



REVELANDO *el* MOVIMIENTO

Historias de la danza moderna
y contemporánea en el Perú

FACULTAD DE
ARTES ESCÉNICAS
ESPECIALIDAD DE DANZA



PUCP

Revelando el movimiento: historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú

Proyecto de la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas,
con apoyo del Departamento Académico de Artes Escénicas de la
Pontificia Universidad Católica del Perú

© Pontificia Universidad Católica del Perú – Facultad de Artes Escénicas, 2020
Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima, Perú
Teléfono: 626-2000, anexo 3550
E-mail: danza@pucp.pe
Dirección URL: <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas>
Lima – Perú

Coordinación de la edición: Pachi Valle Riestra

Edición: Jessica Romero

Curaduría: Mirella Carbone, Cory Cruz, Pachi Valle Riestra y Luis Valdivia

Entrevistas: Pamela Santana, Cory Cruz, Mónica Silva, Lorna Ortiz,
Mirella Carbone y Pachi Valle Riestra

Transcripción de entrevistas: Emilia Mendoza y Paola Alcántara

Fotos de retratos: José Carlos Huamán Ramírez

Producción para sesión de fotos: Paola Alcántara

Diseño y diagramación: Diego Acosta de Almeida

Fotografía de la carátula: María Cecilia Saba

Ilustración de la contracarátula: Gonzalo Gamboa

Agradecimientos: MAC (Museo de Arte Contemporáneo), July Naters,
Cecilia Larrabure, Victoria Armas, Guillermo Fowks, Terry Gallagher

Primera edición digital, setiembre 2020

<https://departamento.pucp.edu.pe/artes-escenicas/publicaciones/revelando-el-movimiento-historias-de-la-danza-contemporanea-en-el-peru/>

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2020-05967.

ISBN: 978-612-47461-4-7

REVELANDO *el* MOVIMIENTO

Historias de la danza moderna
y contemporánea en el Perú

Índice

<u>6</u>	Presentación	<u>118</u>	Jaime Lema
<u>8</u>	Prólogo	<u>124</u>	Jimmy Gamonet
<u>16</u>	Ana Zavala	<u>132</u>	Joelle Gruenberg
<u>22</u>	Armando Barrientos	<u>137</u>	Jose Ruiz Subauste
<u>28</u>	Beatriz Morachimo	<u>143</u>	Juan Torres
<u>34</u>	Carola Robles	<u>148</u>	Karine Aguirre
<u>40</u>	Cecilia Borasino	<u>156</u>	Karin Elmore
<u>46</u>	Cecilia Gonzales	<u>164</u>	Lili Zeni
<u>54</u>	César Yesquén	<u>170</u>	Lorna Ortiz
<u>59</u>	Christian Olivares	<u>176</u>	Lucía Meléndez
<u>65</u>	Claudia Odeh	<u>179</u>	Luciana Proaño
<u>71</u>	Cory Cruz	<u>187</u>	Luis Antonio Vilchez
<u>77</u>	Cristina Velarde	<u>193</u>	Luis Sandoval
<u>83</u>	Danza Fusión	<u>199</u>	Luis Valdivia
<u>87</u>	Ducelia Woll	<u>204</u>	Marco Miguel Ravines
<u>93</u>	Elsa León	<u>209</u>	María Elena Riera
<u>99</u>	Fany Rodríguez	<u>216</u>	María Retivoff
<u>105</u>	Gina Natteri	<u>221</u>	Marisol Otero
<u>110</u>	Jai Gonzales	<u>229</u>	Marlon Cabellos

<u>233</u>	Maureen Llewellyn-Jones	<u>344</u>	Susanne Chi3n
<u>239</u>	Michel Tarazona	<u>349</u>	Tati Valle Riestra
<u>247</u>	Miquel de la Rocha	<u>356</u>	Vania Mas3as
<u>251</u>	Mirella Carbone	<u>364</u>	Vera Stastny
<u>259</u>	Molly Ludmir	<u>369</u>	Yvonne von Mollendorff
<u>265</u>	M3nica de Osma y Gigi Muelle		
<u>272</u>	M3nica Silva		
<u>276</u>	Morella Petrozzi		
<u>284</u>	Nelly 3vila		
<u>289</u>	Olga Shimasaki		
<u>295</u>	Olivia Vallejos		
<u>301</u>	3scar Naters		
<u>307</u>	Pachi Valle Riestra		
<u>313</u>	Patricia Awuapara		
<u>319</u>	Renzo Zavaleta		
<u>322</u>	Rolando Rocha		
<u>327</u>	Rosa Valencia		
<u>332</u>	Rossana Pe3aloza		
<u>338</u>	Sandra Campos		

Presentación

Cuando pienso en mi propia historia como directora, intérprete y profesora de danza contemporánea y movimiento, también pienso en mis colegas, y en los procesos que la mayoría de nosotras y nosotros hemos vivido en nuestro país. Fueron procesos conducidos por corazonadas, la intuición y sensaciones que nos señalaron por dónde buscar, cómo proseguir, qué hacer. No existía una universidad donde pudiéramos estudiar e investigar la danza. No existían las redes de sociales, por lo que no podíamos acceder fácilmente a información. No existían cámaras digitales, lo que dificultaba el archivo de nuestro trabajo. No teníamos un Ministerio de Cultura. Estoy hablando de las generaciones de los años sesenta, setenta, ochenta y noventa, en las que la pasión, la constancia, el sacrificio, la curiosidad, la práctica y, sobre todo, una gran imaginación fueron nuestra casa de estudios. Como dijo Albert Einstein, en los momentos de crisis, solo la imaginación es más importante que el conocimiento (Viereck, 1929, p. 17). El conocimiento nacido de la lucha nos dio experiencia. Después, vino el conocimiento de la academia.

En el año 2003, cuando había cumplido cincuenta años, fui convocada para dirigir la sección de Danza Contemporánea de la Pontificia Universidad Católica del Perú, sección que la coreógrafa Susanne Chiñón inició con tanto amor y pasión, y a la que llamó “Andanzas”. Confieso que lo pensé mucho antes de dar un “sí”, ya que venía de una experiencia independiente. Lo que me hizo aceptar fue la posibilidad de investigar y posicionar la danza en la academia. Y así fue. En 2009, se formalizó la Escuela de Danza Contemporánea para otorgar un diplomado de estudios. En el año 2013, se abre la Facultad de Artes Escénicas y, con ella, la especialidad de Danza. Se trató de un esfuerzo de muchos años que involucró la participación de innumerables personas. Por fin, la danza se formalizaba. Nuestra lucha tenía que ver con transmitir nuestros saberes sobre el cuerpo, el movimiento, el espacio, el tiempo y la energía como unidades implícitas en nuestras prácticas.

Luego de conseguir la apertura de la especialidad de Danza, nuevos objetivos nos inquietaron. Uno de ellos se cumple con la edición y publicación de este libro. A través de entrevistas a los más importantes representantes de la danza contemporánea, mostramos el gran abanico de propuestas que cuentan diferentes miradas de la historia de nuestra danza en épocas “bravas y no tan bravas”. Todo esto nos permite visibilizar cómo ha sido el movimiento dancístico peruano desde la década del sesenta hasta la actualidad. Hoy, vemos que hemos avanzado significativamente. Hay opciones de formación, y agrupaciones jóvenes que están interesados en las diversas técnicas de movimiento y la fusión de la danza con otras disciplinas en la búsqueda de darle sentido a sus propuestas. Ahora, existen personas con trayectorias consolidadas, y aparecen apoyos para la creación y la circulación de las obras.

Este libro está compuesto por sesenta entrevistas realizadas a distintos exponentes representativos de la danza moderna y contemporánea de nuestro medio. Por un lado, cada entrevista presenta la memoria individual, que tiene que ver con la experiencia de cada persona; por otro lado, al presentarse en conjunto, las entrevistas constituyen una memoria colectiva que implica al grupo humano al que se pertenece, así como lo explica Le Breton (2002) al señalar que “Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la experiencia individual y colectiva” (p. 7). Sin duda, el cuerpo es un terreno político, cultural, ideológico aún en disputa; un lugar colonizado al que cuesta liberar de tantos discursos confusos. Este libro revela que nuestra danza, a lo largo de su historia, ha ido tomando consciencia de la importancia de pensar en lo que nos ha tocado vivir en nuestra comunidad con nuestros cuerpos, nuestras historias, nuestras emociones y nuestros pensamientos.

El cuerpo no solo es el cuerpo que bailó, sino también el cuerpo que relata sus experiencias con la danza. En ese sentido, el cuerpo es el lugar desde donde se produce y desde donde se escribe la memoria, y esto lo sabemos muy bien los que bailamos y nos movemos. La danza no perdura, pues

es efímera, pero las voces que la enuncian sí trascienden. En ese sentido, las voces de las personas entrevistadas son valiosísimos afluentes para la recuperación de la memoria. No solo exponen sus posturas frente a la pregunta por sus procesos, sino que también aportan al discurso teórico de nuestro propio proceso histórico.

Gracias a la PUCP, seguimos generando espacios de reflexión crítica tanto en los debates contemporáneos como en la mirada crítica que tenemos de nuestra historia para entender justamente lo que sucede hoy. El coreógrafo inglés Jonathan Burrows (2015) dijo una gran verdad refiriéndose a la tradición de la danza: “El problema es que seguimos mirando los últimos 50 años para intentar y asegurarnos que lo que estamos haciendo es nuevo, y nos olvidamos de que tenemos esta cosa llamada cuerpo que no ha cambiado mucho en los últimos 150.000 años y que es un lugar muy especial desde el cual resistir todo esto [la traducción es propia]¹.” Esta idea es clave para que la nueva generación de bailarines reflexione sobre la importancia de nuestra historia y pueda generar nuevas propuestas a partir de ella, en lugar de solo mirarla para tenerla como punto de comparación. Burrows nos invita a volver al hecho artístico puro de la disciplina, pero recontextualizándolo y resignificándolo. Es decir, nos invita a servirnos de la tradición para ponerla en diálogo con un pensamiento contemporáneo, crítico y conceptual.

Quiero agradecer a la PUCP, y a la Facultad y al Departamento de Artes Escénicas por la oportunidad que nos han brindado para seguir investigando, creando, produciendo, analizando, reflexionando y reinventándonos en nuestro arte. Agradecemos a Luis Peirano y a Lorena Pastor por apoyarnos en la realización de este libro, que ya es parte de la historia de nuestro Perú. Gracias también a todas las personas que hicieron posible esta edición; y, sobre todo, a las personas entrevistadas, que mostraron su pasión viva por la danza y un interés especial para que nuestra arte no quede en el olvido. Con mucha alegría y entusiasmo, puedo decir que estas páginas son una historia viva que da cabida al silencio, al vacío, a lo fugaz.

Mirella Carbone

Profesora y excoordinadora de la especialidad de Danza

Referencias bibliográficas

- Burrows, J. (2015, 14 de octubre). *Keynote Address for the Postdance Conference Stockholm, 2015*. Recuperado de www.jonathanburrows.info/inhoud/text.php?id=183
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Viereck, G. S. (1929, 26 de octubre). What Life Means to Einstein [Entrevista a Albert Einstein]. *The Saturday Evening Post*, p. 17. Recuperado de http://www.saturdayeveningpost.com/wp-content/uploads/satevepost/what_life_means_to_einstein.pdf

¹ En el texto original: “The problem is we keep staring at the past 50 years to try and reassure ourselves what we’re doing is new, and we forget we have this thing called a body which hasn’t changed much in the last 150,000 years, which is a pretty special place from which to resist all this.”

Prólogo

1. Los inicios del proyecto

A lo largo del tiempo, la PUCP se ha encontrado interesada por difundir la danza contemporánea en nuestro país. Como parte de su compromiso con el fomento de la investigación, la universidad se inclina por esta forma artística, ya que la naturaleza e importancia de la danza contemporánea radica en su continua evolución. Se trata de un arte que basa sus principios en la reflexión, investigación e identidad. En ese sentido, se constituye como una expresión que dialoga con su entorno histórico y cultural, y, simultáneamente, parte de las particularidades y subjetividad del individuo. Al ser una expresión de la era actual, la danza contemporánea refuerza la cultura viva de cada lugar.

Siguiendo los lineamientos y compromisos de la universidad, la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas ha sido un espacio de investigación y de formación de profesionales en la línea contemporánea desde su creación. Así, a fines de 2015, la fotógrafa Cecilia Larrabure se acercó a Mirella Carbone, coordinadora de la especialidad de Danza en ese momento, con la propuesta de crear un libro sobre la historia de la danza moderna y contemporánea de Perú. A lo largo de su carrera, Larrabure ha realizado fotografías de la danza en nuestro medio. Más allá de este interés, la motivación por hacer el libro radicaba en la escasez de publicaciones sobre el tema. Inmediatamente, Mirella Carbone acogió esta iniciativa, pues consideró que este proyecto no debía esperar más. Era (y es) urgente darle más espacios de divulgación a la danza moderna y contemporánea peruana, pues existe en nuestro medio desde hace setenta años. La investigación inició oficialmente en el año 2016. Sin embargo, debido a asuntos logísticos, permaneció en pausa durante dos años. Después de que Mirella Carbone dejó el cargo de coordinadora de la especialidad y este fue asumido por Mónica Silva, se retoma el proyecto¹ del libro en 2018.

Tras mucha deliberación con respecto a cómo abordar la historia de la danza moderna y contemporánea en Perú, se optó por entrevistar a diferentes exponentes de este arte. Como hemos mencionado líneas arriba, la danza contemporánea parte de la investigación y exploración de la subjetividad individual. Por ello, no es gratuito que nuestro sector sea sumamente heterogéneo, tanto por los lenguajes que se han desarrollado como por las múltiples perspectivas desde las que se han vivido un mismo evento. Por estas razones, pensamos que es pertinente y valioso contar la historia de la danza por medio de las voces de sus representantes en vez de plantear un relato objetivo y unívoco sobre las circunstancias en las que se han cultivado y se han desarrollado las diferentes manifestaciones de danza en nuestro medio. Los relatos parten de las vivencias personales y la subjetividad de cada exponente, así que están cargados de emoción y pasión. Entonces, en conjunto, las entrevistas nos acercan a diferentes momentos de la danza en Perú a partir de múltiples voces y perspectivas.

Además de ser el punto de inicio del proyecto, las entrevistas han sido el centro de este libro, pues hemos mantenido el formato del diálogo en los relatos personales. Decidir a quiénes íbamos entrevistar no fue fácil. No queríamos omitir a ningún artista, pero era imposible incluir a todos. Por ello, se conformó un equipo de curaduría de las entrevistas. Este estuvo formado por Mirella Carbone, Cory Cruz y Pachi Valle Riestra, que son profesoras de la especialidad de Danza en la PUCP. En el equipo, también participó como asesor Luis Valdivia, profesor y bailarín del Ballet San Marcos que, por interés personal, desde hace varios años se ha encargado de recopilar información, fotos y artículos sobre danza. Tras formar el equipo de curaduría, se tomó la decisión de entrevistar a bailarines, coreógrafos, directores y maestros que han dejado un legado significativo en el sector, o que han conocido de cerca a personajes fundamentales que ya no están vivos. Ya que buscábamos entrevistar personas con

¹ Por asuntos internos, Cecilia Larrabure no pudo continuar en el proyecto.

una trayectoria consolidada, consideramos como criterio que tuvieran como mínimo diez años de trabajo profesional desde la fecha de inicio del proyecto (2016).

También consideramos necesario que la actividad de los seleccionados se situara (o se haya situado) en el marco de la danza moderna o contemporánea. Si bien parece un criterio evidente, supuso un conflicto con respecto a qué puede considerarse como danza contemporánea por su propia hibridez. Al tratarse de un arte que se encuentra en constante transformación y búsqueda por encontrar nuevas maneras de expresión, se ha nutrido de diferentes disciplinas. Por ello, no es extraño observar puntos de convergencia no solo con otros tipos de baile, sino también con otras disciplinas artísticas. Esto se evidencia en las historias de varios entrevistados: muchos vienen del teatro, del ballet, de las danzas folklóricas o de las artes plásticas. Más allá de eso, en su exploración y búsqueda por nuevos lenguajes, han pretendido transformar o fusionar herramientas de diferentes disciplinas. Otros, tras experimentar con la danza, se han inclinado por la performance, quizá porque este lenguaje parte del cuestionamiento de los límites preestablecidos entre las distintas disciplinas artísticas.

Si bien el punto de partida del proyecto y de las entrevistas consiste en contar la historia de la danza moderna y contemporánea de Perú, la mayoría de entrevistados nacieron o desarrollaron en gran medida su trabajo en Lima. La danza moderna y contemporánea también se ha desarrollado en otras ciudades. Sin embargo, en otras partes del país, ha tenido muy poca continuidad y apoyo, y no se ha practicado en la misma dimensión que en Lima.

2. ¿Qué se ha escrito sobre la danza moderna y contemporánea en Perú?

Por medio de la publicación de este libro, buscamos contribuir a la todavía exigua producción literaria sobre la danza moderna y contemporánea en nuestro medio. No solo se ha escrito poco sobre el tema, sino sobre danza escénica en general en Perú. Eso está comenzando a cambiar a partir de las investigaciones de tesis de licenciatura en la especialidad de Danza y en la maestría en Artes Escénicas de la PUCP. Aun así, todavía existen muy pocas publicaciones sobre la historia de la danza en Perú. Entre ellas, se encuentra *Primeros pasos. El ballet y la danza moderna en el Perú* de Lichi Garland (1996), investigación sobre la historia del ballet en Perú. En la última parte, se aborda brevemente los inicios de la danza moderna en Lima, sobre todo lo que supuso la llegada de Trudy Kressel. También se encuentra *Poder y estudios de las danzas en el Perú*, investigación de Miryam Parra (2009) que analiza casos de las danzas folklóricas, la danza clásica y la danza moderna. Otro caso es el de la *Enciclopedia temática del Perú /Música, danza y tradiciones* (Meza, Roca Rey, & Romero, 2004). En el tomo XVI, en el capítulo titulado Danza y ballet, Luis Antonio Meza presenta distintas danzas practicadas en diferentes momentos de la historia peruana.

Una publicación resaltante es la publicación de la *Agenda de Innovación para la Danza Escénica en Lima, Trujillo y Arequipa* del Consejo Nacional de Danza-Perú (2019), no solo por la información que ofrece sobre el medio, sino también por las propuestas que realiza con respecto al fortalecimiento del mismo. La publicación presenta un diagnóstico sobre la situación de diferentes manifestaciones dancísticas de las ciudades mencionadas en el título. El documento es el resultado de un esfuerzo importante realizado a lo largo de dos años (2017-2019), que ha tenido el fin de establecer un plan de acción a futuro para empoderar y proveer de herramientas de innovación al sector de danza.

Además de los casos comentados, existen publicaciones que han abordado casos concretos de la danza contemporánea. Por ejemplo, en su tesis de licenciatura, la bailarina Maureen Llewellyn-Jones (2016) plantea una investigación sobre Trudy Kressel. Por otro lado, se encuentra el libro *Cuerpos Achorados*, editado por Javier Vaquero (2016). Este partió del ciclo Charlas sobre danza contemporánea y cuerpos en movimiento llevado a cabo en el Centro Cultural de España en el año 2015. Cada capítulo se plantea como una conversación en torno a diferentes aspectos de la danza con el fin de ahondar y reflexionar sobre las manifestaciones de este arte a partir de las características locales en diálogo con referentes externos del mundo actual.

Además de las publicaciones mencionadas, a lo largo de los años, han aparecido también críticas de danza de manera esporádica. Lamentablemente, estas no han encontrado un lugar estable y no siempre han estado a cargo de especialistas sobre la materia. Aun así, entre los autores de crítica de danza moderna y contemporánea, destacan nombres como Susy Grau, Alejandro Yori, Lichi Garland, Paul Cavalié, Christian Vallejo, Pepe Santana y Silvia Ágreda, entre otros. Por otro lado, en diferentes revistas, periódicos y demás medios de divulgación, se han publicado distintos artículos de danza², pero no se ha planteado el proyecto para sistematizarlos y compartirlos.

3. ¿Qué entendemos por “danza contemporánea”?³

Es preciso definir a qué nos referimos con danza moderna y contemporánea. La danza moderna es una danza escénica que nace a inicios del siglo XX en Estados Unidos y Alemania. En Alemania, era conocida como “Ausdruckstanz” (“danza de la expresión” o “danza expresionista”) (Manning & Benson, 2001, p. 218). En líneas generales, la danza moderna aparece como reacción a las formas del ballet clásico, que era la danza escénica por excelencia hasta ese momento en el mundo occidental. Las y los audaces precursores de la danza moderna buscaban una expresión propia, un movimiento más orgánico y natural, y una danza viva que los

² Por ejemplo, Paul Cavalié (2000) y Karin Elmore (2000) han escrito artículos cortos que presentan una visión muy panorámica de la danza contemporánea en Lima.

³ El planteamiento sobre las bases de la danza moderna y contemporánea en esta sección ha partido de la revisión de la propuesta de diferentes autores, entre los que se encuentran Manning y Benson (2001), Lloyd (1974), Dils y Albright (2001), Cohen (1974), Bremser y Sanders (2011), Baril (1987), Banes (2011), y Anderson (1992).

represente a ellos y su época. Entonces, aparecen y se desarrollan diferentes propuestas y técnicas de movimiento. A mediados de la década de 1920, aparece por primera vez la denominación “danza moderna” al describir el trabajo de Martha Graham. Posteriormente, este arte sigue creciendo y floreciendo, sobre todo en Estados Unidos⁴. Por la coyuntura política, en Alemania, el desarrollo de esta danza se da de manera interrumpida.

A fines de los años cincuenta, se autoexaminan y se cuestionan los principios de la danza moderna. Entonces, empiezan a tomarse muchas otras disciplinas artísticas y de movimiento como material de inspiración, exploración e investigación. Aparecen cultores de la danza moderna en muchas partes del mundo, por lo que llega a tener un alcance internacional. Más adelante, la década de los años ochenta será un periodo de auge para estas nuevas manifestaciones que aparecen en el mundo. A partir de ese momento, se comienza a hablar de “danza contemporánea”. En la actualidad, encontramos una gran variedad de propuestas coreográficas muy distintas entre sí que forman parte de las movidas de este arte.

La diferencia entre la danza moderna y la contemporánea no es únicamente cronológica. El término “danza moderna” está muy asociado a las técnicas corporales con las que se entrena un bailarín, que fueron creadas por los cultores norteamericanos. Además, dichas propuestas definían el planteamiento artístico de esos coreógrafos: consistía en su sello y el vocabulario que se veía en escena. Cuando la danza moderna empieza a difundirse por el mundo, aparecieron necesidades propias de cada cultor. Al ser un arte que promueve la exploración e investigación, se fue alejando de la visión estética y poética norteamericana. Por ello, deja de tener sentido que se siga utilizando el término “danza moderna” para denominar a esas nuevas manifestaciones. Más allá de estos precedentes, sigue siendo complicado abordar y comprender lo que se entiende por “danza contemporánea” incluso en la actualidad.

4. La danza moderna y contemporánea en Perú: una revisión panorámica

4.1. Balance histórico

Ya que la tradición de la danza escénica viene de Europa y Estados Unidos, el ballet y la danza moderna aparecen y se asientan en Perú a partir de la llegada de diferentes

4 Martha Graham pertenece a la que es considerada la segunda generación de la danza moderna, a la que también pertenecieron Doris Humphrey y Charles Weidman. En su momento, la primera generación de danza moderna no fue conocida con ese apelativo, pues, como señala Jacques Baril (1987), el término se utiliza por primera vez para hablar del trabajo de Martha Graham: “Esta generación de la modern dance es un auténtico producto americano. La expresión modern dance se utiliza por vez primera en abril de 1926 para designar el trabajo de Martha Graham” (p.15). Con respecto a la primera generación, Cohen (1974) señala lo siguiente: “John Martin, dance critic of *The New York Times*, called it ‘expressional dance’, and this is more accurate. What gave these choreographers their identity was a method” (p. 122).

figuras internacionales. El establecimiento en nuestro país les permite formar a diferentes generaciones de peruanas y peruanos, quienes se vieron influidos por las técnicas (a partir de la imitación o la apropiación de ellas) de sus maestros y/o crearon sus propios lenguajes.

Entre 1930 y 1960, varios bailarines y maestros de ballet extranjeros se asentaron en Perú. Entre ellos, se encuentran figuras determinantes para el desarrollo del ballet en nuestro medio, como Lisa Von Toerne, María Rossetti, Dimitri Rostoff, Tamara Burkevics, Enzo Longhi, Thora Darsie, y Roger Fononjois (Castro Franco, 1991). Destacan los casos de Darsie⁵ y Fenonjois⁶, pues, si bien se dedicaban a la enseñanza de ballet, dirigieron en distintos periodos el Ballet Universitario de San Marcos, institución que más adelante se abrió a la danza moderna.

Otro personaje influyente que viene del ballet es Kaye Mackinnon⁷, bailarina y coreógrafa de Boston que vino a vivir Perú tras casarse con el músico peruano Luis Pacheco de Céspedes. Mackinnon estudió ballet en París en la escuela de Olga Preobrazhenskaya del Teatro Imperial Ruso y en la de Blanche d’Alessandri-Valdine de la Ópera de París. Se interesó por fusionar el ballet clásico con elementos de la cultura peruana con el propósito de transmitir una “identidad nacional”. Frente a esta propuesta, las respuestas fueron variadas. Como señala Lichi Garland (1996), “Un sector de la crítica cuestionó la visión un tanto turística que imprimía Mackinnon a sus trabajos. Otro, menos acucioso, se dio por satisfecho ante la inclusión de temas nacionales en sus coreografías” (p. 65). Más allá de las opiniones mixtas que recibieron sus creaciones, cabe reconocer las gestiones realizadas por Mackinnon con el fin de profesionalizar la danza. Como señala Miryam Parra (2009), en 1946, Mackinnon crea la Escuela de Ballet Peruano (p. 57), que recibe decenas de niñas becadas de distintos colegios. En 1948, crea el Ballet Peruano. Más adelante, en 1967, logra que se cree el Instituto Nacional de Ballet, que dependía de la Casa de la Cultura⁸ y el Ministerio de Educación. El Instituto Nacional de Ballet sentó las bases de la Escuela Nacional Superior de Ballet, que toma este nombre en 1972. A pesar de las importantes iniciativas de Mackinnon, la remueven del puesto del Ballet Peruano en 1973 durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, cuando el director de la Casa de la Cultura era José Miguel Oviedo.

La danza moderna se desarrolla en Perú desde la década de 1950 a partir de la llegada de la bailarina francesa Trudy Kressel. Ella había estudiado con Mary Wigman y Rosalia Chladek, bailarinas de Alemania

5 Antes de dirigir el Ballet Universitario de San Marcos entre 1947 y 1958, Darsie impartió clases en la Asociación de Artistas Aficionados y abrió el Taller de Ballet en el Instituto Bach (Parra, 2009).

6 Roger Fenonjois, bailarín francés y exestrella del Ballet de la Ópera de París, comienza su trayectoria en Perú impartiendo clases en la Asociación de Artistas Aficionados. Además, fundó el Instituto Coreográfico Peruano Francés.

7 Gran parte de la información referida a Kaye Mackinnon en este párrafo pudo obtenerse gracias a la comunicación personal con Victoria Armas y Elsa León.

8 La Casa de la Cultura se encontraba a cargo de José María Arguedas en el contexto mencionado.

y Austria respectivamente; y con Jerome Andrews, bailarín y maestro norteamericano que había estudiado con las precursoras de la danza moderna norteamericana, y que es considerado pionero de la danza moderna en París (Reibstein, 1971, pp. 68-69). En ese sentido, la formación de Trudy estuvo marcada por la influencia norteamericana y alemana, es decir, por los ejes centrales de la danza moderna a nivel mundial.

La llegada de Trudy Kressel coincide con un momento histórico importante en nuestro país. La bailarina francesa llega a Perú en 1951 y, en 1955, durante el gobierno militar de Manuel Odría, se promulga la ley que permite que las mujeres voten y sean votadas⁹. Más allá de las circunstancias políticas que rodean la promulgación de la ley y las limitaciones de la misma, la aprobación del voto representó un logro y empoderamiento para las mujeres: a partir del sufragio femenino, “las elecciones de 1956 marcan un hito histórico. Por primera vez, las mujeres tienen el derecho de elegir y ser elegidas. Ocho mujeres llegan al Parlamento. En un inicio, pugnan como candidatas a diputadas y senadoras; y, años más tarde, encabezan fórmulas presidenciales” (Caretas, 2001, p. 18). Por su parte, Llewellyn-Jones (2016) considera que las circunstancias que favorecen la representación política de las mujeres en el país fueron positivas para la propuesta de Trudy en Perú:

Por otro lado, entre los muchos cambios modernistas que supuso el gobierno del Presidente General Manuel Odría (1948-1956), para la ciudad de Lima y para el Perú, fue que en setiembre de 1955 se legalizó el voto para las mujeres, hecho que cambió la perspectiva hacia la mujer trabajadora y, por lo tanto, la labor de Trudy Kressel, como el de muchas otras, que como mujer y artista se pudo hacer visible (p. 63).

Siguiendo esa línea, las mujeres que pasaron por el espacio de Kressel más adelante continuaron con sus proyectos propios, como con la dirección coreográfica, la creación de espacios propios o la gestión en danza, entre otros. Kressel se queda en Perú hasta 1971, es decir, hasta los inicios del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975). A partir del ascenso de Velasco al poder, Kressel tiene la esperanza de que la danza moderna reciba apoyo y subsidios económicos del Estado para que pueda ser una manifestación artística que llegue a todos los peruanos (Reibstein, 1971, p. 69). Más allá de que sus expectativas no se vieron satisfechas, el ímpetu de Kressel la llevó a realizar una labor importante mientras vivió en nuestro país. Como señala Llewellyn-Jones (2016), durante su estadía de veinte años en Perú, Kressel logró crear decenas de piezas coreográficas, que presentaba en funciones gracias a los auspicios de distintas empresas privadas (p. 91); abrió y dirigió la Academia de Ballet Moderno de Trudy Kressel, que funcionaba en los altos del Cine Western en Lince (p. 63); conformó un grupo de danza, que con los años fue cambiando y se estableció

con éxito a mediados de los sesenta (p. 89); y formó e inspiró a muchos bailarines desde su llegada. Además de dedicarse a su academia, Kressel fue maestra en instituciones como el Instituto Nacional de Arte Dramático, el Instituto Libre de Cultura Artística, la Escuela de Educación Física de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Asociación de Artistas Aficionados, la Asociación Cultural Jueves y la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” (p. 91).

Después de la partida de Trudy Kressel, llega a Perú Hilda Riveros, otro personaje influyente en el desarrollo de la danza moderna en Perú. Ella inició su carrera en el Ballet Nacional Chileno durante la dirección de Ernst Uthoff, que había estudiado con Rudolph Laban y Kurt Jooss. Riveros también estudió con varios maestros alemanes que se asentaron en Chile, por lo que su danza estuvo influenciada por la danza expresionista alemana (Salas, 2013). Durante la dictadura de Augusto Pinochet, Hilda Riveros sale de Chile y viene a Lima. Aunque solo vivió en Perú entre 1974 y 1978, realizó obras importantes en ese corto periodo. Por decisión de Martha Hildebrant, que fue directora del Instituto Nacional de Cultura entre 1972 y 1976, Riveros es invitada a la dirección del Ballet Moderno de Cámara (1974-1979), que recién se abría. Esta ha sido la primera y única compañía estatal de danza moderna o contemporánea en nuestro país. Durante esos años, la compañía tuvo mucha actividad, y funciones en distintos espacios de Lima y provincia.

Tras la disolución del Ballet Moderno de Cámara, la danza moderna se siguió desarrollando a pesar de la falta de apoyo (económico, educativo, logístico, etc.), y de los eventos sociales y políticos críticos de nuestro país. A partir de la década de 1980, el conflicto armado interno, uno de los periodos más violentos de la historia nacional reciente, tuvo un impacto significativo en todas las dimensiones de la realidad, incluso en las artes. Aun así, en lo que respecta a la danza, en la década de 1980, aparecen grupos independientes con propuestas osadas y novedosas. Entre ellos, se encuentran Íntegro; Acero Inoxidable, dirigido por José Enrique Mavila, que venía del teatro; Grupo Uno, conformado por Lucho Peñaherrera, Daniel Kanashiro y Diana Quijano, también provenientes del teatro; Atelier, dirigido por Molly Ludmir; y Contémpora. En 1992, se realiza la captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso. Lamentablemente, el hecho repercutió negativamente en el medio de la danza moderna y contemporánea, pues Guzmán se encontraba escondido en la residencia de la bailarina Maritza Garrido Lecca, que también pertenecía a Sendero Luminoso y fue capturada en el mismo operativo. En el primer piso de la residencia, funcionaba el espacio de danza dirigido por Garrido Lecca. Diversas bailarinas entrenaban ahí sin saber que Guzmán se encontraba en la clandestinidad en el piso superior. Inevitablemente, el hecho supuso un golpe duro para la danza moderna y contemporánea. Por un lado, se empezó a asociar a la danza con

⁹ Se trata de la Ley 12391, que otorga a las mujeres mayores de edad alfabetizadas el derecho de votar y de ser elegidas en comicios electorales.

la ideología de Maritza, por lo que distintas personas que habían frecuentado el espacio fueron detenidas a pesar de ser inocentes. Por otro lado, dentro del mismo medio de la danza, se generó miedo y desconfianza. Entonces, muchos de los grupos se disolvieron y la producción artística se vio golpeada. Aun así, la danza ha persistido, y poco a poco han aparecido nuevas propuestas y espacios.

4.2. Espacios e instituciones asociados a la danza

El apoyo del Estado a la danza moderna ha sido intermitente después del cierre del Ballet Moderno de Cámara. De hecho, la mayoría de elencos y escuelas nacionales se han centrado en el ballet y el folclore. Entre las compañías, destacan el Ballet Nacional, que se forma como tal en 1979 a partir de la fusión del Grupo Nacional de Danza, el Ballet Moderno de Cámara y el Ballet San Marcos; el Ballet Municipal de Lima, fundado y dirigido hasta la actualidad por Lucy Telge¹⁰, quien ha sido maestra de diferentes representantes de la danza en nuestro medio; el Ballet Municipal de Trujillo, fundado por Stella Puga¹¹; y el Ballet Folclórico Nacional. Entre las escuelas, destacan la Escuela Nacional Superior de Ballet y la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

Sin duda, uno de los motivos a lo largo de los años por el que ha sido difícil que los proyectos tengan continuidad es la falta de apoyo y subsidios. Como se verá en las entrevistas, muchos de los grandes logros en la danza se deben a esfuerzos independientes de los mismos bailarines, creadores y maestros. Si bien han sobrevivido con apoyos esporádicos de la empresa privada, los patrocinios no han sido suficientes para que trasciendan en el tiempo. Para tratar que los apoyos de las empresas privadas sean más formales y duraderos, en el año 2010, la congresista Luciana León presentó una propuesta para la Ley del Mecenazgo¹². Desafortunadamente,

10 Lucy Telge inicia sus estudios de danza con Rosita Ríos. Más adelante, continúa en la Asociación de Artistas Aficionados con maestros como Dimitri Rostoff, Roger Fenonjois, Julián Calderón, Esther Gnavi y Charles Dickson. En 1967, funda su academia, Asociación Choreartium. En 1983, la Municipalidad de Lima Metropolitana aprueba su proyecto de crear el Ballet Municipal de Lima.

11 Fue bailarina del Ballet San Marcos bajo la dirección de Roger Fenonjois. En 1960, fundó el Ballet de Cámara de Trujillo; y, en 1969, la Escuela de Ballet de Trujillo. Como directora de la filial del Instituto Nacional de Cultura en Trujillo, dirigió y fue coreógrafa del Ballet; y organizó los Festivales de Ballet de Trujillo, que han logrado reconocimiento internacional. Además, fue directora del Ballet Nacional en 1986.

12 Como señala Capriotti, en la actualidad se entiende el mecenazgo como “patrocinio cultural”, es decir, como “una técnica de comunicación mediante la cual una entidad comercial ofrece unos recursos en forma monetaria o en especie a una organización, evento o causa patrocinada con la finalidad de conseguir un beneficio indirecto al asociar con ella su imagen corporativa o de marca, sus productos o servicios” (citado en Antoine, 2010, p. 164). A pesar de que la palabra “mecenazgo” pueda ser muy sugestiva, en la actualidad, su ejercicio se ha convertido en un recurso de comunicación destinado a promover la imagen de una institución o empresa. Desde mediados de los ochenta, el mecenazgo ha pasado a formar parte de las operaciones estratégicas de posicionamiento de una corporación (Antoine, 2010, p. 162).

el proyecto fue desestimado en el pleno del Congreso. Entonces, por lo general, los gastos correspondientes a la creación y presentación de obras se siguen solventando con los irregulares apoyos de empresas, las esporádicas convocatorias a fondos concursables nacionales o internacionales, el dinero de los propios creadores, y lo poco que se puede ganar de la taquilla.

Por su parte, diferentes instituciones culturales extranjeras han contribuido con el desarrollo de la danza a lo largo del tiempo, sobre todo a partir de la apertura a las presentaciones de danza y la organización de festivales. Entre dichas instituciones, se encuentran la Alianza Francesa, en la que se han organizado diferentes festivales; la Asociación Cultural Peruano Británica, en la que se realiza anualmente desde 2009 el Festival Fusiones Contemporáneas¹³, creado por María Elena Herrera, exdirectora de la institución; y el ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano). Cabe destacar el lugar que ha ocupado el ICPNA en la escena de la danza, sobre todo por la gestión de Fernando Torres, quien fue director cultural de la institución por 32 años hasta el año 2016. Entre las iniciativas que tuvo para destacar el lugar de la danza en nuestro país, creó el Festival Internacional Danza Nueva, que se realiza desde 1988 hasta la actualidad. Además, estuvo involucrado en los primeros años del Consejo Nacional de Danza-Perú, que existe desde 1987 como el Consejo de Danza y pasa a tener el nombre actual en 1989¹⁴.

Las universidades también han tenido un rol importante para la danza. En algunas instituciones, se ofrecen clases y talleres abiertos. En otras, además de la oferta de clases, se han formado grupos, tanto profesionales como amateurs. De esa manera, alumnos de diferentes carreras de pronto se han encontrado con la danza contemporánea por primera vez y se interesan en ella. Entre las universidades que han promovido la formación de la danza, se encuentran la Universidad Nacional Federico Villareal (Ballet de la Universidad Federico Villarreal), la Universidad de Lima (Taller de Danza Contemporánea de la Universidad de Lima, Danzul), la Universidad Nacional Agraria La Molina, la Universidad Femenina del Sagrado Corazón (Elenco-Taller de Danza Moderna de la Universidad Femenina), la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Ballet San Marcos) y la PUCP (Andanzas, área de Danza). En el año 2012, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la PUCP deciden apostar por la creación de la carrera universitaria de Danza. Sin duda, eso representa un hito muy importante para la danza en nuestro país: no solo supone el reconocimiento del papel social de la danza, sino que además implica la formación de artistas comprometidos con su rubro. Ya las primeras generaciones de estudiantes se están graduando con una formación artística sólida, e intereses y competencias para la investigación.

13 Antes del Festival Fusiones Contemporáneas, hubo algunas ediciones de un festival previo llamado Festidanza.

14 El Consejo Nacional de Danza-Perú es un organismo “integrado por agrupaciones, artistas, gestores culturales, invitando desde un modelo de gestión a representantes de instituciones públicas, privadas y público de la danza” (Consejo Nacional de Danza-Perú, 2019, p.8).

Por último, no hay que olvidar la importante labor que han cumplido las escuelas y espacios independientes. Como se ha mencionado previamente, en nuestro medio, el apoyo a las artes ha sido esporádico, tanto del Estado como de la empresa privada. Por eso, las academias o escuelas de danza independientes se han sostenido principalmente por el pago de clases de los alumnos. Salvo en casos contados, para muchos espacios hay sido muy difícil perdurar en el tiempo. Definitivamente, mantener una escuela de danza en funcionamiento en nuestro medio ha sido y es un acto heroico. Además del caso comentado de la academia de Trudy Kressel, a inicios de la década de 1960, Alexandra Tobolska abre Dance Studio, que traspasa a Susy Grau a finales de la década de 1970. En los sesenta, el espacio de arte Art Center, dirigido por el artista plástico norteamericano John Davis y su esposa Isabel Benavides, empieza a ofrecer clases de danza por la iniciativa de Vera Stastny. En 1978, Ducelia Woll abre la Escuela Danza Viva, que funciona hasta la actualidad. En un principio, el espacio se centraba en la enseñanza de ballet; ya desde finales de los ochenta, incorpora danza contemporánea a partir de la intervención de Morella Petrozzi y, de manera más recientemente, a partir de la colaboración con Claudia Odeh. Aunque se ha mudado de local, otra escuela que sigue funcionando es Terpsicore de Lili Zeni, que abrió en 1984. En 1985, abre Danza Lima, espacio dirigido por Maureen Llewellyn-Jones. Funciona como tal hasta el año 2000. Luego, por pocos años, el espacio es llevado por varios artistas y se convierte en Zona de Arte. Después, se transforma en Komilfó Teatro, dirigido por Jaime Lema. En la década de 1990, se abre Pata de Cabra (1995-2003), que fue fundado por Mirella Carbone, Rossana Peñaloza y Pachi Valle Riestra. Además de ser un espacio de formación, contaba con un teatro galpón en el que se realizaban presentaciones de danza. También en los noventa aparece Espacio Danza, que es dirigido por Patricia Awapara y funciona hasta la actualidad. En el año 2000, Marisol Otero y Joelle Gruenberg abren Danza Túpac, que funciona durante trece años. Entre 2006 y 2019, funciona Agárrate Catalina, espacio dirigido por Lucía Meléndez y Miquel de la Rocha que se dedica a la experimentación con los lenguajes del circo y la danza. Entre los espacios relativamente recientes, se encuentran Tremenda Espacio Cultural dirigido por Urpi Castro y la escuela Dactilares dirigida por Fany Rodríguez; y escuelas que, entre su propuesta de cursos, ofrecen clases de danza contemporánea, como es el caso de Noam Centro de Arte y Movimiento dirigido por Alejandra Sánchez.

4.3. Algunos intercambios a lo largo del tiempo

El intercambio con artistas de fuera ha sido una constante en nuestro medio, aspecto que ha sido posible gracias a gestiones de instituciones nacionales (ya sea estatales, universitarias o independientes) o de organismos de fuera. Por más que hayan sido breves, las visitas de artistas extranjeros han permitido que se realicen colaboraciones interesantes alrededor de distintos lenguajes. Así, han venido reconocidas personalidades de la danza moderna, como Anna Sokolow

y Susanne Linke; practicantes de Contact Improvisación, como el bailarín alemán Ralf Jaroschinski, que ha venido repetidas veces a Lima y ha dado clases en diferentes espacios después de su primera visita en 2006¹⁵; bailarines de butoh, como la japonesa Yumiko Yoshioka¹⁶; bailarines interesados en proyectos de desarrollo social, como Khosro Adibi¹⁷; y artistas que han desarrollado sus propias prácticas y lenguajes, como el bailarín norteamericano Dana Tai Soon Burgess¹⁸, y el bailarín y coreógrafo francés Hervé Diasnas y su socia Valérie Lamielle¹⁹.

Entre las figuras que han venido a Perú, probablemente Royston Maldoom y Rogelio López son los que han mantenido una relación más estable y sostenida a lo largo del tiempo con artistas e instituciones de nuestro medio. El coreógrafo y gestor inglés de danza comunitaria Royston

15 La primera vez que vino a Perú en el año 2006 fue por la gestión de Vannia Ibarguen, que en ese entonces se encontraba a cargo del Taller de Danza Contemporánea de la Universidad de Lima. Además de dar clases en la universidad, Jaroschinski impartió talleres en Espacio Danza de Patricia Awapara y en la escuela Terpsicore de Lili Zeni. Más adelante, también ha dado clases en la ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático), en la Escuela Nacional Superior de Ballet, en el Centro Español del Perú, en el Centro Cultural de España en Lima, en el Goethe-Institut de Lima, en el ICPNA de Miraflores, en los Encuentros Internacionales de Improvisación por Contacto en Lima y en Cusco, y en el Festival Internacional de Ballet en Trujillo. Además, ha entrenado a los bailarines del Ballet San Marcos y del Ballet Municipal de Trujillo, y se ha presentado junto a Renzo Zavaleta en el ICPNA de Miraflores y en los eventos de la escuela Terpsicore.

16 A partir de las gestiones de Joelle Gruenberg, estuvo en Lima tres veces entre 2003 y 2012. Impartió talleres en lugares como Danza Túpac y la PUCP, y presentó su trabajo creativo en distintos espacios. Gracias a la colaboración con la Municipalidad de La Victoria y la PUCP, dirigió un proyecto con bailarines peruanos que fue presentado en la huaca Santa Catalina.

17 Bailarín y coreógrafo iraní que ha colaborado con compañías de renombre, como Rosas y Les Ballets C de la B de Bélgica, y Maguy Marin de Francia, entre otras. Vino a Perú varias veces entre 2008 y 2019 como parte de su proyecto artístico, social y educativo Fronteras. Dicho proyecto se llevó a cabo en varios países latinoamericanos. En el caso de Perú, se realizó en Lima y Huaraz, y contó con el apoyo de artistas independientes para la organización de los talleres y encuentros.

18 La propuesta de Dana Tai Soon Burgess explora las confluencias de distintas culturas e indaga en sus raíces coreanas (Dana Tai Soon Burgess Dance Company, 2020). Ha venido en repetidas ocasiones a Perú, sobre todo con su compañía de danza contemporánea Dana Tai Soon Burgess Dance Company (DTSBDC) con el propósito de impartir clases y representar obras en el Ballet Nacional (2003 y 2004) y en el Ballet San Marcos (2007 y 2009). En esas visitas, también dio clases maestras en otros lugares, como la Universidad de Lima, el Ballet Municipal de Trujillo y en diferentes espacios de Cusco.

19 Hervé Diasnas y Valérie Lamielle vienen por primera vez a Lima en 1999 a dictar un taller gestionado por la Alianza Francesa de Lima con el apoyo de Acción Francesa de Ayuda a los Artistas. Esta experiencia permitió que las bailarinas peruanas Karine Aguirre, Marisol Otero y Ana Zavala sigan trabajando a lo largo del tiempo con Diasnas en su práctica de movimiento. Posteriormente, Diasnas y Lamielle han regresado para residencias realizadas en Danza Túpac (2005 y 2010); y para presentarse en el Festival 100% Cuerpo, dirigido por Jaime Lema.

Maldoom llega por primera vez a Perú en 1973 por la iniciativa de Vera Stastny, quien ha sido la responsable de sus múltiples visitas y proyectos en Perú. Fue invitado al Ballet San Marcos a montar una obra, lo que supuso el primer encuentro del grupo con la danza contemporánea. Desde entonces, se establece una estrecha relación entre el Ballet San Marcos y Maldoom, que ha venido a trabajar con ellos múltiples veces²⁰. En 2003, junto al Ballet San Marcos, inició el proyecto Danza de la Esperanza, con el que se busca promover la danza comunitaria para el desarrollo de jóvenes, niñas y niños de zonas periféricas de Lima²¹.

Por su parte, el bailarín, maestro y coreógrafo costarricense Rogelio López viene a Perú por primera vez en 1985 para presentar la obra *Juan Juan María María* en el Festival de Ballet de Trujillo. Gracias a las gestiones de Vera Stastny, la obra se presenta después en el Teatro Marsano en Lima. A partir de entonces, López ha visitado numerosas veces nuestro país. A lo largo del tiempo, ha colaborado con diferentes grupos, como el Ballet San Marcos, Contémpora y Tepsicore; y con artistas independientes, como Cecilia Borasino y Jose Ruiz Subauste, entre otros.

5. Sobre la edición del libro

La publicación de este libro es el final de un largo trabajo de indagación sobre la historia y las historias de la danza en nuestro medio. Como comentamos en la primera sección del prólogo, no solo sentimos que esta publicación es necesaria e importante por la escasez de publicaciones sobre el tema, sino también porque con este proyecto nos encontramos con el testimonio personal de los cultores. Hablar de la historia de la danza supone abordar los testimonios de los cuerpos implicados, de diferentes subjetividades y de múltiples formas de entender el movimiento, entre otros aspectos. Por ello, queremos hacerle justicia a este arte por medio de la presentación de sus diversas voces.

La base de este proyecto fue la realización de entrevistas a diferentes exponentes importantes del mundo de la danza moderna y contemporánea en Perú. En total, realizamos sesenta entrevistas²² entre mayo de 2016 y abril de 2018. Si bien las entrevistas han sido revisadas, mantuvimos el formato de conversación para conservar el tono espontáneo y dinámico, y para presentar de la manera más fiel posible el discurso de cada entrevistado. En ese sentido, más que presentar un material analítico, queremos ofrecer una mirada a las diferentes voces de figuras que han sido determinantes en la danza. Evidentemente, la selección supuso dejar de entrevistar a diferentes personalidades que también han tenido un paso significativo por el mundo de

la danza. Por ello, consideramos necesario incluir notas al pie de página para comentar precisiones sobre ellos cuando son mencionados.

Cabe añadir que decidimos organizar las entrevistas por orden alfabético. Más allá de ser una consideración meramente formal, dicho criterio se basó en la naturaleza heterogénea de la danza en nuestro medio, que se evidencia en diferentes aspectos. En primer lugar, la presencia de los personajes entrevistados en el rubro dancístico ha sido muy variada a lo largo del tiempo. Por mencionar algunos ejemplos, hay artistas que se han reinventado constantemente. Otros se han retirado de la danza, aunque han seguido activos en otros medios artísticos; y algunos han tenido una presencia interrumpida en la danza a lo largo del tiempo. Por ello, no tenía mucho sentido ordenar las entrevistas de manera cronológica, pues la trayectoria de diferentes artistas y grupos no necesariamente ha transcurrido de acuerdo a una línea temporal organizada. En segundo lugar, como mencionamos en la primera sección del prólogo, algo que caracteriza a la danza moderna y contemporánea de nuestro medio es la hibridez, ya sea por la formación de los exponentes, las exploraciones que han realizado o las colaboraciones que han hecho a lo largo de sus respectivas carreras. Entonces, tampoco era lógico organizar las entrevistas a partir de la relación con determinadas tendencias o instituciones, pues los personajes entrevistados han transitado por diferentes ámbitos. De esa manera, presentar las entrevistas en orden alfabético terminó siendo la opción más salomónica.

Esperamos que las historias presentadas en las entrevistas permitan ahondar en diferentes aristas de la danza moderna y contemporánea en Perú para conocer qué prácticas, lenguajes, metodologías o políticas se han realizado y han funcionado a lo largo del tiempo. Pensamos que, por medio de la reflexión, la práctica y la investigación sobre danza en nuestro país, encontraremos diferentes vías para fortalecer este rubro artístico. Por ello, queremos que los testimonios que ocupan las siguientes páginas sean una motivación para seguir indagando en la tradición de la danza. No queda sino agradecer a la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas, al Departamento de Artes Escénicas y a la PUCP por darnos la oportunidad de realizar este proyecto. Les agradecemos también a los y las entrevistados por compartir con nosotros su tiempo, material valioso y, sobre todo, sus vivencias. El encuentro con ellos nos ha permitido descubrir eventos, coreografías o filiaciones olvidadas en la historia de la danza de Perú. Justamente, quizá lo más bonito de este proyecto es que hemos podido conocer más a nuestros maestros, colegas y amigos. Con este libro, queremos rendir homenaje a los resistentes y vehementes exponentes de la danza: los entrevistados; los mencionados en el libro; y todos aquellos que, aunque no han sido mencionados, han aportado desde sus trincheras a este maravilloso arte.

Pachi Valle Riestra

Coordinadora de la edición

Profesora de la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas

²⁰ También vino a Perú invitado por el Ballet Nacional en 1983.

²¹ Para conocer más información sobre Danza de la Esperanza, se puede visitar el sitio oficial de Facebook del proyecto o ver la entrevista realizada a Royston Maldoom por Martha Herencia (Centro Cultural de San Marcos, 2013).

²² En total, hubo 62 entrevistados. Se realizaron entrevistas en conjunto a Fay Castillo y Miguel Ángel Robles, directores de la agrupación Danza Fusión; y a Mónica de Osma y Gigi Muelle, que han tenido una larga colaboración en Contémpora Eventos.

Referencias bibliográficas

- Anderson, J. (1992). *Ballet & Modern Dance: A Concise History*. New Jersey: Princeton Book Company Pub.
- Antoine, C. (2010, junio). Mapa del mecenazgo cultural en América Latina. *Revista de Humanidades*, (21), 161-182.
- Banes, S. (2011). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bremser, M., & Sanders, L. (eds.) (2011). *Fifty Contemporary Choreographers*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Caretas. (2001). *Presidentes: los sueños de un país desde 1821. Enfoque especial 1950-2001*. Lima: Caretas.
- Castro Franco, J. (1991, 7 de enero). En la danza. Homenajes e ingratitudes en el ballet. En *La República*, p. 14.
- Cavalié, P (2000, noviembre-diciembre). Perú: una mirada a la danza contemporánea local. *Escáner Cultural*, (23). Recuperado de <http://www.escaner.cl/escaner23/danza.html>
- Centro Cultural de San Marcos. (2013, 20 de diciembre). Royston Maldoom en el CCSM [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hS1t6B8m6uc>
- Cohen, S. J. (1974). *Dance as a Theatre Art. Source Readings in Dance History Form 1581 to the Present*. New York: Harper & Row, Publishers.
- Consejo Nacional de Danza-Perú. (2019). *Agenda de Innovación para la Danza Escénica en Lima, Trujillo y Arequipa*. Lima: Innóvate Perú: Interarts Perú.
- Dana Tai Soon Burgess Dance Company (DTSBDC). (2020). *Dana Tai Soon Burgess Dance Company*. Recuperado de <http://dtsbdc.org/>
- Dils, A., & Albright, A. C. (Eds.). (2001). *Moving History/ Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Elmore, K. (2000). El lenguaje de la danza. En F. Tudela et al. (Auts.), *El Perú en los albores del siglo XXI*. Tomo 4 (pp. 303-315). Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- Garland, L. (1996). *Primeros pasos: el ballet y la danza moderna en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Llewellyn-Jones, M. (2016). *Trudy Kressel: pionera de la danza en el Perú* (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima, Perú).
- Lloyd, M. (1974). *The Borzoi Book of Modern Dance*. Brooklyn: Dance Horizons.
- Manning, S., & Benson, M. (2001). Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany. En A. Dils & A. Cooper Albright (Eds.), *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. (pp. 218-227). Middletown: Wesleyan University Press.
- Meza, L. A. (2004). Danza y ballet. En L.A. Meza, B. Roca Rey, & R. Romero (Comp.), *Enciclopedia temática del Perú: música, danza y tradiciones* [tomo XVI] (pp. 8-28). Lima: Empresa Editora El Comercio.
- Parra, M. (2009). *Poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: UNMSM Facultad de Ciencias Sociales.
- Reibstein, J. (1971, february). Pioneer in Perú: Trudy Kressel. *Dance Magazine*, 45 (2) 68-69.
- Salas, R. (2013, 10 de abril). Hilda Riveros, creatividad y energía en el ballet. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/04/09/actualidad/1365544016_983248.html
- Vaqueros, J. (Ed.) (2016). *Cuerpos ahorados*. Lima: Editorial Cornucopia.



Ana Zavala

“(...) la danza es una práctica que se realiza en la cotidianidad. Esa idea me parece muy importante, porque me mantiene alerta y en el presente, y me fortalece como persona y como bailarina.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Ana Zavala Ríos. Nací el 12 de julio de 1962 en Los Órganos [Piura] casualmente, porque mis padres estaban trabajando allí. Cuando tenía tres meses de vida, vinimos a vivir a Lima.

Sé que comenzaste a hacer ballet desde muy pequeña. Cuéntanos sobre tus inicios en la danza.

Mi mamá me llevaba a la escuela de ballet de Carmen Muñoz¹, que quedaba cerca de mi casa, en San Isidro. Me encantaba. Ya a los trece o catorce años, cuando empezó la adolescencia, vino la rebeldía y dejé la danza por completo hasta los veinte años.

¿Qué te llevó a regresar a la danza?

Sentí que había dejado algo inconcluso. En ocasiones, incluso me iba a caminar por la avenida Larco [Miraflores] descalza.

Recuerdo que tenías pies muy fuertes.

Sí, eran muy fuertes. A partir de los diecinueve años, volvió la necesidad de hacer danza. Empecé a hacer moderno con Nelly Ávila. Ya no regresé al ballet.

En las clases de Nelly, ¿trabajaban improvisación?

No tanto, pero era suelto y me encantaba. También llevé clases en Danza Lima con María Retivoff. Ahí, conocí a bailarinas como Maritza Garrido Lecca² y Karine Aguirre; y Rossana Peñaloza, con quien participé en un concurso de danza. Después de un tiempo, quise seguir indagando. Una

1 (Callao, 1927-Lima, 2018) Maestra y bailarina formada en la Asociación de Artistas Aficionados bajo la dirección de Dimitri Rostoff. Bailó en más de cien obras de danza. Fue directora del Grupo Nacional de Danza. Fundó y dirigió el Ballet Miraflores, donde se desempeñó también como maestra.

2 (Callao, 1965) Bailó ballet clásico en el Ballet Miraflores y en el Ballet Nacional. Posteriormente, se dedicó a la danza contemporánea. El 12 de setiembre de 1992, el GEIN [Grupo Especial de Inteligencia del Perú] irrumpió en su propiedad, donde se encontraba oculto Abimael Guzmán, líder de la organización terrorista Sendero Luminoso. Garrido Lecca fue acusada de ser miembro de Sendero Luminoso, por lo que cumplió una condena en la cárcel desde 1992 hasta 2017.

amiga me comentó del taller de Lili [Zeni], que también era de danza moderna y veía la técnica Graham. Después del primer día de clase con Lili, me invitó a participar en un ensayo. Estaba buscando gente para armar un grupo.

Como le comenté a Óscar [Naters], siento que Íntegro ha revolucionado la danza contemporánea en Lima, no solo por la puesta en escena, sino también por la forma de trabajar. ¿Cómo definirías los inicios de los trabajos de Íntegro?

Para mí fue una época maravillosa. Los primeros cuatro o cinco años de Íntegro fueron un momento de experimentación y de laboratorio de arte: se mezclaba danza, movimiento y pintura. Además, se utilizaban conceptos que quizás no había escuchado tanto durante mi aprendizaje de técnicas de danza. En el grupo, se improvisaba; al inicio, me daba mucha vergüenza, porque no sabía cómo hacerlo. Poco a poco, me fui sintiendo más cómoda y fue lindo aprender a soltar algo de mi interior. La primera generación fue un grupo de mujeres. Trabajamos entre cuatro y seis años juntas.

¿Quiénes estuvieron en esa primera generación?

Magdalena Villarán³, Tati Valle Riestra, Ana Vázquez⁴, Lili Zeni, yo y en algún momento tú antes de que viajaras a Nueva York.

3 (Lima, 1957) Licenciada en Educación Artística, y magíster en Investigación de la Danza por el Cenidid [Centro Nacional de Investigación, Documentación, Información y Difusión de la Danza José Limón] y el INBA [Instituto Nacional de Bellas Artes de México]. Bailó con el grupo Íntegro. En 1996, se inició en danzas históricas en México. Hasta 2006, bailó en el grupo Danzas del Renacimiento y del Barroco, dirigido por el maestro Alan Stark. Es investigadora especializada en la danza de los siglos XVII y XVIII (barroco francés, barroco español y danza de los virreinos latinoamericanos), y maestra de Historia de la Danza, Técnica de Danza Barroca y Gestualidad Barroca. Actualmente, dirige el grupo La Forlana.

4 (Lima, 1964) Bailarina y coreógrafa formada en ballet, tap, acrobacia y jazz. Como intérprete, formó parte de Íntegro Grupo de Arte de 1984 a 1992. Desde 1990, radica en Montevideo, Uruguay, donde ha participado como coreógrafa e intérprete en diversos grupos, como Contradanza, Mu_Danza, Kriya y Clepsidra Danza. Es fundadora

Hasta ahora, mucha gente me comenta que se acuerda de cada bailarina de ese elenco, porque creo que cada una era muy particular. Es decir, tanto la propuesta grupal como la individual eran sólidas. ¿Qué crees que llamaba tanto la atención de ese primer elenco?

Creo que la fuerza de Íntegro en sus inicios se evidencia en que esas mujeres tenían un gran sentido de pertenencia al grupo y tenían mucha pasión. Cada una venía de un mundo distinto. La mayoría habíamos hecho ballet clásico de niñas, pero no nos habíamos conocido antes. Todas éramos muy jóvenes: teníamos diecinueve o veinte años, y recién comenzábamos seriamente con la danza, así que mostrábamos mucha dedicación. Además, éramos muy distintas físicamente y en nuestras formas de bailar. Creo que eso es lo que recuerda nuestro público.

Desde afuera, se veían muy distintas, pero, a nivel de movimiento, si había la sensación de que se trataba de un grupo. Hace poco, veía un video de *Intuiciones* y notaba una suerte de homogeneidad en el entrenamiento físico previo.

En Íntegro, ha habido varias etapas. Durante la etapa inicial, andábamos juntos y hasta nos vestíamos igual. Teníamos la utopía del grupo ochentero, como muchos grupos de teatro peruanos y latinoamericanos de la época. Cuando salimos fuera del país, empezamos a separarnos un poco: una se casó, otra se quedó en otro país. Entonces, apareció una nueva generación antes de los años noventa.

¿Quiénes formaron parte de la segunda generación de bailarines?

Marisol Otero, Jaime Lema, Guillermo Castrillón y Joelle Gruenberg, entre otros.

¿Qué espectáculos crees que fueron un hito de la primera etapa y cómo describirías la propuesta de Íntegro de esa época? Mucha gente los asociaba con danza teatro, pero sin entender realmente el término.

Creo que los primeros cinco o seis años de Íntegro fueron de experimentación e investigación. Se mezclaban los conceptos que proponía Óscar, que, como viene de la pintura, planteaba ciertos ejercicios de color. Arrojamus muchas ideas y material desde el cuerpo. Con respecto al término “danza teatro”, nunca nos preocuparon mucho las denominaciones ni nos identificábamos con lo que pasaba en la danza en Lima en ese momento. Es cierto que en nuestras propuestas había un componente teatral, pero también de la pintura y, más adelante, del video. Había mucha catarsis desde el cuerpo. A finales de los años ochenta, durante la época de la guerra interna en el Perú, se crea *Y si después de tantas palabras*. Fue un boom, porque los cuerpos se expresaban de manera delirante.

***Y si después de tantas palabras* es un gran hito en esa década.**

Tuvo muchísimo público. La gente hacía catarsis. Las primeras obras, a mediados de los años ochenta, eran verdaderas experimentaciones. Iba poca gente a vernos, pero la experiencia debe haber sido impactante. Poco a poco, se fue creando interés en nuestro trabajo.

Más allá del trabajo con Íntegro, ¿cómo continuaste con tu exploración del movimiento?

En ese momento, tenía muchas ganas de aprender. No había estudiado fuera del país, así que trataba de absorber lo poco que había en el medio. En general, mi exploración partía de mis propias ganas de bailar, pero sin encasillarme en un modelo, así que bailaba como quería. Empecé a estudiar artes marciales, básicamente chi kung y kung fu. Eso me abrió una perspectiva orientada hacia la meditación. Creo que eso fue beneficioso para Íntegro, porque la fusión de lenguajes era muy enriquecedora. Además, las artes marciales me dieron un amor por el silencio y la pausa, aspectos que después de muchos años los veo desde otra perspectiva.

No sabía que habías tenido contacto con el silencio y la pausa tan pronto. Con *Vallejo* se acaba la primera fase de Íntegro y ustedes se van por tres años a México. Óscar me contaba que ahí comienzan a trabajar con actores en vez de bailarines. ¿Cómo sientes que esos años en México influyeron en su trabajo?

La vivencia en México fue un aporte significativo. Como dábamos clases en el Centro Universitario de Teatro [de la Universidad Nacional Autónoma de México], teníamos que acercarnos a estudiantes no entrenados en danza. Planteábamos dinámicas y ejercicios que venían de la experimentación de los primeros años del grupo; es decir, partíamos del uso del color y la pintura. Paralelamente, me acerqué a maestros de danza butoh, lo cual me abrió una nueva perspectiva del movimiento y su relación con la naturaleza de las cosas. Desde entonces, el butoh empieza a estar muy presente en mi trabajo.

¿Sientes que el elemento teatral también influye en tu trabajo?

Recibimos invitaciones de varios grupos de teatro para crear coreografías y asesorar el movimiento de los actores. Aprendimos mucho del teatro. Creo que una persona que hace danza tiene que ser capaz de desarrollarse en otras disciplinas artísticas.

Con respecto a la dirección y creación en Íntegro, ¿cómo las has manejado con Óscar?

A partir de nuestra estadía en México, comenzamos a trabajar montajes más pequeños. Comienzo a involucrarme más en la dirección, ya que empiezo a plantear propuestas. La última palabra la tiene Óscar, pues él es el que cierra el montaje. El proceso creativo es orgánico y se va desarrollando desde las improvisaciones. Yo trabajo desde la negación y el caos, pues contantemente niego y vuelvo a empezar de cero. Esa terquedad ha hecho que el trabajo con Óscar no sea fácil; aun así, hemos continuado y salido adelante.

¿Alguna vez has asumido la dirección completa del trabajo?

Sí. Lo he hecho en *Silencio* en el Festival [Internacional] Danza Nueva del ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] en 2001, en una serie de solos en México y en *Paqarina*. Al regresar de México, en algunas de las obras hemos hecho codirección.

de Kinesia, espacio de arte corporal; y docente de ballet, tap, jazz, expresión corporal y yoga para niños.



Ino Moxo. Fotografía: Musuk Nolte

En el Perú, no hay butoh. ¿Cómo es tu entrenamiento y tu investigación? ¿Entrenas sola?

Prefiero trabajar en grupo, así que no entreno sola. Doy clases y trabajo conmigo misma cuando hago meditación. Me gusta trabajar la improvisación. La soledad me sirve para reflexionar sobre ciertas ideas base que aplico en las improvisaciones durante el proceso creativo.

¿Cómo te describirías: como bailarina o maestra?

Me identifico con las dos facetas. Todo lo que he estudiado en relación al movimiento lo comparto. Me gusta coreografiar, pero también me gusta hacer otras cosas, como trabajar desde las artes plásticas y la fotografía. Progresivamente, voy desarrollando más mi trabajo en esas disciplinas.

Por el tipo de experimentación que han realizado en Íntegro, también se les ha considerado como parte del teatro peruano. De hecho, en una época, ustedes se autodenominaban como “teatro de imágenes”.

¿Consideras que han hecho tanto un aporte para la danza como para el teatro?

Por supuesto. Me parece que Íntegro es uno de los hitos importantes dentro de la escena contemporánea peruana y que ha sido influyente para el teatro. Nuestro amigo Hugo Salazar del Alcázar escribió un libro sobre teatro peruano y, en la sección de los años ochenta, incluía a Íntegro.

Durante los noventa, siguen presentando obras en espacios escénicos convencionales. ¿Cómo comienza la incursión en las performances y el trabajo en espacios alternativos?

Nos empiezan a invitar a bienales de arte que se hicieron en Lima. Participamos en tres bienales en espacios no convencionales realizando performances. Luego, nos invitaron a participar en proyectos en el extranjero en espacios alternativos en la calle. Hacíamos performance o acciones más cortas. Durante ese tiempo, en paralelo, trabajábamos una obra al año en un espacio convencional.

Es bastante trabajo, considerando lo difícil que es. ¿Cuándo conociste a Hervé Diasnas?

A mediados o finales de los años noventa. En esa época, Hervé Diasnas viene por primera vez de Francia a dar talleres en la Alianza Francesa. Asistimos varios de los bailarines de mi generación y más jóvenes. Me gustó su práctica y a él también le gustó mi trabajo, así que me ofreció una beca para ir a estudiar a Francia el siguiente año. Fui por tres años consecutivos a estudiar. Su práctica también se relaciona mucho con las artes marciales. Me enganché con su trabajo. Considero que ha sido un gran amigo, compañero y maestro que ha tenido una gran influencia en mí como bailarina y coreógrafa. Tanto de mi maestro de chi kung como de Hervé

aprendí que la danza es una práctica que se realiza en la cotidianidad. Esa idea me parece muy importante, porque me mantiene alerta y en el presente, y me fortalece como persona y como bailarina.

Tanto cuando trabajas con Íntegro como cuando lo haces de manera independiente, ¿están dirigidos tus talleres al público en general?

Sí. En los talleres no buscamos formar solo bailarines, sino artistas interdisciplinarios. Enseñamos a cualquier persona que quiera acercarse, y conectarse con el movimiento y la creatividad.

Considero que la última fase de Íntegro tiene que ver con prácticas rituales, lo que se vincula con su acercamiento a las plantas medicinales y a rituales tradicionales. ¿Qué rituales específicos les han interesado?

El interés de Íntegro por los rituales y la tradición va apareciendo cuando viajamos a la sierra. Nos empezamos a interesar por las tradiciones profundas de un país como el nuestro y comenzamos a trabajar a partir de eso. La primera obra que hicimos sobre esos temas es *Juanita*, que es sobre el hallazgo de una niña de doce o trece años que fue sacrificada en el antiguo Perú. Fue fascinante investigar sobre la figura de esta niña e indagar por qué se realizaban prácticas como esta. Con *Juanita*, nos acercamos a la tradición, sus prácticas y su cosmovisión, y a las plantas maestras y al amor a la tierra. Después, aparecen *Gaia punto cero* y *Paraíso punto cero*, en las que también exploramos temas sobre preservación y medio ambiente. A partir del 2000, comenzamos a hacer algunas prácticas chamánicas, retiros espirituales, de meditación y de silencio, ceremonias con plantas medicinales, y limpias, purgas y ayunos.

¿Óscar y tú realizaron juntos esas prácticas?

En distintos momentos, tanto juntos como por separado, nos comienzan a interesar las relaciones entre culturas antiguas. Por eso, hicimos un viaje a la India. Nos cambió la vida, porque nos abrió la visión sobre la vida en este planeta y las razones por que nos encontramos aquí como humanos. La experiencia nos permitió enfatizar nuestro trabajo espiritual. Fuimos a la India con una beca para trabajar por tres meses con un grupo de danzas tradicionales y contemporáneas. Finalmente, nos quedamos por seis meses. Pudimos aprender mucho sobre la búsqueda espiritual y artística. La potencia de la música es increíble; las danzas tradicionales, cuyos movimientos están registrados en los libros antiguos, son fascinantes. Antes de ir a la India, yo había estudiado danzas tradicionales peruanas en la Centro Universitario de Folklore, mientras estuve dirigiendo el Teatro Universitario de San Marcos desde 2004 hasta 2007. El encuentro entre la danza contemporánea, las danzas tradicionales de la India y las danzas tradicionales peruanas fue maravilloso. Como muchas de sus danzas se parecen a las nuestras, a veces era difícil distinguir si estaban bailando huayno o una danza popular hindú.

“La locura y el riesgo son importantes para crear.”

A partir de esa experiencia, ¿presentaron una obra?

Después de tres meses de convivencia, presentamos un trabajo allá con bailarines indios maravillosos. Yo también bailé. A ellos y a nosotros nos encantó la experiencia. Después, continuamos viajando tres meses más por la India. En ese periodo, hicimos retiros espirituales que se complementaron con nuestro trabajo. Quizá la búsqueda espiritual que habíamos estado realizando en Perú se fortaleció con la experiencia en la India.

Hasta ahora, me parece alucinante cómo Óscar y tú han coincidido en intereses. ¿Se ha dado de manera natural o han tenido que ceder en algún momento?

Los temas que Óscar y yo hemos tocado en Íntegro han aparecido y se han desarrollado de manera natural. Al comienzo, los temas eran más subjetivos, psicológicos y personales. Por ejemplo, el tema de la crisis como pareja estuvo presente en *Los amores difíciles*. Luego, nos hemos centrado en temas como el medio ambiente y el calentamiento global, que aparecieron a partir de vivir en una ciudad con tanta polución como Ciudad de México. Posteriormente, a partir de

un viaje a la sierra, aparece nuestro interés por la tradición peruana, que ya está presente en *Juanita*. Más adelante, nos concentraremos más en lo espiritual a partir de nuestro viaje a la India. Nuestra última obra, *Ino Moxo*, es un trabajo inspirado en la planta sagrada ayahuasca, y en el libro de César Calvo *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. “Ino Moxo” significa “pantera negra”. Ahora estamos interesados en la cosmovisión ancestral y la espiritualidad, pero las propuestas cambian y vuelven cosas del pasado. De hecho, nuestro próximo trabajo es un unipersonal que condensa los treinta años de Íntegro.

¿Qué esperan del futuro?

Trato de vivir el presente y los cambios sin pensar en el futuro. Ahora, queremos hacer un libro. Para eso, necesitamos financiamiento.

¿Qué expectativas tienes con respecto a la nueva generación del mundo del movimiento?

Sinceramente, no voy mucho a ver teatro y danza. Definitivamente, a lo largo del tiempo ha habido muchas propuestas, pero creo que Íntegro es un caso particular. Cómo me hubiera gustado poder ver una obra de Íntegro sentada en la platea. Lo digo con todo el corazón y con mucha humildad.

¿Cómo quisieras ser recordada por la gente que se queda acá después de nosotros?

Como cada persona quiera. La locura y el riesgo son importantes para crear. Quisiera que me recuerden como Íntegro, que es una locura que ha vivido por más de treinta años. Lo que quedará será lo que resuene en cada espectador. Como todos vamos a desaparecer algún día, cuando ya no estemos en la tierra, estaremos en las estrellas. Espero que, cuando observen una, nos recuerden.



Evocación. Fotografía: Andrés León



Armando Barrientos

“Los jóvenes que están muy abocados a la danza deben entregarse con mucha verdad y entusiasmo, porque están en una época en la que me hubiese gustado vivir a mí.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Armando Barrientos Chávez y nací en 1943 en Santiago de Chile.

¿Por qué te decían “Barres”?

No quería que se enteraran de que bailaba si veían un programa o un periódico. Entonces, para ocultar mi identidad, me puse “Armando Barres”. Muy inglés.

¿A qué edad llegaste de Chile a Lima?

A raíz de la muerte de mi padre, vinimos cuando yo tenía ocho años, pues mi madre era peruana. Desde muy pequeño, me interesaba la danza, porque a mi mamá le gustaba el ballet. Siempre tenía revistas y periódicos del Teatro Colón [Buenos Aires] y de teatros de Chile. Yo veía las imágenes y trataba de hacer las poses de baile. No sabía cómo se hacían, pero me encantaba.

Cuando llegas a Lima, ¿cómo era la movida en el mundo de la danza acá?

A mi mamá le gustaba ir al ballet y yo la acompañaba siempre. Veía la magia del teatro y me fascinaba. Le decía a mi mamá que quería bailar, pero ella me decía que eso no era para los hombres. Tenía ese tipo de ideas. Como el baile era un tabú para mí, imitaba los pasos de ballet a escondidas en mi dormitorio. En los sesenta, un día, apareció en el periódico un anuncio de una beca para bailarines hombres que daba Trudy Kressel, una bailarina francesa que recién llegaba al Perú. Fui un domingo a la audición. Éramos solo dos o tres chicos. Trudy me vio y me dijo “Baila. Pongo música y tú muévete como quieras”. Me moví como loco hasta que ella me dijo “Ya, basta. Te quedas. Ya tienes tu beca”. Estaba emocionado, pero ni siquiera podía contarle en casa. Todo lo hacía a escondidas. Me escapaba de la última hora de clases del colegio para irme a la clase de baile, que empezaba a las 6 de la tarde.

¿Dónde eran las clases en ese momento?

La academia de Trudy estaba en el Cine Western, en Lince. Un día, a Trudy se le ocurre ir a la televisión y me quería

llevar para bailar. Le dije no podía, porque me mataban en casa. “No te preocupes, es con máscara” me dijo. Entonces, acepté. Era para el Canal 5. Después de presentarnos, llegué a mi casa y todos estaban esperándome. “¿Qué cosas traes en ese maletín?” Cayeron mi malla y mis zapatillas. “¡Ah! ¡Eras tú el que estaba allí! No se veía tu cara, pero conocemos tu cuerpo. ¡Eras tú!” ¿Sabes cuál fue la reacción de mi hermano mayor, que era como mi padre? Me dijo que me iba con él a Ayacucho para que trabaje con los obreros. Me sacaron del colegio, me llevaron a Ayacucho, y tuve que trabajar con los peones y las máquinas de podar. Terminaba de trabajar a las 4 de la tarde, me iba al cerro y hacía solo mi clase de danza a partir de lo que había aprendido con Trudy.

¿Cómo eran las clases de Trudy? ¿Qué técnica tenían?

Tenía la influencia de Alemania. Por otro lado, yo conocía el clásico por lo que había visto en las revistas y los espectáculos. Además, había visto alguna clase de una amiga de mi mamá que hacía ballet. Por eso, sabía lo que era una primera y una segunda, y las posiciones. Para mí fue increíble seguir con el entrenamiento de danza moderna, porque empecé a trabajar mi cuerpo de tal forma que se iba transformando por medio del trabajo en barra y en el piso, y las improvisaciones. Eran cosas que me gustaban y me sentía maravillado de todo eso.

¿Cuánto tiempo estuviste en Ayacucho?

Casi un año. Al principio, entrenaba solo en los cerros y me iba bien. Después, empecé a tener de público a los hijos de los peones de los obreros, que tenían desde cuatro hasta ocho años. Poco a poco, los invité a bailar conmigo. Primero fueron cuatro; luego, veinte. Al final, llegó a haber alrededor de cincuenta niños que iban a bailar. Los niños estaban felices, pero yo ya no sabía qué hacer con tantos. Mi hermano terminó por enterarse, así que un día llegó con todos los señores de la mina y me dice: “¿Qué haces? ¡Ya no puedo contigo! ¡Vete a Lima!” Por eso, regresé.

Qué curioso. De alguna, manera así comenzó tu carrera de maestro. ¿Te gustó serlo?

Me encantó, sobre todo con criaturas que son como una esponja: repiten todo lo que dices.

¿Qué pasa cuando regresas a Lima?

Regreso y vuelvo a entrenar con Trudy. Cerca del 70, me voy a Nueva York. Llegué sin hablar nada de inglés a la casa de un amigo que era bailarín. Me dijo que ahí iba a poder hacer lo que me diera la gana, porque Nueva York era el mundo de la danza. Me matriculé en el curso de técnicas de composición de Alwin Nikolais. Aprendí y me gustó mucho. Después, tomé clases de Graham y de jazz con uno de los mejores exponentes. Me encantaba el jazz. Luego, volví a Lima, porque mi madre estaba muy mal. Justo al llegar, mi madre falleció. Como ya tenía experiencia y venía de Estados Unidos, recibí invitaciones para hacer televisión. Me contrataron, me hice de un nombre y estuve un tiempo en la televisión, pero mi ideal no era hacer ese tipo de trabajo, sino dedicarme a la danza en sí.

¿Cómo definirías tu estilo? Tienes influencia de jazz, Nikolais, Graham, y Trudy.

Mi estilo es más libre, porque no me he ceñido a las técnicas, aunque he tomado algo de cada uno. He hecho una especie de complementación entre todas esas técnicas y mi propia experiencia. Eso para mí es importante, porque creo que puedo desarrollar una técnica propia.

Creo que eso es lo que hacemos en el Perú: nos nutrimos de varias técnicas y luego hacemos nuestras propias versiones. En los años setenta y ochenta, el jazz y la danza moderna estaban mucho más ligadas.

¿Sientes que eso sigue ocurriendo?

No, ya no es así. En ese momento, el jazz tuvo mucha influencia en la danza moderna. En el Perú, yo era el único que hacía jazz en la televisión. Pagaban muy bien. También me llamaron de varios programas para hacer danza moderna, pero sobre todo hacía jazz, es decir, coreografías como las de Broadway. No llegaban al punto de buscar bailarines clásicos para que hicieran demostración de ballet.

Cuando te comienzan a contratar para los shows, ¿seguiste trabajando con Trudy?

Seguí trabajando con Trudy hasta que ella se fue. Trudy se fue de la noche a la mañana. Tuvo una gran decepción de Perú, pues hizo mucho por la danza aquí y no la valoraron como se debía. Realmente, fue una gran pérdida. María Retivoff se quedó a cargo de su espacio. Trabajamos con ella tratando de salir adelante, pero ya no fue lo mismo. Después, alrededor del 80, entré a trabajar en el Ballet San Marcos por una invitación de la señora Vera Stastny. Para mí eso fue una gran experiencia. Fui como uno de los fundadores. Éramos ocho, entre los que estaban Jorge Rodríguez⁵, Nora Villanueva y Fernando Faverón⁶. Un día, Vera nos dice que íbamos a viajar

⁵ Bailarín limeño que estudió bajo la dirección de Dimitri Rosstovff en la Asociación de Artistas Aficionados. Fue primer bailarín en el Ballet de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el Ballet Municipal. Fue becado en el American Ballet Theatre en Estados Unidos, así como en la Ópera de Noruega y en la Ópera de Suecia. Fue premiado con la Zapatilla de Oro en París, Francia. Fue maestro en el Ballet Peruano de la Universidad Nacional Federico Villareal, el Ballet Nacional y la Escuela Nacional Superior de Ballet.

⁶ Estudió danza con Roger Fenonjois, que lo llevó de gira a España y Francia con una delegación de bailarines. A su retorno, fue contratado por el Ballet Grancolombiano para irse de gira por Europa y Asia. Estudió en Batsheva Dance en Tel Aviv. Al regresar a Lima, forma



Con Hilda Riveros en obra del Ballet Moderno de Cámara. Fotografía: archivo personal de Armando Barrientos

“Me gusta hacer las cosas de acuerdo a lo que está sucediendo en el momento. Me gusta lo actual, lo que pasa en el Perú.”

a Piura como compañía. A raíz de ese viaje, ya se consolidó el Ballet San Marcos como compañía oficialmente.

Al pasar al Ballet San Marcos, ¿enseñas también en la Escuela Nacional Superior de Ballet?

Me llamaron de la Escuela Nacional Superior de Ballet para ser director de estudios. A raíz de eso, un amigo chileno me comenta que su esposa era una de las bailarinas más conocidas en Chile, pero, por su tendencia política, tenía que salir del país. Era Hilda Riveros. Trabajé duro con ella y se formó el famoso Ballet Moderno de Cámara. Trabajamos muy bien y se hicieron muchas cosas.

El Ballet de Cámara se crea en el 74, pero me estuviste contando hace un momento que para ti fue “estreno y despedida”.

La noche del debut fue una gran decepción para mí. Nos trajeron el programa cinco minutos antes de la función y veo que dice “Ballet Moderno de Cámara. Directora: Hilda Riveros”. Se suponía que yo también iba a ser director. Fue un golpe muy bajo, porque yo había traído a Hilda. Esa noche pensé en retirarme a mi casa, pero, como soy profesional, igual bailé. Hilda estaba muy nerviosa por lo que estaba pasando. El debut también fue mi despedida, pues nunca más regresé.

El Ballet Moderno de Cámara duró hasta el 79. ¿Por qué cerró?

Hubo cambio de gobierno. Desapareció a raíz de los cambios políticos.

El Ballet Nacional no existía todavía.

No, recién se creó cuando cerró el Ballet Moderno de Cámara. Cuando se crea el Ballet Nacional y Vera asume la dirección, entré como coordinador. Estuve en ese puesto por cerca de cuatro años.

Qué increíble. Has trabajado con Trudy, que es la precursora de la danza moderna en Lima; con el Ballet San Marcos; y con el Ballet Nacional.

parte del Ballet Peruano de Kaye Mackinnon; luego, se incorpora al Ballet San Marcos bajo la dirección de Vera Stastny. Baila *Walking the Blues* y *Área sin medida* de Royston Maldoom. Más adelante, trabajó en el Grupo Nacional de Danza; y, posteriormente, en el Ballet Moderno de Cámara como bailarín y coreógrafo bajo la dirección de Hilda Riveros.

En realidad, estuve en todos los ballets que han existido en el Perú, porque también estuve en el Ballet del Art Center antes de San Marcos. En todo lo que he podido, he estado como bailarín, coreógrafo, representante o profesor.

¿Cómo te describirías como artista? ¿Hay alguna figura con la que te sientas más identificado?

Me encanta enseñar. Me encanta ver a esa juventud a la que puedo darle toda mi experiencia. He recibido buenos resultados de mucha gente que ha triunfado. Eso me satisface.

¿Qué te gusta más? ¿Enseñar, coreografiar o bailar?

No podría comparar. Por ejemplo, me gusta mucho la creación. Cuando creo, no duermo, porque mis sueños son coreografías. Estoy siempre pensando qué hacer.

¿Cómo definirías tu trabajo creativo en tus coreografías?

Me gusta hacer las cosas de acuerdo a lo que está sucediendo en el momento. Me gusta lo actual, lo que pasa en el Perú. Por ejemplo, hice un ballet que se llamó *La agonía*, basado en *La agonía de Rasu Ñiti* [de José María Arguedas]. Rasu Ñiti era la agonía y herencia de un danzante de tijeras. En la obra, mostraba cómo un danzante de tijeras se traslada por medio del movimiento a través de toda la familia. Era lindo. También hice una coreografía de Pumakayan, que está basada en la obra homónima de Wellington Castillo, que escribió sobre este personaje y me hizo conocer su historia. Fue un caudillo que surgió en Huaraz cuando la ciudad fue incendiada como forma de rebelión hacia los españoles. Fue una suerte de Túpac Amaru en Huaraz. La obra se estrenó en el Teatro de la UNIFÉ [Universidad Femenina del Sagrado Corazón] y me encantó. En general, me gusta mezclar diferentes referentes. Por ejemplo, me parece genial escuchar la música barroca y poner movimientos de contemporáneo. Se pueden hacer maravillas.

¿Cómo defines tu trabajo? ¿Es figurativo, narrativo o más abstracto?

No soy muy abstracto. Me gusta siempre dejar un mensaje en el público.

¿Cómo te consideras como bailarín?

Soy muy expresivo, porque tomo un tema y me entreno de todas las formas. Soy muy vehemente en mis coreografías.

¿Cuáles de tus trabajos consideras como los más emblemáticos?

Los tuve con el Ballet San Marcos. Hice la coreografía y bailé un ballet que se llamó *Momentum*, con el que recorrimos todo el Perú. Fue un éxito, porque siempre era aplaudido por mi vehemencia y mi forma de trabajar. Se llamaba *Momentum*, porque se representaban los tres momentos de la vida del hombre: la alegría, la tristeza y el final de su existencia. Lo hacía con la cara pintada como payaso y me iba cambiando de vestuarios detrás de un biombo. Empezaba con la alegría. Terminaba y regresaba detrás del biombo para cambiarme para el momento del final de la existencia; me quedaba solo en malla, casi desnudo. Esa última parte, que gustaba muchísimo, era con música de The Beatles, que estaba de moda en esa época. La gente se conmovía y aplaudía hasta de pie. Fue muy satisfactorio. Cuando yo hacía ese tipo de trabajos con el Ballet San Marcos, había bailarines descontentos. Como yo trabajaba en la televisión, no iba siempre a

las clases o llegaba tarde. Se quejaban, porque decían que ellos se mataban trabajando. Pero ellos no brillaban en el escenario. En cambio, yo me entregaba.

¿Desde cuándo sientes que tu aporte se vuelve importante para la danza de nuestro medio?

Siento que mi aporte como artista para el medio ha estado presente desde que empecé con Trudy cuando hicimos nuestras primeras funciones en el Teatro Municipal. Eso para mí fue muy importante, porque por primera vez estaba un escenario como ese, con una coreografía importante y diferente para mí. Fue increíble. Hubo una función muy comentada que estuvo abarrotada. Hubo muchas invitaciones para personalidades, ministros y demás. *El Comercio* hizo una gran difusión, así que todos estaban enterados del espectáculo. Nunca había visto el teatro tan lleno. Hasta había gente que se quedó afuera. Fue increíble.

Me sorprende que con una función de danza moderna se haya llenado el Teatro Municipal. ¿Por qué la gente estuvo tan interesada?

Porque fue algo diferente. La gente estaba acostumbrada a ver clásico y no habían visto realmente danza moderna.

Qué emocionante. ¿En qué otros teatros había danza moderna en la época de los años sesenta?

No había muchos locales aparte del Teatro Municipal. También estaba el Teatro Segura, aunque mayormente se bailaba cuando había exposiciones, como las de la Feria del Pacífico o del Museo de Arte Italiano. A mí me gustaban mucho las demostraciones en el Museo de Arte Italiano. La gente se sentaba alrededor de nosotros con sus sillas mientras bailábamos danza moderna. Era increíble.

¿Cuándo se comenzó a hacer danza en el Teatro La Cabaña?

Más adelante, porque ahí sobre todo se presentaba teatro al inicio. Trudy nos llevó a La Cabaña, porque ella fue profesora ahí.

¿Cómo has visto el desarrollo del panorama de la danza en Lima, tanto desde el lado de los que la practican como desde los espectadores? Al inicio, al ser algo novedoso, el público va y hay aceptación, pero creo que Lima es novelera: las personas van cuando las cosas aparecen por primera vez, pero luego las tendencias decaen.

El público lo recibió bastante bien en esa época. Fue increíble, pero luego empezó a decaer. Creo que con la ida de Trudy se fue una línea importante de danza moderna. Después, vino una ola más experimental, pero creo que a la gente no le gustaba. Cada vez que iba a ver un espectáculo de una compañía de danza moderna, veía que la gente no salía muy conforme y no entendía, porque había muchas cosas abstractas. Después, llegaron nuevas escuelas y nuevos exponentes. Llegó la tendencia de la danza teatro, pero a mí me costaba verla como danza, porque no se enfatizaba la parte expresiva, sino lo teatral. En el 80, cuando estuve en Brasil, fui a ver un espectáculo de performance y salí muy desilusionado. Fue la primera vez en mi vida que me fui de un espectáculo antes de que acabe. Era un grupo de Minas Gerais que quería hacer algo novedoso, así que orinaban y realizaban actos sexuales en el escenario. Fue muy fuerte

Contrastes, con el Ballet San Marcos. Fotografía: archivo personal de Armando Barrientos



y desagradable. Los espectadores quedaron impactados y empezaron a salir.

¿Llegó a haber ese tipo de espectáculos en Lima?

No en ese extremo, porque nuestro país es mucho más conservador. Aun así, acá sí llegó a haber una nueva línea que a mí no me gustaba.

Tengo entendido que viviste en Brasil un tiempo, y dirigiste y enseñaste.

Así es. Fui profesor en un grupo en Bahía. Después, trabajé como profesor de danza moderna en la Escuela del Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro durante casi tres años. Fue una experiencia linda. Los chicos realmente estaban formados en ballet, así que hicimos varias coreografías muy interesantes.

¿Por qué regresaste a Perú?

Por problemas de salud de mi hija. Al regresar, en el 85, abrí mi academia Ritmo Studio, porque necesitaba ganar dinero. Las academias de baile estaban de moda en el Perú. Todas las chicas en la academia usaban mallas brillosas de colores, zapatos de taco y esarpines de lana. Traje a las mejores profesoras para clases de disco. La academia se puso de moda y llegó a tener hasta seiscientas alumnas, cosa que nunca me había pasado en la vida. Fue increíble: si eras adolescente y no llevabas clases en Ritmo Studio, no estabas a la moda. También había danza moderna, que era lo que a mí me gustaba.

De hecho, yo seguí clases en esa academia. ¿Por cuánto tiempo la tuviste?

Casi siete años. A mí siempre me persiguió la parte comercial. Tenía familia y dos hijos, y, desgraciadamente, solo del arte no se podía vivir en el Perú. Ahora, la situación es distinta, porque ya se valoran más a los bailarines. Los bailarines del

Ballet Nacional ahora ganan un sueldo de tres o cuatro mil soles. Antes, ganaban ochocientos o mil soles.

Tú has sido importante en la formación de muchos bailarines peruanos. ¿Cuáles sientes que son tus alumnos en los que se nota tu influencia?

Siento que he formado mucha gente que ha llegado a ser famosa y muy reconocida. Entre ellos, está Jimmy Gamonet. Él vino un día a un casting que estaba haciendo para una revista musical y me gustó por su talla. Tiene brazos largos, es alto y muy expresivo, y tenía mucha coordinación. Lo metí a bailar conmigo. Empezó a tomar clases de danza moderna, hasta que un día se fue a Estados Unidos. Formó su propio grupo de danza en los Estados Unidos, que fue muy reconocido. Ahora, es el director del Ballet Nacional. Después, está Joao Rodríguez, un gran bailarín brasilero que vino al Perú, porque había sido mi alumno en la Escuela del Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Entró al Ballet Nacional y trabajó con Vera Stastny. Por su figura y sus condiciones, en poco tiempo pasó a ser primer bailarín. Después, se fue a Europa y siguió bailando. Todavía mantenemos contacto.

En la década del setenta, fuiste director del Ballet de Trujillo.

Fui director del Ballet de Trujillo solo por dos años. Mi familia siguió viviendo en Lima mientras yo estaba en Trujillo. Era imposible llevarme a toda mi familia por diferentes razones, como el colegio de mis hijos. Todos los fines de semana venía a Lima y era demasiado. Aun así, fue una experiencia muy linda, porque Trujillo tiene gente muy talentosa y bailarines increíbles. Hice muchas cosas con los chicos del elenco del Ballet de Trujillo. Los metí mucho en la danza moderna, porque antes hacían sobre todo clásico. Hicieron muchas coreografías y giras. Me dio mucho gusto trabajar con ellos.

¿Por qué crees que en Trujillo hay tan buenos bailarines?

Creo que la gente es muy aficionada a la danza gracias a Stella Puga, una de las promotoras de los festivales de danza en Trujillo. Mucha gente iba a las academias y de ahí sale mucho talento. Muchos de los mejores bailarines nacionales en la actualidad son trujillanos.

Cuéntanos qué has hecho desde que cierras tu academia en los años ochenta hasta hoy. Sé que has trabajado mucho en televisión. Cuéntame también de tu trabajo como pedagogo y como creador.

He trabajado en muchas instituciones como maestro. Actualmente, estoy trabajando en el [Centro Cultural] Peruano Japonés, que tiene un grupo de danza contemporánea. También he trabajado en la UNIFÉ; dirigí los talleres de danza contemporánea y teníamos un elenco, con el cual participamos en festivales, la televisión y otras actividades. Dejé la universidad hace dos años, porque ahora estoy haciendo lo que realmente quise hacer toda la vida, que es danza contemporánea. Siempre me ha fascinado. He trabajado en la televisión para vivir, pero siempre he buscado hacer cosas de calidad. Por eso, hacía grandes musicales, cosa que hoy no pasa en televisión. Hoy en día, cualquiera baila. Por ejemplo, cuando trabajaba como director de coreógrafos en *El gran show*, un día, pasaba por los salones para ver el trabajo de los coreógrafos y veo una coreografía que me pareció muy linda. Al día siguiente, paso por otro salón y veo lo mismo. ¿Qué había pasado? Los dos se habían copiado de un video. ¿Para qué son coreógrafos? Esas cosas me desilusionan bastante, porque veo que no hemos avanzado en la parte creativa. Ellos no saben que esa coreografía fue hecha para una persona por sus actitudes y su forma. Son pocos los que se arriesgan.

Es la parte negativa del fácil acceso a la información sobre todo lo que pasa en el mundo. ¿Te enteraste del escándalo que hubo por que el coreógrafo de Beyoncé se copiaba de las coreografías de Anne Teresa de Keersmaeker? El trabajo de Keersmaeker es maravilloso. Es una de las pioneras de la danza contemporánea en Bélgica. Hay una diferencia entre la influencia y la copia. Además de que consideras que ahora hay menos creatividad, ¿cómo describirías la danza en el Perú en la actualidad?

Veo que hay mucha más afición por la danza, especialmente por los bailes urbanos. A todo el mundo le gusta hacer danza y ven su potencial haciendo baile urbano, sobre todo los hombres. Antes, los hombres no hacían danza, porque había esa idea de que los hacía afeminados. En cambio, hoy en día miles de chicos hacen danza. Se ha demostrado que la danza es un arte para todos.

¿Qué quisieras que ocurra con la danza en el Perú?

Como pasa en otros países, creo que la danza debe ser parte de la educación obligatoria de los colegios. Los gobiernos deberían recordar que existe la parte artística y que tiene que cultivarse, porque también la parte creativa y espiritual es muy importante en el desarrollo.

Estoy de acuerdo con la idea de incorporar la danza como curso obligatorio en la educación. Si se comienza a incorporar la danza desde la infancia, se va a crear un sustento distinto para la sociedad y para la danza como arte. ¿Te has sentido valorado aquí en Perú?

En todo lo que he hecho en la televisión, sí me he sentido valorado, porque he llegado a un nivel que antes no existía. Me hice de un nombre, no porque fuera el único en mi rubro, sino porque hacía un trabajo de calidad. Por el lado de la danza en sí, que es lo que más me gusta, no siempre me he sentido tan valorado, porque siempre me han reconocido como "Armando Barrientos, el de la televisión". No han visto mucho de mis otros trabajos, como los de Brasil o los de Chile, que han sido de danza moderna. Es algo que toda la vida me ha gustado hacer y a lo que estoy más dedicado ahora. Desde hace dos años, me dedico solo eso y ya no a la televisión.

El año pasado, celebraste tus cincuenta años de vida artística. Ahora, me cuentas que este año vas a volver a celebrarlos.

La celebración del año pasado fue por mi trayectoria de vida artística en la televisión, porque la mayoría de gente que la organizó era de ese rubro. Me hubiera gustado que fuera con los del ambiente más cultural, como los del Ballet Nacional o los grupos de danza.

Cuéntame sobre el grupo que tienes ahora con Cecilia Gonzales, Rosa Valencia y Maureen [Llewellyn-Jones].

Recién hemos hecho nuestro debut hace poco. El grupo se llama Compañía de la Experiencia. No voy a decir que es un grupo de viejitos, sino de gente de edad que tiene una larga trayectoria y una gran experiencia en el escenario. No nos centramos en la parte técnica, porque no estamos en la edad de hacerlo, pero todavía hay algo que tenemos que dejar en el escenario como artistas. Entonces, exploramos sobre todo la parte corporal. Es muy triste que se piense que a cierta edad tenemos que dedicarnos solo a enseñar. ¿Por qué? Todavía podemos movernos con un fin espiritual o creativo. Llevamos al escenario un mensaje de paz para la gente. Creo que lo estamos logrando, pues hemos tenido una gran acogida. Cuando nos presentamos en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] de Miraflores, había varios grupos de danza y todos sacaban la cabeza por las bambalinas para ver qué iban hacer lo viejitos. Quedamos muy conformes, porque fue una experiencia muy linda y no pensábamos que iba a funcionar así.

¿Hay algo más que quieras decir que te parezca importante?

Me gustaría decirle a toda la gente que hace danza que no se limite ni se cohíba. Hoy en día, existen muchas oportunidades para hacer danza. Expresen sentimiento a través del movimiento. Los jóvenes que están muy abocados a la danza deben entregarse con mucha verdad y entusiasmo, porque están en una época en la que me hubiese gustado vivir a mí. Yo tuve que aprender a escondidas y recibí muchos ataques de la gente por ser bailarín. Hoy eso no pasa, porque en la danza todos somos iguales.



Beatriz Morachimo

“(...) me identifico como educadora, pues, si hay algo que me diferencia de los demás, es que en todos los procesos trato de involucrar el tema formativo.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Beatriz Raquel Morachimo Cattaneo. Nací el 4 de marzo de 1967 en Lima.

Cuando pienso en ti y tu relación con la danza, te asocio con el trabajo universitario, pues has trabajado en tres universidades y estudiaste Educación. ¿En qué momento llegaste a la danza?

En realidad, la danza apareció primero, pues hice ballet clásico desde los cuatro años. Como mi hermana tenía el pie plano, la inscribieron en clases de ballet para que desarrolle el arco; nos llevamos un año, así que fui a las clases para acompañarla. Mi hermana estuvo solo un año en las clases, porque no le gustó. En cambio, yo me enamoré del ballet y me quedé. Más adelante, ingresé a la Escuela Nacional Superior de Ballet, cuando funcionaba en la Plaza San Martín [Cercado de Lima]. Como estaba muy lejos de mi casa, mi mamá decidió inscribirme en clases por mi casa en Jesús María con la señora Tamara Burkevics de Cino. Allí, conocí a Patricia Awuapara. Cuando terminé el colegio, seguí con el ballet, y tomé clases de otros estilos, como tap y jazz.

¿Dónde hacías tap y jazz?

Si bien la academia de la señora Cino no era tan formal, tenía niveles para principiantes, intermedias y avanzadas. A las avanzadas nos engreía y ponía profesores de otros estilos. Por ejemplo, contrató a la señora Alicia Maguiña para que nos enseñe a bailar marinera. También llegó a nuestra academia una bailarina que había estado en la Academia Británica de Ballet con Rosina Müller⁷ varios años. La señora Cino no le cobraba a cambio de que nos diera clases de tap a las avanzadas. Después, llevé clases de jazz con Spencer [Hernán

⁷ Rosina Müller fundó la Academia Británica de Ballet en Lima en el año 1956. En este espacio, se sigue el método de enseñanza clásica de Royal Academy of Dance de Inglaterra. Asimismo, la academia fue el primer espacio en impartir clases de tap en el Perú. Rosina Müller tuvo gran influencia en reconocidas discípulas.

Toledo]⁸ y entré a su elenco. Como estaba muy metida en la danza, quería irme fuera del país para seguir estudiando, pero mis papás no estaban de acuerdo. Entonces, decidí estudiar una carrera universitaria que me permitiera seguir bailando. Estaba entre Educación y Comunicación. Finalmente, entré a la UNIFÉ [Universidad Femenina del Sagrado Corazón] a Educación en el 84. Cuando llevaba poco menos de un año estudiando, en la segunda noche de cachimbas, mis amigas me propusieron que bailara para representar a la facultad en una competencia. Me presenté y gané. La doctora Gladys Buzzio Zamora, que era la religiosa que dirigía el área de Bienestar y los talleres, estaba presente. Me vio y me propuso enseñar talleres de danza. Así, comencé a dar clases.

Es decir, comenzaste bastante pronto, mientras seguías estudiando.

Así es: estudiaba y enseñaba en paralelo. Antes de enseñar, pensaba en cambiarme a la Universidad de Lima para estudiar Comunicación, pero me enganché a la UNIFÉ por las clases. Allí, pude trabajar con mis amigas. Hasta ahora, le tengo mucho cariño a la hermana Gladys Buzzio.

¿Hicieron un elenco?

Sí. En un principio, la idea era dictar talleres. Como en la presentación de la noche de cachimbas bailé tap, la hermana me propuso que haga un taller de tap. Después, el taller empezó a crecer. Empezaron a llegar personas que ya bailaban y tenían experiencia, así que podíamos armar un elenco. Los presupuestos no eran muy buenos, pero teníamos libertad: era cuestión de trabajar con creatividad. La experiencia fue muy interesante para mí. Eso ha marcado mi trabajo hasta hoy, que siempre ha estado vinculado de una u otra manera al tema de la educación. Mientras estudiaba, me empezó a interesar la idea de desarrollar la creatividad mediante las manifestaciones artísticas, sobre todo cuando hice la tesis

⁸ Compositor, coreógrafo y profesor de danza. Entre los años setenta y ochenta, dirigió la escuela Spencer's Dancing Studio y montó musicales al estilo de Broadway. Posteriormente, se muda a Austria, donde es director de la escuela y compañía de baile Hernán Toledo Dance Company.

de bachiller y la de licenciatura. En ese momento, el tema de la creatividad vinculada al arte estaba olvidado en el ámbito de la educación. Su punto máximo llegaba en la Educación Inicial y luego se olvidaba.

Eso sigue pasando en alguna medida hasta ahora. El año pasado estuve trabajando en una propuesta de arte en los colegios para el Ministerio de Educación. Efectivamente, el campo artístico está mucho más desarrollado en los primeros años y luego se deja de lado. Además, los mismos maestros no están preparados para enseñar ese tipo de cursos.

Creo que [Javier] Sota Nadal propuso una ley en 2005 en la que ya estaban establecidas las cuatro manifestaciones artísticas dentro del currículo escolar. Sin embargo, han pasado más de diez años y no se han capacitado a los profesores ni se han contratado nuevos docentes con la preparación necesaria.

Cuando terminas de estudiar en la universidad, ¿seguiste enseñando en la UNIFÉ?

Terminé la universidad en el año 88. En el 89, hice la tesis para el bachillerato. En nuestro grupo, ya empezábamos a hacer creación colectiva. Una persona interesante que estaba en el grupo era Añari [Indacochea], la hija de Yvonne von Mollendorff. Es muy creativa, así que trabajábamos juntas cosas medio locas e iban funcionando. Al inicio, las presentaciones eran dentro de la universidad; o en otras universidades, como la Universidad de Lima, la Universidad Peruano Cayetano Heredia o la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Después, dimos el salto a centros culturales. Ya en ese momento, formábamos parte del Consejo Nacional de Danza-Perú, así que comenzamos a tener presentaciones en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] y luego en la Alianza Francesa.

¿Cómo era la dinámica de entrenamiento? ¿Hacían clase y luego ensayo?

En la primera fase, las clases eran de tap. Luego, comenzamos a ver películas clásicas para sacar coreografías, como de *Cantando bajo la lluvia*. Ya cuando empecé a trabajar con el grupo de gente con más experiencia, comenzamos a tener más talleres y a invitar gente. Por ejemplo, invité a Patricia Awuapara para que dé un taller. Yo también empecé a tomar clases de danza moderna, porque, hasta ese momento, mi base era el clásico, tap y jazz. Poco a poco, comencé a ver espectáculos, como los de Lili Zeni o los de Patricia. Alguna vez, también te vi en escena cuando eras chiquilla. Empecé también a tomar clases con Yvonne. A un grupo y a mí nos dio clases en su casa. Luego, la invité para que dicte talleres en la universidad. Más adelante, llevé clases con Patricia en Danza Lima, el espacio de Maureen [Llewellyn-Jones].

¿Hasta cuándo trabajaste en la UNIFÉ?

Hasta el 92. A principios del 93, me jalen a la Universidad de Lima para hacer prácticamente lo mismo. En un principio, querían que me dedique al tap. Acepté, porque pensé que seguiría el mismo camino que en la UNIFÉ, es decir, haría tap, pero después exploraría otros estilos. Desde el comienzo, hacíamos un poco de tap, y el resto del tiempo hacíamos moderno y otras cosas que yo había aprendido. Comencé con pocas horas con un grupo lindo y muy entusiasta. A medida que el grupo fue creciendo, empecé a separarlo por

niveles. Después, comencé a contratar más profesores, porque, por el reglamento de la Universidad de Lima, hay un máximo de horas que puedes dictar.

Cuando te vas de la UNIFÉ, ¿quién se queda a cargo?

Patty [Patricia] Wong⁹, que venía del Ballet San Marcos. Esa posición suponía ser directora, productora, coreógrafa, periodista... todo. No podías solo dedicarte a tu clase y tu coreografía, porque el trabajo tenía que ser difundido. Creo que se logró crear una sensación de una movida universitaria, al menos con la UNIFÉ y San Marcos. En ese momento, todavía no existía Andanzas de la PUCP.

¿Qué sucedía con el Ballet de la Universidad [Nacional Federico] Villareal en esa época?

Estaba dirigido por Ricardo Rengifo¹⁰. Comencé a conocer más gente cuando empiezo a trabajar en la Universidad de Lima, porque, como teníamos apoyo, organizamos los Encuentros Universitarios de Danza. En esos eventos, había mesas redondas, conversatorios, muestras. Así, se creó una movida más sólida. Antes de eso, Rengifo estaba en la Villareal y Sandra Campos tenía un grupo en la Universidad [Nacional] Agraria [La Molina], pero cada uno trabajaba de manera aislada. Los Encuentros Universitarios de Danza se hacían en el Auditorio Central de la Universidad de Lima. Nos encargábamos de todo. Sin pensarlo, terminé trabajando en temas de comunicaciones, como había querido antes. Aprendí mucho.

En otros entornos, la gente se especializa en algo y solo se dedica a eso, porque hay presupuesto para eso. En el Perú, no pasa eso, así que tienes que aprender de otros rubros, como producción, luces o escenografía. ¿Cómo describirías el perfil de la gente que entraba a bailar en la Universidad de Lima? ¿En qué se diferenciaban de la UNIFÉ?

Evidentemente, en la UNIFÉ solo había mujeres, y, como dije, en algún momento empezaron a llegar personas con algo de experiencia en danza. La gente en la Universidad de Lima era más variopinta: había alumnos de todas las profesiones. Había gente que tenía experiencia en danza y otros que no; o casos como el de Carola [Robles], que nunca había hecho danza, pero tenía un cuerpo muy trabajado, porque había hecho gimnasia. Algunos iban a los talleres para relajarse; otros iban por recomendación del Psicopedagógico de la universidad. Me parecía muy interesante trabajar con grupos tan variados. Además, era la primera vez que trabajaba

9 (Lima, 1974) Bailarina y coreógrafa. Inició sus estudios en danza clásica aproximadamente a los siete años en la Escuela de Ballet de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, bajo la dirección de Vera Stastny. Fue integrante del Ballet San Marcos desde 1990. Ha sido directora del elenco de danza de la UNIFÉ desde 1996 hasta 2010 e integrante del grupo Contémpora desde 1994. Ha participado en diferentes encuentros, festivales, concursos, y giras nacionales e internacionales. Actualmente, es profesora de danza moderna en la Formación Artística Temprana de la Escuela Nacional Superior de Ballet.

10 Ingresó a la Escuela Nacional Superior de Ballet, donde fue alumno de Jorge Rodríguez y se fue especializando en roles de carácter. Además de bailar en el Perú, fue invitado al Ballet Gamonet en Miami. Posteriormente, se incorporó en calidad de profesor y coreógrafo al Ballet Peruano dirigido por Elsa León. Más adelante, asume la dirección del Ballet de la Universidad Nacional Federico Villareal.

“Creo que siempre he sido como un trompo: por un lado, me interesaba crear un equipo y una movida de danza; por otro lado, también tenía ideas que me movían o que quería ver en escena.”

con hombres. Muchos habían hecho teatro con Pipo Gallo y venían a mi taller para fortalecer su cuerpo. Terminaban por interesarse por la danza y se quedaban.

En la Universidad de Lima, ¿tus clases iban más hacia lo contemporáneo?

Iban por esa línea. Como ya estaba más conectada con el medio, llevaba diferentes clases e incluso talleres con gente que venía de otros países. Cuando viajaba, también llevaba talleres. A los más avanzados, como Tati Alcántara¹¹, Carola o Vannia Ibarguen¹², les recomendaba que también llevaran clases en otros espacios. Mi objetivo era que se convirtieran profesoras, cosa que sucedió. Ellas estuvieron conmigo desde que eran cachimbas, pero, más que verlas como alumnas, las veía como colegas, porque bailaban muy bien. Después de presentarnos en el Auditorio Central, empezamos a presentarnos en el ZUM [Zona de Usos Múltiples], que tiene capacidad para más de mil espectadores. Cuando presentamos *Traslados – Danza memoria – Tumbas reales de Sipán*, se llenó por cinco noches. Cuando presentamos *Lilith* en el ICPNA, el teatro también se llenó. Fernando Torres incluso propuso extender funciones.

Entonces, la creación también te fascinaba.

Creo que siempre he sido como un trompo: por un lado, me interesaba crear un equipo y una movida de danza; por otro lado, también tenía ideas que me movían o que quería ver en escena. Para crear, siempre trabajábamos en mesa un buen tiempo. Traíamos gente de otros rubros y todo partía de una investigación, es decir, llevé a la danza el formato académico para sacar adelante los proyectos. Cualquier investigación parte de una hipótesis y, a partir de ella, van surgiendo ideas. Como trabajaba con universitarios, estaban acostumbrados a ese formato de trabajo. Creo que la gente que no era de danza apreciaba mucho más nuestro trabajo que los del ámbito de la danza. Alguna vez, el Consejo Nacional de Danza-Perú me dijo que era imposible tener llegada a un público masivo con danza contemporánea. Eso me sirvió como incentivo para tratar de lograrlo. Entonces, trabajamos por ocho meses en varios laboratorios para el espectáculo sobre Sipán.

11 (Lima, 1977) Actriz y bailarina. En sus inicios, se dedicó a la danza moderna y contemporánea en el Taller de Danza Contemporánea de la Universidad de Lima. Actualmente, se dedica principalmente al teatro musical y a la televisión. Es directora de la academia de danza Escenic-K.

12 (Lima, 1977) Bailarina, coreógrafa, y profesora de danza nacida en Perú. Fue parte de la compañía del Ballet Municipal de Lima y del Grupo Danzul Danza Contemporánea de la Universidad de Lima. Ha trabajado como bailarina independiente con coreógrafos y maestros en el Perú y el extranjero. En 2009, obtuvo un Master en Danza de la Universidad de Maryland. Desde 2012, Vannia ha organizado el Festival Encuentros de Pura Danza en Lima. Actualmente, es directora del grupo VIDA - Vannia Ibarguen Dance Arts y directora artística de Global Water Dances

Eso es un privilegio. Hoy en día, con suerte tengo tres meses para crear un espectáculo.

Además, tenía músicos que creaban para la danza y tuvimos música en vivo en el espectáculo. Como habíamos leído mucho, teníamos grandes voladas. Era un lujo tener a los músicos y a Jorge [Garrido-Lecca] que escuchaba mis ideas, mientras veía a los cuerpos que comenzaban a proponer y a crear. Es uno de los trabajos que quiero más, porque me enamoré del proceso. Llegamos a involucrarnos incluso con el tema de las texturas, porque queríamos sentir lo que las momias sentían al estar envueltas. Fue una investigación hecha con mucho detalle.

Uno recuerda más el proceso, porque el espectáculo pasa muy rápido. Además de bailar con los que se formaban en la Universidad de Lima, también invitabas a veces a bailarines de afuera.

Sí, porque cada vez tuve más apoyo de parte de la universidad. Por ejemplo, invité al maestro cubano de danza contemporánea Ramiro Guerra cuando estuvo en Lima. Él había venido para participar en unos conversatorios con el ICPNA. Fernando Torres me comentó que el maestro estaba interesado en quedarse una semana más, así que hablé con mi jefe para que pueda dar dos clases. Estuvo con el grupo de principiantes y con el de avanzados. Como nos transfirió tanto conocimiento, al final, el maestro nos dirigió en un trabajo de creación colectiva. Cuando Stefania Samengo estuvo en Lima, también dio un taller de dos o tres semanas. Después, los argentinos Jorge Rizzardi [bailarín y coreógrafo] y Jorge Re [productor] se quedaron a trabajar con nosotros dos meses, e hicimos un espectáculo de tango contemporáneo llamado *Luxilio*. En general, conversaba con Fernando Torres para intentar convencer a los que venían a los festivales del ICPNA para que participaran también en alguna actividad de la universidad. También, por medio de Ricardo Ramón del Centro Cultural de España, se presentó en la Universidad de Lima un espectáculo llamado *Ocupado Dancing*, que era de tres argentinas.

¿En qué momento el grupo de la Universidad de Lima empieza a llamarse Danzul?

El grupo de avanzados empezó a llamarse Danzul cuando hablé con las autoridades para que ese grupo se convierta en un elenco oficial y represente a la universidad. Se consolidó un grupo interesante, en el que estuvieron Víctor Herrera¹³, Luis Valdivia, Willy Hernández¹⁴, Carola Robles, Adriana

13 (Lima, 1969). Fue parte de la movida de danza contemporánea en Lima en los años noventa como bailarín en diferentes compañías de danza: Grupo Uno, Danza Viva, Pata de Cabra, Andanzas, Espacio Danza y Danzul, entre otras. Ha sido reconocido en el medio por su versatilidad, intensidad interpretativa y musicalidad.

14 (Lima, 1970) Se inicia en la danza con Ducelia Woll y Patricia Awuapara. En 2008, estrenó *Sin lugar a sueños*, su primer trabajo como director. Actualmente, sigue explorando el movimiento a partir de la unión de la danza y el yoga.



Traslados – Danza memoria – Tumbas reales de Sipán. Fotografía: Marín Haro



“En nuestro medio, tienes que involucrarte en todo hasta el final: la producción, el diseño de los afiches, las luces, la música... todo.”

Arrunátegui y Vannia Ibarguen, entre otros. Danzul llegó a tener muy buen nivel. Los bailarines lo hacían por pura pasión, pues se quedaban después de clases hasta las 11 de la noche prácticamente todos los días. Cuando había presentaciones, también ensayaban sábados y domingos.

Por eso, podías dedicarte a procesos largos, que dan buenos resultados. ¿Qué pasó después?

Sucedió lo que muchas veces ha pasado en la Universidad de Lima: no se animaron a dar un paso más. Crear un área de Danza era demasiado para los esquemas de la Universidad de Lima. Mientras perteneciera al área de Bienestar, no había problema con darme apoyo. Durante los últimos años, luché contra la corriente. Ya éramos cinco profesores y cada uno tenía un grupo, así que era imposible no tomarnos en serio. Poco a poco, empezaron a hacernos recortes para que no siguiéramos avanzando. Eso empezó a agotarme. Me convertí en “la piedra en el zapato”, hasta el punto que, de un momento a otro, mi jefe llegó a decirme que habíamos crecido mucho, así que tenía que irme. Quedé muy mal, porque me encantaba mi trabajo; no lo hacía por el dinero. No podía creer lo que me estaba pasando. Fue un año muy difícil para mí.

¿Cuándo sucedió eso?

En 2005. Se quedaron con algunos de los profesores que yo había convocado. Primero, Vannia asumió el cargo. Luego, se quedaron Carola y Luis Valdivia. Continuaron con el trabajo, pero en un nivel más pequeño. Siguieron dando clases y organizando el Festival Universitario, pero de manera más limitada. También desapareció el nombre “Danzul”. Tengo entendido que se presentaban como el Taller de Danza Contemporánea de la Universidad Lima.

¿Qué hiciste después de tu salida?

En mi primera etapa en la UNIFÉ, había enseñado también sobre la metodología de enseñanza del arte para educadores en la Facultad de Educación. Cuando salgo de la Universidad de Lima, me vuelven a llamar de la Facultad

de Educación de la UNIFÉ, ya no para los talleres de danza. Estuve ahí por cerca de año y medio. En paralelo, enseñaba y hacía montajes en el Colegio Casuarinas, y trabajaba en eventos. Luego, me llamaron de la Facultad de Arte y Diseño de la USIL [Universidad San Ignacio de Loyola]. La organización iba a cumplir cuarenta años. Habían visto un espectáculo que habíamos hecho Jorge y yo por los cincuenta años del Colegio Carmelitas. Lo habíamos hecho en cinco escenarios con danza, teatro y música. Fue muy bonito y, entre padres de familia, niños y profesores del colegio, hubo más de doscientas personas en escena. Entonces, nos llamaron de la USIL para formar un taller de artes escénicas para hacer un montaje similar para la celebración de los cuarenta años, que iba a ser dos años después. En el taller, trabajamos danza, música y teatro. Yo me encargué

de la parte de danza; llamé a Elizabeth Muñoz¹⁵ y a Jorge para que trabajen conmigo. Jorge se encargó de la música. En la parte de teatro, estuvieron trabajando Alejandra Jáuregui y después Francisco Cabrera. Antes de la presentación oficial, se hicieron varios trabajos, como videos, presentaciones en la cafetería, espectáculos por la inauguración de algún espacio o por el fin de año, e incluso creamos el himno de la universidad. Cuando por fin iba a llegar la fecha del gran montaje por los cuarenta años, no había presupuesto.

Qué frustrante. ¿Cuándo saliste de la USIL?

En 2010 aproximadamente. Luego, Jorge y yo creamos una productora de eventos. Durante el tiempo en el que hemos trabajado haciendo eventos, me he encargado de la parte dancística, así que siempre convocaba a la gente con la que he trabajado, como Carola, Vannia o Tati. Después, surgió la loca idea de crear ERART, la ONG que ya está cumpliendo cinco años.

¿A qué se dedica ERART?

Es una organización no gubernamental de desarrollo que, en principio, nació para promover la música. Nos dedicamos a diseñar programas de hermanamiento institucional con respecto a temas de educación musical o de danza. Primero, implementamos los programas en un lugar con recursos y luego los replicamos en un lugar de escasos recursos. Trabajé en la celebración del aniversario de los veinticinco años del

¹⁵ (Lima, 1979) Bailarina, actriz, coreógrafa y directora. Bailó en el Ballet Municipal de Lima después de formarse en Cuba y en la Escuela Nacional Superior de Ballet en el Perú. En 2007, fundó el Espacio Cultural Evidencia con la intención de difundir el arte en movimiento. En 2010, ganó el Campeonato Sudamericano de Pole Dance en Argentina. Esto le permitió participar en programas, proyectos y eventos alrededor del mundo como bailarina, jurado y maestra; así, ha podido transmitir su propio estilo, ligado a la danza contemporánea y al teatro físico. Ha vivido y trabajado en Ciudad de México, Berlín y Nueva York, entre otras ciudades. Actualmente, reside en Tokio, donde se desempeña como maestra y desarrolla proyectos de arte en movimiento.

Colegio Alpamayo y del Salcantay. Realicé espectáculos multidisciplinares que involucraban danza. Luego, hemos mantenido el vínculo con esas y otras instituciones. Lo que hacemos es promover que se implemente una actividad en esos y otros colegios privados, como, por ejemplo, un recital didáctico de un maestro internacional. Como esas instituciones cuentan con los recursos, auspician la actividad. Luego, la misma actividad se replica en un lugar de bajos recursos, como el Rímac o Villa El Salvador. Por ejemplo, Ulla Suokko, que es maestra en Juilliard y toca en el Gran Teatro Nacional, trabaja con ERART desde hace cinco años. Ella se presenta en los colegios privados y también en los lugares de bajos recursos.

Tengo entendido que también tienen un programa con el Puericultorio Pérez Aranibar.

El programa del Puericultorio ya va a cumplir tres años. Tenemos un grupo de benefactores en ese programa. Ellos empezaron invirtiendo en deporte para los niños. Luego, vieron la necesidad de implementar programas de arte en la tarde, así que nos contactaron. Primero, ofrecimos un piloto centrado en música con clases de canto y percusión, y trabajo de estimulación temprana en música con los menores. Como funcionó, incursionamos en temas de danza. No funcionó tanto el trabajo de danza creativa, así que trabajamos a partir de coreografías.

¿Por qué no funcionó?

El perfil de los niños y adolescentes es bien particular. Es un grupo muy heterogéneo y en las tardes necesitan sobre todo un espacio recreativo. Muchos tienen problemas serios y la mayor parte son casos judicializados. Por eso, el arte les sirve como un soporte casi terapéutico. Por ejemplo, nos fue mal con el coro, a pesar de que cantan lindo, y tenían repertorio para la misa, Fiestas Patrias y Navidad. El profesor era excelente y trataba de motivarlos como sea, pero se cansaron. En el verano, implementamos también actividades de artes plásticas. En invierno, solo iremos los sábados, porque en las tardes tienen muchas actividades académicas, así que no se concentran. Es una experiencia fuerte, pero ahora estoy más entrenada. La verdad, es muy gratificante.

¿Qué otras actividades organiza ERART?

Organizábamos el Festival de Música Contemporánea anualmente, pero lo hemos parado el año pasado por falta de presupuesto. Hasta la gestión de Susana Villarán, lo hacíamos con apoyo de la Municipalidad de Lima. Se presentaba en el Teatro Municipal y de manera itinerante en diferentes centros culturales. La idea nació de Jorge y, al inicio, lo organizaba con Ricardo Ramón del Centro Cultural de España. Cuando al espacio le recortan el presupuesto, Jorge se quedó con el festival y consiguió sacarlo adelante con el apoyo de la Municipalidad de Lima. De hecho, una de las razones por las que se creó la ONG fue para mantener el festival, pero luego fue tomando otras formas. El presupuesto para el festival era bastante alto, porque venían artistas de veintiséis países. Nos hemos quedado con el tema educativo. Incluso, hemos trabajado con la Facultad de Educación y la especialidad de Música de la PUCP. Hay mucha gente de fuera que conoce nuestro trabajo, así que nos mantenemos en contacto para que venga. Han venido franceses y japone-

ses para dar clases a maestros sobre la educación musical en sus países. Las dos áreas de ERART que estamos moviendo son Educarte, que es la de talleres; y Acercarte, que consiste en recitales didácticos a niños. Hemos hecho casi cien recitales didácticos en diferentes partes de Lima. Para mí ha sido una gran oportunidad llevar a niños al teatro por primera vez y ver sus expresiones de fascinación: entran al Teatro Municipal y sienten que han entrado a un cuento de hadas.

Además, con tu trabajo estás formando público.

El primer recital didáctico que hicimos fue en un colegio en la ladera del río Chillón. Cuando llegamos, nos esperaban con una gran expectativa. Llegaban familias completas, incluso con el perro. Fuimos con Daniel Morgade, un guitarrista uruguayo; y guitarristas peruanos. Además de tocar, explicaron un poco de historia de la música. El público fue maravilloso: escucharon atentos, aplaudieron y al final se acercaron a los guitarristas con mucho respeto para ver los instrumentos de cerca. Hemos ido varias veces al Colegio 33 de Fe y Alegría en Ventanilla con diferentes músicos; cada vez que vamos, al final, los escolares se acercan al escenario, porque quieren tocar un rato los instrumentos. Solo agarrarlos es una experiencia linda para ellos.

Muchos piensan que a los peruanos no les gustan las artes escénicas, pero tu experiencia confirma que, cuando tienen el contacto, sí las disfrutan.

Se trata de un tema de educación: si tienes la oportunidad de ver un espectáculo, vas a poder apreciarlo. Alguna vez, un niño le escribió a Jorge para decirle que quería ir al Festival de Música Contemporánea, pero no sabía cómo, pues vivía lejos, en las laderas del río Chillón. Se había enterado del festival al escuchar Radio Filarmonía. En contra de los prejuicios que se tienen, esa emisora se escucha mucho más en los niveles C y D, que en los A y B. Al año siguiente, se llevó el primer recital didáctico al colegio de ese niño. Como le digo a Jorge, ese niño apareció en su vida para darle un empujón para crear la ONG sin pensarlo.

En general, ¿qué crees que sea indispensable para hacer danza en el Perú?

Ganas y creatividad. En nuestro medio, tienes que involucrarte en todo hasta el final: la producción, el diseño de los afiches, las luces, la música... todo.

¿Cómo te describirías?

Soy una especie de motor para todo este tipo de acciones. Muchas veces, me identifico como productora y, en otros momentos, me siento más directora. También me identifico como educadora, pues, si hay algo que me diferencia de los demás, es que en todos los procesos trato de involucrar el tema formativo. Para mí es muy importante la persona, y respetar quién es y sus tiempos. Creo que algo que me distanció del ballet fue la estandarización que hace de los bailarines. Yo valoro mucho la diferencia. Desde mi mirada de educadora, creo que de todas maneras saldrá algo interesante de cada uno.



Carola Robles

“Creo que el aporte de cada uno se manifiesta desde la práctica a partir de cómo se dirige la energía y se traducen las ideas en arte.”

— ENTREVISTA POR PAMELA SANTANA

Mi nombre es Carola Robles. Nací el 23 de enero de 1976 y soy peruana.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Creo que no tuve la menor idea de que existía la danza contemporánea hasta los dieciocho años. Cuando estudiaba Comunicación en la Universidad de Lima, había talleres libres extracurriculares de teatro, danza, artes marciales y música. Me llamó la atención el taller de danza moderna, porque lo asocié con expresarse con el cuerpo, una necesidad que siempre he tenido. Antes de aprender a leer o a escribir, ya hacía paradas de manos, *flips*, y otros movimientos, porque hice gimnasia desde los cuatro años. En general, siento que la gimnasia ha estructurado mi cerebro, mi manera de pensar, mi manera de sentir y mi manera de ver el mundo. Definitivamente, es una disciplina que me ha marcado tanto en mi práctica como en mi carácter. Hice gimnasia hasta los trece años. A esa edad, hice teatro en el Club de Teatro de Lima, pero por poco tiempo.

¿Por qué dejaste la gimnasia?

Terminé hastiada de la gimnasia, porque era muy competitiva. Competí como parte de la selección nacional desde los siete años. El régimen era exigente: teníamos clases desde las 4 de la tarde hasta las 8 de la noche de lunes a sábado. Viajé a diferentes países, como Chile, Ecuador y Rusia; y gané medallas. Incluso, pude conocer a Nadia Comaneci en Rusia. No tuve una niñez como los demás, así que preferí dejar la gimnasia para tener una adolescencia normal. Cuando a los dieciocho años entré a ese taller de danza, me di cuenta de que me gustaba y me resultaba fácil. Ya tenía una base, pues había llevado clases de ballet durante mi formación de gimnasia.

¿Cómo se llamaba el taller de danza que llevaste en la universidad?

Taller de Danza Contemporánea de la Universidad de Lima. Lo dirigía Beatriz Morachimo, que lo había creado en el 94,

en paralelo a Andanzas en la PUCP. La danza en la Universidad de Lima se centraba más en la creación que en clases técnicas. Era más libre y más expresiva. Me gustó sentir que podía comunicarme con el cuerpo y no con la palabra, porque desde pequeña me sentía más cómoda expresándome de esa manera. A los seis meses de iniciar esas clases, ya me presentaba en el auditorio de la universidad. Pronto me di cuenta de que necesitaba un entrenamiento más técnico. Por una amiga, descubrí a Mirella Carbone. Vi la obra *Delito de noche* en el Teatro Larco y me encantó. Después, me enteré de la existencia de Pata de Cabra. Fui y me enganché con las clases de Pachi [Valle Riestra].

¿Cuándo empezaste a tomar la danza de manera profesional?

Creo que soy muy disciplinada, así que me comprometo con las actividades que realizo. Comencé con la danza en el 96, y en el 97 ya estaba tomando clases y tenía ensayos en Pata de Cabra. Mientras estudiaba Comunicación, bailaba todos los días. Cuando terminé la carrera universitaria en 2000, me di cuenta de que tenía que decidir a qué quería dedicarme y opté por la danza. En el 99 había hecho un viaje a Cuba que fue decisivo. Fui por dos meses en el verano para llevar clases de danza junto con Caroline Wolfenzon; y Carmen Aída Febres, que era mi amiga desde mi época en el Club de Teatro de Lima. Eran clases intensivas de danza moderna que duraban todo el día. Vimos danza moderna cubana, que partía de la fusión de Graham con danzas afrocubanas. Ese fue mi primer contacto con la técnica Graham, que me resultó completamente nueva, porque era una aproximación distinta a la de Pachi. Como disfruté la experiencia, al regresar, fui a Espacio Danza para llevar clases con Patricia Awuapara, pues sabía que ella hacía Graham en Lima. En las clases de Patricia, empecé a estudiar Graham y Limón. Entonces, cuando acabé la carrera en 2000, llevaba clases de danza en la Universidad de Lima, Pata de Cabra y Espacio Danza. Ni bien terminé la carrera, viajé por seis meses a Nueva York con el apoyo económico de mis papás.

Solución de continuidad.
Fotografía: Cecilia Saba



¿Cómo definirías tu formación antes de irte a Nueva York?

Creo que he tenido pocas maestras, porque mi entrenamiento ha sido constante. En Lima, mis maestras principales con respecto a técnica han sido Pachi y Patricia Awuapara, mientras que la aproximación de Beatriz era desde la creación. Para mí Pachi era más contemporánea y partía de la mezcla, así que nunca la pude relacionar con una técnica específica. Por ejemplo, de pronto, se sentía fascinada con el hip hop y lo incorporaba a sus clases. Siempre fue variando. Con Patricia me acerqué a la danza moderna por medio de Graham y Limón; además, en su escuela llevé clases de ballet con Charito [Rosario] Beingolea¹⁶, y de Pilates y yoga. Así fue mi formación.

¿Cómo era el panorama de la danza cuando te empiezas a vincular con el medio?

Con respecto a escuelas, recuerdo Pata de Cabra, Espacio Danza, Andanzas en la PUCP, el Taller de Danza Contemporánea de la Universidad de Lima, el Ballet San Marcos, el Ballet de la Universidad Nacional Federico Villarreal dirigido

¹⁶ (Lima, 1953) Titulada en Danza Clásica por el Ministerio de Educación y egresada del Programa de Complementación Académica Docente de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo. Fue primera bailarina en el Ballet Nacional durante veinticinco años. Fue miembro de la Comisión de Dirección Técnica del Ballet Nacional. Ha representado al Perú en el Festival de Danza en Cuba y en la Primera Gala Latinoamericana de Ballet en Paraguay. Ha sido reconocida con distintos premios de instituciones nacionales. Como docente, se ha desempeñado en la Universidad del Pacífico, en el Colegio María Reina y en Espacio Danza de Patricia Awuapara. En la actualidad, es la directora académica de la Escuela Nacional Superior de Ballet y es profesora de ballet en las especialidades de Danza y Teatro de la Facultad de Artes Escénicas en la PUCP.

por Ricardo Rengifo¹⁷, y Danza Viva de Ducelia Woll y Morella Petrozzi. En la Universidad de Lima, se organizaban los Encuentros Universitarios. También había escuchado de Danza Lima, pero no me relacioné con ese espacio.

¿Cómo fue tu viaje a Nueva York al terminar la universidad?

Para mí Nueva York es otro mundo. Por Patricia Awuapara tenía los datos de la escuela de Graham y de la escuela de Limón, pero solo fui a pocas clases en la escuela de Graham, porque sentía la necesidad de probar otro tipo de movimientos. Tuve mi primer acercamiento al *release* por medio de Jeremy Nelson del Movement Research y me fascinó. La experiencia en Nueva York me llevó a encontrar la necesidad de una consciencia corporal más fina y profunda, porque, mientras las técnicas modernas son más musculares, el *release* me permitió indagar en la estructura de los huesos. Además, llevé clases en el Dance Space. Coincidió con Kirstie Simson, que estaba como artista invitada por una semana. Con ella fue mi primer acercamiento al Contact Improvisación. El Contact Improvisación me remitía a la gimnasia, así que la consciencia corporal se mezclaba con la creación propia de la danza. No se trabajaba con movimientos fijos; a partir de la consciencia corporal, se hacían ejercicios de encuentro con el otro, de respiración, y de sentir su piel y su peso. Se trabajaba mucho con las inversiones, los planos y los apoyos con las manos. Era un tipo de aproximación distinta al de una clase técnica. También fui a la escuela de Merce Cunningham y pude conocerlo; él miraba las clases ya en silla de ruedas. Más allá de eso, mis ejes centrales en Nueva York fueron el *release* y el Contact Improvisación. Otro descubrimiento

¹⁷ Ver nota 10.

importante fue el de la improvisación y la composición instantánea. Jeremy Nelson y Kirstie Simson tenían un grupo de investigación con unas siete personas, con las que trabajaban la composición instantánea. Una vez por semana, realizaban una performance en una sala alternativa, a la que asistían aproximadamente veinte espectadores. Si bien el espectáculo tenía una estructura, era improvisación. Era lo más vivo que había visto hasta ese momento. A partir de esa experiencia, pude entender en qué consistía la composición instantánea; y sus reglas, que permiten generar una narrativa no lineal.

Entonces, esos tres descubrimientos se convirtieron en tus ejes de trabajo hasta la actualidad.

Sí. Por un lado, me gusta profundizar en un tema, pero también me gusta tener varias fuentes para crear. Otro personaje importante que conocí en Nueva York fue Julyen Hamilton, que es un maestro de improvisación y composición instantánea. Cada performance que realizaba en vivo era composición instantánea. Tomé un taller de una semana con él. Él definía su método como “técnica”, pero su clase no se parecía en nada a una clase técnica tradicional. Trabajábamos desde el propio movimiento en relación al soporte de la tierra, el espacio, el tiempo, la consciencia anatómica y la constante reflexión. Tanto él como Kirstie Simson hablaban de aikido. Por eso, tiempo después, comencé a estudiar aikido en Lima. Otra influencia en mi trabajo es el *flying low*, que involucra más trabajo de piso y una relación menos formal con principios derivados del ballet.

¿Había espacios para trabajar la composición instantánea en Lima en ese tiempo?

No, ninguno. Cuando regresé en 2001 a Lima, no sabía con quién podía seguir estudiando improvisación y Contact Improvisación. No conocía a Maureen ni sabía que ella ya había practicado Contact Improvisación. Empecé a practicar de manera independiente con Víctor Herrera¹⁸, que era un compañero bailarín. Así, surgió mi primera coreografía llamada *Franelitas*. La motivación central era trabajar a partir del contacto, pero sentí que tenía que situarla en un contexto. Entonces, interpretábamos a dos niños de la calle, pero desde una perspectiva superficial e inocente, porque no realizamos una investigación a partir de esos personajes. A partir del trabajo del contacto, interpretábamos a dos niños de la calle que piden dinero, pero también juegan y se divierten.

¿Con qué otras personas has trabajado del medio de la danza?

Ya desde el 2000, formaba parte del elenco de la Universidad de Lima gracias al esfuerzo de Beatriz Morachimo por formar una compañía profesional de la universidad. Se llamaba Danzul y estaba conformada por algunos alumnos y exalumnos del Taller de Danza Contemporánea de la Universidad de Lima. Entre los convocados, estuvieron Tati Alcántara¹⁹, que ahora hace danza urbana; Vannia Ibarguen²⁰, que ha continuado su carrera en Estados Unidos; Víctor Herrera, que en esa época estaba muy activo en la danza; Luis Valdivia, que

venía del Ballet San Marcos; y Willy Hernández²¹, que había bailado con Patricia Awuapara. Con Danzul hicimos algunas obras. Una de ellas consistió en una creación colectiva que se llamó *Instantáneas* (2002). Víctor, Willy, Vannia, Luis y yo estuvimos encargados de crear cada parte de manera individual. Entonces, parecían piezas independientes hilvanadas en el montaje. Como era alumna de Patricia Awuapara, también colaboré con ella y formé parte del elenco de Espacio Danza. Estuve en creaciones como *Estructuras* en 2000, que fue un dúo con José Gregorio Urrutia; y en *Hurqalya* en 2002. Ese año, Pachi me llamó para el montaje de *El pecado del mirón*. Con Pachi he construido una formación sólida de años. También empecé a trabajar mucho con Cory [Cruz], porque las dos hemos sido alumnas de Pachi en Pata de Cabra y nos ha convocado para las mismas creaciones. Cory también tiene un interés por el Contact Improvisación, así que empecé a entrenar con ella.

¿Cory descubrió el Contact Improvisación a través de ti?

No sé cómo fue su primer acercamiento al Contact Improvisación. En todo caso, creo que siempre le ha gustado intuitivamente. Después de entrenar Contact Improvisación con Víctor y con ella, empezaron a llegar a Lima maestros de Contact Improvisación, como Esteban Cárdenas y Ralf Jaroschinski. Eso motivó a más gente a acercarse a esa práctica. Otra persona con la que empecé a trabajar fue Karine Aguirre. En Nueva York, además del Contact Improvisación y el *release*, empecé a hacer una práctica de educación somática, que se llama la técnica Klein. Consiste en una técnica que parte del estudio óseo y muscular de la pelvis, e implica el realineamiento corporal. Llevé clases de la técnica Klein con Barbara Mahler. A la clase también asistieron Jeremy Nelson y Chrysa Parkinson, que fueron mis maestros en Nueva York. Creo que encontré afinidad con Karine, pues a ella también le interesa la educación somática. En ese entonces, ella estaba muy ligada a la práctica de Hervé [Diasnas], así que pude acercarme a su método por ella.

¿Cómo fue la experiencia con Cuatro Costillas Flotantes?

Fue una experiencia maravillosa. Se trataba de un grupo compuesto por dos generaciones: Pachi y Karine, y Cory y yo. Empezamos a trabajar como grupo alrededor del 2004. Entrenábamos juntas, y cada una planteaba propuestas a partir de su trabajo individual y sus investigaciones. Así, desarrollamos por un tiempo un espacio de investigación y entrenamiento. En 2007, presentamos un montaje llamado *El tiempo que nos queda*, que consistió en una creación colectiva. Cada una dirigía a las otras en coreografías y después armamos la estructura de la pieza. Fue un proceso difícil, pero interesante. Presentamos la obra en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] de Miraflores y después en la Alianza Francesa. Entre las coreografías, hubo un dúo de contacto con Cory. Fue una manera de seguir investigando el Contact Improvisación. En ese espectáculo, también presenté un solo con un video que dirigí. Eso me permitió volver a lo que había aprendido en mi carrera universitaria. El video consistió en el dibujo de un pupiletras, a

18 Ver nota 13.

19 Ver nota 11.

20 Ver nota 12.

21 Ver nota 14.

partir del cual se formaban palabras. El solo trataba sobre mi dificultad para expresarme cuando hablo: era una manera de mostrar cómo encuentro y ordeno mis ideas y emociones. Fue un primer acercamiento al video en mis creaciones de danza. Luego, volví a usar el video en una obra posterior llamada *Solución de continuidad* (2010-2012).

¿Cuánto tiempo duró el grupo?

Cuatro años aproximadamente. Arribamos a un vocabulario común o interés complementario, y viajamos juntas a un encuentro en Nueva York. Creo que el grupo fue muy importante para las cuatro por el intercambio y la confianza que teníamos. A pesar de que Pachi y Karine tenían más años bailando, era un espacio democrático.

¿Cuál crees que fue tu aporte en ese grupo?

Entre una de las piezas que hice para *El tiempo que nos queda*, decidí trabajar con ellas la composición instantánea. Más allá del resultado, el proceso y el experimento fueron interesantes, porque no se buscó fijar los movimientos, sino practicar la técnica de composición instantánea e improvisación. Hacíamos juegos y les planteaba ejercicios. Creo que ese fue un aporte novedoso para todas. Fue difícil introducir esa pieza en el montaje, porque todo lo demás estaba hilvanado y esta pieza no tenía el movimiento marcado. Fue divertido. En general, compartíamos nuestras experiencias entre todas.

¿Cómo ha continuado tu desarrollo y formación como artista?

En 2004, viajé por seis meses a Europa para seguir entrenándome en Contact Improvisación y la improvisación. Volví a llevar un taller de dos semanas con Julyen Hamilton. Luego, fui al ImPulsTanz en Viena, donde pude tomar clases con maestros importantes. Como tenía clara cuál era mi línea, llevé clases de piso y *release*, de Contact Improvisación, de *partnering*, y de improvisación. También viajé a Bélgica para tomar talleres con la compañía Ultima Vez. Su técnica para mí era una mezcla de contacto con riesgo acrobático. Implicaba mucho trabajo de suelo y era muy expresiva. Al regresar de Europa, comencé con las clases de aikido, que me dio otra mirada del movimiento y del trabajo del enraizamiento del centro. En ese momento, ya llevaba cuatro años trabajando el contacto y el aikido me dio una perspectiva distinta al respecto, pues supone mayor contención de energía. Como se trata de un arte marcial, te expones a una situación con el otro en la que tu integridad física peligra. Eso te lleva a un estado de conexión y atención hacia tu centro. A partir de eso, sale la fuerza o la estabilidad. Implica otro tipo de relación con tu entorno. También tuve una etapa en la que me acerqué al circo, pues trabajé con Agárrate Catalina desde 2007 hasta 2012 o 2013. En un principio, Lucía Meléndez y Miquel de la Rocha me convocaron para ser parte de un montaje de Agárrate Catalina. En la obra, querían fusionar danza con circo, así que convocaron a bailarines y

cirqueros. Por mi experiencia de gimnasia, me gustó la disciplina del circo.

Además de desarrollarte como bailarina y creadora, te has desempeñado como maestra.

Mis maestros me motivaron a enseñar. Patricia Awuapara me ofreció un lugar para hacerlo en Espacio Danza, así que empecé a dar clases en 2000. En paralelo a los ensayos y a las clases que tomaba, también me dedicaba a enseñar. Las primeras clases que di tomaban ejercicios de la técnica Klein y eran clases técnicas desde el *release*. Desde hace tiempo, he tenido una relación intuitiva con la educación somática e investigo el Body-Mind Centering. Eso estaba presente en mi clase, porque, si bien era técnica, había un espacio para conectarse con la consciencia corporal a partir de los huesos y otros tejidos. Desde el 2000, también he dictado clases de contacto.

¿Con qué faceta te identificas más? ¿Con la de bailarina, maestra o coreógrafa?

Dependiendo de la situación y de la época, me siento más bailarina, educadora o coreógrafa. En todo caso, creo que “bailarina” resume las otras facetas, porque, en este país, como bailarina, investigas, creas y eres maestra.

¿Cuáles consideras que son tus trabajos más relevantes?

Tengo piezas cortas. *Franelitas* es muy importante. Con Cuatro Costillas Flotantes, trabajé tres piezas: un solo, que se llamó *Reconstruir*; el dúo que hice con Cory, que se llamó *Deterioro*; y la pieza de improvisación *Aquí y ahora*. Luego, está la pieza de microdanza *El baile de las bocas* junto a Christian Olivares y Mario Maywa presentada en Microteatro en 2016. En la Universidad de Lima, aprendí a hacer montajes. Si bien comencé trabajando con alumnos, tenía la oportuni-

dad de hacer ese tipo de trabajo anualmente. Ensayaba con los alumnos por cuatro meses y trabajaba con todo lo que implica un montaje, es decir, producción, dirección y el proceso con los alumnos. Entre esos montajes, creo que el más personal fue el último, que fue *Fractal* en 2012. Siento que en ese caso pudieron complementarse mis intereses como coreógrafa con el universo de

“En general, me interesan las fuerzas en conflicto para encontrar maneras de integrarlas.”



Ceder [sesiones de danza e improvisación]. Fotografía: Paul Mayca

los alumnos. Además, el tema me encantó y también hubo trabajo de video. Otra obra importante es *Solución de continuidad*, gestada entre 2010 y 2012. Fue mi primer unipersonal, con ciertas apariciones claves de Diego Gargurevich. Partió de una necesidad por cerrar un capítulo en mi vida y relacionarlo a un tema más universal, pues me interesa conectar el microcosmos individual con el macrocosmos. Últimamente, he trabajado sola. Por ejemplo, el año pasado hice *Carmen, el arquetipo del toro* (2015), que fue el proceso más largo que he tenido. Nos tomó nueve meses. Si bien es una obra dirigida por Guillermo Castrillón, parte de la creación colectiva, así que la considero como parte de mi repertorio de montajes. Con Guillermo he trabajado también en *Box e Ícaro*. Nos hemos complementado, porque los dos trabajamos sin fijar el movimiento: él, desde la performance; y yo, desde la composición instantánea.

¿Cómo definirías tu trabajo como artista?

Me cuesta definirme. Tengo cuarenta años, pero no me siento como una artista consolidada. Siento que sigo mutando y aprendiendo. En todo caso, tengo líneas de investigación. Uno de mis intereses es el trabajo con el video, que está presente en casi todas mis creaciones. Lo acrobático a través de lenguajes como el circo o el contacto ha sido una constante en mi trabajo también. En general, me interesan las fuerzas en conflicto para encontrar maneras de integrarlas. Creo que el juego de oposiciones que rigen la naturaleza y el movimiento está también presente en el aikido o en la forma en que trabajo los dúos de contacto. De hecho, *Fractal* y *Solución de continuidad* tienen que ver con eso, aunque desde un tema más personal relacionado al desamor.

¿Desde cuándo consideras que tu aporte a la danza como artista se vuelve importante?

Creo que el aporte de cada uno se manifiesta desde la práctica a partir de cómo se dirige la energía y se traducen las ideas en arte. El aporte se da desde que uno comienza su práctica y luego es permanente. Entonces, creo que mi aporte se manifiesta desde que empecé a bailar, porque incluso como estudiante uno contribuye a partir de su propio bagaje.

Además, desde que descubriste la danza, has tenido un fuerte compromiso con ese mundo.

Desde que te convocan a un proyecto artístico, sientes la responsabilidad de comprometerte por completo. Creo que también he contribuido como profesora, sobre todo porque he podido compartir información sobre el contacto. A partir de la confluencia de técnicas, uno las asimila y luego las comunica. Por mi experiencia, tengo la influencia de la gimnasia, el contemporáneo, el contacto, las artes marciales y la educación somática. No tengo claro qué estoy buscando específicamente. Eso es positivo, porque me gusta seguir aprendiendo, investigando y evolucionando. Siento que mi danza sigue cambiando y eso me gusta.

Creo que es importante que hagas énfasis en la evolución, porque el espíritu de la búsqueda constante es un aporte para tus alumnos.

Como profesora, me interesa que los alumnos encuentren su propio movimiento, es decir, no busco que copien mi estilo. Los principios de la danza, que son leyes bastante físicas, los trabajo desde lo somático. Me interesa la aproximación al

cuerpo desde la anatomía vivencial para entender cómo puedes apropiarte de la técnica y cómo puedes encontrarte con tus emociones. Me encanta invitar a la gente a que pruebe diferentes posibilidades para que se reten. Por eso, yo también siento que sigo en proceso de aprendizaje. Mi investigación va de la mano con mi faceta de pedagoga. Si el artista facilita a otros, creo que tiene que ser pedagogo y, por lo tanto, tiene una responsabilidad social. La educación me ha permitido tomar mayor consciencia de esa responsabilidad y también me ha llevado a reencontrarme conmigo misma. Creo que la investigación no debe quedarse en el proyecto escénico, sino que puede llevarnos a evaluar cómo la danza puede transformar la sociedad. Por ejemplo, el año pasado di talleres de dinámicas de la relación, que parten de mi investigación personal con el contacto, el aikido, la educación somática y la danza. A partir de la integración de estas disciplinas, me interesa investigar la presencia del choque de polaridades en la relación con uno mismo y con su entorno a través del cuerpo. El diálogo para resolver conflictos a nivel corporal puede trascender a lo social. Por último, me interesa que la danza regrese al baile, porque siento que como gremio hemos dejado de bailar. Esa fue la idea de *El baile de las bocas*: por medio del disfrute del baile, quería lograr una conexión con el espacio, la música y los impulsos interiores.

¿Cómo ves actualmente el panorama de la danza en Lima y cómo te gustaría verlo?

Siento que nuestro panorama político no ayuda a nuestro medio, así que eso me desanima. En la especialidad de Danza en la PUCP, se están generando muchos proyectos. No solo queremos formar bailarines, sino también investigadores y gestores. Entonces, a veces sentimos desde nuestra burbuja que estamos mejorando y creciendo, pero no necesariamente ocurre lo mismo en otros espacios. Creo que debemos esforzarnos para que nuestros logros no se restrinjan únicamente al espacio de la PUCP. Como dije, el estudio del movimiento está vinculado al cambio social, así que debemos llevar ese mensaje al Estado y organismos no gubernamentales para que tomen consciencia de la importancia de la danza. Tenemos que involucrarnos en las políticas culturales no solo para formar más bailarines profesionales, sino también para que las personas de diferentes ámbitos se reconecten con su cuerpo.

Incluso, como arte escénico, la danza todavía no tiene un público consolidado.

También por eso es necesario que nos articulemos con otros espacios. Por suerte, creo que sí empieza a haber diálogo con otras facultades de la misma universidad. Ese vínculo nos puede ayudar a trascender a otros ámbitos. Creo que todavía no se aprovecha todo el potencial de la danza, pero lo estamos descubriendo.



Cecilia Borasino

“La danza nos permite hablar de todo y de nada al mismo tiempo mientras nos dirigimos al inconsciente del espectador.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Cecilia Borasino Martínez. Nací el 17 de abril de 1971 en Lima.

¿Cómo fue tu primer acercamiento a la danza?

Comencé muy pequeña con ballet clásico en la academia de Carmen Muñoz²². En el colegio, también llevé clases de danza, que eran una mezcla de danza creativa y moderna. Más adelante, llevé clases en la Academia Británica de Ballet hasta los once o doce años. Luego, entré a la academia de Lucy Telge.

¿En qué momento te enganchaste con la danza? ¿Qué te gustó de ella?

Creo que desde el inicio me enganché. Me encantaba la dinámica de la Academia Británica de Ballet, porque había clases de acrobacia, ballet y tap, así que era muy lúdico. Cuando mi mamá me inscribió en la academia de Lucy Telge, también le encontré el gusto, pero extrañaba el tap, pues era más lúdico; y la acrobacia por las posibilidades de movimiento que me daba. La academia tenía una disciplina casi militar, así que al principio me afectó un poco el cambio. Además, el salón en el que comencé era muy oscuro. Ya después de uno o dos años, pasé a otro grupo y empecé a entrenar en un salón más luminoso. También el espacio era más grande, así que me podía explayar más. Eso me gustó. Esa época coincidió con la llegada de Brigitte Matteuzzi al Ballet Municipal, una maestra y coreógrafa suiza que dio clases de jazz. Se realizaron un par de funciones en el Teatro Segura, donde tuve la oportunidad de bailar por primera vez. Después de que se fue, no volví a ver trabajo como el de ella en ninguna parte. Me gustó todo: la ropa, la música y la sensación de los movimientos del jazz. Seguí en la academia de Lucy Telge y entré a la compañía del Ballet Municipal. Estuve hasta los dieciséis años, porque me fui de intercambio estudiantil. Al regresar, entraba a quinto de secundaria, así que tenía

que prepararme para ingresar a la universidad. Ese año me dediqué a estudiar para postular a la PUCP.

¿Qué estudiaste en la PUCP?

Psicología. Durante mi primer ciclo en la universidad, volví al ballet, pero ya no me sentí como antes. Mis amigas estaban bailando y ensayando con la compañía, y yo tenía que tomar clases con las niñas, así que me aburría. Marisol Otero me comentó que estaba llevando clases de danza moderna con Rossana Peñaloza. Un día, mientras caminaba por la avenida Larco [Miraflores], vi el cartel de Danza Lima; me acordé de lo que me había comentado Marisol sobre la danza moderna, así que entré.

Antes de esas clases, ¿ya habías visto algún espectáculo de danza moderna?

Sí. Como me había gustado el jazz cuando era adolescente, había visto espectáculos de Spencer [Hernán Toledo]²³. También había visto algo de Patricia Awuapara. Por la época en la que Marisol me comentó de sus clases de danza moderna, vi *Y si después de tantas palabras* de Íntegro y me pasó de vueltas. Ni siquiera sabía que la obra era de Íntegro y a qué se dedicaba el grupo. De hecho, cuando pasé por Danza Lima, tampoco sabía nada del espacio. Cuando entré, me recibió Maureen [Llewellyn-Jones], que estaba ensayando con Norma Berrade y alguien más. Al rato, llegó Karine Aguirre y la reconocí, porque ella también había bailado con Lucy y estaba en la PUCP. Quise llevar clases con Karine, pero su horario se cruzaba con las clases de la universidad, así que me inscribí en la clase de Kosva Gutiérrez. Desde la primera clase, me hice amiga de ella y me encantó su onda.

¿Cómo eran las clases de Kosva?

Eran eclécticas. El calentamiento consistía en salir a correr ida y vuelta a la playa. Luego, podíamos hacer muchas secuencias o trabajar en el piso. Había mucho juego.

¿Podrías identificarla con algún tipo de técnica?

Aunque todavía no era conocido en Lima en esa época, su trabajo ahora me remite al principio de *flying low* por

22 Ver nota 1.

23 Ver nota 8.

la tendencia a los saltos y al trabajo de piso. Además de eso, había una parte de sus clases que era muy lírica, vinculada al ballet. Ese contraste era interesante, porque pasábamos de la adrenalina a algo más poético. Después de un año, Kosva se fue y empecé a llevar clases con Karine. Ya en ese momento, me había dado cuenta de que me quería dedicar a la danza por el resto de mi vida. Llevé también clases de improvisación con Maureen. Al principio, me costaba, porque mi cuerpo estaba muy encasillado en la estructura del ballet, así que me ponía muy nerviosa.

¿Cómo lidiaba Maureen con eso?

Me marcaba una secuencia. Cuando me pedía que la repitiera, terminaba improvisando sin querer, porque no recordaba la secuencia. Poco a poco, empecé a soltarme. Alrededor del 93 o 94, empecé a llevar clases con Mirella [Carbone]. También me aproximé a la improvisación con ella, pero desde otro tipo de enfoque. Maureen ponía música para que bailáramos. Entonces, estudiábamos la calidad del movimiento, pero a veces me sentía muy reprimida, porque no tenía claro de dónde saldría la creatividad. El punto de partida del proceso creativo de Mirella es distinto, pues podíamos comenzar a partir de una lectura o la creación de un personaje. Creo que ese tipo de acercamiento a la creación me permitió sentirme realmente libre en la danza contemporánea. Mirella me abrió el cerebro. Así, empecé a sentirme más segura para empezar a proponer algo diferente a lo estructurado. Me gustó mucho el trabajo de Mirella con las emociones para dejar que surja el personaje y el movimiento. Como ya en esa época me encontraba estudiando Psicología, para mí era importante entender cómo se integran la mente y el cuerpo, cosa que empezaba a sentir en mi propio ser por medio de la improvisación. Además, empecé a hacer talleres de danzaterapia. En esa época, vino varias veces una argentina llamada Graciela Vella, que es discípula de María Fux. Dio talleres en diferentes sitios, como en la sala de la Municipalidad de Miraflores. Con esa experiencia, pude tener incluso más consciencia de la integración del trabajo de cuerpo, mente y emociones. Tanto esa experiencia como la de Mirella me permitieron entender que la danza no solo consiste en una secuencia de pasos estructurados, sino también existe la posibilidad de que uno mismo cree y ordene movimientos en función a sus deseos y necesidades.

¿En qué momento entraste a Andanzas?

Alrededor del 92. Un día, Susanne Chión fue a Danza Lima a ver una clase. Como ella quería formar un grupo de danza de la PUCP, estaba buscando gente de la universidad. Así, empecé a trabajar con ella. Sus clases eran muy estructuradas. Como en paralelo llevaba clases con Mirella, tenía también un impulso creativo. En Andanzas también estuvieron María Pía Arlotti²⁴ y Lea Sulmont.

¿Veías la danza como un pasatiempo o ya la considerabas como una posible profesión?

24 (Lima, 1972) Se inicia en la danza contemporánea en la escuela Danza Lima con la maestra Karine Aguirre Morales. Luego, mantiene una formación continua con diversas maestras, como Morella Petrozzi, Rossana Peñaloza, Pachi Valle Riestra y Lili Zeni, entre otras. Formó parte del grupo Danza Lima bajo la dirección de Maureen Llewellyn-Jones. Fue integrante del grupo Andanzas de la PUCP y participó en el primer montaje de esta compañía bajo la dirección

Como estaba en la universidad, tenía un conflicto interno. Por un lado, como era muy correcta y estaba estudiando Psicología, me proyectaba a estar en un consultorio y atender pacientes. Por otro lado, tenía un impulso que me llevaba a querer moverme, así que seguía llevando clases de danza. Cuando empecé a presentarme en espectáculos, la sensación de estar en el escenario me gustó mucho. Recordé lo que había sentido de niña cuando bailé por primera vez, así que el conflicto se intensificó. Si quería dedicarme profesionalmente a la danza, tenía que entrenar más horas. Al mismo tiempo, pensaba que trabajar en un consultorio me daba mayor seguridad económica.

Más adelante, lograste conjugar esos dos intereses, porque, de alguna manera, la danza para ti es terapéutica. ¿Cuándo sentiste que eso podía ocurrir?

Eso sucedió varios años después, porque mi conflicto duró mucho tiempo. Dejé la universidad por un periodo para dedicarme solo a la danza, porque había empezado a dar clases en Danza Lima y me fue bien. Luego, trabajé en un nido y, alrededor del 96 o 97, Lili Zeni me convocó para enseñar en Terpsícore. En el año 97, gané un concurso de jóvenes coreógrafos y ese premio fue una gran motivación para continuar con la danza y estudiar coreografía. Maureen me ayudó muchísimo en eso. Cuando Maureen le cedió su espacio a Jaime Lema, comencé a trabajar con el grupo de Jaime. Así, empecé a tener medios para subsistir económicamente y dejé la universidad. Como me faltaba poco para terminar, pensaba regresar pronto, pero así pasaron varios años. En un momento, me di cuenta de que, más que formar bailarines profesionales, me interesaban las transformaciones afectivas en mis alumnos, así que regresé a la universidad. Ya tenía claro que me interesaba investigar el vínculo afectivo entre el cuerpo y la mente, y cómo el bailarín se relaciona con los demás.

Entonces, regresaste mucho más motivada.

Sí. Empecé a sacar mejores notas y los temas me parecían más interesantes. El regreso a la universidad coincide con mi embarazo y mi maternidad, pues Naura, mi hija, nació en 2005. En 2001, antes de regresar a la PUCP, Mila [Milagros Olivero] y yo alquilamos un espacio y creamos Invasión Danza. Yo daba clases de Pilates y danza, y empecé también a estudiar yoga. Después de que regreso a la universidad y nace Naura, Mila se va a España. No podía hacerme cargo sola del espacio, así que lo cerré en 2005. Posteriormente, empecé mis prácticas preprofesionales en el Hogar Reina de la Paz, que es un centro de madres adolescentes. Propuse hacer talleres de movimiento para las madres. Les gustó la idea, pero primero me pidieron que siga el año de prácticas de acuerdo a los lineamientos de la universidad. A esa casa llegan embarazadas y, por lo general, se quedan durante los dos primeros años del bebé. Cada practicante seguía casos por un periodo prolongado, hasta que las madres decidieran irse. Después de mi año de prácticas, me quedé trabajando en la atención individual que ofrece el centro. También abrí un espacio prenatal para las adolescentes, en el que trabajaba ejercicios de movimiento con las madres. Después de dar a

de Susanne Chión. Además, participó en coreografías realizadas por Karine Aguirre y Karin Elmore, entre otros coreógrafos.

luz, venían con sus bebés, y hacíamos las clases con mamás e hijos. Luego, se abrió una clase para las que tenían hijos más grandes y ya podían trabajar solas. Fue una experiencia muy bonita, porque teníamos este espacio para trabajar desde el cuerpo, y también un espacio de terapia grupal para sentarnos y conversar. Al principio, se empujaban, insultaban o miraban con desconfianza. Poco a poco, dejaron de estar a la defensiva y empezaron a tener una comunicación más afectiva.

Me imagino que venían de un entorno muy duro.

Muchas habían quedado embarazadas por una violación. Por el trauma vivido, no sentían afecto por su propio cuerpo o por otros. Incluso, les costaba sentir afecto por su bebé. Fue una experiencia fuerte, pero maravillosa, porque sentí que pude colaborar con jóvenes para que poco a poco vayan rompiendo su coraza. Los dos primeros años, trabajé en el hogar a tiempo completo. En el tercer y cuarto año, empecé a ir con menos frecuencia. Ya en el último año, iba una vez por semana. En paralelo, daba terapia en un espacio que había alquilado con una amiga. Combinaba elementos de la psicoterapia y la escucha del cuerpo a partir de la danza. Muchos de los que llegan me comentan que creen que mi trabajo los puede ayudar a resolver algún problema que tienen. Parto del reconocimiento de la historia de la persona en diferentes niveles: me interesa que conecten las tensiones musculares o lesiones que tienen en el cuerpo con el momento de vida en el que las sufrieron. Eso implica una indagación de la psiquis y de las emociones para examinar cómo esa información se registra en el cuerpo para ver qué partes están bloqueadas o estresadas.

Además, has estudiado un poco de Feldenkrais, que también es un referente en tu trabajo.

Empecé a estudiar Feldenkrais a finales de los años noventa. En el 98, viajé a varios países de Europa. Estuve en Londres, donde llevé clases en el Laban Center. Un día, en un café encontré una postal que mencionaba el “Movimiento Auténtico” y hablaba de la Feldenkrais Lesson. Fui a esa clase y luego compré libros al respecto para seguir explorando y experimentando con los ejercicios propuestos. Más adelante, vino a Perú un maestro argentino llamado Roberto Liaskowsky a dar un taller de Feldenkrais. La primera vez que llevé un taller de Movimiento Auténtico fue a mediados de los noventa, pero no me gustó, porque es una práctica que implica zambullirte al fondo de tu inconsciente y yo me encontraba en una época muy oscura. Aun así, me dejó cierta curiosidad. Después, Ximena Maurial y otras psicólogas que también llevaron ese taller crearon un grupo de estudios de Body-Mind Centering y me invitaron. El Body-Mind Centering plantea un acercamiento más concreto a la conexión entre la mente y el cuerpo, pues parte de los sistemas del cuerpo, como el óseo, el linfático o el sanguíneo. Como se veía menos peligroso, me permitió amistararme con el acercamiento a la parte más física. Pude también conectarlo con el trabajo de Pilates.

“(..) en un contexto social y político como el nuestro, existe una urgencia por hacer arte.”

¿Dónde comenzaste a hacer Pilates?

Comencé de manera casual, cuando daba clases en Komilfó Teatro. Un día, Jaime Lema me propone que dicte un curso de Pilates. Yo no tenía formación de Pilates, pero, en la primera parte de las clases de Patricia Awuapara y Karine, solía hacerse Pilates. En mis años de formación de danza, yo tomaba apuntes de todas las clases, ejercicios y secuencias; entonces, revisé mis notas. Como en esa época ya era muy amiga de Mila, empezamos a ir a la biblioteca del Goethe-Institut para sacar videos y libros. También compramos diferentes libros de anatomía y empezamos a estudiar. Entonces, mis inicios en el Pilates fueron de manera autodidacta. Años después, Marc Hamburger llega a Lima y abre un estudio de Pilates en La Molina. Como estaban contratando profesores, fui a una entrevista. Marc nos dio

una capacitación formal para aprender a usar las máquinas y para hacer los ejercicios de piso. También nos enseñó cómo los Pilates se complementan con la anatomía y la fisiología, así como las aplicaciones terapéuticas del método. Incluso, vimos casos de estudio. Trabajé allí por un año y medio. Fue una experiencia muy intensa, porque en ese entonces todavía estudiaba en la universidad. Marc también me motivaba a integrar mi experiencia como psicóloga y bailarina. Después, empecé a trabajar de manera independiente en el espacio que alquilé. Empecé a hacer terapia de movimiento; y clases de Pilates, yoga y danza, dependiendo de las necesidades de cada uno. Además, tomo el referente de las supervisiones de la psicoterapia. Cuando se da terapia psicológica, llevas tus casos a supervisiones para que otro psicólogo pueda darte comentarios y sugerencias desde afuera. Es bastante útil, pues uno puede perder la objetividad cuando lleva mucho tiempo con un caso. Creo que eso puede aplicarse también a la terapia de movimiento para tener otra perspectiva. Es muy rico, pues implica que tomes consciencia de qué pones de ti en el otro.

Más allá de tu investigación en torno al ser y el movimiento, ¿cuándo comienzas a crear? ¿Están presentes los intereses de tu investigación en tus creaciones también?

En principio, cuando compré mis máquinas de Pilates y alquilé el espacio, pensé en dedicarme solo a hacer terapia y creía que de vez en cuando tomaría una clase de danza. No fue así. La danza no me soltó. Sobre todo, en un contexto social y político como el nuestro, existe una urgencia por hacer arte.

Efectivamente, uno crea cuando tiene una necesidad de transmitir algo.

Cuando daba clases de danza, hacía las coreografías de fin de año. En el 97, hubo un concurso de jóvenes coreógrafos. Isabela Oliva, María Eugenia Valdivia y yo nos juntamos para hacer una coreografía, que fue muy graciosa. Bailábamos con reflectores y linternas. Creo que quedamos en tercer lugar en el concurso. Fue una gran motivación, porque el proceso fue muy divertido. Después, Maureen me empezó a prestar libros de composición de coreografía y empezamos a

ver videos juntas. A partir de ese proceso de estudio, en el 97 hice mi primer solo llamado *La llanta*. Yo bailaba, y un amigo tocaba la guitarra y hacía sonidos con la voz. La primera vez que lo presentamos, el psiquiatra Mariano Querol se acercó para felicitar al saxofonista. Mi amigo le dijo que no había saxo y volvió a hacer el sonido con la voz. Mariano Querol se quedó sorprendido. Después, dirigí un trío que se llamó *Contraferro*. Bailaban tres alumnas de Danza Lima. Maureen me motivó a hacer esa pieza, porque, después de hacer el solo, me dijo que me tocaba dirigir desde fuera.

Maureen es muy buena mentora.

Para mí Maureen es una maestra muy completa. Entre el 97 y el 2000, tuve un periodo de mucha indagación intelectual que me llevó a hacer varias coreografías cortas. Al final, por sugerencia de Maureen, agrupé once coreografías, entre las que estuvo *La llanta*, que era la más larga con nueve minutos.

¿Quiénes bailaban en esas coreografías?

Alumnos de Danza Lima, Maureen o yo. Ese fue mi primer espectáculo largo. El año siguiente, hice *Invasión*. Marut Pozzi Escot, que era mi novio en ese momento, tocaba la batería; y Omar Lavalle hacía la música. Ellos se ubicaban al fondo del escenario, detrás de una burbuja de plástico. La obra hablaba sobre la evolución, así que comenzaba con un estado muy primitivo y salvaje del ser humano, para luego mostrar su transformación. Mostrábamos seres que comenzaban con movimientos muy suaves y ondulantes, y terminaban convirtiéndose en personajes que caminaban tensos mientras fumaban. Se llamó *Invasión*, porque aludía a la invasión de lo moderno y la rigidez, frente a la naturalidad y animalidad del hombre primitivo. En la última escena, yo aparecía con una máscara de buceo. Los demás seres se acercaban con cigarrillos y caminaban alrededor de manera amenazante, como si fueran enemigos. Después, en la época de *Invasión Danza*, Mila y yo hicimos *El andamio*. Presentamos la pieza en la Plaza de la Ermita de Barranco. Omar hizo la música y videos que se proyectaban sobre la fachada de la iglesia. Participaron todos los de *Invasión Danza*. Fue una experiencia genial.

¿Cómo describirías tus trabajos? ¿Tienes una manera particular de abordar la creación?

Creo que un tema constante en mis creaciones es la construcción de la identidad a partir de la exploración personal. Desde mis primeras coreografías, exploraba a partir de intentos por ir en contra de la forma natural de mi cuerpo. Quizá en la obra en la que el tema se presenta de manera más clara es *Anónimos* del 2008. Naura ya tenía tres años y yo ya había tenido experiencia trabajando como psicóloga. Además, cuando comencé el proceso creativo, Rogelio López estaba en Lima. Le comenté que no sabía cómo comenzar a crear y que lo único que se me venía a la mente era estar echada en el piso. Rogelio me dijo que debía empezar así. En el primer ensayo, le dije a Jose [Ruiz Subauste] que nos íbamos a echar en el piso con los ojos cerrados. Así fueron varios ensayos, que duraban dos horas. Llegábamos, conversábamos, yo le contaba

el conflicto que me había surgido en el ensayo anterior por haber estado echados en el piso y nos echábamos en el piso de nuevo. El siguiente ensayo era igual. Jose se desesperaba, porque quería empezar a moverse. Poco a poco los personajes y los movimientos empezaron a aparecer. En realidad, en la coreografía no hay mucho movimiento. La pieza muestra la confrontación de la dualidad de lo femenino y lo masculino. Los personajes caminaban por el espacio y se echaban en el piso tratando de unificarse, pero nunca lo lograban. Creo que el conflicto de identidad en la obra es bastante claro. Con la experiencia de *Anónimos* me reconecté con el Movimiento Auténtico. Dos años después, hice *Ejercicios para evitar el sueño* gracias al premio de Aecid [Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo] y el Centro Cultural de España. En esa obra, también aparece el conflicto de la identidad, aunque en ese caso los personajes están más diferenciados. En *Anónimos*, si bien vemos a un hombre y a una mujer, les pasa lo mismo y ninguno llega a una resolución. En cambio, en *Ejercicios para evitar el sueño*, un personaje tiene una idea muy clara de lo que quiere hacer, mientras el otro se encuentra siempre en el caos. Se busca transmitir la idea de que hay que buscar la integración de las polaridades, pues, en los momentos en que juegan juntos, hay armonía. En cambio, si la parte racional quiere controlar a la impulsiva, el conflicto no se resuelve. En 2012 hice *La tercera mujer*, en la que siento que ocurre una integración de las polaridades. En esa obra, también empiezo a explorar en torno a la construcción de lo femenino, definitivamente influenciada por el trabajo en el Hogar Reina de la Paz.

Aquello que será [Homenaje a Blanca Varela].

Fotografía: Julio Cesar Navarro



¿Es importante para ti que el mensaje sea claro para el público o esta información te sirve sobre todo a ti para abordar la creación?

No me llama comunicar de manera explícita un mensaje. Recuerdo que hace muchos años en un proceso creativo una persona dijo que teníamos que ser muy explícitos, porque el público es muy tonto y no entiende. Eso me dio mucha cólera. El público siempre va a entender algo. Quizá alguien dirá que no ha entendido el espectáculo, pero habrá sentido algo; eso implica que sí ha habido un entendimiento, solo que no tiene cómo verbalizarlo. El público es muy inteligente; sobre todo, con un arte como la danza entiende, porque apelamos directamente a lo sensorial. La danza nos permite hablar de todo y de nada al mismo tiempo mientras nos dirigimos al inconsciente del espectador.

En los últimos tiempos, también te has dedicado mucho al activismo.

En realidad, ya desde los años noventa salía a protestar contra las corridas de toros con Rebeca Ráez, Paloma Martínez, Kareen Spano, Claudia Lambruschini y Laura Tristán. Llevábamos unas estacas y nos manchábamos con sangre. Hacíamos un plantón delante del edificio de Telefónica, que en ese tiempo auspiciaba las corridas de toros. También hicimos una manifestación en la que todas estábamos cubiertas de lodo en el parque Kennedy en Miraflores. Después, empecé a trabajar con Jose Ruiz Subauste y Juanca [Juan Carlo Castillo]²⁵. Hacíamos una estatua viva de la justicia. Queríamos representar a la justicia triste, por lo que su balanza estaba caída y chueca. También la presentamos en Cusco. Hubo un periodo en el que no hice mucho activismo, pero lo retomé el año pasado. Por la invitación de Cecilia Rejtman, empecé a reunirme con un grupo de feministas y a participar en manifestaciones con ellas. También empecé a tener más protagonismo en las manifestaciones por el petróleo y las protestas contra Keiko Fujimori. Ahora, a raíz de la marcha de Ni una menos, quiero retomar el personaje que hice para la marcha contra Keiko, pero de manera grupal con mujeres que sean sobrevivientes del maltrato. Siento que desde el cuerpo tenemos muchas maneras de denunciar. La imagen del cuerpo es poderosa para generar consciencia.

¿Qué intereses quieres explorar o seguir explorando en el futuro cercano?

Espero poder continuar con las facetas de terapeuta, bailarina y activista. Como terapeuta, quiero seguir aprendiendo y desarrollándome. Por ejemplo, me interesa aprender sobre el funcionamiento de los chacras, el uso de cristales y la práctica de reiki. Me gustaría seguir estudiando sobre el Movimiento Auténtico y Feldenkrais. En general, me encuentro en un momento en el que me gustaría descubrir nuevas posibilidades que complementen y enriquezcan lo que hago. También quiero seguir creando. Acabo de terminar un proyecto sobre Blanca Varela para la Casa de la Literatura, que se va a repetir. Consistió en improvisaciones de bailarinas a

²⁵ (Lima, 1978) Comienza su carrera con el grupo Cuatrotablas. Luego, continúa con Danza Viva y Danza Lima. Se gradúa como coreógrafo en el Institut del Teatre de Barcelona. Desde entonces, comienza una actividad artística que mezcla el teatro, la danza y el movimiento, y trabaja para distintas compañías y proyectos propios.

partir de los poemas de Blanca Varela; a partir de sus propuestas, fui componiendo y dirigiéndolas para armar una estructura. Me gustó volver a dirigir desde fuera. Quizá por la edad, ahora siento más el cansancio físico, así que también disfruto poder involucrarme con el proceso creativo de esa manera. En noviembre repondremos *Anónimos* en Arequipa. Luego, daré un taller con Jose. Seguiré moviéndome hasta cuando pueda, aunque la perspectiva de uno va cambiando con el tiempo. Lo que ahora me mueve mucho también es llevar danza a las calles. El año pasado hice un proyecto en parques de Miraflores que me gustaría reponer en otros distritos; por lo pronto, se repondrá en Barranco y en La Punta. Así, mucha gente que no va al teatro puede ver danza y se va creando un público a partir de lo que sintieron. Eso se conecta de alguna manera con el activismo, porque es un trabajo de difusión de cultura para la comunidad.

¿Cómo quisieras ver la danza en Lima? ¿De qué manera crees que la danza como lenguaje comunicacional podría instalarse de manera más sólida?

Creo que la generación que está alrededor de los treinta años tiende más a agruparse y formar parte de diferentes colectivos. Eso no pasaba tanto en mi generación, porque uno trabajaba con un solo colectivo. Creo que ese cambio es positivo, pues conlleva a un mayor sentido de comunidad, aunque haya diferentes estilos. Me imagino que esa flexibilidad debe estar presente también en generaciones incluso más jóvenes. Entonces, la danza puede generar vínculos.

Justamente, el vínculo ha sido muy importante en tu trayectoria.

El vínculo ha sido un eje en mis exploraciones en diferentes ámbitos. Eso puede llevar a que los bailarines se involucren más con la movida política. Como dije, sus cuerpos son un medio poderoso para comunicar. Su sola presencia puede ser más potente que los carteles. La semana pasada, les pasé la voz a varias bailarinas para hacer el personaje que salió en la marcha de Ni Una Menos, pero de manera colectiva. Algunas, como Mariana Espinosa, dijeron que estaban interesadas. Sin embargo, la mayoría dijo que tenía clase o ensayo. Es entendible, pero también es importante que un bailarín profesional tenga diversas facetas. Hace poco, Cristina Planas me comentaba que le había llamado la atención que en la marcha de Ni una menos no haya habido tantas performances, porque en otros países sí se ve ese tipo de manifestaciones.

Recién después de muchos años, la población civil en nuestro país está volviendo a tomar la calle. Por mucho tiempo, había miedo por salir a protestar. Todavía es algo novedoso.

De hecho, recientemente se han formado y se siguen formando distintos grupos. Están surgiendo diferentes iniciativas por hacer algo. Hace cinco o diez años, no sucedía eso, porque hemos tenido gobiernos muy represores. Además, durante la época del conflicto armado interno, había mucho miedo por estar en el espacio público. Luego, cuando pasó lo de Maritza Garrido Lecca²⁶, decir que hacías danza implicaba que te asocien con el terrorismo. Era peligroso ser artista.

²⁶ Ver nota 2.



Cecilia Gonzales

“Lo que falta en el Ballet Nacional es laboratorio coreográfico para que la compañía desarrolle su propio trabajo contemporáneo. Ya no podemos solo seguir recibiendo información del extranjero.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Cecilia Gonzales Cavero. Nací el 11 de noviembre de 1948 en Lima.

¿Cómo fueron tus inicios en la danza?

Mis hermanas [Diana y Jai Gonzales] y yo comenzamos con ballet desde pequeñas en la Ballet Miraflores, dirigido por Diana Kané y Fanny Dreyffus. Como Jai es menor, comenzó después que Diana y yo. El Ballet Miraflores era una academia para niños. Después de ocho años, cuando ya habíamos tenido clases con el maestro Dimitri Rostoff, pasé a la Asociación de Artistas Aficionados, pues Rostoff se dedicaba más a ese espacio. Además, ahí el panorama era más atractivo, porque llegaban bailarines rusos. Eran traídos por los miembros pudientes de la Asociación de Artistas Aficionados, como los Miró Quesada o los Garland. El primero en venir fue Rostoff. Le encantó el Perú desde que llegó.

¿Quiénes fueron los más emblemáticos de los que vinieron, aparte de Rostoff?

A la Asociación de Artistas Aficionados llegaron maestros ingleses, como un gran maestro del Royal Ballet que se quedó cerca de un año para enseñarnos. También vinieron Julián Calderón de Costa Rica, un gran bailarín y maestro; y bailarines de Rusia. Fue extraordinario.

¿Eso fue en los años sesenta?

Puede ser que haya sido desde antes. Por lo menos, vinieron entre seis y ocho bailarines. La mayoría de bailarines de la época pasaron por la Asociación de Artistas Aficionados. Allí, comencé a bailar de manera profesional.

¿De quién eran las piezas que ponían? ¿Con qué obras comienzas?

De Rostoff hicimos dos o tres obras. Después, Julián Calderón hizo una temporada completa. Esther Navi, del Teatro Colón de Buenos Aires, montó una parte de *El lago de los cisnes*, en la que participaron alumnos de diferentes academias. Esther también montó otras obras, como alguna de [Serguéi] Rachmaninoff.

¿De dónde viene tu amor por la danza y el ballet?

A mi mamá le encantaba. Yo conecté con el ballet inmediatamente, porque tenía mucha energía desde niña. Mis hermanas y yo siempre hemos sido muy vitales, así que teníamos que practicar algún deporte o actividad física. De hecho, mi padre era muy deportista: jugaba tenis y fútbol, y nos llevaba al tenis y a la natación. Él era del Colegio Champagnat y estaba ligado a la asociación de exalumnos del colegio, así que participaba en diferentes actividades deportivas con sus amigos, los “champagninos”. Entonces, siempre nos reforzaron las actividades físicas.

Sin duda, el ballet es una gran actividad física, sobre todo cuando se enseña apropiadamente. En cambio, si se enseña de manera muy detallada y específica, los niños con mucha energía pueden desesperarse. ¿No sentiste eso cuando eras niña?

En realidad, no me costó mucho encontrarle el gusto. Tal vez tiene que ver con el entorno y con la forma en que me enseñaron. El maestro Rostoff era impresionante, muy culto e inteligente. En su clase, no solo enseñaba pasos, sino que también traía libros y se preocupaba por contarnos sobre lo que estaba detrás de la técnica. Le daba mucha importancia a la necesidad de la documentación.

¿Por qué se fue del Perú?

Porque comenzó a tener problemas de calcificación en la cadera. Cuando llegó a la Asociación de Artistas Aficionados, ya tenía cuarenta años aproximadamente. Todo su trabajo era de mucho carácter. Por ejemplo, presentó *Paganini*, una obra que montaron específicamente para él en Rusia y tenía mucho de teatro danza. Era interesante verlo interpretarla, sobre todo porque, más que bailar, actuaba. Además, era un gran concertista de piano. Tocaba en la clase y ponía delante de él un espejo gigante para mirar la clase. Era un caso muy particular. Cuando se enojaba contigo, se volteaba y te tiraba el bastón en la cabeza. Como estaba sentado tanto tiempo por tocar el piano, tuvo problemas en la cadera. Se fue a Estados Unidos para operarse. Poco a poco, empezó a deteriorarse. Ya cerca de los setenta años, decidió irse a

Inglaterra, porque allí tenía a toda su familia. Vino su hermano para llevarlo y ya nunca más regresó. Después, tuvo también problemas del corazón por la vejez.

¿Hasta cuándo te quedaste en la Asociación de Artistas Aficionados?

Estuve alrededor de cuatro años. En los años setenta, viajé a Santiago de Chile. Haydée Caycho²⁷ había estado en Santiago de Chile por un año, así que Olga Shimasaki, que también estaba en la Asociación de Artistas Aficionados, le escribe para ir. Olga se fue y empezó a animar a los de la Asociación de Artistas Aficionados para que vayamos, porque había plazas para bailarines allá. Primero fue Carlos Reyes, que había estudiado en la Asociación de Artistas Aficionados desde los once años. Después, viajaron Marcos y Diana del Solar. Así, empezaron a irse uno tras otro. Yo fui la última. Al final, entraron seis peruanos al Ballet de Santiago. Allá la gente se “raja”, porque pagan y te tratan bien. Además, el Ballet Municipal es una lindura. Trabajé en Santiago de Chile un año y medio, y regresé. Olga prácticamente vino detrás de mí, pues la situación se puso muy difícil para los peruanos. Nos aconsejaron que regresemos, porque [Salvador] Allende estaba en el poder y había mucha incertidumbre. Después de nuestro regreso, [Augusto] Pinochet entró al poder. Al poco tiempo, llega a Lima Hilda Riveros. Vino exiliada, pues Pinochet había empezado a perseguir y a violentar a los opositores. Muchos del mundo de la danza de Chile vienen a Perú durante el gobierno de [Juan] Velasco [Alvarado], como Hilda, que era de izquierda y pertenecía al Partido Comunista.

¿Ya la habías conocido en Santiago de Chile?

No. Ella trabajaba en la Compañía Nacional de la Universidad de Chile y yo estaba en el Ballet Municipal. Yo era totalmente clásica, mientras que ellos hacían contemporáneo. Como la Universidad de Chile siempre ha sido de izquierda, en esa época la pasaron mal. Cuando llega Hilda, es muy bien recibida por el Estado e inmediatamente le buscan trabajo. Viene con su marido, Fernando García, que es un gran compositor y una eminencia. En ese momento, no había bailarines de danza contemporánea en Lima. Se hizo una encuesta a los bailarines del Grupo Nacional de Danza para saber si querían hacer contemporáneo. A algunos les interesó muchísimo. Se sabía que había llegado Hilda Riveros, una magnífica bailarina que tenía interés por crear una compañía y preparar bailarines en danza contemporánea. A mí me encantó la idea, pues en Chile habíamos tenido dos coreógrafos contemporáneos y me había gustado mucho trabajar con ellos. Quería probar otras cosas, porque ya había hecho clásico por muchos años y ya me aburría.

²⁷ Estudió ballet en la Asociación de Artistas Aficionados con los maestros Dimitri Rostoff y Roger Fenonjois; también se presentó en las diferentes temporadas del elenco de la Asociación de Artistas Aficionados, tanto en su espacio como en el Teatro Municipal. Más adelante, viajó contratada a Santiago de Chile como bailarina principal. También hizo estudios de didáctica de la danza rusa-método Bolshói. Viajó a Europa, donde llegó a ser maestra de ballet en elencos en Alemania, Francia y España. Se especializó en la preparación de bailarines interesados en concursos y primeros roles.

¿Llegaste a conocer a Trudy [Kressel]?

Cuando Trudy llegó a Lima, yo tenía seis o siete años. Estudiábamos en el Colegio Franco Peruano. Al principio, era una suerte de colegio experimental. Casualmente, la directora del colegio era muy amiga de Trudy Kressel. Le propuso a Trudy que dicte clases de expresión corporal a los escolares. Así, pude conocer a Trudy. Con ella aprendí algunos pasos de danza contemporánea, pero no llegué a trabajar de lleno con ella. En las clases de ballet clásico, trabajábamos desde otra perspectiva. Trudy se presentaba con su grupo de danza contemporánea, en el que estaban Armando Barrientos, Fortunella Alarcón, Juan Torres, María Retivoff y otros.

¿Qué te parecía el grupo?

Me encantaron. Trabajaban con mucha seriedad, profesionalismo e inteligencia. En el trabajo de laboratorio, todos contribuían. Maureen [Llewellyn-Jones] fue una de las últimas alumnas. Era muy interesante, porque cada uno contribuía con su mensaje y su opinión. Todos eran responsables y maduros, y amaban el grupo. Se notaba la dedicación, la inversión de tiempo y el conocimiento.

¿Por qué no te acercaste más a ellos?

El trabajo con el Grupo Nacional de Danza suponía una gran dedicación de tiempo. Teníamos cuatro temporadas al año. A veces, había que ensayar a las 5 de la tarde y las clases de Trudy eran en las noches, porque los miembros del grupo eran profesionales y trabajaban en otros ámbitos también.

Regresemos a Hilda. ¿Cómo fue la convocatoria que hizo?

Creo que Hilda hace averiguaciones por medio del INC [Instituto Nacional de Cultura]. Para ese entonces, Trudy ya se había ido y su grupo se había desintegrado. Solo Armando dictaba clases de danza contemporánea y moderna en su academia particular, que estaba en la Avenida Arequipa. Él vivía en un edificio, en el que tenía un *penthouse* para las clases. Allí, yo les dictaba clases de danza clásica a las niñas y él dictaba las clases de danza contemporánea a gente mayor. Hilda se comunicó con Armando y le comentó su idea sobre formar un grupo de danza contemporánea. Armando empezó a llamar bailarines del Grupo Nacional de Danza, sobre todo a algunos que no estaban contentos, porque en las tardes tenían que trabajar en grupos de folklore. Cuando les propusieron formar parte del grupo de danza contemporánea, seis o siete aceptaron inmediatamente. Por mi parte, yo había tenido problemas con Carmen Muñoz²⁸, pues era muy autoritaria y severa. Se hizo un montaje de teatro y danza sobre La Perricholi, creo que dirigido por los de la ENSAD [Escuela Nacional Superior de Arte Dramático]. Convocaron directamente a varios bailarines del Grupo Nacional de Danza y me llamaron para que forme parte del espectáculo. Como me iban a pagar, acepté. Cuando Carmen se enteró, botó a los que habíamos participado. En ese periodo de tres meses en el que quedé en el aire, Armando me llamó para trabajar con Hilda. Acepté, porque lo que había visto de él y de Trudy me parecía interesante.

¿El contrato era apetecible? ¿El sueldo era bueno?

El sueldo nunca fue bueno. En esa época, la gente de danza no era bien pagada, pero, si tenías veintidós o veintitrés años,

²⁸ Ver nota 1.

“En la época de Hilda, el INC sí tenía como objetivo la difusión cultural. Teníamos que hacer aproximadamente setenta funciones en provincia. En los cinco o seis primeros años, que fueron los más fructíferos, hicimos todas las giras.”

al menos tenías tu propio dinero para tus cosas. Además, nos daba mucha felicidad conocer a Hilda.

Por lo que me han contado, Hilda era un personaje alucinante.

Así es. Venía de una formación de danza contemporánea del expresionismo alemán de Pina Bausch.

Mucha gente de Alemania se fue a Chile.

En Chile, había bailarines de primera. La movida era por completo de danza expresionista alemana. Estuvo gente como Patricio Bunster; y Hans Züllig, que prácticamente había sido compañero de danza de Pina. Hilda fue formada por esos maestros.

¿Cómo había llegado a manejar también el ritmo afrodescendiente?

El primer contacto de Hilda con el afro fue aquí. Cuando llegó, le llamó la atención Perú Negro. No le llamó mucho la atención el folklore de la sierra ni el de la selva. Creo que Hilda vio folklore de la sierra por la compañía del Ballet de la Universidad [Nacional] Federico Villarreal, dirigido por Kaye [Mackinnon]. Le pareció muy superficial.

Kaye trabajaba una especie de fusión.

El trabajo de Kaye con lo selvático sí era interesante. Ella y su esposo, Luis Pacheco de Céspedes, viajaron a la selva varias veces durante cinco años para rescatar sonidos. Pacheco de Céspedes era muy buen investigador de música y muy buen compositor, así que le compuso a Kaye varias obras con tonada selvática. Ella propuso el movimiento a partir de su investigación sobre la cultura y las danzas de la selva. Aun así, lo que le llamó la atención a Hilda fue el afro y en ese momento Perú Negro estaba en boga. Hilda se contactó con Ronaldo Campos²⁹ para hacer un canje: les dictó clases de danza contemporánea a los bailarines de Perú Negro y Campos le regalaba la parte musical; además, le grabó todas las cintas. Comenzamos a hacer los entrenamientos de danza contemporánea con la música de Perú Negro. Hilda vio muchas de las clases que Campos dictaba a su grupo, así que pudo asimilar movimientos corporales del afro y los incorporó en nuestro trabajo. A Hilda le interesaba llegar e interpellar a todas las partes del Perú, por lo que hicimos mucha difusión cultural. Ella no entendía por qué no había un interés por la difusión. Más adelante, la difusión que se ha hecho ha sido escasa, porque no se ha planteado como meta a largo plazo. En la época de Hilda, el INC sí tenía como objetivo la difusión cultural. Teníamos que hacer aproximadamente setenta funciones en provincia. En los cinco o seis primeros

29 (Cañete, 1927-Lima, 2001) Reconocido cajoneador y zapateador peruano, y fundador de la agrupación Perú Negro. Investigó distintas danzas del folklore aforperuano y creó diferentes patrones rítmicos para ellas.

años, que fueron los más fructíferos, hicimos todas las giras. Como éramos aproximadamente catorce y era un grupo maleable, fuimos a todas partes. Fuimos a Villa El Salvador, a Trujillo, a la selva, a Cusco y a Tacna, entre otros lugares

¿Y gustaba?

No te imaginas: fue un boom. Siempre éramos muy bien recibidos.

¿Solo se hacían coreografías de Hilda en el Ballet Moderno de Cámara?

Durante los seis o siete años de Hilda en el Ballet de Cámara, todas las coreografías fueron de ella.

Pensé que el Ballet Moderno de Cámara había durado cinco años.

Duró más tiempo, pero, en los últimos años, perdió mucha popularidad. Muchos se fueron de la compañía y empezaron a trabajar en el Ballet San Marcos. Entre ellos, estaban Miguel Bonnin, Eduardo Simme, Jai, Carlos Guerrero³⁰ y yo. Entre los que se quedaron con Hilda, estaban Rosa Valencia, Yvonne von Mollendorff y Victoria Osoreo Botto. Los demás recién habían ingresado un año atrás.

¿Por qué tantos bailarines se fueron del Ballet Moderno de Cámara?

Hilda empezó a perder mucha simpatía de la gente de la compañía. Los problemas comenzaron cuando Hilda empezó a darle más confianza a Fernando Faverón³¹. Era un bailarín muy hábil y a Hilda le encantaba su vitalidad. Era un geniecillo, porque captaba las indicaciones fotográficamente. Le encantaba la danza, pero tenía problemas mentales. Era una persona muy temperamental que pasaba de un extremo al otro con mucha facilidad, y los demás se sentían asustados por su comportamiento. Aun así, Hilda lo tenía como mano derecha, a pesar de que pudo haber tenido a muchos otros en esa posición. Era desquiciado, así que entraba en momentos difíciles e incomprensibles. Cuando tenía rabia, empezaba a tirar todo, sin importarle que lo miraran. En una de sus crisis, sucedió el episodio: Faverón se encolerizó con Hilda y casi la mata. Pasó un año después de mi salida del Ballet Moderno de Cámara, cuando ya me encontraba en el Ballet San Marcos. Por eso, Hilda renunció y se fue a Cuba.

30 Bailarín y coreógrafo de Trujillo. Inició su aprendizaje de danza en la ciudad de Trujillo con el maestro argentino Omar de Gaetano. Después de bailar con el elenco del Ballet Municipal de Trujillo, se trasladó a Lima. Perteneció al Ballet San Marcos; al Grupo Nacional de Danza; al Ballet Moderno de Cámara; y al Ballet Nacional, donde llegó a ser bailarín principal. Como coreógrafo, realizó el montaje para la obra teatral *Doña Flor y sus dos maridos*, dirigida por Osvaldo Cattone en el Teatro Marsano. Además, fue profesor en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Falleció en 2015.

31 Ver nota 6.

Qué lamentable.

En cambio, el Ballet San Marcos estaba muy bien organizado por Vera [Stastny]. Era incluso más moderno que el INC. Recibieron a figuras como Sara Pardo, Royston Maldoom y Anna Sokolow.

¿Qué sucedió después de que Hilda se fue?

El Ballet Moderno de Cámara cerró y a Vera le proponen que sea directora del Ballet Nacional, que se formó a partir de la fusión del Grupo Nacional de Danza, el Ballet San Marcos y el Ballet Moderno de Cámara.

Tú entraste al Ballet Nacional, donde trabajas hasta el día de hoy.

Claro, entramos con Vera. Martha Ferradas³², que había dirigido el Grupo Nacional de Danza durante el último año, se va, porque Vera asumiría la dirección de los tres grupos.

Y, desde entonces, has estado ahí sin una pausa.

Sin ninguna pausa. Olga, Marina Verdaguer³³ y yo somos las que más años tenemos en el Ballet Nacional. Yo tengo 43 años ahí y Marina tiene un año más que yo. Yvonne también entró al Ballet Nacional con nosotras, pero ha entrado y salido en diferentes ocasiones, porque también ha estado en la Asociación de Artistas Aficionados.

A partir de estos 43 años, ¿cómo describirías al Ballet Nacional? ¿Cómo ha sido su historia?

Ha pasado mucho en este tiempo. Al inicio, durante nuestra formación, hubo varias direcciones de ballet clásico. Hubo muchas visitas de gente clásica que venían de otros lados y nos enriquecieron. A mí me había encantado trabajar con Hilda Riveros, porque pude conocer un movimiento contemporáneo magnífico. Me hubiera encantado haber tenido un laboratorio de investigación coreográfico, que probablemente se hubiera dado si Hilda no hubiera sufrido el ataque. Como a Vera, a Hilda le interesaba mucho que los bailarines contribuyeran con trabajos coreográficos, porque así trabajó en Chile. Venía de una educación diferente al clásico, que, por ser tan codificado, lleva a que los maestros te insulten y sean autoritarios.

En la historia del ballet clásico, ha habido muchos abusos.

Es una amenaza constante hasta ahora, porque no puedes decir nada. Si opinas, te callan, te botan o al día siguiente te ponen mala cara. Durante todo el tiempo, estás bajo presión de todo tipo. Como no hay libertad, no maduras. Los directores de clásico necesitan niños eternos que no opinen ni propongan algo nuevo. Pensar en hacer una coreografía te hace un imbécil ante los ojos del director de clásico.

¿Has pasado por momentos de ese tipo en el Ballet Nacional?

No tanto, porque en esa época era muy joven y tenía mucho que aprender, así que no me sentía tan golpeada o amenazada como otra gente. Aun así, me percataba de la carencia

32 Bailarina y maestra de ballet clásico. Fue directora de la Escuela Nacional Superior de Ballet de 1973 a 1985, con un intervalo de tres años entre 1976 y 1979. Actualmente, es docente en diferentes centros educativos.

33 (Lima, 1954) Licenciada en Psicología y bailarina. Ingresó al Ballet Nacional en 1974; y, desde 1993, es ayudante de *Regisseur*, profesora y ensayadora. Fue directora de la Escuela Nacional Superior de Ballet de 1988 a 1993.

de laboratorio coreográfico, porque llega un momento en el que quieres crear. Cuando entró Vera a la dirección, motivó a los jóvenes a que hiciéramos coreografías, entre los que estábamos Victoria Osore, Marilyn Rojas³⁴ y yo. Podíamos quedarnos en las tardes a trabajar y siempre se podía contar con los demás, así que era un trabajo comunitario. Después de Vera, hubo un año en el que no tuvimos director. Luego, Olga asume la dirección.

¿Por qué se va Vera?

No sé exactamente, aunque recuerdo que tenía muchos conflictos con la gente del INC, porque no nos daban suficientes fondos. El dinero que recibía el INC venía de donaciones del gobierno norteamericano o del gobierno suizo, y era destinado para el ámbito arqueológico, no para la Orquesta Sinfónica Nacional, el Ballet Nacional o el Coro Nacional. Vera se peleaba en serio, pero llegó a hartarse, porque así fue por cuatro o cinco años. Nosotros la acompañábamos cuando iba a hablar con la dirección, y escuchábamos sus reclamos y gritos. Se pensaba que la cultura no servía para nada; en cambio, sí se le daba importancia a mantener los monumentos, pues beneficiaban al turismo. A partir de que se instituye el Ministerio de Cultura, todo cambia: ahora, en la Orquesta Sinfónica Nacional se cambian los instrumentos periódicamente y hay un presupuesto asignado al Ballet Nacional. En cambio, Vera siempre recibía negativas cuando pedía presupuesto para vestuario, zapatillas de ballet o arreglos, hasta que renunció. No sé si renunció por una discusión o porque se resquebrajó.

Durante el año en el que la dirección quedó libre, ¿quién montaba coreografías?

Creo que solo tuvimos una temporada en ese periodo, mientras usualmente eran tres o cuatro: en primavera, verano, invierno y fin de año. Nosotros mismos hicimos las coreografías: Yvonne, Nelson Iparraguirre³⁵ y yo nos encargamos en diferentes momentos. En total, presentamos tres o cuatro coreografías en el escenario del Museo de la Nación. Tomamos el vestuario que ya teníamos y lo transformamos.

34 (Lima, 1960) Inicia sus estudios de ballet clásico en 1967 en la academia de Carmen Muñoz. Se incorporó al Instituto Nacional de Ballet en 1973 y en 1975 fue contratada como solista en dicha compañía. En 1980, inauguró su academia propia de ballet clásico. En 1987 trabajó como maestra y coreógrafa en el grupo de danza moderna Atelier, dirigido por Molly Ludmir. Entre 1988 y 1991, formó parte del grupo Danza Universitaria, compañía de danza contemporánea de la Universidad de Costa Rica. Ha bailado en la agrupación B Tres a cargo del bailarín y profesor de danza popular Guydo Rios entre 1994 y 1995, y con el maestro peruano de jazz Percy Roca. Es tricampeona nacional de aeróbicos (1993, 1994 y 1996) en las modalidades de dúo y trío, y campeona nacional de fisicoculturismo en la modalidad de dúo (1993).

35 Se inició en la danza en su natal Trujillo en la Escuela Municipal de Ballet dirigida por el maestro argentino Omar de Gaetano. Tuvo como maestros a Martha Pachiarotta, Sabino Riva y Fernando Llanos. Se incorpora como solista al Ballet Municipal de Trujillo en 1968. Viaja a Lima y se integra al Grupo Nacional de Danza. Más adelante, se incorpora como bailarín principal al elenco del Ballet Moderno de Cámara y el Ballet San Marcos. Como uno de los primeros promotores de la Escuela Cubana de Ballet, ha llevado a varios de sus alumnos a los seminarios dictados en La Habana. Continúa su labor docente en la academia que dirige con su esposa Iraida Ubillas, bailarina, coreógrafa y profesora.

Ahí se han presentado hasta hace poco. Cuando entra Olga a la dirección, todavía era bailarina.

Era bailarina, pero se puso muy mal del hígado, así que estuvo de licencia por varios meses. Aun así, asistía a los ensayos, porque, de lo contrario, podían sacarla. Le propusimos que, en vez de estar sentada, nos dirija por el momento. Se lo propusimos también al INC. Como ella ya estaba en el límite de edad para seguir siendo bailarina, aceptaron, así que empezó a dictar las clases. De hecho, ya desde años atrás dictaba también clases en su casa. Nelson Iparraguirre e Yvonne también dictaron clases, y así salimos adelante. Pasaron dos años, y ratificaron a Olga como directora. Firmó contrato primero como directora interina, hasta que le aseguraron que podía ser directora de manera estable. Se quedó en ese puesto alrededor de veinte años.

Por más que seas maravilloso, es demasiado tiempo.

Sí, es mucho tiempo.

Olga siempre tuvo la intención de que mantengan contacto con lo moderno y lo contemporáneo, por más que el Ballet Nacional sea de clásico. Eso no pasa tanto en el Ballet Municipal.

Creo que al INC llegaban currículos y ofrecimientos de coreógrafos de diferentes partes. Muchos coreógrafos contemporáneos que estaban empezando venían por estancias cortas, sobre todo de Estados Unidos. Entonces, siempre hubo esa contribución de fuera.

Creo que el intercambio constante es una de las cosas más valiosas del Ballet Nacional. Hay otro evento que también me parece muy importante, que fue generado por ti y Fernando Torres. Me refiero al Festival [Internacional] Danza Nueva. ¿Ustedes lo propusieron o fue el Consejo de Danza?

Jai formó el Consejo de Danza en los años ochenta. Ese tipo de consejos existía en todos los países. Si bien cada bailarín o grupo trabaja independientemente, hay fechas importantes para todos, como el Día Internacional de la Danza, que se creó en Rusia y luego se difundió por el resto de Europa. Jai pensó en la necesidad de que haya una institución acá. En otros lugares, estas organizaciones son más efectivas, porque cuentan con un espacio. Si bien nosotros no teníamos un espacio, la formación del Consejo de Danza fue un hito importante para nuestro medio, porque permitió que se organicen concursos y festivales, y todas las personas del mundo de la danza pudieron conocerse.

Ya para ese entonces, había manifestaciones muy distintas de danza.

En esos festivales, aparecieron grupos de contemporáneo que no conocíamos. Todo esto llevó a un apogeo de la danza. Fue una época muy linda.

Para mí los ochenta han sido la década de oro de la danza moderna en Lima. Después de eso, creo que no ha habido un furor parecido.

En los ochenta, Fernando organizaba diferentes festivales en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano], como de jazz y guitarra. Después de fundar el Consejo de Danza, le pedimos a Fernando el auditorio del ICPNA para

hacer nuestro festival. Como a él le encanta la danza, estuvo de acuerdo con la idea. Entonces, se creó el Festival Danza Nueva por idea del Consejo de Danza. Rosa Valencia, Fernando y yo trabajábamos juntos. Como Fernando se entusiasmó, aparte de Danza Nueva, el Consejo de Danza creó otros eventos de danza, como el Concurso Coreográfico.

Sin duda, el ICPNA ha sido una de las instituciones que más ha apoyado a la danza en el Perú.

Definitivamente. Yo a Fernando le decía que era un bailarín frustrado. Él actuaba y dirigía obras de teatro en esa época. No pudo dedicarse al baile, porque las obligaciones no le permitieron tener el tiempo para hacerlo.

Quisiera que me comenten sobre estos últimos años del Ballet Nacional. Después de que sale Olga del Ballet Nacional, entra Francisco Centeno a la dirección y luego Jimmy Gamonet. Además, el Ministerio de Cultura les ha dado el espacio que tienen ahora. ¿Cuál ha sido el efecto de estos cambios en el Ballet Nacional?

Cuando entró Centeno, el cambio fue radical. No lo conocíamos. Solo sabíamos que venía de Centro América, pero no sé cómo llegó. Le encantaba la danza y había dirigido por poco tiempo la compañía de Rogelio López en Costa Rica, que ya se había retirado. Después, vino a Perú. Parece que tenía un currículo interesante, pero solo trabajó con nosotros por un año. Al poco tiempo de asumir la dirección, se hizo *Carmina Burana*. El INC le pidió su colaboración, así que Centeno se encargó del montaje. Trabajamos con la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional y la Orquesta de la Universidad de Lima. Era mucha gente: alrededor de 120 cantantes y 140 músicos. Cada grupo fue dirigido independientemente y aparte había una fecha en la que ensayamos todos juntos. Sin embargo, Centeno no pudo asumir la dirección completa

“(…) la formación del Consejo de Danza fue un hito importante para nuestro medio, porque permitió que se organicen concursos y festivales, y todas las personas del mundo de la danza pudieron conocerse.”

de la parte coreográfica, porque, según él, era demasiado para el poco tiempo que teníamos. Entonces, pidió a cada uno que hiciera su trabajo de secuencias coreográficas. En realidad, terminó siendo productivo, porque permitió que todos los bailarines crearan.

Que era una suerte de deseo frustrado.

Teníamos una fecha límite y nos íbamos a presentar en un escenario de primera en El Pentagonito frente al presidente de la República, así que tuvimos que asumir la responsabilidad. Centeno hizo lo que pudo y el resto lo hizo el Ballet Nacional. Realmente, yo me quedé extasiada, porque había gente que verdaderamente coreografiaron cosas extraordinarias. Recuerdo que Diana Ascoy, una bailarina de la Escuela Nacional Superior de Ballet, se estrenó como coreógrafa y lo hizo maravilloso. Había estado en el Ballet Municipal y tuvo la oportunidad de trabajar contemporáneo con Martín Padrón, que creó un solo para ella. En la secuencia que hizo

para *Carmina Burana*, volcó todo lo que había absorbido de esa experiencia. Diego Milla, que es el hijo de Fany Rodríguez, también creó una parte. Todos contribuimos de esa manera y juntamos las secuencias con la dirección de Centeno. Hubo espectadores a los que no les gustó mucho el montaje, porque se notaba la diferencia de cada propuesta. Fue un momento difícil, pero muy lindo.

A veces, se necesita ese caos para motivar la creación. Sí. Lamentablemente, no volvió a haber una oportunidad para crear. Después de que salió Centeno, Olga volvió a la dirección.

Pensaba que Jimmy había seguido inmediatamente a Centeno.

No, Olga le siguió. Se empezó a buscar un reemplazo, porque ella ya había cumplido su ciclo: por ley, no podía permanecer en ese cargo por tanto tiempo. En ese momento, Jimmy estaba en Estados Unidos. Había venido un par de veces a hacer montajes con Lucy [Telge] en el Ballet Municipal. Después de cerrar su compañía en Estados Unidos, el INC le ofrece que dirija el Ballet Nacional.

¿Cómo está ahora el Ballet Nacional con Jimmy Gamonet? ¿Qué dirección ha seguido?

Como dijo en el ICPNA en la charla de los cincuenta años del Ballet Nacional, él ha hecho un planteamiento de un desarrollo neoclásico que respeta la temporada contemporánea. El Ballet Nacional no es exclusivamente clásico, sino que representamos las diferentes líneas de expresión artística y dancística. Por eso, el año pasado traje de Estado Unidos a tres coreógrafos contemporáneos.

Me encantó esa función.

Es siempre política del Ballet Nacional hacer de vez en cuando obras contemporáneas. La línea neoclásica que Jimmy plantea me gusta. Si tienes bailarines contemporáneos, y tienes cinco o cuatro coreógrafos que vienen en una temporada contemporánea, por qué no hacer también neoclásico. Lo que falta en el Ballet Nacional es laboratorio coreográfico para que la compañía desarrolle su propio trabajo contemporáneo. Ya no podemos solo seguir recibiendo información del extranjero.

Exacto. Los intercambios son muy productivos, pero, sobre todo, para que uno se nutra y cree algo propio. De lo contrario, es una eterna colonización.

El año pasado, en una reunión que tuvimos con Fabiana Raunelli, directora de los Elencos Nacionales del Ministerio de Cultura, se nos dijo que este año se iba a tratar de crear un laboratorio coreográfico para danza contemporánea. Se estaba evaluando en qué sitio llevarlo a cabo. El Ministerio tiene muchos espacios. Por ejemplo, cuando trabajamos con Morella Petrozzi y luego con Rossana Peñaloza, ensayábamos en unos auditorios que tienen en el mismo Ministerio; evidentemente, son pequeños en comparación al del Gran Teatro Nacional, pero son funcionales. Quizá, a partir del laboratorio, puede nacer una compañía de contemporáneo, porque hay algo de presupuesto para bailarines.

Me parece genial. Ojalá pueda darse.

Ojalá. Hay gente a la que le gusta la idea, como Yvonne, Fany y su hijo, y yo. Yvonne, que es una grande del movimiento contemporáneo, podría regresar a dictar clases con un con-

trato CAS. De hecho, Olga está ahora con un contrato CAS y ayuda mucho con su experiencia. La danza contemporánea permite mucha posibilidad de creación, porque todos pueden coreografiar y presentar proyectos.

La danza contemporánea promueve la investigación y la creación. Ya para terminar, quisiera que me cuentes del proyecto de Danza de la Experiencia, en el que estás desde hace dos años.

Qué pena que llegó tan tarde. He estado muy enfrascada en el Ballet Nacional por la presión de las temporadas y la extensión de los horarios de trabajo, porque, desde que entró Jimmy, ya no salimos a la 1:30 de la tarde, sino a las 4:30. En todo caso, el proyecto salió en el momento que debió salir, porque todos hemos estado ocupados con otras responsabilidades.

Además, quizá no tenían la necesidad de hacerlo. Los proyectos de creación se manifiestan a partir de una gran necesidad.

Eso es muy bonito. Todos nos conocemos desde hace tiempo. Maureen ha sido coreógrafa en el Ballet Nacional de dos montajes: *Recorridos* en 1992 e *Improvisación por marineras* en 1993; Rosa Valencia ha sido bailarina del Ballet Nacional; y Armando Barrientos siempre ha hecho experimentación. Trabajamos a modo de laboratorio coreográfico con el propósito de darle vida a algo nuevo.

¿Cómo han sido las creaciones de Danza de la Experiencia? ¿Colectivas? O, dependiendo del proyecto, ¿uno toma la batuta?

Todos contribuimos en el proceso. Nos informamos y documentamos, y hacemos propuestas de movimiento. Luego, nos sentamos a ver qué vale la pena o no. Ya hemos hecho tres o cuatro coreografías.

¿Cómo fue *Viejo amor*, que hicieron con Jai? ¿Siguió la misma línea o fue dirigido por ella?

Ella la dirigió. Tenemos perspectivas distintas del trabajo coreográfico. Partimos del movimiento instintivo, sin una razón específica. A partir de eso, Jai planteó algo similar a lo que hice en Alemania con Wal Mayans.

No hemos hablado de tu paso por Alemania.

Estuve allá por un año y trabajé con Jai en dos oportunidades cuando ya había formado *UnterwegsTheater*. En la danza contemporánea, creamos una idea siguiendo un código contemporáneo; por ejemplo, puede ser Cunningham o Graham. Se crea la coreografía y se introducen los movimientos que se han aprendido en la escuela, pero no hay un material previo. Mientras tanto, Jai te pregunta por qué te mueves de determinada manera. A partir de esa indagación, creas tu personaje con mayor verosimilitud. He trabajado de esa manera con Jai en Alemania. Nosotras nos inspiramos en el trabajo de Wal Mayans. Él tenía una compañía de teatro corporal con la que usaba ese tipo de principio. Él prácticamente fue el que nos empujó a Jai y a mí a movernos de esa forma. Wal es de Paraguay y se encuentra allá en estos momentos.

Armando, Maureen, Rosa y tú tienen una gran trayectoria. Eventualmente, podrían también trabajar con gente de todas las edades y de diferentes disciplinas. Poco a poco. Ahora, estamos tratando de conseguir un espacio propio para Danza de la Experiencia.

Están trabajando en la Casa de la Juventud Prolongada de Miraflores.

Al principio, queríamos dictar clases de danza a adultos mayores. Ya en ese momento, había alguien que dictaba un tipo de danza terapéutica para ancianos con impedimentos físicos. También había señoras entre 45 y 50 años interesadas en llevar clases. No son adultas mayores, pero ya no trabajan, así que son recibidas en esta casa. A partir de lo que nos dijo la administradora, armamos un curso para que ellas tomen clases de danza contemporánea. Tenemos tres alumnas, y Maureen, Rosa y yo hacemos clase. Armando en este momento tiene que resolver algunos asuntos personales, así que no puede ir. Maureen ya está comenzando a hacer un montaje para ellas. Las señoras no son del todo neófitas, pues ya han hecho danza antes, y van a funciones del Ballet Municipal y el Ballet Nacional. Todas son mamás y sus hijos son grandes. Como no quieren estar en casa, van a estas clases.

¿Cómo financian este proyecto?

Nosotros asumimos todos los gastos. Por ejemplo, para el montaje que hicimos con Jai, alquilamos la sala grande de la casa. El alquiler es de treinta soles por hora o, con suerte, te rebajan a veinte. Para todos nuestros montajes hemos hecho eso. A partir de las 6 de tarde, se puede alquilar cualquier sala. Cecilia Borasino también trabaja ahí. Va a las 6 de la tarde y creo que tiene dos alumnos. Lili Zeni tuvo muchos problemas para abrir su academia en su casa, así que también alquila un espacio en la casa. Creo que no le dieron la licencia para su academia, porque su casa está en una zona distrital. Si la academia no está en la zona comercial, es un embrollo. El mismo alcalde le comentó a Lili de la Casa de la Juventud Prolongada. Ella alquila la sala de danza del cuarto piso. Los cuatro pisos tienen salas gigantes y hermosas de danza. Yo fui a conocerla un día después de la inauguración. Antes, trabajábamos en la casa de una amiga de Armando que queda en Surco. Estuvimos todo el año pasado y el alquiler era muy bajo. Aun así, cuando vi el espacio de la Casa de la Juventud Prolongada, me encantó y le dije a Armando que teníamos un nuevo espacio. Fui con Armando y Rosa, y también les gustó. Inmediatamente, fuimos a hablar con la administración. Ahora, la meta es tener un espacio propio. No se puede seguir pagando alquileres.

Además de pagar alquiler, el problema es que no puedes llevar tus cosas y dejarlas allí.

Es muy importante tener un espacio propio. Se comienza con algo pequeño. Ya cuando el proyecto va creciendo, o compras un espacio o compras el terreno para construirlo.

Me encanta el proyecto que tienen.

Va a mejorar. Como dice Jai, con más tiempo, el montaje hubiera sido mejor. Cuando Jai vuelva, quizá se encuentra con algo más elaborado. Todavía es un proyecto, porque con ocho sesiones nada puede ser definitivo.

Es lo que ahora llaman *work in progress*.

Exacto.



César Yesquén

“(...) la danza supone sacrificio, voluntad, entrega y dedicación.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RUESTRA

Me llamo César Yesquén y soy de Lima.

Cuéntame sobre tus inicios en la danza.

De niño, vivía por el Estadio Nacional. Ahí, enseñaban gimnasia. Comencé con la gimnasia deportiva alrededor de los diez años y me gustó. Me dediqué a eso buen tiempo. Luego, en el mismo Estadio Nacional, aproveché para aprender artes marciales. Comencé con karate y llegué a ser profesor. Como logré tener buena técnica, destacué en ambas disciplinas. Más adelante, empezó a surgir la curiosidad por la danza, así que empecé a indagar en el Ballet San Marcos, en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Federico Villarreal y en la Escuela Nacional Superior de Ballet.

¿Por qué te dio curiosidad?

Porque me gustaba la corrección de los katas de las artes marciales, que es semejante a la danza. Del ballet, me llamaba la atención la perfección de los movimientos, la estética del cuerpo y las figuras. A partir de las clases de ballet, surgió mi interés por la investigación del movimiento corporal en el espacio. Ya tenía nociones al respecto, pero ahí las vi plasmadas de manera más clara. Después de haberme introducido por un tiempo a investigar, conocí a un maestro chileno llamado Wilfredo Escobar, que daba clases en el MALI [Museo de Arte de Lima]. Él me enseñó jazz moderno y contemporáneo en el 92 y 93. Por ese entonces, conocí a Victoria Osoreo, bailarina del Ballet Nacional que enseñaba también en el MALI. Me metí en sus clases, en las que mezclaba ballet, afro y gimnasia. Cuando viajó a Estados Unidos en el 88 o el 89, me pidió que la reemplazara. Por esa época, también visitaba la Escuela Nacional Superior de Ballet, que se encontraba en la Plaza Francia. Tomé algunas clases, pero más me interesaba observarlas. Había diferentes grupos de danza y varios me querían tomar, porque necesitaban bailarines hombres. Me recomendaron que vaya al Ballet San Marcos. Allí tomé clases con el profesor Jesús [Juan] Torres. Él ha sido un gran maestro de danza.

Lamentablemente, ha sido olvidado, a pesar de haber sido uno de los mejores bailarines de danza moderna en el Perú. Tuve la suerte de estudiar y asimilar su técnica.

¿Cómo era su técnica?

Combinaba Graham con Limón. Se preocupaba por la perfección de cada movimiento, así que en cada clase repetía, enfatizaba y perfeccionaba cada movimiento. Llevé clases con él por aproximadamente siete años. También participé en obras del Ballet San Marcos. En realidad, no me he dedicado tanto a ser intérprete, sino a ser coreógrafo y profesor.

¿Por qué no te dedicaste tanto al baile?

Porque en ese tiempo había mucha competencia y consideraba que no era tan bueno para bailar. En cambio, me sentía más cómodo en la docencia y en la composición coreográfica. De hecho, desde el inicio me interesó enseñar.

¿Cómo surge tu interés por coreografiar?

Cuando era niño, dibujaba cuerpos con lápiz y los relacionaba con la movilidad del kung fu, y la gimnasia rítmica y acrobática. Después, empecé a hacer ballet; y, luego, danza moderna y jazz. Wilfredo Escobar era graduado de la Universidad de Santiago de Chile y vino a Perú sobre todo para enseñar. Bailó en Atelier con Molly Ludmir por bastante tiempo. Cuando me enseñaba jazz, me comentaba que normalmente no enseñaba esa técnica, pero la compartía conmigo. Me gustó el jazz, pues tenía ejercicios muy parecidos a los de danza moderna.

En esa época había mucho jazz en Lima.

Entre los años ochenta y noventa, había mucho interés por el jazz. Ya con Jesús [Juan] Torres, me consolidé en la danza moderna. Me empezó a interesar más aprender la técnica que bailar. Incluso, cuando me lesionaba, iba a ver sus clases para ver los movimientos y composiciones. Progresivamente, introduje diferentes elementos a ese estilo, como de las artes marciales, la gimnasia y el afro. De hecho, fui uno de los primeros que dio un curso de gimnasia afro antes de que ese tipo de fusiones se volviera popular. Victoria Osoreo dictó el curso primero y luego me lo dejó. Poco a poco, me fui consolidando, así que el curso de gimnasia afro prácticamente se

convirtió en propio. También, comencé a hacer composiciones coreográficas de ballet y danza moderna con los alumnos en el MALI.

¿Desde cuándo se habían dictado clases de danza en el MALI?

Desde los años ochenta aproximadamente. El museo quería ofrecer cursos para la comunidad. Entre los profesores de la primera generación, estuvo una exbailarina del Ballet Municipal llamada Nidia Azañero. Yo entré a enseñar en el 88 o el 89. También llevaba cursos de profesores que venían de fuera, y me metí a clases con Ricardo Rengifo³⁶ y Enrique Martínez en la [Universidad Nacional Federico] Villarreal. Creo que ellos habían estado en el Ballet Peruano de Kaye Mackinnon. A partir de que me fui consolidando, empecé a crear. El profesor Jesús [Juan] Torres me decía que yo era capaz de proponer pasos a partir de cualquier estímulo. Escuchaba música de cualquier tipo e, inmediatamente, imaginaba una idea de cuerpos en movimiento.

Es decir, no solo pensabas en pasos, sino también en situaciones, escenas y composiciones.

Exacto. Poco a poco, iba germinando mi idea de composición. El problema es que los bailarines con los que contaba no tenían mucho nivel. La mayoría de alumnos en el MALI llevaban un curso y luego se iban, pues no cumplían ni terminaban un sistema de niveles. A veces, había algunos que se quedaban varios meses, así que les proponía trabajar juntos. Ya después de los años noventa, se fue armando un grupo en el que estaban Ana Lucía Saavedra, graduada en Argentina; y Marilyn Doria, que ahora hace danza china. Después, también entraron Ximena Riveros y Fiorella Quiñonez, que ahora son acróbatas de La Tarumba.

¿En qué año formas el grupo en el MALI?

Alrededor del año 98. En 2000, comencé a participar en el Consejo Nacional de Danza-Perú, cuando Sylvia Whilar³⁷ era la presidenta. Al parecer, le gustó nuestra presentación, porque comenzaron a invitarme más seguido. A partir de 2007, comencé a participar en todos los festivales organizados por el Consejo Nacional de Danza-Perú, como el Encuentro de Coreógrafos, las actividades realizadas en el MALI o actividades culturales en diversos lugares.

¿Qué tipo de piezas presentabas?

Eran obras cortas. Siempre he tenido la idea de hacer una obra larga, pero las alumnas no han tenido mucha constancia. Nunca he podido tener un grupo de nivel intermedio para arriba.

¿Cuál es el perfil de alumnos que tenías en el MALI?

El 90% eran mujeres y el resto eran hombres. Las alumnas ven la danza como un pasatiempo o van a las clases por curiosidad. Cuando recién comenzaban, les preguntaba sobre sus referentes de danza moderna. Muchas la relacionaban con ejercicios de ballet; otras creían que consistía en bailes modernos con música actual. El término “moderno”

tiene muchas connotaciones. La mayoría de alumnas eran universitarias. Algunas ya eran profesionales; y otras tenían interés por el arte, como la música, pintura o poesía. Como tenía un grupo variado, no podía hacer mucha técnica. De lo contrario, se aburrían y dejaban de ir. Sin embargo, al comienzo, sí trabajaba preparación física.

¿Cómo es una clase tuya?

Comienzo con preparación física y luego, durante la mayor parte de la clase, trabajo mucho movimiento en el suelo. Después, hacen movimientos secuenciales parados con énfasis en la técnica.

¿Crees que eso viene de la influencia de la gimnasia acrobática?

Creo que sí, porque esa influencia marcó mis inicios. Cuando los alumnos tienen ciertos conocimientos sobre el dominio del cuerpo, comienzo a enseñar aspectos más técnicos de danza. Cuando empecé a enseñar danza moderna en el MALI, los alumnos no entendían y se aburrían, pues trabajaba de forma muy lenta la técnica. Yo quería seguir la dinámica de escuela, pero ellos querían bailar secuencias. Entonces, hacía movimientos libres y, a partir de ellos, les proponía que compongan combinaciones para desarrollar su creatividad. Ya cuando empezaban a sentirse a gusto con

el movimiento, comencé a estimular también la expresión corporal. Así, mi propuesta de enseñanza fue cambiando y podría decirse que fui consolidando un método o estilo propio. Lo principal es la expresión.

¿A qué tipo de expresión te refieres?

A la expresión natural y técnica. Yo les digo a mis alumnos que pueden tener talento y creatividad, pero el entendimiento de la técnica es lo que te convierte en un profesional de la danza. De esa manera, empecé a incentivarlos y ya más alumnos empezaron a quedarse. Cuando yo comencé a enseñar, seguí el modelo de mis profesores. Ellos no ponían música, sino que me dirigían solo con su palo. Ya con el tiempo, empecé a poner música de fondo en mis clases y lo he visto en otros espacios. Mi estilo de trabajo está marcado por la mezcla del jazz, las artes marciales, la danza moderna y el ballet. Es un trabajo fuerte. Por ejemplo, no apruebo un movimiento hasta que no se haga bien.

¿Qué buscas en un bailarín, sobre todo cuando ya empiezas a consolidar tu grupo?

Busco perfección técnica, aunque es difícil lograrlo. Aun así, cuando veo que un alumno tiene ciertas posibilidades de concentración e interés, lo animo a unirse al grupo. Ya a los que forman parte del grupo les exijo mucho en la parte física y la técnica a partir de movimientos libres. No hago coreografías hasta ver que tienen un buen salto, un buen empuje, un buen trabajo de tórax, un buen trabajo de elongación y buena postura.

¿Qué te inspira para crear?

Primero escojo la música. Me gustan los temas musicales que evocan misterio. Por ejemplo, me gusta la música electrónica. Muchas veces, las mismas alumnas traen la música y a partir de ello trabajamos. Yo he estudiado guitarra y eso

“Mi estilo de trabajo está marcado por la mezcla del jazz, las artes marciales, la danza moderna y el ballet.”

³⁶ Ver nota 10.

³⁷ (Lima, 1936) Ha sido presidenta del Consejo Nacional de Danza-Perú, y fundadora y presidenta de Ando Danzando.

me ayuda a relacionar la música con el movimiento. También hago mucho hincapié en la técnica clásica, a pesar de que comencé haciendo coreografías de moderno. Después, he empezado a introducirme más a lo contemporáneo, que es más cercano a lo teatral. Desde hace tiempo, he querido hacer algo de mayor envergadura, más cercano a la danza teatro. Yo veía mucho las revistas como *Dance Magazine* de los años setenta y ochenta, y me gustaban muchos las figuras que aparecían. Para hacer ese tipo de piezas, se necesita un grupo con mucha preparación física. Me falta todavía hacer una obra extensa. Las piezas que he presentado han sido cortas.

Has presentado esas piezas sobre todo en los eventos organizados por el Consejo Nacional de Danza-Perú. ¿Desde qué año sientes que has estado presente en el consejo?

Desde 2000 hasta 2007. Después de eso, dejaron de invitarme con la misma frecuencia. Aun así, he seguido creando y presentado piezas en el MALI en las clausuras de ciclo y en otros eventos. Esas muestras se llevan a cabo en el patio central del museo. También se hacen presentaciones en un escenario que arman en el atrio del Parque de la Exposición,



Fotografía: archivo personal de César Yesquén

así que la gente que pasa puede ver las piezas. Las presentaciones van desde las 11 de la mañana hasta las 7 de la noche.

¿Has sido parte del equipo permanente?

Sí, porque he dado clases en el MALI desde los años noventa. **Considerando que en Lima es tan difícil que haya continuidad en el ámbito artístico, me parece increíble que hayas estado en ese espacio por tanto tiempo.**

Siempre he tratado de difundir la danza moderna y contemporánea, porque no se conoce. Algunos se enamoran y otros no vuelven después de la primera clase. También he dictado otras clases, como baile coreográfico y danzas árabes. El curso de baile coreográfico parte de una combinación de ritmos urbanos y jazz. Con respecto a la danza árabe, siempre me ha gustado esa cultura. Tengo una prima que creo que tiene raíces árabes. Ella me comenzó a enseñar la base de la danza árabe por un año. A mediados de los años noventa, la danza árabe empezó a estar de moda en Lima, así que empecé a ver videos y a indagar en el movimiento. La disociación del cuerpo y los movimientos de brazos son parecidos al jazz, así que empecé a hacer los pasos. Comencé a formar una técnica. Propuse un curso en el MALI, y, poco a poco, la clase empezó a llenarse de alumnos y alumnas. Les llamaba la atención que el profesor fuera hombre, aunque en los países árabes enseñan más hombres que mujeres. Cuando las danzas árabes se han americanizado y se crea el *bellydance*, ya se volvió más sensual. La danza típica era más simple y con un vestuario más tapado. Además de enseñar, formé un elenco de danzas árabes que comenzó a bailar en varios sitios como el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] o el Parque de la Amistad.

¿Cómo ha sido tu relación con el mundo de la danza moderna y contemporánea en Lima?

Siempre he tenido ideas para crear piezas de nivel, sobre todo de danza moderna. Por ejemplo, cuando los aeróbicos estaban de moda, hice una coreografía en la que fusionaba danza con aeróbicos. Cuando empecé a crear danza contemporánea, todavía no había mucha llegada de ese tipo de arte en Lima. El problema es que no se conoce tanto mi trabajo, pues el circuito artístico y cultural tiende a restringirse a ciertas zonas. Como me he concentrado en trabajar en el MALI, que está en el Centro de Lima, no siempre he tenido tiempo para moverme. Cuando me acerqué al Consejo Nacional de Danza-Perú en 2000, empecé a presentarme en el ICPNA. Curiosamente, muchos me comentaban que no conocían el MALI. Desde entonces, nos presentábamos como “Ballet Contemporáneo de César Yesquén”. Como he comentado, Sylvia nos convocaba seguido para bailar, incluso para presentarnos en dos turnos. Cuando Lucía Hamann³⁸ asumió la presidencia del consejo, me empezaron a convocar como parte de los grupos profesionales, a pesar

³⁸ (Lima, 1958). Ha estudiado danza contemporánea, ballet, danzas tradicionales, yoga y Pilates en el Perú y en el extranjero. Desde 1990, ha participado en espectáculos de danza, danza teatro y performance. Además, es profesora certificada de Pilates. Ha sido vicepresidente (2001-2003) y presidente (2003-2005) del Consejo Nacional de Danza-Perú. Ha sido coordinadora administrativa de la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP (2010-2016); asesora de gestión de Andanzas-Escuela de Danza Contemporánea de la PUCP (2008-2009); y gestora cultural en la realización de

de que nosotros teníamos pocos años como grupo. En esa etapa, formé a varias alumnas que después han continuado bailando. Entre ellas, estaban Ana Lucía Saavedra, Marylin Doria, Carla Guerra, Ximena Riveros, Kay Zevallos, Fiorella Quinoñes, Guadalupe Segura y Fay Castillo, entre otras.

¿Miguel Ángel Robles también bailó para ti?

No, pero sí fue mi alumno durante algunos meses en el MALI junto a Fay Castillo.

¿Sientes que has tenido la posibilidad de compartir con otros grupos de danza o sobre todo te has dedicado a trabajar en el MALI?

He estado más concentrado en el MALI. Aun así, siempre he tratado de ir a funciones de danza contemporánea. Victoria Osoreo me incentivaba eso. También he visto el trabajo de otros por el contacto con el Consejo Nacional de Danza-Perú. Me ha llamado mucho la atención la técnica del Ballet Joven de Lima de Roberto Murias³⁹ y Tatiana Izquierdo⁴⁰. También me gusta mucho la propuesta de expresión de Christian Olivares. Otro grupo interesante es Dactilares de Fany Rodríguez. También me gusta el trabajo del Ballet San Marcos.

¿Cómo describirías la danza en Lima?

Creo que a la danza de nuestro medio le falta trabajo técnico y físico más profesional. La mayoría de los que bailan son universitarios o personas que toman la danza como un pasatiempo. Entonces, no le dedican un tiempo de, por lo menos, cinco o seis años. Cuando se presenta una obra de fuera, en el programa de mano aparece que los miembros llevan quince años trabajando. En Lima esa es la excepción, como el caso de Morella Petrozzi o el tuyo. Además, falta profesionalismo, porque, salvo en el caso del Ballet Nacional, muy pocos se dedican exclusivamente a hacer danza profesional, aunque veo que algunos grupos van por ese camino. Los grupos del extranjero trabajan por años con coreógrafos, así que ya tienen un estilo definido. Las compañías en nuestro país deberían ser profesionales y deberían trabajar la técnica con sus bailarines para definir un estilo propio. Así, manejarían un mismo vocabulario y se entenderían mejor. El problema es que acá la mayoría de bailarines no reciben un sueldo y, por eso, no pueden dedicarse por completo al trabajo con una compañía.

Si bien la vida del bailarín es difícil en todas partes, en el Perú es incluso más dura. ¿Cuál crees que ha sido tu aporte a la danza en Lima?

Creo que he podido difundir la danza moderna y contemporánea. Por el MALI han pasado muchos alumnos que ahora se encuentran en otros lugares y me agradecen por haberles dado a conocer la danza contemporánea. Siempre he enfatizado que la danza no solo es un pasatiempo, sino que es

una profesión. Entonces, me he preocupado por incentivar el gusto y la disciplina en la danza.

¿Qué proyectos tienes en el futuro cercano?

Estoy indagando en mis ideas. También me encuentro nuevamente buscando bailarines para mantener el grupo, pues muchos permanecen por temporadas cortas por otras responsabilidades, como los estudios o el trabajo. Tengo ideas para hacer una obra, pero necesito el material humano. Aun así, siento que la danza en nuestro medio está teniendo más acogida.

¿Por qué crees que está pasando eso?

Por la difusión. Muchas de mis alumnas han conocido las bases de la danza moderna y contemporánea en mis clases, y ahora estudian la carrera de Danza en el Ballet San Marcos o en la PUCP. También he recibido alumnas que ya han hecho danza moderna y contemporánea antes, pero les afecta mi trabajo físico, pues no están acostumbradas. Poco a poco, van entendiendo la propuesta y luego me agradecen: aprenden que la danza supone sacrificio, voluntad, entrega y dedicación, como debería ser.

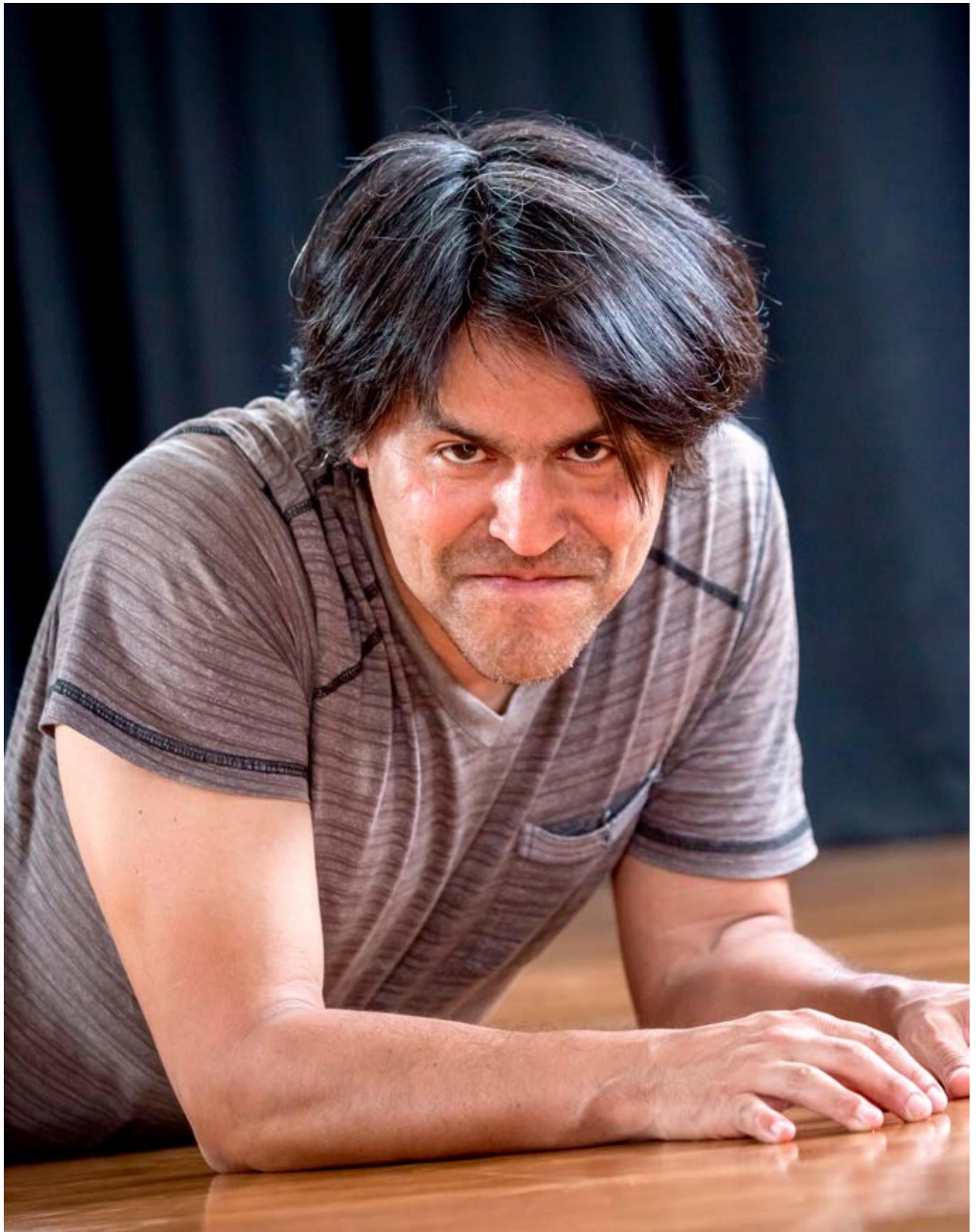
¿Hay algo más que quisieras contarnos?

Me gustaría que el Perú sea exportador de bailarines y de grupos. Así como vienen grupos de fuera y nosotros los admiramos, ya es hora de que también a nosotros nos admiren. Quiero que nuestro trabajo se conozca en otras partes. Para eso, necesitamos un buen nivel técnico. También quiero progresar como coreógrafo y tener más llegada. Últimamente, siento que ya no me consideran tanto en las actividades de danza.

diversas actividades culturales de academias, e instituciones privadas y estatales.

39 (Camagüey, 1968) Se graduó de la Escuela Profesional de Artes de Camagüey (Cuba). En Lima, ha sido profesor en la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", la Escuela Nacional Superior de Ballet y el Ballet Nacional. Dirige junto a Tatiana Izquierdo el Ballet Joven de Lima.

40 (Lima, 1958) Se graduó de la Escuela Nacional Superior de Ballet. Ha bailado en el Teatro Colón de Buenos Aires y el Ballet Nacional del Perú. Dirige junto a Roberto Murias el Ballet Joven de Lima.



Christian Olivares

“El cuerpo siempre ha sido mi medio de expresión en relación al espacio, a la música, a la composición o a la creación. Entonces, la danza contemporánea me permitió empoderarme.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Christian Omar Olivares López. Nací en Lima el 27 de octubre de 1977.

Antes de hacer danza, te dedicaste a otras disciplinas. ¿Qué haces en un inicio al terminar el colegio y cómo entras después al mundo de la danza?

Estudí en el Colegio Italiano Antonio Raimondi. Tuve un profesor llamado Carlos Plaza que nos dio clases de arte, danza, escultura e historia del arte. Con él tuvimos presentaciones de danzas italianas. De niño, yo hacía atletismo, así que me gustaba el trabajo corporal. Por eso, me interesó participar en danza en el colegio.

¿Qué danzas italianas hacían?

Danzas tradicionales, como la tarantela. Para la segunda presentación de danza que tuvimos, contrataron a Bublina Yvonne Torres, una profesora del Ballet Nacional. Nos enseñó bailes de Broadway, así que bailamos coreografías de *Fama*⁴¹ y la tarantela.

¿Cómo recibiste ese primer acercamiento a la danza?

Me gustó esa experiencia, así que le pregunté a la profesora dónde podía llevar clases. Me dijo que postulara a la Escuela Nacional Superior de Ballet, porque ella había egresado de allí, pero, al acabar el colegio, ingresé a Ingeniería Mecánica en la PUCP. Sin embargo, los únicos cursos que me gustaban en la universidad eran los de letras. Durante la universidad, me provocó llevar un curso de escultura, así que me inscribí en un taller en el MALI [Museo de Arte de Lima] con Trudy Macha, que es egresada de la PUCP. Estuve en el taller por algunos meses e incluso hice una escultura de una sirena en fibra de vidrio naranja. La experiencia me dejó entusiasmado y con las ganas de seguir trabajando con las manos. Además, no me gustaba la carrera universitaria que estaba estudiando.

⁴¹ *Fama* (*Fame*, en su título original) (1980). Película musical sobre una escuela secundaria norteamericana de artes escénicas.

Entonces, ¿por qué decidiste estudiar Ingeniería Mecánica en un principio?

Creo que por la influencia paterna. En el colegio, era bueno en números, pero ya a nivel universitario requería mayor rigor y yo no estaba preparado para eso. Como no era feliz con la carrera, no asistía a clases, e iba a comer o a beber con mis amigos. Un día, caminando por la PUCP, llegué a Estudios Generales Letras y descubrí que había un curso de teatro dictado por el actor Manuel Calderón, que fue mi profesor por cerca de dos años en la PUCP. Trabajamos mucho la expresión corporal.

Recuerdo que su trabajo actoral era muy físico.

La experiencia me gustó mucho, pues involucraba la memoria emotiva. Quería seguir trabajando eso, pero sin el texto, porque, en esa época, el texto me parecía distante. Sentía que era más natural para mí comunicarme por medio de las acciones físicas. Manuel me sugirió que lleve clases de danza, pero no lo tomé en cuenta en ese momento. Como no sabía qué hacer con mi vida, terminé por dejar la PUCP. Poco antes de eso, ya había empezado a acercarme más al teatro físico. Averigüé que en el Teatro Mocha Graña había talleres de mimo y clown. También descubrí La Tropa del Eclipse de Alex Ticona y Carlos Criado, y empecé a llevar talleres de mimo, malabares y zancos. En el 97 o 98, cuando ya había dejado la universidad, conseguí un trabajo en una librería llamada El Minotauro, que quedaba en la calle Porta [Miraflores]. Era una librería de corte alternativo donde podías alquilar libros y tomar café. Un día, llegó Ana Zavala para poner un afiche de *Hestia* en el local. Fui a ver la obra y eso me llevó a decidir hacer danza. No intenté acercarme directamente a Íntegro, sino que averigüé de espacios cercanos a mi casa. Así, empecé a hacer danza con María Pía Arlotti⁴² y Maureen Llewellyn-Jones en Danza Lima.

⁴² Ver nota 24.

El entrenamiento de danza moderna puede ser muy distinto a lo que uno ve en escena.

Ahora, soy consciente de esa diferencia. En ese momento, quizá sentí un desfase entre lo que había visto en escena y la práctica en la clase. Aun así, me enganché.

¿Cómo eran las clases? ¿Recuerdas qué técnicas se hacían?

Danza Lima era un grupo conformado principalmente por mujeres. En ese espacio, también enseñaban, Cecilia Borasino y Alejandra Planas⁴³. Las que dictaban los cursos más importantes, por decirlo de alguna manera, eran Maureen, Patricia Awuapara y Morella Petrozzi. Los cursos de ellas tres se llenaban. En las clases de María Pía se hacía algo de trabajo en el suelo y mucha alineación corporal; es decir, ella nos manipulaba y acomodaba el cuerpo. También hacíamos secuencias con bastante balanceo y muchos desplazamientos. Entonces, corríamos y caminábamos, y hacíamos diagonales para entender los frentes. Al inicio, pagaba por las clases, pero luego empecé a apoyar al espacio, así que me becaron. Estuve muy involucrado con Danza Lima. Recuerdo cuando Maureen nos mostraba videos de los bailes de Karine Aguirre y Maritza Garrido Lecca⁴⁴. Un día, me quedé a ver la clase de Morella. Era una técnica muy diferente a la de María Pía. Le pregunté al respecto a Morella, así que me invitó a su espacio, pues ahí podía becararme. Me sorprendió y fue muy grato. Así, empecé a llevar clase en Danza Viva, el espacio de Morella y Ducelia Woll.

¿Qué técnica viste en las clases de Morella? Cuando la he entrevistado, comentó que, además de Hawkins, Limón es otra influencia importante en ella.

Con ella vi Hawkins. Creo que más adelante me acerqué a Limón en las clases de Patricia Awuapara, que lo combinaba con Graham. Siento que Morella hace más Cunningham y Hawkins por la rectitud de la espalda. Hawkins me parecía divertido, pues es muy envolvente y por las posiciones en el suelo.

Hawkins comenzó a hacer danza moderna con Martha Graham, pero, después, estudió kinesiología. Entonces, su técnica tiene la influencia de Graham en los espirales y el trabajo de suelo, pero no es tan rígida como Graham. ¿Por cuánto tiempo llevaste clases con Morella?

Empecé a llevar clases en Danza Lima a finales del 97. Comencé las clases en Danza Viva con Morella a mediados de 1999 y me quedé ahí hasta 2001. Por un tiempo, llevé clases en los dos espacios en paralelo, pero luego Maureen deja Danza Lima, pues se va al Ballet San Marcos. Entonces, su espacio se transforma en Zona de Arte y fue tomado por Komilfó Teatro. También llevé clases de ballet con Ducelia Woll, pero las dejé cuando entré al Ballet Nacional. Ahí, llevé

43 (Lima, 1976) Estudió y enseñó danza contemporánea en la escuela de la asociación cultural Danza Lima, donde participó en varias coreografías bajo la dirección de Maureen Llewellyn-Jones y de varios jóvenes coreógrafos. También incursionó en dirección coreográfica para diferentes festivales locales. Actualmente, es profesora de método Pilates.

44 Ver nota 2.



Sapiens rey. Fotografía: Paul Mayca

clases por dos o tres años con Martha Herencia⁴⁵ y Gina Natteri todos los días en las mañanas. Eran clases de ballet solo para hombres. En esa época, vi un extracto de *Pabellón de oro* y de *El circo* de Patricia Awuapara. Con Morella llegué a participar en dos espectáculos.

¿Por qué dejaste Danza Viva?

El trabajo con Morella me había dado mucho físico, pues implicaba mucho rigor y la perfección de los movimientos modernos. Morella me dio mucha fuerza, *training*, resistencia y coraje. A ella no le gustaba parar y repetía la secuencia muchas veces. Sin embargo, después de un tiempo, tuve ganas de probar otras técnicas y estilos, pues sentí que ya había cumplido con su cometido. Giuliana Bendezú me sugirió que tome clases con Marisol Otero. Fuimos a su espacio, que estaba en su casa por la Huaca Pucllana [Miraflores], y empecé a entrenar con ella. Marisol es ahora un referente muy importante para mí. Mientras tomaba clases

45 (Trujillo, 1955). Sus primeros estudios en ballet (1964-1974) estuvieron a cargo de las maestras Ileana Leonidoff y Stella Puga en Trujillo. En 1975, se incorpora al Ballet San Marcos, donde ha trabajado junto a importantes artistas (Vera Stastny, Alexander Plisetsky, Anna Sokolow, Royston Maldoom, Rosemary Helliwell, Susanne Linke y Rogelio López, entre otros), que aportaron a su desarrollo profesional. Fue maestra del Ballet Nacional de 1980 a 1987.

con Marisol, me traslado a Espacio Danza, donde estuve desde 2001 hasta 2006.

Por tus propias necesidades, te has acercado a diferentes lenguajes. ¿Cómo ha sido este proceso? ¿Has asimilado diferentes elementos en el trayecto o, al acercarte a un nuevo lenguaje, has descartado al anterior?

El cambio más fuerte lo sentí cuando hice el tránsito de Morella a Marisol, porque tienen prácticas completamente diferentes. Después de hacer Hawkins y Cunningham, al inicio, a mi cuerpo le costó seguir la práctica de Hervé Diasnas. También implicó un cambio cognitivo, pues mi cuerpo tenía que adecuarse a otra manera de comportamiento: no primaba tanto el rigor físico, sino la entrega. Al principio, tenía reparos, pues sentía que no estaba muy acostumbrado a la manipulación. Fue mi primera experiencia de contacto entre cuerpo y cuerpo, ya que trabajábamos mucho en grupo o parejas. Al establecer contacto en las clases de Marisol, pude adentrarme en la observación de mi movimiento interno, percibir cambios, y sentir el concepto de tiempo y espacio dentro de mí. También meditábamos mucho. Me encantaban esas clases. En general, creo que fue una época muy privilegiada. Como todavía vivía en casa de mis papás, durante varios años pude dedicarme a acumular información de danza en diferentes espacios.

A partir de esa etapa de formación, ¿concibes la idea de convertirte en bailarín profesional?

Después de tomar consciencia de que no quería ser ingeniero y no iba a regresar a la universidad, la primera actividad remunerada que hice fue zancos. De hecho, viví por un tiempo considerable haciendo eso. Cuando dejé esas prácticas más ligadas a lo circense, el paso a la danza profesional fue complicado. Aun así, creo que algo que me motivaba a seguir bailando es que a los hombres nos becaban en las clases de danza en esa época. Entonces, al menos no tenía que preocuparme por esa responsabilidad económica. No sé cómo empezó esa tendencia. En el Ballet Municipal de Lucy Telge, los hombres eran becados. En el Ballet Nacional, yo pagaba una cuota honoraria, pero era mínima. Al principio, pagaba las clases con Maureen, pero luego me becó. Morella me becó desde el inicio; además, me contrataba para eventos. Tampoco pagaba las clases con Patricia, porque apoyaba como iluminador o con la limpieza, por ejemplo. En ese tiempo, también fui dirigido en obras, como solos, dúos o muestras. Alrededor de 2004 o 2005, empecé a llevar clases contigo en el local de la calle Chiclayo [Miraflores], después de que dejaron Pata de Cabra. En ese grupo, estábamos Renzo Zavaleta, Percy Rojas, Lucía Meléndez, Carola Robles, Úrsula Agustín⁴⁶, Mila [Milagros] Olivero,

46 (Lima, 1974) Empezó sus estudios de ballet clásico en 1981 en la Academia Británica de Ballet de Lima con la maestra Denise Müller. A partir de 1996, incorpora estudios de diferentes técnicas de danza contemporánea en la escuela Pata de Cabra y Espacio Danza. De 1997 a 2000, tomó clases en Cuba como invitada en la Compañía de Danza Nacional de Cuba y perfeccionó sus estudios de danza clásica con la maestra Amparo Brito en ProDanza. Actualmente, dirige la escuela Atico Body Lab, donde imparte ballet clásico (técnica Vagánova) y danza contemporánea. Es directora de Tropa Danza Pestalozzi, compañía infanto-juvenil del Colegio Pestalozzi.

Ornella Ugolotti⁴⁷, Mónica Silva, Margot Lozano⁴⁸ y Cory Cruz. Creo que tu acercamiento a la danza en la época de Pata de Cabra estaba entre el moderno y el contemporáneo. También vi algunos espectáculos de Pata de Cabra: *La otra Huaranga*, *El pecado del mirón*, un dúo de Cory Cruz y Cristina Velarde, y un solo de Mónica Silva.

Además de llevar clases y empezar a bailar para otros, comienzas a crear.

Empecé a crear coreografías en conjunto con Juan Carlo Castillo⁴⁹; Laura Tristán; Pepe Santana⁵⁰; y Ximena Ameri, que es una actriz con lo que había hecho teatro de calle. Con esos amigos conversaba mucho sobre qué es hacer danza. Solía compararse a la danza con el teatro. De hecho, amigos mayores preferían el teatro, pues consideraban que el lenguaje de la danza es frágil y poco escénico. Para ellos el bailarín no tenía tanta energía como el actor. Creo que era por desconocimiento, porque en Lima ya se hacían espectáculos de danza contemporánea.

En general, creo que se ignoran las posibilidades expresivas de la danza y cuál es su discurso. Se tiende a pensar que el mensaje de toda pieza artística debe ser literal o directo. La danza aporta un pensamiento más abstracto. A pesar de la importancia de la abstracción, en nuestro medio no se le da valor, sobre todo frente al discurso verbal.

Además de ser herramientas valiosas, el estudio del movimiento y el arte somático han permitido que la danza y el estudio del espacio crezcan. El Contact Improvisación, el estudio del trabajo de suelo y la investigación desde la danza son otros aportes importantes a nuestro medio.

Algo interesante de la danza contemporánea es la diversidad de intereses que manifiesta. Cada artista o investigador se puede dedicar a una rama muy específica y particular.

Estoy de acuerdo. Además, es válido que experimentemos y probemos con diferentes tipos de modelos dramáticos. El modelo teatral o aristotélico no es el único. El teatro no es mejor que la danza: solo es un lenguaje distinto.

47 (Lima, 1976) Bailarina profesional formada en Espacio Danza de Patricia Awuapara y en Pata de Cabra. Es educadora somática formada en Esferokinesis y Pilates. Desde hace aproximadamente quince años, trabaja como instructora personal. Utiliza los principios del Pilates y la somática para crear una técnica, mediante la cual la mente y el cuerpo trabajan juntos por un mismo objetivo. Actualmente, además de las sesiones privadas, dicta un taller y se prepara para iniciar su formación en Body-Mind Centering.

48 (Lima 1976) Salió del semillero de la escuela Pata de Cabra. Ha trabajado con Mirella Carbone, Pachi Valle Riestra, Patricia Awuapara y Alberto Isola, entre otros. Como acróbata, ha trabajado con La Tarumba y Agárrate Catalina. Actualmente, se dedica al estudio de la anatomía profunda, al Pilates y al Body-Mind Centering. Sigue trabajando en escena de manera independiente.

49 Ver nota 25.

50 (Lima, 1975) Actor de teatro físico, bailarín de danza moderna y contemporánea, director, y productor independiente. Ha trabajado con Cuatrotablas y Yuyachkani, y ha incursionado en talleres circenses de zancos, malabares y trapecio. Es director de SE BUSCA – escena independiente, espacio para la investigación y creación en las artes escénicas. Su interés de investigación radica en la comunicación a través del cuerpo, el movimiento y la imagen, la política, y la polémica.

Ahora, componer desde el movimiento es también una manera de hacer escena y hacer que todo esté vinculado; es decir, la danza no solo se usa para hacer coreografías, sino que también sirve como un conector o medio de perspectiva de la creación a nivel espacial o temporal.

Incluso, son campos que pueden estar o no ligados. A veces, hay movimientos que están ligados a las artes visuales; algunos, a la música; y otros, a la performance. Cuando tus amigos del teatro criticaban la danza, ¿cómo te sentiste? ¿Llevó en algún momento a que cuestiones tu quehacer en la danza?

De todas maneras, sobre todo porque me encontraba en una etapa formativa y recién estaba conociendo la escena. Yo tenía hermanos mayores que me hablaban de Cuatrotablas y Yuyachkani. Además, Ana Correa era mi profesora en esa época y conocía algunos referentes del teatro de calle. Los comentarios despectivos sobre la danza me llevaron a cuestionar el valor del vocabulario, la teoría y las técnicas que estaba aprendiendo. Uno de los cuestionamientos que me hicieron fue que estaba aprendiendo una danza que no era de mi tierra. Así, apareció la reflexión sobre el tema de la identidad en torno a la danza. Era un momento en el que en Lima se transitaba de la danza moderna a la contemporánea.

A pesar de que también viene de fuera, ¿sientes que la danza contemporánea se acerca más a tu identidad?

Sí, porque el estudio del movimiento como investigación me lleva a algo que siento mío. El cuerpo siempre ha sido mi medio de expresión en relación al espacio, a la música, a la composición o a la creación. Entonces, la danza contemporánea me permitió empoderarme. Aun así, tuve cuestionamientos y conflictos emocionales, pues era joven: tenía veinticuatro o veinticinco años, así que me preguntaba para qué serviría lo que estaba estudiando. Ahora, soy consciente de que la danza es mi soporte para acercarme a otras prácticas de movimiento.

Entonces, más que presentarse como un sistema cerrado, la danza aparece como una posibilidad para que entiendas y conozcas tu cuerpo, tu percepción o tus necesidades de expresión. Aun así, siento que no tienes una convicción con respecto a cómo se ha desarrollado la danza en Lima.

Quizá. Si bien he recibido mucha información valiosa de mis maestros, también he sido muy crítico con ellos y su manera de ser.

La mayoría de pioneros han ido en contra de sus maestros. Por ejemplo, Mary Wigman, una de las grandes precursoras de la danza moderna en Alemania, fue discípula de [Émile Jaques] Dalcroze, un gran músico que desarrolló la técnica de la eurytmia. Posteriormente, Wigman propone que la danza no tiene seguir la línea de la música y llega a hacer danza sin música, algo que era totalmente revolucionario en ese momento. Creo que tú te encuentras en un momento interesante, pues, a partir de tu actitud crítica, puede surgir algo interesante.

Mi insatisfacción con la danza surge en un inicio por los espacios en los que se hace danza contemporánea en Lima. Cuando llevaba clases en Danza Viva, mis amigos me decían

que me estaba “blanqueando”. Como el local está en Camacho [La Molina], la mayoría de alumnos eran de los alrededores, no del Rímac o Surquillo, por ejemplo. Creo que nuestras herencias poscoloniales han marcado también la historia de la danza en Lima, así como pasa también en deportes de élite que suelen ser practicados solo por gente de clase media alta o alta. Con Rolando Rocha y Pepe Santana he conversado muchas veces sobre ese tema. Cuando conocí el Contact Improvisación, me sentí cómodo y olvidé estas contrariedades. Adopté el Contact Improvisación como una plataforma para cambiar tanto a mí mismo como a mi entorno. Hacer Contact Improvisación me daba la oportunidad de estar en un diálogo horizontal. En todo caso, si existe algún tipo de jerarquía en el Contact Improvisación, esta depende del tiempo que lo llevas practicando, que te permite conocer mejor el lenguaje.

¿Cómo fue tu primer acercamiento al Contact Improvisación?

Después de llevar clases con Marisol y Patricia, hubo una época de varios talleres internacionales. Por ejemplo, vinieron varios artistas traídos por Karin Elmore durante su gestión en la Municipalidad de Lima. A partir de un taller de una semana con Felix Ruckert, fortalecí mis ganas de adentrarme en el estudio del contacto, ya que en sus dinámicas había indicios de la práctica del Contact Improvisación. Con Marisol había trabajado con el contacto, pero no Contact Improvisación en sí. Con Felix hicimos un espectáculo llamado *Ring* en 2002. Luego, llevé un curso con Carola Robles en Espacio Danza. Ella había tenido un acercamiento reciente al Contact Improvisación en Austria. En su clase, veíamos elementos del Contact Improvisación de manera muy suave y amable. Alineaba las posturas, compartía principios del Contact Improvisación y enfatizaba la importancia de la relación con el otro. En ese momento, sentía que era una clase de terapia de movimiento. Después, vino Amii Legendre y todo cambió. Con ella obtuve más seguridad para trabajar con otros cuerpos y afirmé mi capacidad para ser maestro. El taller de Amii se llevó a cabo en la PUCP en setiembre de 2004 y duró una semana. Creo que ella me enseñó un vocabulario muy amplio que cambió mi trabajo de suelo. Antes, había trabajado suelo desde la danza contemporánea con Patricia a partir de Limón o contigo, pero esa experiencia fue distinta.

Además del acercamiento al Contact Improvisación, Amii nos dejó otros conocimientos increíbles.

En el taller estaba muy presente el vínculo entre el Contact Improvisación, la somática y el trabajo colectivo. Fue una experiencia intensa. A partir de ella, varios decidimos adentrarnos en el Contact Improvisación, como Cory; Renzo; yo; y Carola, que había empezado con el Contact Improvisación antes que nosotros.

Un año antes de que venga Amii, viajé a Seattle para bailar con Carla Barragán, que es de Ecuador. Aproveché de llevar clases con Amii y me encantó. Además, nos hicimos amigas. Cuando regresé a Lima, le sugerí a Mirella que la traiga para que dé un taller, porque es una mujer increíble y tenía muchas ganas de venir. Amii es una gran maestra, y tiene una gran



Allin Munay de Cristina Velarde. Fotografía: archivo personal de Christian Olivares

pasión que se ve en su vida y en su danza. Qué interesante que me comentas que ella haya sido tan relevante para ti. Después de empezar a centrarte en el Contact Improvisación, te vas a Cusco. Estuve en Cusco desde 2007 hasta 2010.

Antes de irme, el último espectáculo en el que participé en Lima fue *Hacia el cielo errante* de Cristina Velarde, que recientemente había regresado de Bélgica. Reemplacé a Michel Tarazona, y trabajé con Cory y Carola. La obra hablaba sobre la migración. Coincidentemente, había una escena en la que me despiden con una maleta y, meses después, me fui a Cusco. Me contrataron para trabajar por un año en un espectáculo privado allá. Fue la primera vez que trabajé como bailarín por tantos años. De martes a sábado, trabajaba bailando desde las cinco de la tarde hasta las diez de la noche. El resto del tiempo lo usaba para bailar o crear.

¿Hiciste muchas creaciones en Cusco?

Sí. Todas tenían un corte ecológico por el entorno. De alguna manera, volví a aprender historia a partir de lo que me contaban mis amigos cusqueños, que son antropólogos, poetas o pintores. Así, se fue creando en mí otro sentido de identidad y de pertenencia hacia este grupo, como si fuera mi ayllu. Me acerqué a la cosmovisión andina, que generó en mí una inquietud particular para crear. En realidad, el tema de la identidad siempre ha estado presente en mis creaciones y en cómo me he acercado a la danza. Mi identidad se va definiendo y redefiniendo a partir de lo que hago, y del contexto geográfico y social en el que me encuentro. Como sentía este fastidio e insatisfacción frente al status quo de la danza contemporánea limeña, irme a Cusco significó replantear mi camino. La experiencia me permitió aprender a vivir haciendo danza y tomar consciencia de que, en realidad,

“Mi identidad se va definiendo y redefiniendo a partir de lo que hago, y del contexto geográfico y social en el que me encuentro.”

siempre he vivido de la danza desde que opté por ella.

Tú has hecho bastante por el movimiento de la danza contemporánea en Cusco. Cada vez que voy allá y pregunto por los antecedentes de la danza contemporánea, siempre se menciona tu nombre. ¿Te interesa regresar a Cusco para estimular la movida que iniciaste?

Uno de los temas que me motiva a trabajar ahora es el miedo, porque me siento poco estable en diferentes ámbitos. Aunque conozco la movida cultural y artística en Cusco, me da miedo regresar, pues es muy difícil. Se sobrevive dando clases de danza. No tengo la pretensión de hacer e investigar danzas folklóricas, porque no es mi campo. Existen investigadores como Luz Gutiérrez⁵¹ o Toño [Luis Antonio] Vilchez que hacen investigaciones de folklore a partir de herramientas del movimiento y el espacio contemporáneo. A mí también me interesa el folklore, pero desde sus sustancias y esencias. Hago danza contemporánea y estudio el movimiento, así que de la danza folklórica me interesa la sintaxis y el léxico. Así como en otros espacios utilizan el tango, la mazurca, la danza africana, el danzón o la salsa, me interesa el folklore como medio para estudiar y seguir alimentando el vocabulario de la danza contemporánea peruana. En 2013, ganamos el

apoyo de la producción del Centro Cultural de España con *Cholo peruano*, un trabajo que hice con Augusto Montero⁵² y Miguel Campana⁵³. Además, trabajar con Eduardo San Román en múltiples eventos desde 2017 amplió mis expectativas de ver lo escénico y pensar en lo peruano a nivel de espectáculo en gran formato.

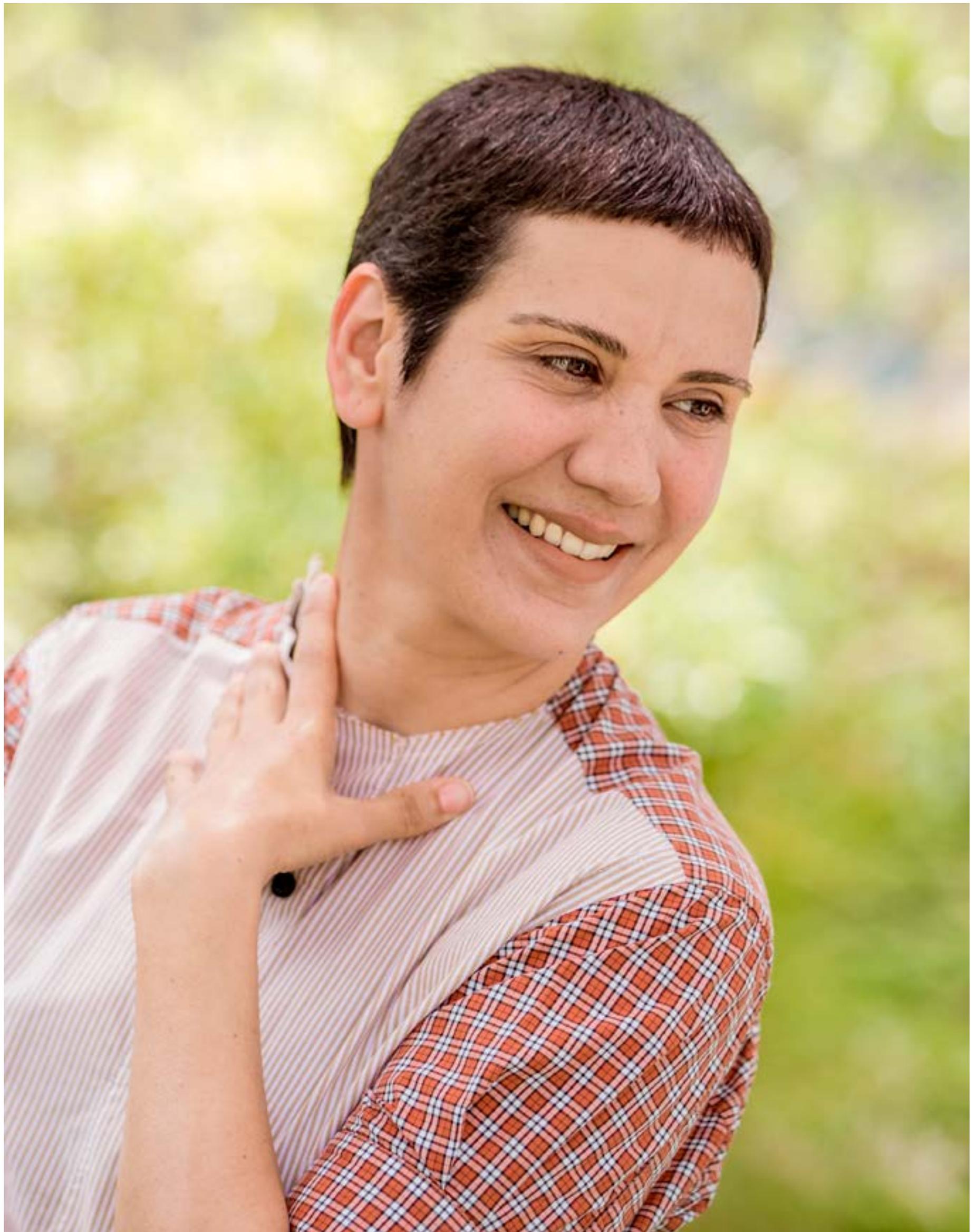
Tu reflexión sobre la identidad no solo tiene que ver con la danza, sino con una idiosincrasia.

La danza es una extensión de la vida, así que los intereses que tengo en general están presentes también en la forma en que abordo la danza, como en mi práctica del Contact Improvisación, la composición espacio-tiempo o caminar.

51 (Lima, 1972) Coreógrafa y bailarina. Estudió en Barcelona y formó parte de la compañía de Andrés Corchero. Fue directora artística del Conjunto Nacional de Folklore. Actualmente, es directora del colectivo La Trenza Danza.

52 (Cusco, 1980) Artista con formación en danza, teatro y circo, e integrante del grupo de teatro de creación colectiva Angeldemonio.

53 (Cusco, 1981) Inicia su formación como payaso. Luego de unos años, integra en sus inquietudes la construcción y animación de títeres. Al terminar el colegio, inicia sus estudios independientes como actor, y participa en diversas obras de teatro invitadas a festivales nacionales e internacionales. A partir de 2007, inicia su experiencia en la danza contemporánea, lo que lo lleva a mudarse a la ciudad de Lima, donde actualmente desarrolla varios proyectos pedagógicos y artísticos que integran la narración oral, la danza, los títeres y la actuación.



Claudia Odeh

“Creo que soy muy sensible ante lo que puede pasar y en todo momento quiero transmitirles eso a los bailarines, porque así ellos propondrán su manera más sincera y honesta de moverse.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Claudia Odeh. Nací el 28 de marzo de 1978 en el Perú. Mi madre es de Serbia (ex Yugoslavia) y mi padre es de Palestina.

¿Tus papás crecieron en Lima?

Mi papá creció en Palestina y se fue a estudiar a Yugoslavia. Allí, conoció a mi mamá, se casaron, y tuvieron a mi hermana mayor. Cuando mi hermana cumplió un año de edad, decidieron migrar a Perú. Por el conflicto entre Israel y Palestina, mi abuelo paterno vino a Perú y mi papá lo siguió.

¿Cómo comienza tu vida en la danza? ¿Comenzaste de pequeña o ya mayor?

Siempre bailé. Desde chica, he tomado clases de danzas folklóricas, preballet, gimnasia acrobática y danzas árabes. Siempre participaba en las coreografías del colegio. Empecé a dedicarme seriamente a la danza en 1999 en Danza Viva Perú.

¿Cómo llegaste a Danza Viva?

Como me encantaba bailar, empecé a averiguar sobre clases de danza en general. Una hermana mía me comentó de la escuela, así que fui a averiguar. Llegué a Danza Viva Perú y nunca me fui.

¿Comenzaste haciendo ballet?

Comencé con las clases de danza contemporánea en el año 1999 con Morella Petrozzi y en el año 2000 incorporé dentro de mi entrenamiento el ballet clásico con Ducelia Woll. Hasta ahora, sigo haciendo ambos. De hecho, al inicio me sentí un poco más cómoda con la danza contemporánea, porque no estaba tan familiarizada con los códigos del ballet clásico. Sin embargo, después el ballet clásico se volvió imprescindible, porque es parte de mi entrenamiento hasta ahora.

¿Te enganchaste con ambos géneros? ¿Fueron como esperabas?

Totalmente. Siento que el ballet clásico me ayudó mucho en la parte técnica, pues me ha permitido entender mi cuerpo para tener más control y fuerza. Siento que pertenezco más

a la danza contemporánea, porque me permite expresarme de manera natural y auténtica. El ballet clásico es un complemento en mi entrenamiento como bailarina.

¿Llevas clases con Ducelia y Morella hasta ahora?

Sí, llevo clases con ambas. A través de los años, mi rutina ha ido mutando, ya que, al iniciar con la pedagogía, tuve que distribuir mi tiempo entre dictar clases, crear coreografías y entrenarme tanto en danza contemporánea como en ballet clásico.

¿En qué momento comienzas a dar clases?

Doy clases de danza contemporánea desde hace tiempo, desde 2008, y lo disfruto mucho. Comparto la enseñanza de danza contemporánea en Danza Viva Perú con Morella. Como te comentaba, también tengo pasión por la creación.

Entonces, te sientes identificada como pedagoga, creadora y bailarina.

Sí. Cuando estoy creando, me encanta y siento que solo quiero crear; cuando dicto, siento lo mismo; y, cuando bailo, también. No puedo escoger entre una de las tres facetas, pues las tres me gustan. Para dar clases hay que ser muy generoso, porque hay mucho desgaste de energía física y mental a la hora de entregar. A la hora de hacer coreografías, hay que cumplir diferentes papeles, no solo el de coreógrafa, pues prácticamente te conviertes en una psicóloga del grupo con el que trabajas.

Claro. Al dirigir, estás pendiente del proceso de cada bailarín, que es muy complejo.

Sí. Yo siempre trato que el proceso creativo sea tan importante como la obra en sí. Me gusta tener un proceso creativo en el que las bailarinas estén contentas y yo también. Por eso, es importante que haya química con quienes trabajas.

Tú eres la primera persona que entrevisto que no ha pasado por varias escuelas, sino que has permanecido en Danza Viva desde que entraste, más allá de que también hayas tomado talleres fuera. Es interesante, porque eres un caso particular en el mundo de la danza en Lima. La Compañía Danza Viva está conformada

por bailarinas que Ducelia, Morella y tú escogen. ¿Cómo deciden con quién trabajar?

Cada coreógrafa escoge con quién quiere trabajar, así que hay libertad para elegir. La selección es rotativa, es decir, cada año se decide quién forma parte de la compañía. Tomamos en cuenta a la gente que más ha trabajado, así que no todos los años seleccionamos a las mismas personas. Hay varias chicas que han trabajado por seis o siete años con nosotras, pero, de repente, llega alguien con mucho talento y, después de dos años, es seleccionada para la compañía. Trabajamos de esa manera, porque antes había personas que se enteraban de un estreno y empezaban a entrenar dos meses antes de la obra con nosotras. Creo que a muchos les gusta estar en escena, pero no a todos les gusta dedicarse al entrenamiento. Entonces, definitivamente les damos prioridad a las que se entrenan.

¿Alguna vez han trabajado con alguien que no pertenece a Danza Viva?

Sí, hemos invitado a gente de otras escuelas y también lo hemos hecho con exalumnos de nuestra escuela. Por ejemplo, invité a Max Monge, que vino a entrenarse a Danza Viva Perú durante una época. Lo convoqué para *Miedo Oriente*, pues físicamente me lo había imaginado para el papel de esa obra. También convoqué a María Fernanda Lau y a Ronald Quinta de Cusco para que participen en mi obra *Salsa de ají*. Estamos totalmente abiertas frente a la idea de invitar a bailarinas de otras escuelas. En todo caso, preferimos darles la oportunidad a las bailarinas de nuestra escuela. No tiene sentido que se esfuerzen tanto durante años si les damos la oportunidad a otras artistas. Además, es rico trabajar con gente que ya conoces. Eso facilita el proceso creativo.

¿Cómo describirías la técnica de movimiento que has aprendido en Danza Viva y cuánto de esa técnica prevalece ahora en tu propuesta creativa? Además, ¿cómo describirías el trabajo creativo de Ducelia y de Morella frente al tuyo?

Creo que algo que me caracteriza específicamente es que siempre he sido muy curiosa en todos los sentidos, lo que también influye en el movimiento. Si bien me he formado con Morella y Ducelia, he tenido una fascinación por explorar mi propio movimiento, como debería pasar con cualquier bailarín. Cuando me proponen movimiento, lo tomo y trato de hacerlo propio, aunque creo que la mejor manera de moverse es a partir de uno mismo. Pienso que, cuando uno comienza como bailarina, sí es importante formarte con las técnicas de la danza moderna, ya sea con Limón, Cunningham o Hawkins; o con el ballet clásico. Después, ya puedes explorar tu propio movimiento. Soy de las personas que puede entrenar por horas, aunque salga solo un minuto de movimiento. Morella y yo tenemos un gusto estético muy parecido; en cambio, cada una tiene su propia individualidad en el movimiento.

¿Cómo describirías tu propuesta de movimiento?

Creo que soy una persona redonda y orgánica. Me gusta mucho el desafío de pasar de niveles altos a bajos o viceversa de manera fluida y sin esfuerzo. También hago hincapié en la calidad del movimiento más que en la técnica. El movimiento

puede conmoverte y ser hermoso sin la necesidad de estirar la punta del pie o levantar la pierna altísimo.

Para muchos es difícil entender eso, porque no se puede medir. Por otro lado, ¿qué tipo de aporte le has dado a Danza Viva?

He podido aportar a Danza Viva Perú como bailarina principal participando en distintos montajes que se han presentado en festivales nacionales e internacionales de danza. Como pedagoga, he podido introducir a la escuela las nuevas tendencias de la danza contemporánea aprendidas a través de los talleres que he tomado en diferentes partes del mundo. Como coreógrafa, he creado varios espectáculos para la Compañía Danza Viva Perú. Como productora, junto a Morella, hemos creado los Bloques de Formación para bailarines, las Residencias Corto Circuito y la Feria de la Danza. **Me comentaste que en un viaje llevaste clases de Gaga, lenguaje creado por Ohad Naharin.**

Sí, me encantaron. Tomé clases con Ohad Naharin en Nueva York. Lo que me gustó de él era que te dejaba ser tú mismo a la hora de moverte; podía darte pautas, pero cada uno investigaba su propio movimiento. También llevé clases cuando estuve en Madrid en 2004. Fui por seis meses a tomar un *workshop* intensivo de distintas clases de elongamiento, ballet clásico y danza contemporánea. Las clases de danza contemporánea fueron de la técnica Limón con el profesor Francesc Bravo y su grupo llamado Rayo Malayo. Llevé clases en Madrid de Contact Improvisación con la profesora Cristiane Boullosa. He participado en el ImpulsTanz en 2014 en Viena. Llevé clases con Laura Aris, que nos enseñó fraseologías de movimiento de la compañía Última Vez.

Última Vez tiene un gran nivel de riesgo y resistencia.

Sí, era increíble y súper audaz: estabas parada de manos; luego, hacías saltos y caías al piso. Era un movimiento muy fuerte y arriesgado. También tomé clases con Frey Faust. Me encantó su calidad humana. Luego, llevé clases con Francesco Scavetta, un coreógrafo italiano que vive en Suecia. Él trabajaba mucho el contacto físico y visual, y la improvisación y el juego. Otro *workshop* que me encantó, a pesar de que fue muy intenso, fue el de *flying low* de David Zambrano. Comprendí y aprendí de dónde viene el concepto del *flying low*. Trabaja con la atracción de la energía del universo que pasa a través del cuerpo (*gathering and sending*). Zambrano prácticamente vuela por el piso. Cada año trato de viajar para asistir a clases y actualizarme con las nuevas tendencias, porque las mismas clases y los alumnos nos lo exigen. Siento que la experiencia de llevar clases fuera del país te permite no solo aprender, sino sumergirte en un mundo de danza distinto al nuestro. Puedes apreciar un nivel de mucha mayor de responsabilidad, madurez y seriedad en las clases. **A veces, se espera que el profesor te dé la energía y te motive.**

Como docente, una termina muy desgastada, porque quieres mantener el ambiente animado todo el tiempo. En realidad, esa energía debería venir de los alumnos. Esa es la diferencia con las clases de fuera. No siempre vas a encontrar algo magnífico o mejor: la diferencia está en la actitud.

En cuanto a tu faceta como coreógrafa, ¿cuándo comenzaste a crear? ¿Cuántas obras has hecho hasta ahora?

Empecé presentándome para Nuevos Pasos Coreográficos del ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] aproximadamente en 2006. En esa ocasión, presenté mi primera coreografía, que duró unos diez minutos. Luego, gracias al apoyo de Morella, seguí haciendo coreografías. Morella me ha dado mucha información sobre las pautas que hay que seguir para crear. Entre los montajes que he dirigido están *Bendita hoja* (2007); *Colección de imágenes* (2010); *Latidos de Andrómeda*, en colaboración con Morella Petrozzi (2012); *Salsa de ají* (2014); y *Miedo Oriente* (2016). Además, he colaborado coreográficamente en varios montajes de Danza Viva Perú, y he creado múltiples coreografías cortas. Siento que mi manera de comunicarme con el mundo es creando coreografías mucho más que hablando. Tengo una necesidad absoluta por crear para comunicarme. Nunca sé por qué escojo los temas, por más que parezca extraño. Puedo partir de alguna curiosidad, pero en el fondo siento que los temas me eligen a mí, como los gatos eligen a sus dueños. Ya en el proceso creativo, me involucro mucho. En general, siento que tengo una necesidad profunda por querer comunicar algo que es más grande que yo.

Si bien es cierto que los temas te escogen, tienen mucho que ver con lo que estás viviendo. Por ejemplo, creaste *Bendita hoja* cuando estabas viviendo en Cusco.

Es una mezcla de la intuición y la vivencia del momento. Como dices, *Bendita hoja* surgió cuando estuve viviendo en Cusco. Me resultó fascinante todo lo que en Lima no conocemos con respecto a la hoja de coca y que en Cusco se tiene muy presente. Me terminé involucrando con el tema y, cuando regresé a Lima, pude transmitir la experiencia por medio de la creación. Me encantó la experiencia en Cusco. Fue una etapa de total tranquilidad y de contacto con la naturaleza todo el tiempo. Me sentí fascinada por los pagos a la tierra con la hoja de coca y los mitos alrededor de la planta. Además, chacchaba la hoja para tener energía, porque era difícil bailar en altura. En el caso de *Miedo Oriente*, la obra tiene un doble sentido. Como mencioné, mi padre es palestino, así que tengo familia que vive en medio del conflicto entre Israel y Palestina. Es una guerra eterna que creo que nunca va a terminar. Tiene que ver con el karma, por la energía de la zona. Muchos de mis primos que vivían allá han tenido que venir a Perú. En general, el panorama en Medio Oriente es muy injusto, no solo con respecto al caso de Israel y Palestina, sino también por la violencia en países como Irak, Afganistán y Siria. En la obra, por un lado, me interesaba comunicar lo que sucede actualmente en Siria; por otro lado, como vengo de una cultura muy machista que no permite que la mujer se exprese, buscaba conciliarme con mis miedos personales. De hecho, siento que con *Miedo Oriente* he podido sanar heridas internas.

Salsa de ají. Fotografía: Javier Gamboa

¿Cómo es tu proceso creativo?

Como te contaba, lo más importante para mí como coreógrafa es el proceso creativo. Parto de la investigación, es decir, los puntos que quiero comunicar. Sobre la base de esa investigación, empiezo a crear miniseuencias o minicoreografías con temas distintos. Luego de crear el movimiento a partir de la investigación, lo transmito y enseño a los bailarines durante los ensayos. Por otro lado, los bailarines me ofrecen su propia exploración de movimiento a partir de una idea o concepto que compartí con ellos por medio de lecturas, imágenes, filmaciones y música, entre otros. Hay, entonces, dos partes: lo propuesto y lo entregado. No siempre queda el lenguaje corporal propuesto por el

“En general, siento que tengo una necesidad profunda por querer comunicar algo que es más grande que yo.”



bailarán, porque no necesariamente va con el mensaje que quiero transmitir, aunque puede servir como un detonante para seguir creando. Se trabaja a manera de laboratorio.

¿Cuál es el criterio de organización de las minicoreografías? ¿Siguen una línea narrativa o son escenas aisladas? ¿Cómo describirías tus obras en cuanto al producto terminado?

Algunas de las minicoreografías sí tienen un hilo conductor, y otras son escenas aisladas e independientes. Todas juntas forman el montaje en sí. La experiencia es como ver un arcoíris: los colores del arcoíris serían las minicoreografías; y el arcoíris en todo su esplendor, el montaje final. Creo que soy muy sensible ante lo que puede pasar y en todo momento quiero transmitirles eso a los bailarines, porque así ellos propondrán su manera más sincera y honesta de moverse. Creo que algo que me caracteriza es que me preocupó mucho por los bailarines en todo momento.

¿Sientes que eso lo nota el espectador al ver tus obras? Creo que sí. Soy muy honesta y sincera desde el comienzo, y espero eso de los bailarines también. Creo que en mis coreografías se refleja lo humano.

Cuando pienso en tus coreografías, las asocio mucho con energía de distintos tipos. De repente, eso se relaciona con la calidad del movimiento. En *Miedo Oriente*, sentía una energía fluctuante, intensa y explosiva.

Trabajo con la energía y sus distintas manifestaciones. Incluso, cuando simplemente me tiendo en el piso, puede emerger un sutil movimiento. Finalmente, creo que todos estamos interconectados. Creo que cada uno tiene un color, así que trato de sacar la energía y el color de cada uno. Siempre trabajo sin ego, sin expectativas y sin prejuicios. Trato de tener eso siempre en mente.

¿Te resulta natural o has tenido que trabajarlo?

He trabajado por más de diez años el tema de la energía y los egos, evitar juzgar, no tener miedo, y no esperar nada de mí ni de nadie.

¿Qué proyectos tienes a corto, mediano y largo plazo?

Como acaba de terminar la temporada de *Miedo Oriente*, que ha sido muy intensa, no tengo un proyecto concreto en este momento. En Danza Viva Perú, siempre hay un estreno cada año, ya sea de Morella, Ducelia o mío, pero no creo que este año yo presente algo.

¿Y cuáles son tus proyectos o metas a largo plazo?

Creo que nos encantaría tener una sucursal en otro distrito por el tráfico. Muchas personas nos preguntan si hay clases en distritos más céntricos, como Miraflores o Barranco. Me encantaría tener un espacio de danza y seguir con las clases. Incluso, me gustaría tener un espacio propio. Quizá podría ser un centro integral y no solo de danza, pero eso es un sueño.

Es decir, un centro de holística que comprenda todos los aspectos del ser.

Sí, eso es lo que me gustaría. Lo que pasa es que es muy difícil tener un espacio. Da miedo.

Pata de Cabra fue difícil para nosotras. Fueron ocho años en los que nos fue muy bien, pero, a medida que fuimos creciendo, tuvimos nuevos requerimientos y más gastos. Eso agota.

Sí, aunque me gustaría intentarlo en algún momento. Tendría muchas plantas y animales, que es con lo que ahora me conecto más. Quisiera estar tendida sobre el pasto mirando el cielo, rodeada por ellos. También amo bailar. Es lo que soy. **Para terminar, ¿cómo ves a la danza contemporánea en Lima y cómo quisieras verla?**

Siento que la movida de danza contemporánea está creciendo. Más personas ahora saben de qué se trata y van a verla. Por ejemplo, tú debes haber sentido que en Microteatro nos fue muy bien, porque creo que fue bastante gente que probablemente está acostumbrada a ver teatro y no danza. Por otro lado, también siento que hay mucha gente improvisada que toma un taller de dos semanas y ya está dictando una clase. Evidentemente, hay personas que se han esforzado mucho y han trabajado por años, como Morella, Mirella [Carbone] o tú. Sin embargo, ahora, por medio de las redes sociales, cualquiera puede ofrecer clases de danza y de yoga, o dar terapias alternativas. Para dedicarte a enseñar, tienes primero que conocerte a ti mismo, tienes que tomar muchas clases y tienes que manejar lo que aprendes de manera inteligente. Es algo que toma tiempo. Como docente, trabajas con el cuerpo de la gente, así que pienso que debería existir algún requisito para enseñar y no hacerles daño a los alumnos. Lo bueno es que hay interés en Lima y en el resto del Perú por la danza. Lamentablemente, no hay muchos teatros alternativos para danza. Creo que debemos trabajar para contribuir con la danza de nuestro país. Muchos creen que tienen que irse fuera para recibir una enseñanza de calidad, pero hay también espacios en Lima. Por ejemplo, ahora la PUCP ofrece el título universitario en Danza y también hay escuelas que se toman la formación en serio, como Danza Viva Perú, que tiene una trayectoria de 38 años. Aun así, hay todavía que sacar la danza adelante. Espero que el Consejo Nacional de Danza-Perú lo haga. Me encantaría que las empresas privadas y el Estado apoyen la danza como lo hacen con el teatro, pero no tengo expectativas al respecto. Pienso que la gente tiene que empezar a hacer, más que esperar a que algo suceda.

Cuando [Barack] Obama vino al Perú y dio una charla a jóvenes líderes, dijo algo similar. Es decir, no hay que esperar que lo demás ocurra para comenzar a realizar proyectos.

Exacto. Así funciona yo. Cuando estuve en Cusco, conocí a un escultor que amo, llamado Edward Garcés. Fue ganador de medalla de oro de Bellas Artes del Cusco. Hemos colaborado juntos: él hizo el ají para *Salsa de ají*; y las máscaras para *Doggy Style*, que dirigió Morella. Es un maestro. Le compré una escultura de la Virgen María con un cubo que dice “en vez de creer, hay que crear”. Después de muchos años, interioricé ese mensaje y empecé a aplicarlo. Hay que trabajar de esa manera: realizar proyectos sin esperar nada de ninguna institución privada o estatal.



Bendita hoja. Fotografía: Gihan Tubbeh.



Cory Cruz

“En mi trabajo de dirección, soy muy curiosa. Me interesa mucho el espacio, el cuerpo, la composición, el contacto y las relaciones entre los cuerpos, y los diferentes subtextos.”

— ENTREVISTA POR PAMELA SANTANA

Me llamo Corimaya Cruz, pero me conocen como Cory. Nací en 1975 y soy peruana.

¿Cómo nace tu relación con la danza?

Empecé a llevar clases a los siete años en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Estuve ahí por aproximadamente cuatro años. Me encantaba el ballet. No solo me gustaban las clases, sino todo lo relacionado a la comunidad, como el teatro y las funciones de la escuela, en las que participábamos desde muy pequeñas. Además, mi mamá es actriz, así que siempre he vivido en el mundo del teatro.

¿Qué te atrajo particularmente de la danza? ¿Por qué no te acercaste más al teatro?

No lo tengo tan claro. Tenía una tía ecuatoriana que fue bailarina. Tengo el recuerdo vago de ella, mientras me enseñaba algunos pasos. Siempre fui una niña muy física, así que mis juegos iban por esa línea. También me atraía el teatro, pero quizá tuve mayor inclinación por la danza, porque el movimiento era muy poderoso en mí desde muy temprana edad. Después de las clases de ballet, seguía bailando. Más adelante, empecé a cuestionar el ambiente del ballet, porque sentí que mi cuerpo no calzaba con sus exigencias. Así, fui perdiendo el interés.

Después, decidiste dedicarte profesionalmente a la danza. ¿Qué te llevó a tomar esa decisión?

En los años noventa, cuando era adolescente, tomé algunas clases de danza contemporánea en Lima. Al poco tiempo, nos fuimos a vivir a Ecuador, porque mi papá es ecuatoriano, y la situación social y económica en el Perú era crítica. En Ecuador, no me vinculé con la danza, aunque practiqué tai chi y otras disciplinas vinculadas al movimiento. Regreso a Lima a los diecinueve años y empiezo a llevar diferentes talleres en La Tarumba. El espacio recién había aparecido y ofrecía talleres integrales para jóvenes, así que llevé clases de teatro, mimo y circo. También hacíamos muestras y montajes. En paralelo, mis amigos Fernando Zevallos y Estela Paredes

me recomendaron la escuela Pata de Cabra, que recién había inaugurado. Empecé a llevar clases de danza nuevamente y ya no la dejé. Mi primera clase fue con Pachi [Valle Riestra], que estaba reemplazando a Rossana [Peñaloza] que estaba de viaje en Estados Unidos. Era un espacio muy estimulante, con mucha gente joven que tomaba clases. Un año y medio después, bailé en un montaje de danza que se llamó *Marcapasos*, conformado por una coreografía de Karine Aguirre y otra de Pachi. Yo bailé en la de Pachi, que se llamó *Arritmia*. Seguí tomando clases en Pata de Cabra, y trabajando con Rossana y Pachi

¿Cómo fue tu experiencia de trabajo con Pachi y Rossana?

Mi historia de vida en la danza va de la mano con Pachi en muchos sentidos. He trabajado casi en el 80% de sus obras, así que creo que he paseado por el universo de sus distintas etapas creativas. Pachi siempre fue una bailarina con mucha curiosidad sobre lo técnico, pero a partir de investigaciones particulares. En esa época, se enseñaban diferentes técnicas, pero se manifestaban a través de ideas en torno al espacio o a las calidades de la energía, por ejemplo. Rossana era una bailarina muy física y muy rítmica. Cada una tenía una manera particular de abordar la danza. Las dos venían de técnicas modernas, pero hacían fusiones. Entonces, en Pata de Cabra no nos hemos formado con solo una técnica específica. El ballet fue una técnica muy importante en mis inicios. Luego, recibí la influencia de Pachi y Rossana. También he trabajado con Mirella [Carbone], que tiene una propuesta de danza más teatral. Esas diferentes experiencias han sido importantes en mi formación.

Además, tenías una investigación hacia la línea del teatro y el circo.

Yo venía de una primera formación que estaba más ligada al circo, al mimo, a la acrobacia, y a los aparatos circenses. Después, cuando empiezo a estudiar en Pata de Cabra, empecé una investigación larga en el movimiento con ellas [Pachi, Rossana y Mirella]. Considero a Pata de Cabra como mi primer espacio de desarrollo. También tuve experiencias en

otros espacios: llevé clases con Patricia Awuapara; Marisol Otero; y Hervé Diasnas, que ha sido otro referente importante en mi formación. Otra influencia importante para mi generación fue Khosro Adibi por las técnicas de suelo, la improvisación y la composición instantánea. A partir de la ausencia de nuevos lenguajes o nuevas técnicas en Lima, empezamos a investigar y jugar por nuestra cuenta. Además, empecé a hacer viajes cortos para llevar clases: viajé a Argentina para acercarme a otras técnicas y otras propuestas; y viajé a Estados Unidos, donde empecé a aproximarme a estudios ligadas a lo somático, como el Body-Mind Centering. Ese fue mi primer acercamiento al Contact Improvisación, que ha estado muy presente en el último periodo de mi formación, así como el trabajo de la educación somática, la improvisación y composición.

En esos diferentes momentos, ¿cómo era el panorama de la danza en Lima?

Mi primera etapa fue la de Pata de Cabra, que no solo era un espacio de formación, sino también de difusión de la danza. Allí se presentaban espectáculos, tanto los nuestros como los de artistas invitados. Evidentemente, recuerdo también otros artistas de la época, como Íntegro, con trabajos como *Los amores difíciles*, *Paraíso punto cero* y *Juanita*. Morella [Petrozzi] también hacía muchos espectáculos, quizás más que ahora. Lili Zeni y Maureen [Llewellyn-Jones] eran otros referentes, aunque menos cercanas a mí. Komilfó Teatro de Jaime Lema tenía un espacio cerca de Pata de Cabra. También había pequeños festivales, como el de la Alianza Francesa, el del ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] o el Festival de Jóvenes Coreógrafos de Pata de Cabra. En este último, muchos de mi generación empezaron a coreografiar, como Mónica Silva. Yo, por ejemplo, bailé para Lucía Meléndez.

¿Quiénes formaban parte de tu generación?

Lucía Meléndez, Cristina Velarde, Mónica Silva, Renzo Zavaleta, Milagros Esquivel⁵⁴, Christian Esquivel, Christian Olivares, Carola Robles y yo, entre otros. En realidad, por Pata de Cabra pasó mucha de la gente que está bailando ahora. En ese entonces, figuras como Mirella, Pachi, Rossana e Íntegro presentaban espectáculos, pero desde la autogestión. Los de mi generación empezamos a bailar. Luego, personajes como Marisol Otero y Guillermo Castrillón empezaron a presentar sus propias propuestas. Para mí la etapa de Pata de Cabra fue una época de auge para la danza. A partir del 2000, con la desaparición de Pata de Cabra, siento que la movida se dispersó. Aun así, fue una oportunidad para conocer a otros bailarines y coreógrafos. Por ejemplo, el espacio de Patricia Awuapara empieza a tener más notoriedad. Danza Túpac se convierte en un espacio importante al que vienen artistas de fuera, y en el que se hacen talleres y se investiga. Allí, llegan personajes influyentes como Khosro y Hervé.

54 (Lima, 1972) Artista escénica. En sus creaciones, explora los lenguajes del teatro, la danza y la performance. Ha participado en procesos de arte comunitario desde la dirección, la gestión y la enseñanza. En los últimos años, realiza performances escénicas relacionadas a la sexualidad, su condición de mujer y la sociedad de consumo. Es docente universitaria en la UPC [Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas] en cursos relacionados a la conciencia y el entrenamiento del cuerpo.

Así como Pata de Cabra fomentó la formación y difusión, ¿crees que esos nuevos espacios tuvieron iniciativas de diálogo con la comunidad?

Creo que Danza Túpac fue un espacio que generó una comunidad más diversa por sus residencias. Estas reunían personas con intereses diversos para que participen en talleres. Creo que se reunía gente con distintas miradas: estudiantes, profesionales e investigadores. Espacio Danza ofrecía una educación más formal. Luego, empezaron a aparecer otros espacios, como Agárrate Catalina.

En esa época, ¿había alguna iniciativa del Estado por difundir la danza?

Me parece que por esa época Karin Elmore organizaba el Festival Internacional de Danza y Teatro de Lima, que era muy importante. Trajeron grupos y trabajos muy interesantes, y ofrecían talleres. Años después, durante el periodo municipal de Susana Villarán, existió el FAEL [Festival de Artes Escénicas de Lima], que era un festival de teatro y danza.

¿Con quiénes más has trabajado?

Por un lado, ha estado el trabajo escénico, y, por otro, el de la exploración y búsqueda. He compartido mucho con Pachi bailando. También he colaborado con personas de mi generación, como Carola Robles, Miquel de la Rocha, Lucía Meléndez, Mónica Silva, Cristina Velarde, Christian Olivares y Renzo Zavaleta. Carola ha sido una compañera desde hace muchos años y siento que nos conocemos mucho a nivel de movimiento. De Cristina y Mónica he aprendido mucho, así como de la mirada de Lucía como directora. Miquel ha sido influyente, sobre todo desde el circo. Todos han sido compañeros con los que he compartido lugares mágicos y complejos. Con muchos de ellos he trabajado en proyectos y he viajado. Por ejemplo, he viajado con Carola a Nueva York, Argentina, Chile y Ecuador.

¿Cómo fue tu etapa de Agárrate Catalina, es decir, con Lucía Meléndez y Miquel de la Rocha?

Lucía y Miquel abrieron Agárrate Catalina aproximadamente hace diez años. Desde entonces, tenían la idea de fusionar el circo y la danza, así que invitaron a gente joven de esos mundos. Nos invitaron a Carola Robles, a Margot Lozano⁵⁵ y a mí. Comenzamos los ensayos de nuestro primer montaje, que se llamó *Poleas y polleras*. Fue la primera experiencia que fusionaba esos lenguajes del circo y la danza. Aprendimos un montón y fue una experiencia muy linda. Lucía y Miquel estaban empujando su propio espacio, mientras se atrevían a dirigir un elenco grande en un montaje que requería mucha fisicalidad y una técnica compleja. Lucía y Miquel invirtieron de sus propios ahorros para ese proyecto. Todos nos comprometimos. Por la fusión, nos veíamos obligados a pasar por diferentes experiencias corporales, como técnicas aéreas o de acroportes. Fue un trabajo intenso. Luego, hicimos *Cabeza de avestruz* y *Catalina*. Salí antes de que comenzara el proceso de *Roto*. He trabajado con ellos por siete años como profesora y a nivel creativo. Siempre me ha gustado su búsqueda, pero, en algún momento, sentí que tenía que volver a mis propias investigaciones. La intensidad del circo me exigía un tiempo que le quitaba al desarrollo de mis propios intereses del movimiento. Siento que Agárrate Catalina encontró una

55 Ver nota 48.

Hambrientas de Pachi Valle Riestra. Fotografía: Javier Gamboa



“Desde mis propuestas educativas, me interesa generar interés en los otros por conocer sus cuerpos y experimentar con el movimiento.”

identidad interesante que se alimentó de la de los miembros del colectivo.

¿Cómo se forma el grupo Cuatro Costillas Flotantes?

Ese fue otro momento importante en mi trayectoria. Pachi, Karine Aguirre, Carola Robles y yo fuimos invitadas por Luis Lara Malvacías y Jeremy Nelson a un festival de danza latinoamericana en Nueva York llamado Channel Sur. Antes de viajar a Nueva York, Jeremy y Luis viajaron a Perú, Brasil, Argentina y Estados Unidos. En cada país, hicieron una breve pieza con los bailarines que luego viajaron al festival. Después, en Nueva York, trabajamos todos durante un mes en la creación de una obra. Además, presentamos lo que habíamos creado con Jeremy y Luis en nuestros respectivos países, y cada grupo mostró una obra de su propia creación. Fue un mes muy intenso y de mucho aprendizaje. Cuando regresamos a Lima, seguíamos inspiradas por la experiencia, así que empezamos a entrenar juntas y conformamos el grupo Cuatro Costillas Flotantes. Creo que el nombre lo propuso Karine. Venía de la relación entre los huesos y el movimiento. Cuando viajábamos, nos decían que el nombre les parecía divertido. No duramos mucho, pero presentamos algunos trabajos. Hicimos una pieza que se llamó *Hombrecitos de negro toman la ciudad sin dejar huella*. Luego, presentamos *Hecho y deshecho*, que consistía en varias piezas que habíamos llevado a Estados Unidos. Por último, creamos *El tiempo que nos queda*, que fue un proceso bien bonito en el que cada una dirigía a la otra. Creo que en ese montaje hubo piezas e investigaciones interesantes. Esa fue mi primera experiencia de dirección. Fue muy especial. Pachi, Karine y Carola son grandes bailarinas. Estábamos realmente integradas, porque habíamos entrenado juntas. Nos separamos, pues no teníamos un espacio propio y cada una empezó a

tener necesidades distintas. Aun así, luego hemos trabajado juntas de otras maneras.

¿Cómo nació tu interés por enseñar?

Empecé a enseñar por necesidad. Comencé con clases de expresión corporal en colegios. A partir de mi formación en Pata de Cabra, empecé a enseñar; de hecho, mi primera experiencia como profesora de danza fue en Pata de Cabra. Luego, empecé a dictar danza de manera regular en la formación profesional de La Tarumba. Más adelante, me volví docente en Andanzas, que ahora es la especialidad de Danza en la PUCP. Empecé dictando clases en Estudios Generales Letras y luego en los talleres abiertos en Andanzas. Enseño en la PUCP desde 2002, así que ha sido un largo aprendizaje. Desde Andanzas hasta ahora que existe la especialidad, ha habido muchos cambios. Al inicio, el público se acercaba a experimentar; poco a poco, se ha consolidado una formación más sólida.

¿Cómo has evolucionado a lo largo de tu trayectoria como docente? ¿Qué motivaciones tienes para enseñar y qué te caracteriza?

Ahora es más claro. Por muchos años, he enseñado cursos de técnica, que es uno de los aspectos que trabajo. A veces siento que trabajar en la universidad es difícil, porque hay muy poco conocimiento de danza, a pesar de que hemos estado presentes en la PUCP por muchos años. Desde mis propuestas educativas, me interesa generar interés en los otros por conocer sus cuerpos y experimentar con el movimiento. En lo que respecta a mi propuesta metodológica, trabajo mis clases desde las técnicas de suelo ligadas al contacto. Ese fue mi primer punto de investigación y de compartir a nivel de movimiento, aunque ha ido cambiando, pues mi formación parte de diferentes influencias. También estoy muy interesada en el aspecto creativo de la enseñanza. No solo soy

profesora, sino también intérprete y creadora. Ahora, bailo menos, pero no creo que eso me haga “menos” bailarina. En general, mi vida está rodeada por el movimiento. Por otro lado, la universidad nos demanda pensar en cómo producir metodologías claras y encontrar coherencia en distintas técnicas; es decir, nos exige una reflexión más académica. Eso es interesante, pero no debería llevarnos a perder la esencia del movimiento.

Entonces, en la PUCP tienes un espacio tanto de creación como de investigación, y esas esferas no están necesariamente separadas.

Tampoco es fácil trabajar con esa mirada, porque, para seguir enseñando, tenemos que cumplir con ciertos requisitos y formalidades. Aun así, soy optimista: así como la PUCP nos da una infraestructura sólida, siento que nosotros contribuimos con la universidad.

¿Qué caracteriza tu trabajo como coreógrafa?

A veces, pensamos en la creación solo desde el lugar del director, a pesar de que el mismo bailarín también aporta en la creación. He tenido la suerte de trabajar con gente muy abierta que busca la contribución de los bailarines en las propuestas. Por ejemplo, en sus primeros montajes, Pachi nos dirigía y marcaba el movimiento, pero, más adelante, empezó a usar las propuestas de los bailarines. Empezamos a tener mayor libertad y mayor responsabilidad. Siento que el trabajo de Pachi ha estado muy arraigado en el cuerpo. En *Agárrate Catalina*, jugábamos más desde el circo, el riesgo y el uso de la metáfora. Indudablemente, *Agárrate Catalina* está influido por la mirada más teatral de Mirella Carbone. El juego teatral y escénico ha quedado también en mí. También he trabajado con Guillermo Castrillón en la improvisación. En realidad, he podido bailar mucho, lo que me ha permitido investigar la escena, y jugar para otros con mi bagaje de la danza, el circo y lo teatral. En mi trabajo de dirección, soy muy curiosa. Me interesa mucho el espacio, el cuerpo, la composición, el contacto y las relaciones entre los cuerpos, y los diferentes subtextos. Esos aspectos están presentes de diferentes maneras cuando dirijo. Sin embargo, siento que todavía tengo mucho por investigar. Además, ahora me interesa aprender cómo otros artistas dirigen para entender más a fondo sus propuestas.

¿Cómo te aproximas al proceso de creación?

A veces, es el movimiento el que me lleva al tema. En otras ocasiones, los bailarines con los que trabajo me producen curiosidad por su propio imaginario, lo que me lleva a investigar el cuerpo en el espacio. Tengo un interés muy fuerte por el contacto, no solo por la técnica del *Contact Improvisación*, sino por el contacto en general: en soportes imaginarios, emocionales y de la memoria, entre otros. No tengo una fórmula de trabajo, sino un interés de exploración a nivel de cuerpo, espacio y relaciones que se generan.

¿Qué otros intereses has tenido en tus investigaciones?

He tenido muchos intereses. La educación somática me llama la atención y me gustaría investigar más al respecto; de hecho, en algún momento, me gustaría hacer una formación de *Body-Mind Centering*. Creo que eso alimentaría mi trabajo como bailarina, profesora e investigadora de movimiento. También me interesa investigar en espa-

cios de laboratorio a partir de la composición, la improvisación o el contacto. Existe una gran carencia de eso en Lima, así que me gustaría generar algún proyecto ligado a la exploración en laboratorio. Eso implica también enfrentar otras condiciones de producción. Si bien tengo incertidumbres en este momento, también me siento motivada. Recientemente, hemos tenido visitas interesantes que aportan al medio, como la de Rolando Rocha, un amigo bailarín que nos anima a probar caminos distintos; o Lucía Matos, que nos hace pensar en la investigación en danza. También estoy muy motivada desde mi espacio de clase. Siento que allí podemos construir algo poderoso. En general, nos hace falta creer que lo que hacemos tiene sentido.

¿Cómo definirías tu trabajo como artista?

Creo que soy permeable. He jugado con muchos miedos. A pesar de que soy muy insegura y muchas veces he cuestionado mi trabajo, siempre hay algo interno que me ha empujado y me permite asumir riesgos. Incluso, últimamente, esa valentía me ha permitido hacer el ridículo. Creo que es importante que uno se muestre vulnerable. He jugado con lo que no sé y con lo que creía que sabía. Admiro a todos mis amigos que se atreven a hacer danza en Lima desde distintas perspectivas y lugares.

Efectivamente, hay actos que requieren valentía. Incluso, tomar una clase puede ser desafiante.

Claro, no es fácil. Hacer danza en Lima durante todo este tiempo no ha sido fácil, pero seguimos trabajando en este rubro, pues hay mucho por hacer.

Yo te veo activa desde tu época en Pata de Cabra, como creadora y como docente.

Sí, he tenido una continuidad, aunque no necesariamente siempre se haya visto en escena. El trabajo de la docencia no siempre se ve.

¿Cómo ves la danza en Lima en la actualidad y cómo te gustaría verla? ¿Cómo sientes que se compara a la época en la que comenzaste?

Inevitablemente, cuando pienso en la danza, pienso en mis inicios, es decir, en mis maestras y compañeros, pues han sido una influencia para mí que perdura hasta ahora. Ellos me han permitido estar donde me encuentro. Valoro también a los que se esforzaron por generar un interés por el movimiento y la danza, incluso a los que no he conocido de cerca. Creo que mi generación tiene una experiencia muy similar: somos intérpretes, hemos dirigido un poco y enseñamos. Pienso que las nuevas generaciones van a tener la fuerza para generar sus propios espacios y romper las formalidades. Hoy en día, todavía nos imponemos fronteras, porque tenemos que sobrevivir económicamente. Evidentemente, todavía el Estado no apuesta tanto por las artes, pero no podemos esperar que eso vaya a cambiar. Por eso, mis esperanzas están en los espacios de educación y en la autogestión. Ahora, en Lima hay espacios de formación que brindan otras herramientas para la danza, además de las corporales. Hay espacios que permiten construir redes, así que hay que seguir trabajando por esa línea. Confío en que las nuevas generaciones seguirán trabajando a favor de la comunidad.



Esto es reality de Cristina Velarde y Christian Olivares. Fotografía: Paul Mayca



Cristina Velarde

“Cuando pienso en los artistas que han participado en una pieza, creo que se genera una relación de sinergia (...) Así, a nivel individual, el universo del otro artista se nutre y el mío también.”

— ENTREVISTA POR MÓNICA SILVA

Me llamo Cristina Velarde Chainskaia. Nací el 25 de setiembre de 1974 y soy peruana.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Creo que todo comenzó con un taller que hice cuando tenía dieciséis años. Estaba saliendo del colegio y entrando a la universidad, y me metí a un taller para jóvenes y adolescentes. Nos relacionaban con el teatro, con la expresión corporal y con la música. Con lo que más conecté fue con el uso del cuerpo para expresarse.

¿Cómo y cuándo inicia tu relación con la danza? ¿Cuáles fueron tus influencias?

Mi formación ha pasado por diferentes etapas. En la primera, descubrí el potencial expresivo del cuerpo. Luego, me metí más a ver cursos de técnica de danza. Mi acercamiento fue a la danza contemporánea. Primero, tomé clases con Rossana Peñaloza, Mirella [Carbone] y Pachi [Valle Riestra] en Pata de Cabra; y, posteriormente, en Danza Viva con Morella [Petrozzi] y con Patricia Awuapara en Espacio Danza. Traté de tomar clases con la mayor cantidad de maestros que había en ese momento en Lima. Luego, me fui a estudiar a Bélgica y me acerqué a Irene K, una compañía que trabaja desde el moderno contemporáneo, pero es muy libre en la manera de crear. También realicé un trabajo un poco más formal relacionado con el clásico con ImpruDance, una compañía que hace trabajos para niños; su énfasis está en la expresión de las ideas en las piezas. Luego, trabajé con Roxane Huilmand; ella trabaja particularmente la musicalidad en el movimiento. Más adelante, conocí la propuesta del Axis Syllabus con Frey Faust. Esta propuesta es una de las influencias más grandes que he tenido, junto al trabajo de la musicalidad en el movimiento que ofrecía Roxane.

¿Cómo era el panorama de la danza en Lima antes de que te vayas a Bélgica?

Cuando comencé mi formación en Perú, todavía estudiaba en la universidad. Cuando terminé la carrera, traté de tomar

la mayor cantidad de talleres y de vincularme con creadores de danza para tratar de participar en sus creaciones. En los años noventa, durante la época de la guerra interna, hubo grupos que continuaron su labor docente y artística, pero no de forma tan activa y no con grandes conjuntos o compañías. No había grupos en ese entonces, salvo Íntegro. Creo que, aparte de los espectáculos de Íntegro, he visto los de Komilfó Teatro, que era Jaime [Lema] y artistas que invitaba; de Ducelia [Woll] o Morella, y sus alumnos de Danza Viva; o de Patricia Awuapara, que trabajaba con sus alumnos u otros bailarines. Ese era el panorama. La profesionalización en realidad surgía a partir de la experiencia en el mundo de la danza; y de la curiosidad por comprender, y mejorar el nivel técnico, artístico y expresivo. Las relaciones en el mundo de la danza eran muy cercanas. Ahora, yo tengo la opción de trabajar con bailarines que han sido formados en diferentes escuelas o que tienen líneas distintas a las mías. En la época en la que yo me formé, creo que eso hubiera sido muy difícil. Además, en ese entonces, había una oferta menor de bailarines a la actual. Cuando enseñabas, la gente que te entendía tenía acceso a tu propuesta, así que con ellos trabajabas, lo cual era muy bueno para el que se estaba educando, porque podía participar en las experiencias creativas de los maestros y así se aprendía bastante. Ahora, las cosas en Lima han cambiado.

Frente a esa realidad, ¿cómo era el panorama en Bélgica?

En la época en la que llegué a Bélgica, se estaba consolidando el apoyo cultural. Llegaban bailarines de todas partes del mundo a pasar audiciones, porque Bélgica ofrecía subsidios a las compañías, así que ser bailarín era un trabajo remunerado. Además, una particularidad de Bélgica era el estado o estatuto de intermitencia para los bailarines: por una cantidad determinada de funciones o su desempeño laboral en su disciplina, contabilizaban una cantidad de tiempo para que el Estado les reconozca un sueldo mensual durante el año para complementar el resto de sus ingresos. Este apoyo a la cultura se distribuía a nivel individual, así que

mucha gente de diferentes partes del mundo llegaba a probar suerte, a entrenarse, a estudiar o a hacer creaciones en el circuito off. Esto empezó a decaer cuando yo estaba por irme, pues empezó a haber recortes en compañías, incluso en las oficiales. Por ende, disminuyó la cantidad de bailarines en las compañías. Lo curioso es que esto conllevó a una oferta de clases muy interesante. Bailarines que habían trabajado en compañías muy reputadas dictaban talleres relativamente accesibles en distintos centros. Así, la gente podía tener acceso a los conocimientos técnicos y la sensibilidad de diferentes artistas. Esto es algo que ha perdurado e incluso hay bailarines que aceptan invitaciones para dar clases en el extranjero.

¿Con qué personas has trabajado en el medio y cuál ha sido tu espacio de mayor desarrollo?

En el medio limeño, he trabajado en un inicio con Liliana Galván⁵⁶, que es la persona con la que comencé el taller Integrarte. Era un taller de exploración; tenía el sentido de crecer a través del arte. El eslogan era “arte para crecer”, por lo que potenciaba o daba cabida a utilizar todas las herramientas posibles para la expresión.

En la experiencia de Integrarte, ¿con qué bailarines trabajaste que ahora están en el medio?

Liliana Galván tiene la “culpa” de muchas cosas, y una de ellas es que mucha de la gente que salió de Integrarte ha continuado y ha permanecido en el arte. Por su espacio, pasaron Mónica Silva; Gaby Zavala, que es educadora y tiene un proyecto que está relacionado con el arte; Pablo Saldarriaga; Alicia Polack; Paty [Patricia] Cachay, que tiene un espacio en Huaraz que se llama Terpsícore y continúa con el trabajo de formación en danza; Camila Valdeavellano, que es una artista plástica visual; Andrés León; y Claudia García de la Barga. Muchos han seguido integrando diferentes formas artísticas y han buscado diferentes formas de expresión. Como comenté, estudié en Pata de Cabra, que era la escuela que habían formado Rossana, Pachi y Mirella, así que también trabajé con Rossana Peñaloza y Pachi. Con Mirella trabajé después, pero de manera muy breve. Luego, como propuesta más joven, trabajé con Fernando Escribens, que es el escritor que empezó a dirigir con Lucía Meléndez. También he trabajado con Cory Cruz, Mónica Silva y Carola Robles, que son contemporáneas mías. En algún momento, he creado con Karine Aguirre y luego esta relación ha continuado. Cuando he regresado de Bélgica, he seguido trabajando con los mismos bailarines y los mismos creadores. También han salido proyectos personales. En Bélgica, que es, por decirlo de alguna manera, mi “otro” medio”, he trabajado con Roxane Huilmand, una de las primeras bailarinas del grupo Rosas. Ella tiene un trabajo de pulcritud alrededor del movimiento, como comenté hace un momento. Además,

he trabajado con dos compañías: una es Irene K, una compañía que hace trabajo en teatro, pero también trabaja en intervenciones en espacios públicos; y con ImpruDance, una compañía con proyectos dirigidos hacia el público infantil. También he trabajado con Steph Low. Ella tiene un perfil más comercial, pero no tenía dudas de introducir la danza contemporánea tanto en proyectos comerciales, como en teatros muy grandes con propuestas casi cinematográficas o muy teatrales.

¿Qué te consideras? ¿Bailarina, coreógrafa o promotora?

Creo que todo. Me es más difícil identificarme como promotora, porque siento que es un lugar un poco ingrato. De hecho, que no haya público para la danza afecta, aunque también puede ser productivo. He tenido la oportunidad de plasmar las ideas sobre qué es lo que pasa en esa experiencia. Se abren un montón de preguntas en términos comunicacionales y en relación a los vínculos que se generan con los bailarines a partir de tus propias ideas. Esas ideas te hacen reflexionar sobre las maneras de relacionarse. Por más que son experiencias conflictivas, te hacen pensar y te hacen crecer. Probablemente, también me identifico como promotora, pero me es más difícil, porque soy una persona introvertida.

Como coreógrafa, ¿cuál es el trabajo al que más cariño le tienes o el que consideras más importante?

Creo que no me corresponde evaluar la importancia o el impacto de una de mis obras en la sociedad, ni siquiera en un alumno. Debo preocuparme por la labor creativa. Si alguien me comenta algo o me da retroalimentación, sí creo que es importante escucharlo. Aun así, hay tres obras a las que les tengo mucho cariño, pero más por el proceso y lo que aprendí que por el resultado. También me permitieron encontrar ideas y lugares nuevos, pero no es que crea que sean las mejores que he podido hacer ni nada por el estilo. Una de ellas es *Urongo* (2010). Le di lugar a una creación muy física, y, de pronto, la fisicalidad empezó a revelar ideas y estados que eran contundentes. Desde el lugar del que vengo, eso era relativamente nuevo. Evidentemente, eso ya existe en la danza, pero, en ese momento, era nuevo para mí. Luego, está la experiencia de *Allin Munay* (2012), que implicó gestionar muchos elementos al mismo tiempo con un presupuesto relativamente mayor no tanto por el dinero, sino por todos los aspectos que intervinieron: la creación de música en vivo, el gran tamaño de la escenografía y el teatro, y la gestión de un número considerable de bailarines. También fue revelador para mí aprender cómo se tenía que organizar la temporalidad de la creación, aparte de vincularme con los bailarines y motivarlos, y luego trabajar para generar insumos para la música. Si tuviera la oportunidad de repetir una experiencia parecida, probablemente sería muy distinta, porque ya tengo un poco más de “norte”. La tercera obra es *Esto es reality*, que dirigí junto a Christian Olivares. La obra condensa todo lo opuesto: se partió de la idea de hacer algo muy distinto en términos de metodología, así que se pensó en hacer algo muy concreto. El espectador debía saber todo el tiempo lo que estaba pasando, por lo que no se dejaba casi nada abierto. Hubiera sido muy rico que se dejaran puntos para la libre interpretación. Exageramos con esta situación

⁵⁶ (Lima, 1955) Psicóloga educacional y educadora por el arte. Presidente del Consejo General de la Asociación Internacional de Drama, Teatro y Educación (IDEA), y vicepresidenta del Centro de Antropología Visual del Perú. Ha intervenido en escuelas de formación artística en educación superior. Fue fundadora y directora de grupos de teatro; y de escuelas de arte, como La Espumita; Tuquitos; Rasgos Teatro; e Integrarte, Arte para descubrirnos. Fundó Starscamp, Agencia de Innovación. Ha sido asesora nacional del Ministerio de Educación para el área curricular de Arte y Cultura.



Urongo. Fotografía: archivo personal de Cristina Velarde

paranoica de que la gente no entiende lo que está pasando. Aun así, lo que me parece interesante de esa obra es que consolida un punto de partida y propone un producto que, desde mi punto de vista, es muy distinto a los anteriores.

¿Cómo definirías tu trabajo como artista?

Siento que hay una distancia entre el propósito del artista y lo que el espectador ve. No sé si el espectador ve mi propósito en la obra o no sé si al descontextualizar las obras del creador vamos a tener la misma lectura. Tampoco sé si eso es posible en el arte visual. Por ejemplo, si una pintura contemporánea no está acompañada del discurso del pintor, es muy probable que haya varias opiniones a partir de la libre interpretación. Supongo que también puede haber distintas opiniones sobre mis coreografías sin que sean mi pretensión. En todo caso, te puedo hablar de mis inquietudes e intereses. Entre mis puntos de partida, uno que ha sido recurrente, y no sé si cambiará en algún momento, es la gestualidad. Puede ser un gesto muy tonto o muy banal, o puede pasar desapercibido. Puede consistir simplemente en respirar y levantar el pecho para inhalar. El gesto es un punto de partida para una gran cantidad de diferentes narrativas no dramáticas, sino rítmicas. O puede ser una idea en sí misma. Por ejemplo, puedo inhalar, y en la inhalación puedo estar diciendo y comunicando algo. Creo que en las piezas que he hecho esto ha estado presente.

¿Desde cuándo consideras que tu aporte como artista es relevante?

Cuando pienso en los artistas que han participado en una pieza, creo que se genera una relación de sinergia entre los bailarines, los músicos y los demás creadores involucrados. Así, a nivel individual, el universo del otro artista se nutre y el mío también. Con esta sinergia hay un aporte para ambos. Ese es mi aporte como artista. No creo que pueda leer desde

“Crear supone también tomar el universo de la persona que va a ser tu elemento, tu bailarín en escena.”



Esto es reality de Cristina Velarde y Christian Olivares. Fotografía: Paul Mayca

fuera mis obras. Además, como de por sí la gente que las ha visto es poca, no sé si llegue a inspirar a alguien.

Aun así, en esta realidad reducida, ¿cuál crees que es tu aporte a este pequeño grupo de gente que consume tu trabajo?

Es que yo ni siquiera sé quién consume mi trabajo aparte de mis amigos y practicantes de la danza contemporánea.

Entonces, ¿qué le has aportado a tus amigos?

Hay algunas personas que me han escrito individualmente para hablar de alguna obra, para hacerme un comentario o incluso para agradecer. Supongo que pasa lo mismo con cualquier artista. Hay una gratificación al saber que alguien se reconoce, se identifica o se conmueve con lo que tú estás presentando, pero no siento que eso sea un aporte muy particular o el “aporte de Cristina” en el mundo de la danza. Ese es el aporte de todos los artistas.

Quizás en el campo más pedagógico...

Quizás ahí sí. Cuando los universos se complementan o se crea un espacio para conversar, se da esa sinergia que es diferente con cada coreógrafo. Crear supone también tomar el universo de la persona que va a ser tu elemento, tu bailarín en escena. Entonces, creo que algo que está siempre en los trabajos y en la pedagogía es que dentro de la forma se reconoce el sentido del bailarín para sí mismo, es decir, no me veo haciendo una coreografía con movimientos y que otros bailarines la copien con exactitud sin que yo conozca la personalidad de estos bailarines. En ese sentido, la urgencia que tienen estos bailarines por expresar debe estar ahí también.

Para culminar, ¿cómo ves el panorama actual de la danza en Lima y cómo te gustaría verlo?

Creo que cada vez hay más gente interesada en hacer danza. Lo único malo es que hay tanto que a veces pasan muchas cosas en paralelo. No hay una guía que te ordene, y las cosas no se planifican con demasiada anticipación o no se publicitan. En otros países, en los diarios y boletines, la programación de todo el año está publicada. Por ejemplo, hace poco hubo tres festivales geniales en menos de dos semanas y media, y era muy apretado para organizarse. Este tipo de cosas podría mejorar. También hay propuestas diferentes. Por ejemplo, cuando yo empecé a hacer danza a finales de los años noventa, casi no se hacía performance, quizá por el contexto político. Para que los artistas puedan seguir haciendo su trabajo, se necesitan fondos, soporte y apoyo. Hay artistas que creen que no deben pedir nada al Estado, porque el arte debe vivir por sí solo. Sin embargo, sin un soporte estatal, ¿hasta dónde puede llegar el nivel de la investigación, de las propuestas artísticas y de la difusión? Creo que se puede llegar muy lejos con más apoyo. A veces, se critica mucho el nivel de la danza, pero hay que tener en cuenta que, para ofrecer buena educación, la persona que capacite tiene que recibir un sueldo. Si la danza contemporánea ha podido emerger, sostenerse y llegar a lugares tan avezados tanto en técnica como en propuestas, es porque ha habido varias generaciones que no han tenido que preocuparse por su subsistencia. Han tenido más espacios y más tiempo para circular información, y han ido más lejos.



Allin Munay. Fotografía: archivo personal de Cristina Velarde



Danza Fusión

“Hay que bailar motivados por el cuerpo, la mente y el alma.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

FC [Fay Castillo]: Me llamo Fay Yelitza Castillo Cerna. Nací el 16 de enero de 1979 y soy peruana.

MR [Miguel Ángel Robles]: Mi nombre es Miguel Ángel Robles Reyes. Nací el 18 de abril de 1983 y también soy peruano.

¿Que despertó su interés por la danza?

FC: En mi caso, ver bailar a mi madre y todo lo que ella me mostró de esa disciplina. Mi padre también fue una influencia importante, pues me sentaba con él en los desayunos y escuchábamos canciones de diversos estilos. Él me decía que todo lo que estaba escuchando se podía bailar.

MR: En mi caso, fue por un hecho más puntual. Un día, en el año 1997, observé a través de la ventana cuerpos que se movían al ritmo de la música y hacían fonomímica, dirigidos por mi prima Katty Lopez. Mi cuerpo automáticamente se empezó a mover, sobre todo los hombros. Tuve una sensación de libertad. La danza apareció en un momento crucial en mi vida, porque me permitió socializar y desfogarme de manera inconsciente. Como estaba reprimido psicológicamente, la danza se convirtió en un refugio.

**¿Cómo y cuándo inicia su relación con la danza?
¿Dónde y con qué técnicas se formaron? ¿Cuáles son sus influencias?**

FC: Me inscribieron en ballet clásico a los seis años, pero lo odié. En paralelo, mi madre me enseñaba marinera norteña, que me trae lindos recuerdos. Aun así, para ella el ballet era más importante, así que seguí en las clases hasta que me acostumbré. Hasta ahora, admiro mucho a la maestra Dora Huamán, que en paz descansa. Ella motivó una movida importante de danza en mi provincia, Barranca. A partir de sus estudios de danza, mi mamá y mi tío [Ade-laida y Williams Cerna] fundaron en Paramonga [Barranca]

la academia Aerobic Dancing “Francis Fay”, que lleva mi nombre y el de mi hermana. Nos entrenaron en ritmos latinos y urbanos, jazz, pop, y coreografías. Llegar a tener un *training* diario es lo mejor que me pasó, porque me permitió desarrollar la memoria corporal y el sentido del ritmo incesante. Cuando cumplí diecisiete años, vine con mucho esfuerzo a Lima para estudiar y trabajar. Llevé clases en el Ballet Contemporáneo de César Yesquén, de jazz pop con Ernesto Pacheco, de danza contemporánea en la escuela Pata de Cabra, de danza teatro con Soledad Piqueras y Rebeca Ráez, y de danzas españolas y flamenco en la academia Fuego Andaluz y con Jasmín Pozo. Llegué a pertenecer a la compañía de danzas Deja-Vu de Chile, y he bailado tango académico y de salón con Natalia Torres y Washington Pinedo. Asimismo, he emprendido proyectos culturales de raíces africanas con el gran gestor Jaime Zevallos⁵⁷, que me llevó a involucrarme plenamente con esa cultura. He podido viajar, trabajar y seguir aprendiendo a partir del contacto con diferentes culturas.

MR: Mis inicios en la danza se remontan a cuando culminé el kung fu al conseguir el cinturón negro en el año 2000. Fui convocado por Williams Cerna, el tío de Fay, que es director y coreógrafo de baile moderno en su escuela. Me formé en su academia por tres años. Así, conocí la base técnica de la danza. También conocí otras herramientas que supusieron desafíos constantes para mi cuerpo y permitieron que me enfrente al público con otras responsabilidades escénicas. A partir del 2004, empecé a llevar clases de danza moderna con el maestro César Yesquén en el MALI [Museo de Arte de Lima]. Continué con mis estudios en Iquique [Chile] en la Escuela de Arte y Danza Deja-Vu, dirigida por Elizabeth Díaz, directora y profesora de educación física. Recibí clases de ballet, danza moderna en *release*,

⁵⁷ (Lima, 1972) Actor de cine, teatro y televisión, pedagogo teatral, y director de teatro y eventos corporativos. Formó parte de la agrupación Teatro del Milenio. Actualmente, dirige el grupo Jiza Perú, con el que ha ganado premios internacionales. También ha sido reconocido por municipalidades y el Congreso de la República del Perú.



Ángeles caídos. Fotografía: Calin Tasayco

“Nos estimula entender que cada música que escuchamos y sentimos es nuestra, así que podemos entenderla y bailarla como queremos.”

jazz, danzas afrolatinoamericanas, tango, y danzas españolas y flamenco. Siempre me he expresado con el cuerpo: he practicado kung fu, he sido bombero de primeros auxilios y, finalmente, me he dedicado a la danza contemporánea en sus diferentes gamas. La danza me permite contar historias reales. Además, he podido indagar en diferentes raíces por medio de la fusión. He tenido grandes maestros que me han guiado con lo mejor del ser humano: el corazón.

¿Cómo se conocen y cómo inicia el proyecto de Danza Fusión?

FC: El proyecto Grupo Independiente Danza Fusión nace a partir de nuestra amistad incondicional, así como del vínculo con Daniel Flores, Francis Castillo, Pablo Pita, William Alvarado, Rocío Sánchez y Jessi Gonzales. La confianza que tenemos me ha permitido dirigir a estos seres tan aventureros como yo. Presentamos nuestra primera obra llamada *En entrega total* en el año 2004.

MR: Conocí a Fay en la escuela de su tío en 2003. En ese espacio, me acerqué a la técnica del jazz contemporáneo. Fue un hito en mi trayectoria en la danza, pues, a partir de ello, decidí estudiar y formarme profesionalmente. En paralelo, nuestra amistad fue creciendo por la buena química. Entonces, cuando Fay crea Danza Fusión en 2004, me invita para *En entrega total*. Cuando regreso en 2008 de Iquique, nos reencontramos y paso a ser codirector de Danza Fusión. Nuestra pasión y visión va de la mano con nuestra diferencia de carácter. Además, siempre hemos trabajado con amor, disciplina y mucho respeto. Conocer a Fay ha sido un privilegio tanto a nivel amical como artístico. Seguiré creyendo en todo lo que propone para continuar con nuestra investigación.

¿Cómo definirían Danza Fusión? ¿Qué objetivos tiene?

FC: Danza Fusión es una agrupación independiente de personas con experiencia en distintos estilos de danza y arte, que han desarrollado su versatilidad sumergiéndose a diferentes culturas a partir de la experimentación de historias, vivencias y tradiciones. El objetivo del grupo es la integración como artista. La base de la agrupación es la danza contemporánea y la danza teatro. Nuestro lema es “Cuerpo en trance”.

¿Qué roles tienen ustedes en el grupo?

FC: Bailarina y directora.

MR: Bailarín y director.

¿Cuál ha sido su espacio de mayor desarrollo?

FC: Hemos trabajado en diversos espacios, como salones de municipalidades, centros culturales, estudios de danza, colegios, escuelas y teatros.

¿Cuáles consideran que han sido sus trabajos más relevantes como maestros, bailarines y coreógrafos?

FC: Como coreógrafa, considero que las veinticuatro obras de danza que hemos desarrollado son muy importantes. Recuerdo cada obra de manera particular por ser distinta, y por haber implicado un entrenamiento constante y arduo. Siempre ha habido una entrega total de cada integrante.

¿Cómo describirían o definirían el trabajo de Danza Fusión?

FC: Es un trabajo con grandes retos. Nos sumergimos en las diferentes culturas con las que trabajamos, por lo que incluso transportamos al artista a culturas originarias para que se conecte con diferentes visiones de la realidad.

¿Desde cuándo consideran que su aporte es relevante?

FC: Desde que el artista es capaz de multiplicarse, y desde que las artes se fusionan inherentemente y se necesitan una a una. Desde el momento en que puedes realizar una experimentación distinta a tu cultura.

¿Cuál creen que ha sido su aporte al mundo de la danza?

FC: Como artistas, investigamos y, consecuentemente, nos nutrimos para brindar pureza, tradición y fusión en una historia u obra. Como grupo, hemos viajado y nos hemos presentado en distintos lugares del Perú, Chile y Argentina. Hemos compartido talleres, seminarios y clases especiales.

¿Cuáles han sido las motivaciones para su trabajo?

FC: Una de las principales es entender que el cuerpo puede movilizarse siempre. Nos estimula entender que cada música que escuchamos y sentimos es nuestra, así que podemos entenderla y bailarla como queremos. Luego de incorporar la técnica, la idea es que los movimientos tradicionales se vuelvan parte de nosotros y, sobre todo, que partan de nuestra emoción. Hay que bailar motivados por el cuerpo, la mente y el alma.

¿Han tenido investigaciones específicas?

FC: En danza contemporánea, en danza con raíces africanas, en el lunfardo y el tango, y en el flamenco tradicional y actual.

¿Cómo ven el panorama actual de la danza en Lima y como les gustaría verlo?

FC: Pienso que cada uno lucha por lo suyo. Eso me parece bueno. Cada uno está donde quiere estar, porque hay diferentes tipos de ansias: por trabajar, colaborar, competir. Aun así, creo que deberíamos concentrarnos más en compartir, pues eso permite crear un respeto humilde ante el otro y, finalmente, nos une. La danza en el Perú debería ser una comunidad sin niveles, estilos, edades, teorías o instituciones.



Ángeles caídos. Fotografía: Calin Tasayco



Ducelia Woll

“Creo que la danza contemporánea tiene que surgir del interior del artista y tiene que estar basada en las experiencias que nos han tocado vivir.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Ducelia Woll. Nací el 21 de mayo de 1941 en Perú, pero mis ancestros son de fuera.

Sé que has bailado desde muy pequeña. Cuéntame cómo fueron tus inicios en la danza.

Mi padre era un gran melómano: amaba la música e incluso tocaba un poco de piano. Por eso, yo estaba acostumbrada a escuchar música y siempre me fascinó el ritmo. Mis primeras clases de baile fueron de flamenco a los siete años aproximadamente. En esa época, vivía en La Punta [Callao]. Con el tiempo, fue surgiendo mayor inquietud por la danza y el movimiento. Ya a los trece o catorce años, exigí que me pusieran en clases de ballet.

¿Cómo fue tu primer acercamiento al mundo de ballet cuando eras niña?

Iba al teatro y, como te dije, tenía las referencias musicales de mi padre. A él le encantaban los grandes románticos, como [Frédéric] Chopin o [Piotr Ilich] Tchaikovski. Más adelante, nos mudamos de La Punta a San Isidro. Iba al Colegio Villa María, y, a veces, nos escapábamos de las clases e íbamos a la Plaza San Martín y a la Asociación de Artistas Aficionados en el jirón Ica. El Centro de Lima era más tranquilo en esa época. En la casona de la Asociación de Artistas Aficionados, se respiraba danza y arte. Allí, estaban personajes del medio artístico, como la famosa Mocha Graña o Enrique Solari Swayne. En esa época, todas las muchachas que querían bailar ballet iban en la Asociación de Artistas Aficionados. Allí, empecé mis clases de ballet con Haydée Caycho⁵⁸, una excelente profesora y persona.

¿Haydée Caycho fue bailarina del Grupo Nacional de Danza?

Sí, fue una de las primeras bailarinas del Grupo Nacional de Danza, junto a Carmen Muñoz⁵⁹. Haydée era una profesora maravillosa y con mucho carisma. También estaba Pablo de

Madalengoitia, que muchas veces fue miembro del jurado en las pruebas para subir de nivel en las clases. Fue una etapa muy bonita.

Creo que, durante una época, Pablo de Madalengoitia hacía notas sobre artistas y eventos de danza para el diario *La Crónica*.

Así es. También tuvo un programa de concursos muy famoso por muchos años en la televisión.

Eso sí lo sabía, pero no sabía que tenía tanto interés por la danza.

Había un grupo de gente interesante en la Asociación de Artistas Aficionados. Por eso, era un ambiente cultural importante.

¿Cuánto tiempo estuviste allí?

Estuve cuatro o cinco años. El maestro Roger Fenonjois también estuvo varios años en la Asociación de Artistas Aficionados. Luego, por un incidente, se desligó de la asociación y abrió el Instituto Coreográfico Peruano Francés en el pasaje Inclán, cerca de la avenida La Colmena [Cercado de Lima]. Muchas bailarinas que eran de la Asociación de Artistas Aficionados nos fuimos con él. Allí, daban clases Stella Puga, que fue directora del Ballet Nacional; Elena Silva, una bailarina que fue esposa de Fenonjois; Mariel de Luqui; Vilma Rojas⁶⁰; Esther Desmaison; y Susy Grau⁶¹, con quien tuvimos una temporada muy bonita.

⁶⁰ (Lima, 1940) Se inició en la danza a temprana edad con la señora Kaye Mackinnon, directora del Ballet Peruano. También recibió clases del maestro Roger Fenonjois. Fue primera bailarina del Ballet Nacional. Recibió cursos de perfeccionamiento pedagógico en La Habana bajo los auspicios del Ballet Nacional de Cuba dirigido por Alicia Alonso. Se desempeñó como *Regisseur* del Ballet Nacional. Fue profesora de esta compañía y profesora del curso Técnica Danzaría en la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

⁶¹ Comienza con la danza en la Asociación de Artistas Aficionados. Forma parte del elenco de Ballet Art Center, creado en 1964 por Vera Stastny. En 1978, toma el espacio de Alexandra Tobolska. En la década de 1980, escribió críticas de danza en el diario *El Comercio*.

⁵⁸ Ver nota 27.

⁵⁹ Ver nota 1.

Yo he tomado clases con Susy Grau en su espacio de la calle Miguel Dasso [San Isidro].

En el pasaje Inclán, estuve tres o cuatro años. Incluso, coincidí con la llegada de Vera Stastny. Allí compartimos ensayos y clases.

¿Ya se había formado el Ballet San Marcos?

Estaba por formarse. El grupo de Fenonjois tenía funciones en el Teatro La Cabaña los lunes. Yo me casé muy joven. Si bien tuve un apoyo maravilloso de mi pareja, tenía una responsabilidad familiar. Había periodos en los que podía dedicarle más tiempo al grupo y otros en los que no. Cuando Vera se fue a dar clases al Art Center, me llamó. Entonces, además de bailar, comencé a dar clases, cosa que siempre me encantó.

¿Solo hacías ballet clásico hasta ese momento?

Solo ballet clásico. Vera sí tenía una inclinación por la exploración del movimiento. Al inicio, la propuesta del Art Center iba hacia lo neoclásico. Después, vino Yvonne von Mollendorff. También estuvieron Susy Grau y Haydée Caycho. Cuando Vera se fue del Art Center, llegó Hilda Riveros a Lima. Uno de los primeros en contactarla fue Armando Barrientos, que también bailaba con nosotros en el Art Center. Formaron un grupo y me invitaron a unirme. Esos fueron los inicios del Ballet Moderno de Cámara. Hilda había conseguido un espacio en el jirón Ucayali en el Centro de Lima. En el Ballet Moderno de Cámara, bailaban Jimmy Gamonet y Rosa Valencia, entre otros. Era un grupo bastante grande. Hilda hizo una revolución. Ella era una bailarina chilena, pero parecía cubana por la fuerza que tenía, como en sus clases de afro. Creo que medio Lima fue a las clases de Hilda Riveros en el Ballet Moderno de Cámara. Todo esto se dio en el 74.

Después de Trudy, Hilda es una de las primeras en trabajar danza moderna en Lima. ¿Tenía una técnica específica o partía de la mezcla?

Partía de la mezcla y la fusión. En el Ballet Moderno de Cámara también nos entrenábamos en ballet clásico. Durante una época muy corta, fue Lucy Telge a darnos clases de ballet. Creo que Hilda tenía algo de Limón, con mucho torso y mucha curva. Por ejemplo, la famosa coreografía *La madre* de Fernando Faverón⁶² tenía mucha curva, movimiento pélvico y movimientos de brazos muy apasionados. Hilda hacía coreografías muy diversas y de movimiento vital. Por ejemplo, usaba música de The Beatles. También recuerdo haber bailado *Sorba, el griego*. Fue una época que disfruté mucho, porque se rompían muchas reglas. El ballet clásico es muy codificado y eso puede ser frustrante muchas veces. Para mí la experiencia con Hilda fue un despertar.

Cuando entrevisté a María Retivoff, me comentó que tú los entrenabas con ballet clásico.

Así es. También dicté clases de ballet clásico al grupo del Ballet Moderno de Cámara. Era un grupo grande de bailarines. Eran entre diez o doce bailarines.

Aparte de la pasión de Hilda, ¿qué crees que fue lo más resaltante e importante de ella?

Creo que su aporte a la danza contemporánea. Yo no conozco mucho el trabajo de Trudy Kresssel, pero tengo entendido

que era más lineal y angular, pues se trataba de una danza ritual, quizás parecida a la de [Doris] Humphrey, una de las fundadoras de la danza moderna norteamericana. La propuesta de Hilda era distinta, porque tenía un sabor latino. Creo que eso era parte de su encanto. Además, creó un movimiento dancístico más libre, pero sin descuidar la técnica. Hilda era también una muy buena bailarina. También tuvimos clases con otros profesores, como Sara Pardo, que era una maestra de danza contemporánea.

¿En qué teatros se presentaban?

Casi siempre en La Cabaña, que era el teatro preferido de esa época para danza. También nos presentamos en la Asociación de Artistas Aficionados; y en la Concha Acústica de Miraflores, donde había festivales en el verano.

¿Cuánto tiempo duró la etapa del Ballet Moderno de Cámara?

Yo estuve unos tres o cuatro años en el Ballet Moderno de Cámara. Luego, hubo una fusión del Grupo Nacional de Danza, el Ballet Moderno de Cámara y el Ballet San Marcos, y se creó el Ballet Nacional. Para entonces, Susy Grau y yo formamos el Centro de Danza Monterrico. Fuimos socias por un periodo de cuatro o cinco años, y fue muy lindo. Comencé dando clases de ballet clásico a niñas. Ya había tenido la experiencia de docencia desde el Art Center con clases que partían del conocimiento que había tenido con Haydée Caycho, Roger Fenonjois y Vera Stastny. Las clases de Vera eran preciosas, en los altos del Ballet Municipal.

¿En qué año abriste tu academia en Camacho?

En el 78, me separé de Susy. Fue una experiencia muy linda, pero cada una empezó a dedicarse más a la pedagogía por separado. Yo soy profesora registrada del Royal Academy of Dance y para eso me dediqué alrededor de dos años a dar diferentes exámenes. La propuesta del sílabo me gustó como método de enseñanza para niñas. Después de separarme de Susy, formé la escuela Danza Viva en Camacho. Así, comencé mi labor pedagógica de investigación coreográfica con las niñas. Al inicio, de acuerdo a lo que las niñas podían hacer, creaba coreografías ligeras de ballet, sobre todo para la función de fin de año. Cuando Morella [Petrozzi] regresó definitivamente a Lima, se convierte en codirectora. Antes de irse a estudiar a Estados Unidos, Morella llevó clases de ballet conmigo. En Estados Unidos, se especializó en danza contemporánea. Cuando venía de vacaciones, ya daba clases a jóvenes y adultos interesados en el movimiento. Fue una etapa muy linda, porque las clases eran muy motivadoras para el grupo. Los títulos que Morella les ponía a sus trabajos generaban conversaciones sobre diferentes temas. Por ejemplo, uno de sus trabajos se llamó *La justicia es ciega*, y a partir de eso empezamos a conversar y reflexionar sobre la justicia. Morella hizo otra coreografía llamada *Maratón*, que nos llevó a reflexionar sobre la necesidad de llegar a un punto para alcanzar un logro. A partir de esas tertulias, decidí abrir el Tutú Café. Allí nos quedábamos y conversábamos.

Eran coreografías cortas.

Sí. Después, presentamos *Creación explosión*, basada en este mundo sobrepoblado; y *Basta ya*, basada en la situación de las mujeres que se dedican todo el tiempo a cumplir las labores domésticas. Eran coreografías que duraban cuarenta

62 Ver nota 6.

minutos. Creo que a partir de esa experiencia con Morella me afiancé más en la creación coreográfica. Cuando uno piensa en la creación, muchas veces se confunde, porque hay muchas formas de manifestarse. Inclusive, la palabra “espectáculo” no va con mi forma de crear. La creación para mí es un montaje, porque el proceso no comienza con el cuerpo, sino con un concepto, una vivencia o un suceso; es decir, parte de la experiencia del ser humano, y de su complejidad y su soberbia. Mi último montaje, *Agnus Dei, el cordero de dios*, parte del concepto y el misterio de la fe. En el montaje, una chiquilla de catorce años, sin conocimiento absoluto de la guerra militar, logra vencer a los ingleses gracias a su fe. **Estome parece interesante. Ya que partes de una inquietud sobre el individuo y la sociedad, ¿te consideras como una creadora con un discurso político?**

La política es inherente a todos: implica un compromiso como ser humano y una sensibilidad para cuestionar. Lo que te mueve como creador no es necesariamente el aplauso, sino algo interior. El proceso de creación es muy complejo, porque partes de un papel en blanco, y la poesía se va creando con el color, la música, los movimientos, etc.

Creo que esa es una de las diferencias entre los tipos de danza. Hay un tipo de danza que le da mayor importancia a la ejecución del bailarín.

Claro, eso puede ser un espectáculo. Amo todas las experiencias dancísticas. El Perú es un país lleno de movimiento y de color, cosa que me encanta. Creo que la danza contemporánea tiene que surgir del interior del artista y tiene que estar basada en las experiencias que nos han tocado vivir.

¿Cómo llevas tu concepto inicial a la práctica en el estudio?

Hay diferentes procesos para comenzar un montaje. Creo que lo importante es tener claro qué quieres decir con tu propuesta. También es fundamental explicárselas a los bailarines y motivarlos. Antes, yo era muy estricta con el movimiento, porque lo tenía todo codificado. Ahora, tengo un grupo de bailarinas que están entrenadas, y que con facilidad pueden mostrarme lo que a mí me gusta o no. Entonces, doy libertad para que propongan movimiento y decido a partir de ello. Por su puesto que la danza es movimiento, pero también parte de las imágenes. No necesariamente porque el bailarín hizo dos giros en el piso o porque saltó muy bonito va a llegar al concepto que te interesa como coreógrafa.

Tienes una imagen que acompaña al concepto y se va desarrollando.

Totalmente. Además, para mí esas imágenes parten de colores. Cuando hice *Agnus Dei*, Claudia Odeh estuvo de rojo; Morella, de plateado; y las demás, de azul. Jugaba con la bandera de Francia y el personaje de Juana de Arco, así que los colores lo sugerían sutilmente.

“El proceso de creación es muy complejo, porque partes de un papel en blanco y la poesía se va creando con el color, la música, los movimientos, etc.”

De hecho, los colores que usaste para esa obra fueron una de las cosas que más me llamó la atención. Fueron muy efectivos.

La misma idea se dio en *Odiseo*. Había imágenes del acuario con el pescado rojo, y el fondo de la escenografía era una tela a rayas blancas con azul que evocaba el color de la playa y del mar. En general, creo que el color es un rasgo que me define.

¿Qué otros aspectos definen tu trabajo? Si bien compartes trabajos con Morella en Danza Viva, también hay diferencias entre sus propuestas.

Yo soy más emocional. Morella es más atrevida; es diferente. Yo soy más redonda, más curva. Recuerdo un montaje que hice llamado *Loca Magnolia*. En el espacio, había caballetes de estacionamiento con mensajes como “No entres” o “Peligro”. Tenía muy claro que quería transmitir el mensaje de “no juegues con lo prohibido”. Morella y yo estábamos pasando por una experiencia de madre e hija muy personal. En un momento,

las bailarinas caminaban, se agredían, saltaban y pasaban por los caballetes. Algo recurrente en mis coreografías es el elemento simbólico. No necesariamente el público lo va a entender, pero es algo importante para mí. Otro aspecto que me interesa es el juego con el movimiento en determinados momentos. No puedes hacer una coreografía que tiene quince minutos de movimientos cortantes y bruscos. Me gusta jugar con la melodía, el ritmo y el tiempo. Por ejemplo, puedo ir lentísimo con instantes prácticamente inmóviles, y, de repente, hay cincuenta brincos y cien saltos. Juego mucho con esos matices.

¿Cuáles crees que son tus obras más importantes o a las que les tienes más cariño?

Creo que uno siempre le agarra cariño a su trabajo. *Agnus Dei* fue una experiencia muy bonita. Otra coreografía que hice es *El hastío del amor*, con la que nos fuimos a México. En esa obra aparece la temática de la rabia. La obra comenzó con un poema de una chica violada que es encontrada en un bosque. A partir de eso, se manifiesta la rabia como una acción en sí. Puse cocos en el escenario, que son rotos por un hombre con un hacha atolondradamente al final de la obra. Fue muy interesante. También le guardo mucho cariño a *Loca Magnolia*, que es una de mis primeras obras.

A mí se me ha quedado grabada *Matagente*.

Allí estuvo Rolando Rocha. *Matagente* surgió a raíz del fallecimiento de mi madre. El proceso de la enfermedad fue terrible. La obra me salió del corazón. Tenía mucho color y símbolos. Aparecían chicas con pelotas negras, que se las tiraban a Morella. Las pelotas negras simbolizaban para mí la quimioterapia. Creo que para las personas que tienen cierta sensibilidad y están metidas en la danza la creación es una forma de desfogarse. No concibo la creación que se hace por obligación, como pasa muchas veces con los concursos. Con la danza o con el arte no podemos hacer concurso. Cada creador lleva una carga vital.



1mt2. Fotografía: Javier Gamboa

Volviendo a lo pedagógico, quisiera que me comentes sobre la asociación con Morella, que me parece muy bonita. Tú comenzaste enseñándole ballet. Luego, al regresar de Estados Unidos, ella te empieza a dar esos ímpetus coreográficos.

Es un toma y daca. Cuando Morella venía de Estados Unidos, hicimos un trabajo con las alumnas adultas a partir de la técnica Hawkins, que ella aprendió en la universidad. Como no eran movimientos muy primarios, las alumnas ensayaban mucho para hacerlo perfecto. Así, comenzó el deseo de crear con Morella. Fue una simbiosis maravillosa.

Considerando la relación madre e hija, ¿cómo es el trabajo? ¿Crees que ha sido más fácil?

Por lo general, sí. Aun así, recuerdo que una vez Morella me invitó a participar en uno de sus bailes como el personaje de la condesa sangrienta. Me ponían una peluca terrible y cada vez que salía en ese papel lo odiaba. Morella no lo entendía, porque decía que era un papel importante. Creo que en el fondo yo quería bailar, y, en ese baile, solo tenía que salir y prácticamente no hacer nada. Más allá de eso, nos retroalimentamos. Yo invito a Morella a mis coreografías, porque tiene una imagen física maravillosa que utiliza muy bien. Es impactante y me encanta buscar papeles para ella.

Danza Viva es tanto una escuela como una compañía.

Así es: funciona como escuela y compañía.

En la escuela, ¿tienen el objetivo de formar bailarines para la compañía?

Ese es nuestro objetivo, pero es difícil en una sociedad como la nuestra, a pesar de que tenemos tantos años trabajando en formar bailarinas. Somos una escuela independiente, es decir, no recibimos subvenciones ni las buscamos. No es por ser soberbia, sino porque trabajar con el Estado es un poco difícil. Ahora, existe el Ministerio de Cultura, así que quizá el apoyo a las artes va a ser cada vez mejor, pero, por el momento, es difícil. Tras cada montaje, nos quedamos con los bolsillos vacíos. Hemos tenido alumnas maravillosas, como Rosi [Rosa María] Barúa⁶³, que ha bailado en el Washington Ballet; Amanda Barrio, que está con Anne Teresa de Keersmaecker; y muchas chicas que se fueron al Ballet Municipal, por mencionar algunos casos. Yo no pago sueldos a las

⁶³ (Lima, 1974). Empezó a bailar con Ducelia Woll. Luego, bailó en el Ballet Municipal de Lucy Telge hasta llegar a ser primera bailarina a los diecinueve años. Más adelante, ganó una beca del Kennedy Center y fue contratada por el Washington Ballet. Posteriormente, bailó para el Ballet Ireland como solista principal. Hizo una formación en París de profesora de ballet. Actualmente, vive en Barcelona, enseña ballet a niñas y yoga a adultos, y se está formando como terapeuta de psicoterapia Gestalt.

bailarinas. Cuando tenemos funciones en las que hay ganancias extras, les damos algo. Entonces, no son en su mayoría bailarinas profesionales. Muchas de nuestras alumnas actuales en Danza Viva no han venido desde pequeñas, sino que entraron a clases de danza contemporánea con Morella y luego se han enganchado con el ballet. Bailarinas incondicionales tenemos pocas: serán siete u ocho.

Aun así, ustedes han tenido varias generaciones de bailarines. Cuando regresé a Limas, ustedes tenían una generación muy bonita, que era la de Marcela Álvarez.

En ese grupo estaban Marcela Álvarez, Gigi Martínez, Samuel Dávalos⁶⁴, Sandra Durán y Ximena Valdez. Aunque pequeña, fue una generación linda. Marcela era excelente y Gigi tenía unos saltos muy buenos. Gigi dejó la danza y se casó. Creo que Marcelita ahora enseña en una universidad. Samuel ha sido dirigido por Guillermo Castrillón.

¿Tienen un proyecto a largo plazo en Danza Viva?

Creo que tenemos un compromiso por hacer un montaje al menos una vez al año. Lo difícil es que hay que tener bien claro qué queremos hacer, porque es difícil conseguir teatro. Por ejemplo, si nos invitan al Festival Fusiones Contemporáneas en el Teatro Británico, nos preparamos especialmente, pero con proyectos pequeños. Ahora, Morella y Claudia Odeh van a preparar algo para Microteatro. Además, siempre tenemos las funciones de fin de año con todo el elenco de la escuela. Eso supone bastante trabajo. Ahora, las alumnas también están involucradas en la coreografía. Este verano, tres de las chicas fueron seleccionadas para hacer un pequeño Corto Circuito que presentan en el salón a los amigos. Queremos crear pequeños espacios en un distrito que para muchos puede parecer alejado, como se cree que es La Molina. En realidad, La Molina ha crecido muchísimo, sobre todo en los últimos diez años. Queremos acercarnos a la municipalidad con la idea de crear un centro cultural. Nos gustaría proyectarnos a construir un pequeño teatro, a hacer espectáculos de danza y a invitar a elencos jóvenes. Es muy difícil conseguir un espacio en Miraflores, pero ya Lima ha crecido bastante y los centros culturales tienen que descentralizarse. Felizmente, el Consejo Nacional de Danza-Perú está haciendo una gran labor con el Día Internacional de la Danza, porque hay danza en los paraderos del Metropolitano y en barrios periféricos. Rosa Valencia está haciendo una gran labor con Fernando [Torres]. También existe el programa Ando Danzando⁶⁵, que involucra a colegios nacionales. Yo no diría que no hay danza en el Perú, como mucha gente se atreve a decir. Por el contrario, creo que estamos en un auge dancístico y hay que seguir promoviéndolo, porque el ser humano danza desde que está en el vientre de su madre con el ritmo del corazón. El Perú es un país muy rico en música, baile y color, y el arte es lo que hace feliz al ser humano, más allá de que pueda tratar temas graves. Creo que a través del arte y la danza se pueden lograr muchos objetivos. Vivimos en una sociedad de violencia e injusticia,

y somos más conscientes de ello por la inmediatez de los medios de comunicación. Creo que todos los maestros debemos dar el ejemplo de alguna forma. Me considero una maestra en todo el sentido de la palabra. Ser maestra es lo que más que me apasiona, así que trato de ser responsable y hacer bien las cosas como ser humano en general para inculcarles el ejemplo a mis alumnas. Las niñas vienen a la escuela con muchos deseos de aprender y muchas veces están viviendo momentos muy difíciles.

¿Cómo ves el panorama de danza en Lima? ¿Sientes que los cultores de la danza tenemos clara nuestra responsabilidad?

Pienso que hay de todo. Si bien el mundo de la danza contemporánea en Lima es muy pequeño, los creadores estamos aislados y hay muy poca comunicación. Quizá, si no fuera por esta idea maravillosa idea de la PUCP, Mirella Carbone y todos ustedes de crear este libro sobre danza contemporánea en Lima, no nos juntaríamos para conversar, porque siempre estamos ocupadas. Es necesario que nos juntemos para compartir nuestros triunfos, fracasos y proyectos. Apoyándonos podríamos conseguir más. Yo me siento afortunada, porque tengo un espacio propio que le compré a mi padre, pero, por ejemplo, hacer montajes o viajar por todo el Perú para hacer presentaciones no es posible si no hay dinero. Con el trabajo en conjunto podríamos conseguir apoyo económico, quizá no del Estado, pero sí de empresas privadas que crean en nosotros.

Esta falta de integración que comentas me hace pensar en que hemos sido mezquinos los unos con los otros. Cuando se creó el Consejo de Danza a fines de los años ochenta, había muchas discusiones, hasta el punto de que se cuestionaba lo que era danza o no. Ha sido difícil unirnos. No creo que haya que pedirle todo al Estado. Recuerdo que en los noventa había una ley de mecenazgo de las empresas privadas, que suponía el recorte de impuestos si colaboraban con el arte. Sin embargo, creo que [Alberto] Fujimori la destituyó.

Pienso que unidos podríamos lograr mucho más. Por ejemplo, podríamos llevar trabajos de otros creadores a diferentes partes del país, no necesariamente solo los propios. Marcela Pardón⁶⁶ tenía mucha dedicación por ese tipo de trabajo, pero lo dejó. Ella tenía un festival de danza de niños. Se necesita ese tipo de personalidad, y tener el tiempo y la persistencia. Somos personas con inquietud por el arte, que, de alguna forma, podemos ser la salvación de esta humanidad tan terrible.

64 (Callao, 1977) Desarrolla estudios escénicos e investigación del arte como vehículo de consciencia y transformación.

65 Asociación cultural que se dedica a difundir la danza como instrumento de transformación en colegios públicos.

66 (Lima, 1951) Estudió en el Ballet Miraflores de Carmen Muñoz, y en la Escuela Nacional Superior de Ballet con Manuel Stagnaro y Liliana D' Albyni. Organizó los Certámenes Latinoamericanos de Ballet Infantil desde 1984 hasta 1990 con la Asociación Cultural Eidos.



Elsa León

“El Ballet Peruano ha cumplido una enorme labor de difusión de ballet en teatros, colegios, fábricas y pueblos marginales (...) Fue acogido con admiración por el público y la crítica.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Elsa León Iglesias. Por dentro, aún soy la chiquilla que corretea por jirón Ica [Cercado de Lima]. Por supuesto, cuando me miro al espejo todo cambia. Siempre pensé que no iba a envejecer. Hace poco, al pensar en mi verdadera edad, me asusté. Esa no soy yo.

Uno se define en función a cómo se siente y eso lo ven los demás también. La mente es poderosa. Comenzaste a bailar desde niña, ¿no es cierto? ¿A qué edad comenzaste?

A los once años. Comencé con ballet clásico en clases con la señora Kaye Mackinnon. Ella había estado en Boston y París, así que había llevado clases de diferentes estilos, hasta danza moderna y flamenco. En realidad, mi primera clase la dictó Diana Kané, porque la señora Kaye se había ido de viaje. Diana Kané bailaba para la señora Kaye y era maestra en su escuela

¿Dónde enseñaba Kaye?

En la sociedad Entre Nous, que quedaba en el jirón Ica [Cercado de Lima] en la misma calle donde se encuentran el Teatro Municipal y la Asociación de Artistas Aficionados.

Cuéntame un poco de Kaye. Ella era de Boston y estaba casada con un peruano.

Con Luis Pacheco de Céspedes, uno de los mejores compositores de música sinfónica peruana. Con su música maravillosa, Kaye coreografió muchos ballets.

¿En qué año llegó Kaye al Perú?

Alrededor del 39. Kaye vivió y bailó en París. Bronislava Nijinska y Olga Preobrazhenskaya fueron sus maestras. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, viajó con Pacheco de Céspedes a Nueva York. Se casaron y luego vinieron a Perú. Al venir, creo que ella tenía treinta años.

Entonces, ella venía de la escuela rusa, que había llegado a Francia después de la revolución.

Así es. Kaye y Pacheco de Céspedes se conocieron en París de una forma muy bonita. La señora Kaye estaba ensayando

en un teatro en París. Casualmente, el maestro Pacheco de Céspedes estaba como espectador del ensayo. El director de orquesta no le daba a ella el ritmo que necesitaba. El director le dio la batuta a Pacheco de Céspedes, que empezó a marcar de manera precisa. Luego, la esperó saliendo del ensayo y le invitó a tomar un café. Así, empezó la historia de amor. Él le contó que era de Perú. Ella empezó a investigar sobre la cultura de nuestro país y quedó fascinada. Desde entonces, tenía la idea de venir y crear un ballet peruano. Kaye era una mujer increíble y bellísima. La primera vez que la vi, me quedé deslumbrada por su belleza. Además, usaba unos turbantes y pieles muy elegantes. En Lima, siguió bailando y daba recitales con el maestro Pacheco de Céspedes.

¿Cómo era la situación del ballet en Lima antes de que llegue Kaye?

Había varios maestros. Creo que en esa época Rosita Ríos⁶⁷ daba clases y varias maestras tenían academias. Sin embargo, ninguna pensaba en el futuro de la danza en nuestro medio. Kaye fue la primera que planteó que un bailarín tenía que ser profesional y vivir de eso. Ese fue mi caso: he criado a tres hijos sola gracias al ballet y nunca me dediqué a otro rubro. He podido dedicarme a mi pasión y mi vida ha sido tranquila.

¿Cómo comienza Kaye el proyecto para crear el Ballet Peruano?

Kaye abre su academia en Miraflores y empieza a dictar sus clases. Como las demás, hacía espectáculos a mitad de curso y a fin de año. Lo que la diferenció fue que quería ofrecer una carrera profesional. Aproximadamente en el 52, el primer paso consistió en gestionar treinta becas con el Ministerio de Educación para que niñas de colegios estatales empiecen a hacer danza de manera seria y más adelante pudieran formar una compañía nacional. Kaye iba a los colegios y tomaba exámenes a las niñas para ver si reunían las

⁶⁷ Fue alumna del maestro italiano Enzo Longhi, que vino al Perú en la década de 1920. Rosita fue la primera bailarina peruana que abrió una academia de ballet (1936). En esta, surgen profesionales destacadas, como Lucy Telge y Carmen Muñoz.

condiciones. Luego, las llevaba a la academia. Yo recibí una de esas becas, pero porque fui directamente a la academia. En mi calle, tenía una amiga que era sobrina de Yma Súmac. Los niños de esa familia le decían a Yma Súmac “tía Pera”, porque se llamaba Emperatriz. En ese entonces, Yma Súmac ya era conocida fuera de Perú, así que empecé a visitar frecuentemente a mi amiga con la expectativa de encontrarme a “la tía Pera”. Más adelante, Yma pidió el Teatro Municipal para hacer su recital de despedida, pero no se lo dieron. Sé la historia, porque Moisés Vivanco, esposo de Yma Súmac, era amigo del maestro Pacheco de Céspedes. Como decía, en una de esas visitas, mi amiga me cuenta que estaba estudiando ballet, porque le habían dado una de las becas de Kaye. Desde que tenía uso de razón, yo quería ser actriz, pianista y bailarina de ballet. Siempre estaba disfrazada y en el patio de mi casa habían armado una suerte de escenario. Entonces, cuando mi amiga me contó de la beca, no esperé que fuera la señora Kaye a reclutar a mi colegio. Empecé a insistirle a mi mamá para que me lleve a la academia. Insistí y lloré por días, hasta que mi mamá me llevó. Mi papá había fallecido un año antes. De haber estado vivo, no me hubiera permitido ir a las clases de ballet.

¿Por qué?

Porque quería que yo vaya a la universidad.

Martha Graham también comenzó a bailar después de que su padre murió.

Mi papá no me lo hubiera permitido. Mi mamá era más condescendiente, así que terminó cediendo. Fuimos y pagó mi matrícula. Tres meses después, la señora Kaye llamó a mi mamá y le dijo que estaba progresando mucho, así que me dieron media beca. Meses después, me dieron beca completa. Entonces, terminé obteniendo una de las becas. Entre las alumnas, estaban Vilma Rojas⁶⁸ y muchas más.

¿También había hombres?

Sí. Kaye los traía del Instituto Nacional de Educación Física, así que ya tenían una base. Entre ellos, estaban Héctor Cano, que ha sido director de la Escuela Nacional Superior de Ballet; Fernando Ruíz; y Abelardo Castillo. Kaye primero los trajo para que vieran la clase. Después de ver a las chicas, quedaron impactados y quisieron quedarse. Finalmente, terminaron haciendo carrera. La academia funcionaba en una casona maravillosa que quedaba frente al Cine Central. En el primer piso, funcionaban varias instituciones. En el segundo piso, Kaye tenía la escuela. Tenía salas inmensas. Las academias de Kaye siempre fueron preciosas.

¿Cómo cubría los gastos?

Pagaba esa casa con las pensiones de sus alumnas regulares. También la ayudaban mucho César Miró y José Antonio de Lavalle, que eran apasionados del ballet. Después de conseguir las treinta becas, Kaye siguió trabajando para conseguir más apoyo para los bailarines. Incluso, cuando yo ya era adulta, me dejaba a cargo y ella iba a hacer gestiones con autoridades del Estado para pedir que se cree el Ballet Nacional.

Ahora, existen el Ballet Municipal y el Ballet Nacional, pero, para el tiempo que ha pasado, podrían existir más compañías nacionales.

El Ballet Nacional existe gracias al Ballet Peruano.

Además de las treinta becas, ¿qué otros apoyos consiguió? ¿Cuándo logró que los bailarines de la compañía recibieran sueldos?

A partir del Ballet Peruano, se creó la primera compañía del Estado. Se fundó primero el Instituto Nacional de Ballet, que anexó como compañía oficial al Ballet Peruano; y a la escuela, que ahora es la Escuela Nacional Superior de Ballet. Desde entonces, los bailarines del Ballet Peruano y los profesores empezaron a recibir sueldos. El dinero venía de la Casa de la Cultura. También había diferentes grupos de música folklórica y cada uno estaba dirigido por un especialista. Rosa Elvira Figueroa fundó la Escuela de Música y Danza Folklórica Peruana, que ahora es la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”. Kaye le comentó que en el folklore ruso los bailarines tienen base de clásico, así que Rosa me convocó para que les diera clases a sus bailarines. Yo era bastante joven en esa época.

¿Ustedes también aprendieron folklore?

Sí. Nosotros bailamos marinera, festejos, huaynos.

¿Cómo era el entrenamiento de ustedes?

Las clases eran de clásico puro y las dictaba Kaye. Nunca he tenido una lesión, porque Kaye enseñaba muy bien. También he bailado coreografías de repertorio cuando ella invitaba gente de afuera. Por ejemplo, cuando vino Alonso Castro, hicimos *Don Quijote*. Yo fui la primera mujer que hizo *fouettés* en puntas. Todos los sábados, Kaye nos daba clases de pedagogía y terminología. Desde muy jóvenes, también dictábamos clases. Yo comencé a los quince años. A los dieciséis años, cuando terminé el colegio, ya enseñaba en el Colegio Villa María.

¿Te gustó dar clases desde tan joven?

Me encantaba. Evidentemente, me gustaba más bailar, pero también tenía gusto por enseñar.

Eso es curioso, porque suele ocurrir que uno se dedica a la pedagogía más adelante.

La señora Kaye quería que solo nos dedicáramos a bailar, así que, después de realizar muchas gestiones con el Ministerio de Educación, consiguió que el curso de ballet fuera incorporado en el plan curricular de los colegios. Cada una de nosotras empezó a dar clases en dos o tres colegios nacionales dos veces a la semana. Yo enseñaba en el Colegio Rosa de Santa María y en el Teresa Gonzáles de Fanning. Vilma Rojas enseñaba en el Mercedes Cabellos de Carbonera. Como a cualquier profesor de colegio, nos pagaban por planilla, aunque solo por las dos horas que dictábamos a la semana. Fue nuestro primer trabajo oficial con seguro social, vacaciones y sueldo. Kaye siempre pensaba en nosotros. Nunca tuve la necesidad de buscar trabajo, porque ella me comentaba de vacantes disponibles.

¿Cuándo pasa a convertirse el Ballet Peruano en una compañía oficial?

Alrededor del 57, se incorporó el curso de ballet en las escuelas nacionales. En el 67, se crea el Instituto Nacional de Ballet, que fue dirigido por Kaye. Tiempo después, a Kaye

68 Ver nota 60.

la sacan del puesto, porque Martha Hildebrant, que en ese entonces era la directora del INC [Instituto Nacional de Cultura], no estaba de acuerdo con que una extranjera fuera la directora. Entonces, Carmen Muñoz⁶⁹ asume la dirección. En el 74, dividen el ballet fundado por Kaye Mackinnon en el Ballet Moderno de Cámara, que dirigió Hilda Riveros; y el Grupo Nacional de Danza, que dirigió Carmen.

Tú te conviertes en la primera bailarina del Instituto Nacional de Ballet.

Es el título que me pusieron en la resolución: Primera Bailarina Absoluta. Me parece un poco exagerado, pero así fue. Muchos de los alumnos destacados de Kaye dejaron de bailar y otros se fueron del país. Por ejemplo, Charito [Rosario] Luna ha llegado hasta la Ópera de París y Alonso Castro se fue a Jacob's Pillow en Massachussets. De hecho, Ted Shawn [de Jacob's Pillow] vino a Perú invitado por Kaye para ver nuestros espectáculos. A pesar de que Kaye fundó la compañía, la sacaron de un día para otro. Ella venía de una familia de dinero de Boston, que le mandaba una mensualidad. Todo lo gastaba en el ballet. Nos compraba hasta las zapatillas de punta. Lo daba todo por el ballet, así que quedó devastada cuando la sacaron. Incluso, se quedó sin espacio para sus clases privadas, pues usaba el mismo local donde ensayábamos. Ya no tenía cómo solventar los gastos de su compañía. Por esa época, yo enseñaba en el Instituto Municipal de San Isidro. Una exalumna de Kaye, Doris de la Puente de Teodori, era regidora de la Municipalidad de San Isidro y fundó ese instituto que ofrecía clases con pensiones muy bajas. Como veía que Kaye la estaba pasando muy mal, se me ocurrió organizar una fiesta en el instituto. Mucha gente fue para apoyarla y agradecerle por su labor de pionera. Después, en el 74, Kaye empezó a trabajar en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Para entonces, yo seguía nombrada en el Grupo Nacional de Danza, pero no me sentía cómoda, porque las clases no tenían la estructura a la que estaba acostumbrada. Una clase debe tener un desarrollo claro: empiezas con los plié, sigues con los *petit battement* y así sucesivamente. Aunque tenía la esperanza de que el Ballet Peruano se rehiciera en la Villarreal, Kaye me decía que debía quedarme en el Grupo Nacional de Danza para tener un sueldo. Seguí con Carmen hasta que un día Kaye me llamó para ofrecerme el puesto de primera bailarina en la Villarreal. No lo pensé dos veces y me fui con ella. Tengo tres hijos, pero nunca he dejado de bailar. El problema es que, cada vez que salía embarazada, la señora Kaye se angustiaba. Cuando estaba embarazada del tercero, me enteré de que Kaye estaba muy molesta. No lo aguanté y la dejé, y empecé a llevar clases con [Roger] Fenonjois. Yo ya lo conocía de vista, porque, cuando era más joven, él iba a ver las clases de Kaye para tomarnos examen.

Pensé que se llevaban mal.

Se llevaban mal, pero Kaye necesitaba un jurado de categoría y Fenonjois era una estrella de la Ópera de París. También iba miss [Thora] Darsie a nuestras clases. Como decía, después de dar a luz, fui a la escuela de Fenonjois. No pretendía entrar a la compañía: solo quería llevar clases. Pensaba pagar por ellas, pero él no me dejó. Al mes siguiente, Fenonjois ya

me estaba dando papeles. Las clases eran una tortura, porque se ponía a mi lado y me susurraba en la oreja cosas sobre la señora Kaye. Fenonjois era una estrella indiscutible, pero también era temperamental. Todos le tenían terror. En parte, me gustaba estar ahí, pero extrañaba las clases de Kaye.

¿Por qué Fenonjois vino a Perú y se quedó acá?

Él vino acá con una muchacha uruguaya. Era una bailarina maravillosa y muy bonita. Vinieron juntos como pareja y les gustó Perú.

¿Por cuánto tiempo te quedaste en las clases con Fenonjois?

Un poco más de un año, hasta finales de los años sesenta. Un día, decidí decirle que iba a dejar las clases. Llegué un poco tarde para poder hablar con él y comunicarle mi decisión. El maestro creyó que estaba llegando tarde a la clase, así que se escondió detrás de la puerta y, cuando yo pasaba, me metió una zancadilla. No dije nada y me quedé sentada esperando que termine la clase para conversar con él. Cuando le comenté que me iba a retirar de sus clases, me dijo que me querían en su compañía y que le daba pena que haya nacido en el Perú. “Si hubieras nacido en Francia, habrías llegado a ser una estrella” me dijo. Se dice que Fenonjois fundó el Ballet San Marcos, pero en realidad fue miss Darsie.

¿Te reconoces como una bailarina sobresaliente?

No creo que sea sobresaliente, pero sí daba todo de mí.

Quizá eres muy muy dura contigo misma.

Es cierto. Yo nunca me consideré sobresaliente, aunque he recibido muchos cumplidos.

¿Cuál crees que ha sido tu rasgo resaltante como bailarina?

Mi técnica era fuerte. Cuando viajé a París con el Ballet Peruano, Julián Calderón me invitó a su clase, aunque con la condición de que pague y de que su maestro, Victor Gsovsky, me acepte. En su clase había veinte hombres bellísimos con buen físico. Estaban John Gilpin, a quien había visto en el Teatro Municipal de Lima. Me sentí intimidada al inicio, pero, como la señora Kaye siempre nos ha dado una técnica muy fuerte, yo batía igual que los hombres. Entonces, el maestro me aceptó sin cobrarme. Julián me dijo que me quede en París, pero yo estaba enamorada de alguien en Perú. Soñaba todas las noches con regresar. Así es el amor.

¿No te arrepentiste?

Nunca me arrepentí. El amor es maravilloso.

Regresaste por el padre de tus tres hijos.

Sí. Yo fui la que tuvo más hijos entre las bailarinas del Ballet Peruano. Después, Esther Chamorro⁷⁰ me superó con cinco. Ella también siguió bailando, incluso cuando ha estado en el Ballet de Panamá.

¿Coincidiste con Jorge Rodríguez⁷¹ cuando bailabas?

Sí, es de mi época. Nos reencontramos en el Conservatorio de Danza. Éramos muy amigos. Una vez, nos fuimos de gira

⁷⁰ En el Perú, ha trabajado como bailarina en el Ballet Nacional, el Ballet San Marcos y el Ballet Municipal. También se ha desempeñado como docente y bailarina en el Departamento de Expresión Artística en la República de Panamá, donde fue primera figura del Ballet Nacional. Actualmente, es profesora en la Escuela Nacional Superior de Ballet.

⁷¹ Ver nota 5.

⁶⁹ Ver nota 1.

a Trujillo con Fenonjois. Jorgito era temperamental y medio alborotado, así que me propuso ir a la Plaza de Armas. Fuimos y empezamos hacer *fouetté*. No nos dimos cuenta de que el maestro nos estaba mirando. Cuando regresamos al hotel, nos resonó. Jorge era muy buen bailarín. Siempre lo vi como un primer bailarín. Como solista, era maravilloso. Tenía muy buena técnica.

¿A qué grupo pertenecía Jorge Rodríguez?

Bailó en muchas partes. Bailó con Fenonjois y con [Dimitri] Rostoff en la Asociación de Artistas Aficionados, por ejemplo. **Después de bailar para Fenonjois en el Conservatorio de Danza, regresas a bailar donde Kaye.**

Con mucha pena, aunque nunca me hubiera acostumbrado a ese ambiente. Fenonjois me quería, pero trataba muy mal a los demás bailarines. Yo sufría cuando les gritaba o los humillaba. Mi lugar estaba con Kaye, que me recibió con los brazos abiertos. Me convertí en su brazo derecho, como ella me decía. Bailaba toda la mañana en el Ballet Peruano y teníamos espectáculos en todas partes: desde pueblos jóvenes hasta el Teatro Municipal. Hemos viajado por todo el Perú para bailar para los obreros, en orfanatos, en hospicios. Cuando Kaye murió en el 86, su hermana vino y me declaró su heredera artística. Preparó un documento, lo legalizó y me lo entregó. He tratado de seguir con la obra de Kaye.

¿Cómo murió?

Murió por un arrebato de cólera en 1986. Ella estaba muy bien de salud, pero era muy emotiva. Iba a regresar al Ballet Nacional como directora tanto en Lima como en provincias. Ya había salido la resolución de su nombramiento, pero se puso mal, porque alguien le dijo que ya estaba acabada y debía retirarse para darles el paso a los jóvenes. Ella vivía sola: su esposo ya había fallecido y no tenía hijos.

¿Quién asumió la dirección en el Ballet de la Villarreal después de su muerte?

En la universidad ya la habían cesado por límite de edad. Yo me había quedado a cargo del Ballet Peruano, así que quise hacerle un homenaje a Kaye por su muerte. Quería presentar seis ballets de ella con música de Luis Pacheco de Céspedes y la interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional. El director del INC me invitó como directora invitada del Ballet Nacional para montar los ballets de la señora Kaye. Hice el homenaje, pero el INC no podía cubrir todos los gastos, así que acudí al rector de la Villarreal. Nunca olvidaré su respuesta. Después de presentarle toda la información, me dijo “ustedes los artistas se hacen los que trabajan cuando todos son una pandilla de vagos”.

Qué humillante.

Me quedé muda. No volví a acudir a él. Finalmente, un funcionario del Banco de Reserva del Perú me ayudó con una pequeña subvención. Seguí los pasos de la señora Kaye, porque empecé a pedir ayuda en diferentes lugares. Eso hacíamos con Kaye para presentar espectáculos gratuitos para gente que no tenía acceso al teatro.

¿Cómo dirigía Kaye? Si bien en el Ballet Peruano usaban el vocabulario del ballet clásico, llevaban trajes típicos de danzas folklóricas.

En el repertorio, teníamos muchas obras de ballet clásico, y más de cincuenta ballets inspirados en temas peruanos con coreografía de Kaye y música de Luis Pacheco de Céspedes. También hacíamos danzas tradicionales con trajes típicos y los maestros eran expertos en cada región del Perú. Por ejemplo, trabajábamos con Agripina Castro, que se especializaba en danzas de la zona centro; y Miguel Pella, que se dedicaba a danzas de la costa. Ella conservaba los pasos auténticos y la música de las danzas folklóricas, pero cambiaba el orden coreográfico.

¿Cómo era la respuesta de la gente?

Siempre tuvimos público entusiasta. El Ballet Peruano ha cumplido una enorme labor de difusión de ballet en teatros, colegios, fábricas y pueblos marginales, así como en el interior del país. Fue acogido con admiración por el público y la crítica. Además, nos presentamos fuera del país: nos invitaron al Teatro de las Naciones en París y tuvimos mucho éxito; recibimos el Primer Premio en el Festival de Trujillo de la Extremadura; se hizo un documental en Alemania sobre el Ballet Peruano, que luego se proyectó en todo Europa; y realizamos giras por varios países de América. En los V Juegos Bolivarianos, el Ballet Peruano llegó a ser declarado Catedral y Augurio para el Futuro de la Danza en nuestra América.

Lamentablemente, no he podido recuperar mucho material de esa época, como el documental. Cuando el maestro murió, Kaye empezó a mandar a copiar sus partituras. Es un trabajo muy costoso, así que lo iba haciendo paulatinamente. Después de la muerte de Kaye, pude rescatar algunas de esas partituras. Más adelante, entregué ocho partituras originales del Ballet Peruano a la Orquesta Sinfónica Nacional, que en ese momento dirigía Leopoldo La Rosa. Después, me dijeron que no las encontraban.

“En el repertorio, teníamos muchas obras de ballet clásico (...) También hacíamos danzas tradicionales con trajes típicos y los maestros eran expertos en cada región del Perú.”



Fotografía: Jean Ives Laurent

Tiempo después, vino un sobrino de Kaye de Canadá y se llevó las partituras transcritas. Recientemente, me contactó Armando Sánchez Málaga, que es profesor de Historia de la Música y tiene un programa en Radio Armonía. Estaba buscando una composición que Pacheco de Céspedes hizo del Señor de los Milagros. Encontré el casete, pero no la partitura. Es una tragedia, porque, en otros países, música como la de Pacheco de Céspedes estaría en un altar.

¿Creaban de manera simultánea Kaye y el maestro Pacheco de Céspedes?

Seguramente. Por ejemplo, Kaye le decía que iba a hacer una obra como *Ritos de Paracas* y el maestro escribía la música. A partir de la composición musical, se hacía la coreografía. La música era hermosa.

Qué importante es registrar lo que se ha hecho. Por suerte, ahora es más fácil por la tecnología.

Hacíamos obras para los que no podían ir al teatro, así que había que cubrir todo lo que demanda un espectáculo. Además, las pensiones de las clases eran bajas para que pudieran ir muchachas de bajos recursos económicos. Después de la muerte de Kaye, yo me encargaba incluso de lavar el vestuario y limpiar los salones del estudio. La Villarreal nos pagaba los sueldos, pero no nos apoyaban con los demás gastos. Entonces, tenía que usar mi propio dinero y hacer eventos profundos. Yo he sido la precursora de las “polladas”, porque los sábados hacía eventos en los que vendía pollo con papas fritas y ensalada. Todos mis amigos de la [Orquesta] Sinfónica Nacional colaboraban. Con el dinero que conseguíamos, pagábamos el alquiler del local de las clases. Así fue hasta el gobierno de Alan García. La gasolina subió mucho de precio y ya no podía usar mi auto con la misma facilidad para organizar esos eventos.

¿Qué te consideras? ¿Bailarina, profesora, directora de la compañía, coreógrafa o gestora?

Como digo, hacía de todo, pues incluso limpiaba o cosía los vestuarios. La Villarreal nunca pagó un mes de alquiler del local, así que teníamos que ser ingeniosos para subsistir. Aun así, he llegado a prestar el local. Por ejemplo, cuando el Ballet Nacional no tenía un espacio fijo, le presté el local a Olga Shimasaki para que pudieran hacer clase y ensayar. La Villarreal se portó muy mal con Kaye. Recuerdo que alguna vez Kaye llegó al local y vio que habían puesto una placa que decía “Ballet Peruano de la Universidad Nacional Federico Villarreal”. Me pidió que la saque. Así lo hice y, desde su muerte, empezó a llamarse “Ballet de la Universidad Nacional Federico Villarreal”.

Has sido directora del Ballet Peruano Kaye Mackinnon, del Ballet de la Universidad Nacional Federico Villarreal y del Instituto Artístico Municipal de San Isidro, y presidenta del KAMAC. ¿Cómo se creó el KAMAC?

Cuando Kaye murió, quería preservar su memoria, así que quise crear un instituto cultural. Le comenté la propuesta al director del INC. Le gustó la idea. Se realizaron las gestiones para que el instituto pueda existir. Así se creó KAMAC, que viene de las iniciales de Kaye Mackinnon.

Después de que te fuiste de la Villarreal, Ricardo Rengifo⁷² te sucedió en la dirección.

Cuando me fui, Rengifo era el más antiguo del grupo. Él vino de la selva a Lima y entró al Ballet Peruano. Falleció hace unos años.

¿Quién dirige ahora el Ballet de la Villarreal?

Mónica Barrionuevo, que ha sido alumna de Lucy Telge. Ahora, la universidad tiene el Centro Cultural Federico Villarreal en la avenida La Colmena [Cercado de Lima], en el que se encuentra el salón de ballet. Cuando fui a verlo, casi me desmayo, porque había una placa de bronce que decía “Salón Jorge Rodríguez”. He sido gran amiga de Jorge y lo considero un excelente bailarín, pero allí debería estar el nombre de Kaye Mackinnon, porque ella fundó ese ballet.

¿Hasta cuándo has bailado?

Hasta el 95, pero todavía dicto clases.

¿Fue duro dejar de bailar?

No, porque, como toda mi vida estuve dedicada al ballet, por fin ahora tengo tiempo para otras actividades. No pude pasar tanto tiempo con mis hijos, porque siempre tuve que trabajar. Por suerte, dos señoras que adoro trabajaban en mi casa y cuidaban a mis hijos. Mi marido era una belleza, pero también era irresponsable. Me dejó cuando mi último hijo tenía año y medio. Al principio, me mandaba dinero, pero, después, desapareció. Entonces, yo tenía que trabajar para mantener a mi familia. Incluso, he bailado cuando he estado embarazada. Tengo una foto de *Los pájaros* de Ottorino Respighi, en la que estoy con tres meses de embarazo. Tenía que meter la barriga. También bailé embarazada en Puruchuco con Arturo Jiménez Borja. Ahora, sí tengo tiempo para estar con mis nietos. Una de mis hijas se casó y vive en Estados Unidos. Allá nació uno de mis nietos, así empecé a viajar constantemente para estar con él. Es una vida que nunca había tenido. Después de diez años de ir y venir a Estados Unidos, me casé con un alemán. Antes de casarme con él, había empezado a escribir un libro, pero lo dejé a un lado, porque empecé a viajar con mi esposo. Si no me hubiera casado, ya habría terminado el libro. También he escrito algunos poemas. Por ejemplo, le hice uno a Haydée Caycho⁷³ y otro a Macedonio de la Torre. Él era un pintor, amigo de la señora Kaye y mío. Siempre me invitaba a su atelier para que escogiera un cuadro, pero nunca iba. Un día me lo encontré en la calle. Lo saludé con mucho cariño, pero no me reconoció. Me dio tanta pena que se me salieron las lágrimas. A él también le he hecho un poema. Tenía la idea de hacer un libro de poemas, pero me casé y ya no tuve tiempo, y, después de separarme, me ha costado retomar la escritura.

Quizá más adelante te vuelves a animar.

Espero que sí. Cuando empiezo a escribir, no hay quien me pare. Tengo una vida llena de historias.

⁷² Ver nota 10.

⁷³ Ver nota 27.



Fany Rodríguez

*“El compromiso con el trabajo propio y con el del grupo es necesario.
El baile puede liberarte de agresividad y otros problemas.”*

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Fany Rodríguez Ruiz. Nací el 4 de diciembre de 1973 en Lima.

Cuéntanos sobre tus inicios en la danza. Sé que comenzaste de pequeña.

Desde los ocho hasta los dieciocho años, estuve en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Durante mi último año, ya bailaba como alumna invitada del Ballet Nacional. Después de egresar de la Formación Artística Temprana de la escuela, entré en el 91 a la compañía del Ballet Nacional.

¿Quiénes fueron tus maestros en la Escuela Nacional Superior de Ballet?

En mi primer año, mi primera maestra fue Charo Reyes. Después, llevé clases con Liliana D’Albini⁷⁴ hasta el sexto año. Luego, dejé el ballet por un año, porque no toleraba la presión. Cuando regresé, mi maestra fue Olga Shimasaki, que se dio cuenta de que había perdido el nivel, pero me motivó a recuperarlo. Como ella era también directora del Ballet Nacional, empecé a bailar ahí.

En cuanto a estilos y propuestas, el Ballet Nacional ha pasado por diferentes etapas. ¿Cómo era cuando empezaste a bailar ahí?

⁷⁴ Bailarina y coreógrafa argentina. Cursó sus estudios en el Instituto Superior de Artes del Teatro Colón, y en la Escuela de Danzas Clásicas y Folclóricas. Fue contratada como bailarina por la Deutsche Oper Berlin, donde trabajó con Tatjana Gsovsky, George Balanchine, John Taras y Antony Tudor. Al regresar a Argentina, en 1975, trabajó como coreógrafa y *Regisseur* en el Teatro Colón. Desarrolló investigaciones sobre la introducción de la palabra en el ballet clásico, lo que la llevó a la inclusión de actores en coreografías. En 1977, como bailarina y coreógrafa, integra el Teatro Castro Alves en Bahía; y forma el grupo de cámara Ballet Teatro, con el que continúa su experiencia en el ámbito del ballet hablado. En Perú, Liliana D’Albini fue la principal promotora para la construcción de la Escuela Nacional Superior de Ballet. Además, fue directora, maestra y coreógrafa en el Ballet Nacional.

Cuando llegué, todavía el clásico era el referente mayor. Pronto, empezaron a venir más coreógrafos contemporáneos, como Martín Padrón, Dana Tai Soon Burgess, Mark Foehringer y Carmen Rozestraten. Cuando Francisco Centeno era el director, se trabajaba mucho contemporáneo. Ahora, el Ballet Nacional está volviendo a lo clásico y neo-clásico. En general, en el Ballet Nacional se pueden probar diferentes estilos: puedes trabajar por muchos meses clásico en puntas y después tienes que trabajar piso. Si bien al inicio nos costaba, eso permite que seamos más versátiles.

¿Cómo es el acercamiento al clásico y al contemporáneo en el Ballet Nacional? ¿Les dan un entrenamiento de cada tipo de danza?

Las clases son de clásico. Como el contemporáneo no es el fuerte del Ballet Nacional, cuando viene un coreógrafo contemporáneo de fuera, hay clases con cada maestro. Por ejemplo, tuvimos clases por más de un año con Pepe Hevia⁷⁵ cuando vino a presentar un montaje. Teníamos dos veces por semana clases de clásico y dos veces por semana clases de contemporáneo. Hay gente que se resiste a llevar clases de contemporáneo, sobre todo los que llevan mucho tiempo haciendo clásico.

Cuando ingresas al Ballet Nacional, bailabas con Molly Ludmir en Atelier Perú.

Desde los dieciocho, empecé a bailar con Molly Ludmir, en paralelo a mi entrada al Ballet Nacional. En esa época, mi formación era absolutamente clásica. Cuando veía algo de

⁷⁵ (La Habana, 1971) Maestro, creador y bailarín de reconocida trayectoria nacional e internacional. Estudió en la Escuela Nacional de Danza – ENA, donde se graduó en 1989 para convertirse en mentor de jóvenes bailarines y creadores de la vanguardia cubana de los años ochenta. A inicios de la década de los noventa, emigra a Barcelona, donde colabora con reconocidas compañías españolas. En el año 1993, funda la compañía que hoy lleva su nombre. Como artista, ha sido galardonado en múltiples disciplinas más allá de la danza, entre las que destacan reconocimientos por la realización de obras audiovisuales. Ha recibido múltiples reconocimientos y premios internacionales. Desde el año 2013, se establece en Lima, donde ha colaborado como coreógrafo invitado por el Ballet Nacional de Perú hasta 2015.

moderno, no me conectaba. Cada vez que veía un espectáculo de danza moderna en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano], me preguntaba en qué momento iban a comenzar a bailar. Sin embargo, llegó un coreógrafo al Ballet Nacional a hacer contemporáneo y eso sí me gustó. Me reuní con un grupo de bailarinas de clásico y empezamos a trabajar con Molly Ludmir. Entre ellas, estaban María Laura y Claudia Rheineck, Gladys Acosta, y Violeta Noriega. Trabajamos en Atelier con Molly por diez años.

Cuando Molly ha trabajado con ustedes, Atelier funcionó básicamente como una compañía.

No teníamos sueldo, pero Molly siempre se preocupaba por organizar los horarios de ensayos y cubrir los pasajes, y arreglaba todo para que la gente asegurara su tiempo. También nos entrenábamos en ballet con Gladys Acosta y en contemporáneo con Molly. De hecho, Molly fue la primera persona que me enseñó contemporáneo. Le agarré el gusto, así que empecé a indagar más. Conocí a Íntegro, que en esa época era uno de los grupos más fuertes. En el Ballet Nacional, comencé también a vincularme más con lo contemporáneo. Cuando hicieron la primera temporada de contemporáneo, hice *Entre valquirias*. Me fui alejando del clásico, y mi interés por el contemporáneo se extendió a querer seguir estudiando, y a enseñar y a crear.

¿Hasta qué año estuviste en Atelier?

Hasta 2001. Luego, Atelier continuó con Molly, pero el grupo inicial se desarmó. Cada una empezó a hacer su vida: algunas tuvieron hijos y también fueron cambiando los intereses de cada una. Además, yo empecé a dar clases en la academia de Marcela Pardón⁷⁶.

¿Cómo describirías el estilo de tus clases?

Fue una reconstrucción de lo que había aprendido y se había quedado en mí. Por ejemplo, me gustaba mucho Limón, que entrené con Alexander Almeida. En cambio, nunca me gustó Graham, pero es necesario conocer la técnica o por lo menos las posiciones. Cuando llevas clases con Patricia Awuapara, lo esencial es Graham. Ya con el tiempo, tu método de enseñanza se va consolidando. Yo pienso que el contemporáneo te da mucha libertad, pero hay que saber cómo usarlo. Si no, cualquiera puede ser bailarín. A veces, veo que hay jóvenes que cuelgan videos de sus creaciones y se promocionan como maestros, a pesar de que solo han llevado clases por un mes. Yo me demoré en comenzar a dar clases. Poco a poco, fui aprendiendo y me di cuenta de que tenía herramientas para enseñar.

A mí me sorprende y me aterra que ahora tan pronto haya jóvenes que empiecen a dar clases.

Enseñar es mucho más que dictar una clase durante una hora y media. Ahora, todos son coreógrafos sin haber leído sobre composición. Creen que hacer una secuencia de pasos es una coreografía.

Has conseguido hacer una formación muy sólida, pues tus bailarines y alumnos aman bailar contigo. ¿Cómo lo has logrado?

En mi escuela, los alumnos ya saben cómo trabajar. Aquí, nos movemos, comemos, nos bañamos y hacemos todo igual. Debe haber mucho respeto en todos los ámbitos. Por eso, la

gente en mi escuela se lleva muy bien. Me funciona que la gente aprenda a bailar a partir de la preocupación y el cariño por el otro. Cuando están en escena, se nota esa conexión.

La libertad suele estar asociada con el individualismo de estos tiempos. En realidad, lo conectivo es necesario si uno quiere tener una compañía. Recuerdo con mucha añoranza los años ochenta, pues creíamos en el trabajo colectivo de los grupos, aunque trabajáramos con un director.

El trabajo en grupo permite crear sentido de identidad. A veces, vienen maestros de afuera y les pido que den clases en Dactilares. Cuando vino Pepe Hevia, le sorprendió el grado de atención que tenían mis alumnos. Ellos han interiorizado que el salón es como un mausoleo: entran y se concentran en la clase. Me costó lograr eso, pero mis alumnos ya se han acostumbrado. Tienen la mística del bailarín. Otra cosa que me preocupa es que piensen que pueden aprender mucho a la vez. Es imposible que traten de asimilar adecuadamente tantos lenguajes en simultáneo. Los jóvenes quieren hacerlo todo, en vez de enfocarse en hacer bien una cosa.

Empezaste a enseñar en el espacio de Marcela Pardón. ¿Cuándo apareció Dactilares?

Después del 2009, que fue el primer año en el que presentamos montaje. Teníamos que buscar un nombre, porque empezamos a concursar. Al principio, estaban Diego [Milla], que es mi hijo; Pedro Ibáñez; Raúl Romero; Juan Pablo Lostannau⁷⁷; y Sandra Noria. María Laura Rheineck bailó en nuestra primera obra con Raúl Romero, llamada *Epitelial*. Ella había dejado de bailar cinco años atrás, pero le pedí encarecidamente que baile en esa obra. El nombre "Dactilares" surgió a partir de la idea de que los primeros bailarines eran una mano y yo era el centro. Después de que empezamos a presentarnos en espacios como el ICPNA, empezaron a llegar más alumnos.

Comenzaste a crear con tus alumnos. ¿Cómo ha sido esa experiencia?

La creación es indispensable para mí. Desde los dieciséis años, me gusta escribir y mi mamá es escritora también. Una experiencia que me marcó fue dar clases en un instituto de cosmetología. En principio, tuve un contrato por ocho meses, pero me quedé trabajando por cuatro años. Yo era la menor de las profesoras. Organicé un evento de cuerpos pintados que fue una maravilla. Esa experiencia me ayudó a aprender a ver lo que la gente necesita, más allá de la apariencia. Eso se aplica también a la danza, porque enseñar no solo implica que al bailarín le salga un paso, sino entender qué hay detrás de él. Los jóvenes están acostumbrados a no ganar en nuestro país, así que hay que enseñarles a probar otras maneras de hacer las cosas. Cuando fuimos a Brasil y Pedro ganó el premio a mejor bailarín, hicimos de todo para solventar los viajes. Después, tuvimos que viajar a África. Vania Masías nos regaló un pasaje y me endeudé para que todos pudieran ir al festival en Ceuta en África. Al final, fueron Juan Pablo Lostannau; Pedro Ibáñez; Joseph Cuba,

⁷⁷ (Lima, 1986) Coreógrafo, docente, director artístico y bailarín formado en danza folklórica, clásica, moderna, contemporánea y urbana. Actualmente, dirige la compañía de artistas El Espacio.

⁷⁶ Ver nota 66.

Vital. Fotografía: Javier Gamboa

“Me funciona que la gente aprenda a bailar a partir de la preocupación y el cariño por el otro. Cuando están en escena, se nota esa conexión.”



que también es la *dragqueen* Nébulas; Luisella Palacios; y Milagros Lareto, que dejó el ballet y ahora se dedica al *ballroom*. Todo lo hicimos así: tratando de conseguir apoyo y ayudándonos mutuamente. En nuestro medio, suele haber mucho egoísmo, porque hay miedo a perder lo que se ha conseguido. Es importante que los bailarines jóvenes aprovechen todas las oportunidades que se les presentan para aprender todo lo que puedan. Ahora, veo trabajos de gente joven que he formado, como Juan Pablo Lostannau o mi hijo Diego, y veo que tienen otro tipo de vuelo, pues son de otra generación.

Además de ser de otra generación, cada uno tiene un lenguaje singular.

Yo no tengo el nivel de vuelo de ellos. Diego empezó a hacer ballet a los ocho años. En mi casa, bailaba sin importar el ritmo de la música. El oído de Diego está extremadamente desarrollado. Lo tuve a los dieciocho años, cuando bailaba en el Ballet Nacional y en Atelier. Siempre lo llevaba conmigo a los ensayos, así que Diego creció en el escenario. Por eso, desde pequeño quiso bailar. Comenzó con Lucy Telge. A los pocos meses de empezar con el ballet, Lucy me dijo que ya estaba listo para el Royal. Normalmente, la gente se prepara cerca de un año, pero Lucy estaba convencida de que Diego podría pasar el examen e incluso ofreció pagarlo. Diego dio su primer examen y sacó la máxima nota. Luego, se quedó cerca de tres años con Lucy. Sentí que el Royal era un poco lento, así que lo pasé a la Escuela Nacional Superior de Ballet. Llevó clases con Charo Reyes, que también me enseñó a mí. Después, quise que trabajara con un maestro hombre, pues el trabajo de clásico de los bailarines hombres es distinto. Por eso, lo cambié con Roberto Murias⁷⁸. A los dieciséis años, pasó al Ballet Nacional. Bailó en *Carmena Burana*, dirigida por Francisco Centeno. Todavía no estaba contratado y ya le habían dado su primer papel de

solista. Siempre fui una madre sobreprotectora y muy exigente. Si bien todos lo felicitaban por su trabajo, él sentía que nada de lo que hacía era suficiente para mí. Quería que supiera que lo adoro y estoy muy orgullosa de él. Esa fue la inspiración para *Contraveneno*, mi primera coreografía. En el Grand Prix de coreografía, presenté *Contraveneno* como un solo, en el que Diego bailaba como si alguien lo estuviera atacando. La coreografía duraba cerca de tres minutos. No ganamos, pero el director del concurso nos invitó a la final del Diaghilev Competition en Polonia para competir contra un brasileño. La condición era que la coreografía tenía que extenderse a catorce minutos. Entonces, necesitaba a otro bailarín. Diego me sugirió que vea a Pedro Ibáñez, Juan Pablo Lostannau y Raúl Romero, que bailaban en una función de Tatiana Izquierdo⁷⁹. Yo solo los había visto en televisión. Trabajamos con Pedro, que venía de otro mundo, pues hacía jazz en programas de televisión como *El gran show*. Al incorporarlo a *Contraveneno*, Pedro asumió el rol de empujar a Diego. Durante la coreografía, que era con música de Arvo Pärt, Diego trataba de sacarse una camiseta y Pedro luchaba para impedirlo. Al final, Diego lograba quitarse la camiseta, la tiraba al piso y caminaba libremente. Quería que simbolice una suerte de terapia para mi hijo, para que sienta que sí podía manejar la carga de su mamá.

¿Le funcionó como terapia?

Totalmente. A partir de entonces, siempre me dicen que mis coreografías parten de mis experiencias personales.

¿Sientes eso? ¿Partes de situaciones personales para crear?

Mezclo lo mío con las necesidades de mis bailarines. Me sirve mucho el amor que nos tenemos. Inevitablemente, siempre parto de temas reales y emotivos. Soy muy exigente en el proceso de creación. Para mí una coreografía es un parto. Después de dar a luz, toma tiempo hasta que el hijo crece y se

⁷⁸ Ver nota 39.

⁷⁹ Ver nota 40.

vale por sí solo. Creo que lo mismo pasa con las coreografías: no están listas cuando se presentan por primera vez, sino que se van consolidando con el tiempo. También hay coreografías mías que se hacen en otros lugares. Por ejemplo, en el Teatro Municipal de Trujillo han hecho *Entre valquirias y Retratos*. En cada caso, viajé por una semana cuando recién se iban a montar y luego Víctor Meza⁸⁰ se ha encargado de supervisarlas. Él sabe qué se puede mantener y qué puede cambiar para que la historia se conserve. También he llevado coreografías mías a Guayaquil y las dejo a cargo de alguien. Luego, me pasan los videos para supervisar cómo van las obras.

Para trabajar temas emocionales con tus bailarines, ¿indagas en sus vidas?

Sí, tenemos mucha confianza. Al inicio, pasamos por muchas complicaciones, porque no teníamos dinero para los pasajes y viáticos. Hemos dormido en el piso en colegios o nidos, porque no podíamos pagar el hospedaje. En ese tiempo, no tenía la academia, así que no podía pagar clases y sueldo a mis bailarines como ahora. Aun así, ellos tenían una gran entrega.

Has hecho coreografías para concursos y para presentar al público en general. ¿Varía tu acercamiento en cada caso? ¿Tienes que cumplir ciertos requisitos en los concursos?

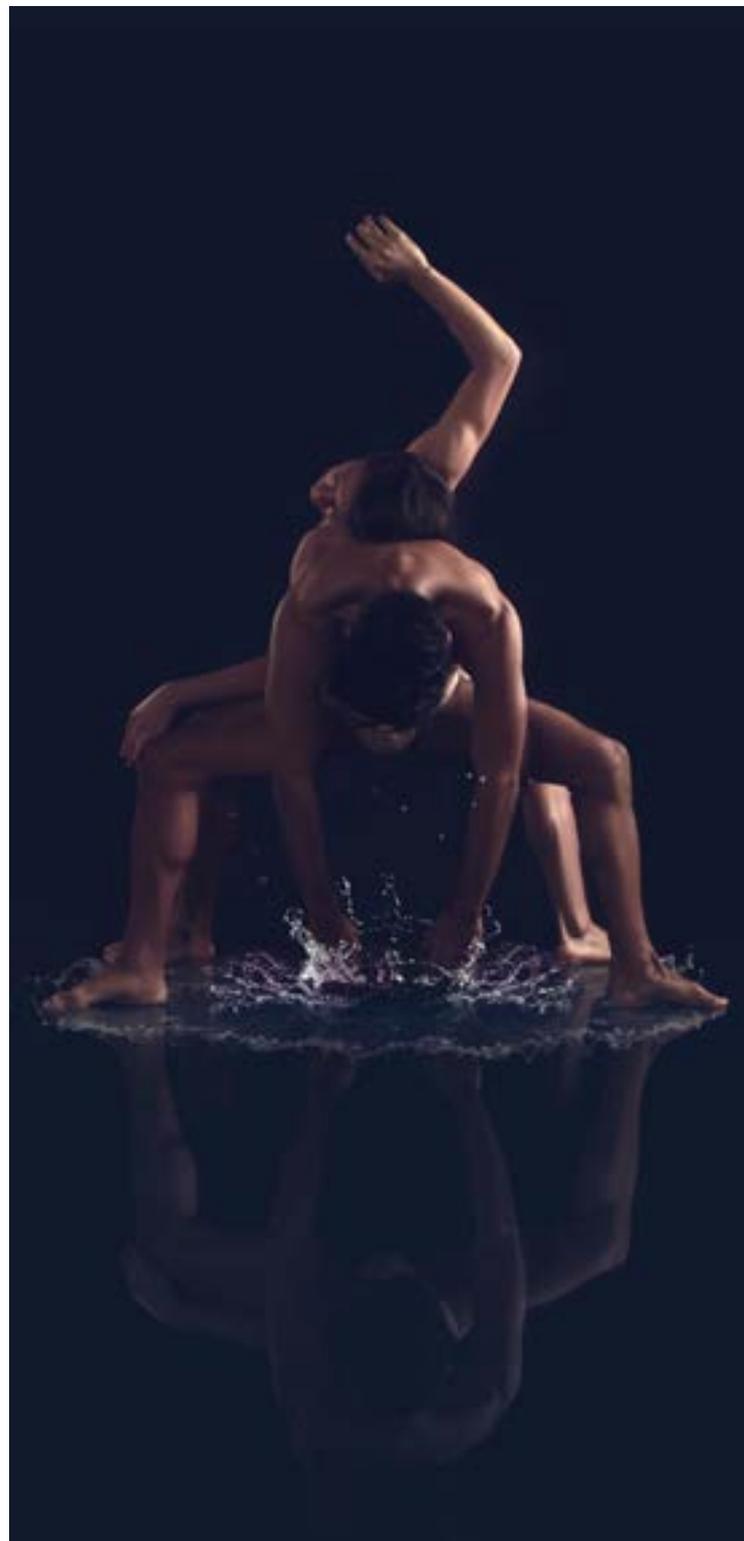
Sí, tienes que cumplir ciertos requisitos: hay un nivel de dificultad, cierta cantidad máxima o mínima de desplazamientos, un tipo de ropa. Los ensayos para concurso los hago en función al bailarín. Trabajo con lo que el bailarín puede hacer según la categoría en la que va a participar. Cuando hago una coreografía mía, mi acercamiento es distinto: escojo gente de la compañía, soy muy exigente con la técnica, me gusta mucho la limpieza y trabajo con mucho vocabulario de clásico. En la compañía de Dactilares, la gente toma clases de ballet y de contemporáneo. Muchas veces, parto de una idea que luego se transforma. Por ejemplo, cuando inicialmente pensé en *Espejos de agua*, quería llenar el ICPNA de agua; eso luego derivó al tema de la responsabilidad sobre el uso medido del agua. Conseguí un especial sobre el tema para mostrarles a mis bailarines y discutir al respecto. Un trabajo similar de reflexión hicimos para *El cuerpo que habito*. Traté de interpelarles a que cuiden su cuerpo, porque se amanecían trabajando en discotecas y venían a ensayar conmigo a las 8 de la mañana. En general, la enseñanza está muy relacionada a la forma en que dirijo. Creo que por eso estoy tan mimetizada con los bailarines.

Necesitas trabajar con bailarines que conozcan tu estilo y lenguaje de movimiento.

Hay cosas que he aprendido de diferentes personas y se han quedado en mí. Por ejemplo, Vladimir Malakhov me dejó una lección valiosa. Él fue parte del jurado en Polonia cuando presenté *Contraveneno*. Después de la coreografía,

teníamos que hablar con los miembros del jurado. Dos de ellos me dijeron que habían entendido muy bien la obra y que les había encantado. Malakhov me dijo que no había ganado por su voto, porque no había aprovechado todo el vocabulario que tengo. Había usado *breakdance* y, en un momento, necesitaba que Pedro pasara por encima de Diego, pero no pudo hacerlo. Habíamos ensayado esa parte poco antes de viajar al concurso, así que yo no estaba totalmente segura del

Espejos de agua. Fotografía: Carlos Fonken.



⁸⁰ (Huancayo, 1960) Bachiller de Educación por la PUCP; y bailarín, y productor de obras coreográficas y teatrales. Se inició como bailarín en el Ballet Peruano de Kaye Mackinnon. Ha bailado profesionalmente en el Ballet Municipal, el grupo Contémpora, Danza Nacional de Costa Rica, la Compañía Nacional de Danza de Ecuador y la Compañía Colombiana de Ballet.

paso. Malakhov me dijo que no hubiera sido necesario que lo hagan. Eso me recordó que siempre es importante seguir buscando. En el concurso en Brasil de 2010 también gané conocimiento valioso. El concurso era muy exigente: éramos los únicos extranjeros y el nivel era bastante alto. En el jurado, estaba el director del grupo Corpo. Marisa Pivetta, que era la directora de Passo de Arte, me lo presentó, pues le interesaba mucho mi trabajo. Me dijo que teníamos el mismo problema que tenían en Brasil: cada bailarín era genial como individuo, pero se deslucían en grupo. Me preguntó si iba a cambiar mi coreografía o a mis bailarines. No quería cambiar mi coreografía, así que tenía que preparar más a mis bailarines. Cuando regresamos, abrí la escuela.

¿Cómo decides qué alumnos bailan en tus coreografías?

No todos los que están en la escuela pertenecen a la compañía de Dactilares, porque solo llegan hasta determinado nivel. Yo soy muy honesta con mis alumnos: les digo que no todos llegan a ser bailarines profesionales. Muchos están enfocados en la universidad, y han encontrado en la danza un apoyo para enfocarse mejor en su vida. Cada uno puede buscar y encontrar algo en función a su experiencia y su cuerpo. Me interesa que aprendan a trabajar con paciencia y esfuerzo. En la escuela, hay varios niveles de básico y no todos pasan a intermedio. Además, no cualquiera se presenta en escena. El escenario merece respeto. Me molesta cuando voy a ver una obra de danza y veo un cuerpo que no está listo para un escenario, así que no lo enseño ni lo permito. En general, trabajo con mucha disciplina en clase: espero que vengan con moño a las clases de ballet, que no usen sus celulares y que respeten la disciplina.

¿Cuántas clases estás dictando actualmente?

Dicto Básico 1, Básico 2, Básico 3 y Básico Libre. También dicto un curso de capacitación para profesores y alumnos. En ese curso, los alumnos hacen trabajos a partir de análisis de textos que trabajamos con María Laura Rheineck, la psicóloga. Hace poco, les he pedido a los alumnos un análisis sobre *Cartas para un bailarín*, un libro de Maurice Béjart. Pido que los trabajos sean a mano, porque creo que puedo conocerlos a través de su caligrafía. Los cursos de capacitación pueden durar ocho meses y los alumnos no pueden tener muchas faltas. A medida que van avanzando y veo progreso en ellos, pasan de nivel. Todos empiezan en Básico: empiezo con preparación, musculatura, fuerza, resistencia, respiración. Cada tres meses, los evalúo para ver si pasan de nivel. No me importa tanto que les salga el paso, sino que entiendan y asimilen el proceso. Así, empiezan a tener códigos y toman consciencia sobre lo que pueden hacer y lo que no.

Cuando he visto obras de tu compañía, nunca he sentido que tus bailarines no controlen lo que están haciendo.

Los bailarines creen que hacer pasos más sencillos puede verse aburrido, pero lo difícil es controlarlos. Por ejemplo, ayer les hice una secuencia muy lenta y les costaba. A partir de eso, voy explorando para que entiendan las múltiples posibilidades de movimiento. Procuro que escuchen ritmos variados. En nuestro país se escuchan los mismos ritmos, así que los internalizan. A mí no me interesa que la música los lleve, porque no quiero solistas. Por suerte, la gente con la

que he trabajado en Lima tiene mucha entrega. A veces, he ido a dictar a Villa El Salvador a Solier Dance. En el salón, puede haber ochenta niños y todos son muy afanosos. Es alucinante la necesidad que tienen de las clases. Al terminar, se acercan a abrazarte con mucho cariño y agradecimiento. Hay mucho talento; lo que les falta es formación.

Además de la formación, ¿qué más crees que es fundamental para el desarrollo de la danza?

Hay que enseñarle a la gente a ser más ambiciosa para conseguir logros y convertirnos en líderes. Es complicado, pues, al mismo tiempo, es importante mantener la humildad y la sensibilidad para crear. La danza no solo implica dedicarse a bailar, sobre todo si quieres ser maestro. El maestro tiene que hacer más que una clase bonita para motivar a sus alumnos. El compromiso con el trabajo propio y con el del grupo es necesario. El baile puede liberarte de agresividad y otros problemas.

¿Cómo describirías tu trabajo como maestra y coreógrafa?

Está marcado por el amor. Eso es lo que me mueve. Tengo mucho amor por lo que he hecho y todavía creo que me falta mucho. Es una lucha que importa.

¿Qué proyectos tienes pensados para el futuro?

Si bien Dactilares ya se ha ido consolidando como un espacio importante de danza en Lima, quiero que trascendamos con una metodología propia a partir de la forma que he trabajado a lo largo de estos años. Me gustaría tenerla registrada en escrito. Siento que todavía me falta mejorarla, pues podrían incorporarse otras cosas que podrían funcionar. También me interesa que nos juntemos con gente de teatro para crear un instituto o incluso una universidad de artes escénicas. Alguna vez lo he conversado con Lucho Quequezana; y Claudia Rheineck, que ha bailado conmigo desde niña en Atelier Perú. Nos gustaría unir nuestras escuelas, y juntarnos también con gente de música y teatro. Además, el próximo año presentaré un montaje, que será una coreografía con los grandes hombres que han trabajado en los inicios de Dactilares conmigo. También nos estamos preparando para Danzando en Lima, que este año va a Danza América en Argentina, así que pronto empezaré a ver audiciones. Dentro de poco, será la función por el cierre de año de la escuela. Las funciones normalmente las cierra el grupo de la compañía; en este caso, será con *Espejos de agua*, que es lo último que hemos hecho como compañía. Esos son mis próximos planes. Antes, hacía muchos planes y no los concluía, así que ahora planeo con más calma. En general, me encuentro en un momento de estabilidad a nivel emocional. Después de que fallecieron mis padres, me costó levantarme, pero ya empecé a superarlo. Ahora, quiero seguir aprendiendo. Quisiera estudiar algo de teatro para manejar un nuevo lenguaje cuando haga coreografías. Quiero seguir recreándome.



Gina Natteri

“La presencia es importante. Busco la verdad del movimiento. Sin eso, pueden pasar muchas cosas y no me conmueven.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Gina Natteri. Nací en Lima en el año 1954.

Cuéntame de tus inicios en la danza.

Comencé con danza clásica. Cuando aún existía, ingresé al Conservatorio Nacional de Danza, que pertenecía a la Universidad [Nacional Mayor] de San Marcos. Cuando viene [Roger] Fenonjois a Perú, crea el primer elenco profesional.

¿Fenonjois viene en el 64?

No, viene antes, porque trabajó primero en la Asociación de Artistas Aficionados y después fundó la Academia Franco Peruana. Después de eso, creó el Conservatorio de Danza y el Ballet San Marcos con el apoyo de la universidad. Yo ingresé a los nueve años al conservatorio para estudiar ballet. Fenonjois siempre fue una persona de avanzada, porque fue alumno de Serge Lifar. Cuando era niña, Serge Lifar vino de visita al Perú. Era un hombre enorme e impresionante. El repertorio que traía Fenonjois era muy moderno, a pesar de que en ese entonces en el Perú no había mucha cultura de danza moderna y se prefería el ballet. Luego, Fenonjois dejó un poco esa forma de bailar y se abocó más al clásico, pero, en un principio, tuvo coreografías como *La jungla*, que era muy moderna para la época. No siempre se bailaba en zapatillas o en puntas. Tenía mucha influencia de los rusos, como de Serguei Diaghilev. Después de un tiempo, dejé San Marcos, pero más adelante regresé.

¿Por qué dejaste San Marcos?

Porque me casé. Tenía diecisiete años [risas]. Como mi marido no quería que siguiera con el ballet, dejé de bailar por tres años. Un día, tuve un sueño en el que estaba vieja. Miraba mis manos y estaban vacías, pues no había hecho absolutamente nada en mi vida. Fue una pesadilla. Al día, siguiente regresé a la danza. Cuando regresé en el 74, la señora Vera ya estaba en la dirección del Ballet San Marcos. En ese momento, tuve la suerte de poder tener los dos entrenamientos: el moderno y el clásico.

¿Quién les dictaba moderno y quién les enseñaba clásico?

Varias personas. La señora Vera dictaba ballet. Después, tuvimos a Alexander Plisetsky, el ruso. También teníamos a una pareja de canadienses [Jane y Phillip Devonshire] que dictaban Graham y jazz.

Era la época fuerte del jazz.

Así es. Después, vino Jane Heddal de Juilliard. Ella dictaba Limón y Graham. Siempre venía gente del extranjero que enseñaba diferentes técnicas, como Anna Sokolow o Susanne Linke. Anna Sokolow fue muy importante en San Marcos, porque impuso una forma de pensar sobre el movimiento. Ella nos enseñó sobre la verdad del movimiento.

¿Cuánto tiempo estuvo acá?

Tres meses. No fue mucho, pero sí tuvo un impacto importante. Tenía mucho rigor y no tenía miramientos con nada. Si no notaba que estabas dándole todo, seguía exigiéndote de una manera impresionante hasta hacerte llegar al límite y sobrepasarlo.

Anna Sokolow tenía la influencia de Graham. ¿Esa era su especialidad?

No. Había desarrollado su propia técnica. Trabajaba mucho con el plexo solar: toda la luz que salía del plexo era lo que te movía. Hacía de todo a partir de la energía que se proyectaba. También periódicamente venía Sara Pardo, una maestra que nos enseñaba Graham y hacía talleres de coreografía.

Ella también fue un hito importante en San Marcos.

Muy importante. Fue una extraordinaria maestra. Años después, tuve una beca en la Escuela Nacional de Danza de México, en donde se especializan en Graham. Vi lo que Sara Pardo nos había enseñado.

Lo tenías incorporado. Has estado desde los inicios en San Marcos y hasta hoy das clases. Con la poca continuidad que tenemos de proyectos de danza en el Perú, San Marcos es un caso que llama la atención. Es increíble que alguien como tú haya estado desde los inicios. Coméntame de la formación del Ballet Nacional. ¿Llegaste a formar parte de él?

El Ballet San Marcos, el Ballet Moderno de Cámara y el Grupo Nacional de Danza se fusionaron, y formaron el Ballet Nacional. Yo formé parte del Ballet Nacional también, pero seguí dando clases en San Marcos, porque se mantuvo la Escuela de Ballet San Marcos, aunque no el elenco.

¿Cómo surge esa transformación? ¿Cómo la recuerdas tú?

Fue todo un reto. Empezamos con un taller. A partir de eso, personas muy distintas y que no teníamos prácticamente relación nos juntamos, y vimos que teníamos intereses muy parecidos. Los del Grupo Nacional de Danza hacían sobre todo clásico; los del Ballet Moderno de Cámara, moderno; y nosotros, las dos cosas. Entonces, fue fácil integrarse a un elenco en el que había esas dos tendencias.

¿Quiénes forman esa primera generación del Ballet Nacional?

Estaban Olga Shimasaki, Charo [Rosario] Beingolea⁸¹, Lili Zeni, Martha Donoso, Vilma Rojas⁸², Rosa Valencia, Cecilia Gonzales, Jimmy Gamonet, Ricardo Rengifo⁸³. Había varios bailarines de Trujillo, como Jorge Rodríguez⁸⁴, la China [Alberto Carrasco], Julio Santistevan, Nelson Iparraquirre⁸⁵ y Carlos Guerrero⁸⁶.

En Trujillo estaba Stella Puga. Los trujillanos son muy buenos.

A los hombres en Trujillo les enseñó Omar de Gaetano, un maestro argentino que formó a todos los varones de esa época.

En ese entonces, ¿Lucy [Telge] ya daba clases?

Lucy ya tenía su academia de ballet en esa época. Tenía un elenco que se formaliza en los años ochenta cuando forma el Ballet Municipal. Había mucha gente que estudiaba con ella. Yo también estudié ballet con Lucy cuando Fenonjois se fue la primera vez. Eso fue alrededor del 72, antes de que entre Vera a la dirección del Ballet San Marcos. En San Marcos, conocí a gente interesante, como los bailarines antiguos de la época de Fenonjois. Conocí a Esther Desmaison; a Mariel Delucchi, que era la hermana de Esther Desmaison; a Stella Puga, que fue mi primera maestra en San Marcos.

¿Tenía mucho público el Ballet San Marcos?

Teatro lleno. Nos presentábamos sobre todo en el Teatro Segura. También hacíamos funciones en el Teatro Municipal, y el Teatro Pardo y Aliaga. Siempre teníamos funciones llenas.

¿Cómo definirías al público? ¿Era el mismo público que iba a ver las obras de ballet clásico o era un nuevo público?

Había de todo. Iba mucha gente de la universidad. Era impresionante, porque no solo iban los estudiantes, sino también los trabajadores. En el Pardo y Aliaga, teníamos funciones todos los martes. Hacíamos un espectáculo de historia de la danza, que era muy bonito: desde la época de la corte, se recorrían todas las danzas a lo largo del tiempo. El espectáculo también nos permitía ensayar el ballet que íbamos a presentar después en otro lado.

81 Ver nota 16.

82 Ver nota 60.

83 Ver nota 10.

84 Ver nota 5.

85 Ver nota 35.

86 Ver nota 30.

Yo no conocí el Pardo y Aliaga. ¿Dónde quedaba?

A la espalda del Palacio de Justicia [Cercado de Lima]. Ahora, está muy venido a menos. Hacen cosas de folklore, pero, desgraciadamente, no lo cuidan y ya se está viniendo abajo.

¿Esto se hacía con el Ballet Nacional o con el Ballet San Marcos?

Con el Ballet San Marcos.

¿En qué momento empiezas a trabajar en la Escuela Nacional Superior de Ballet?

En el 94, hubo un concurso para elegir a la nueva directora y me llamaron para que presentara mi currículo. Presenté mis papeles y me llamaron.

¿Cuándo había comenzado la Escuela Nacional Superior de Ballet?

Se formó en el 67 como el Instituto Nacional de Ballet, que fue fundado por Kaye Mackinnon.

¿Hasta cuándo bailas en el Ballet Nacional?

Hasta el 86, cuando la directora era Stella Puga. No estaba de acuerdo con su forma de trabajar, así que preferí dar un paso al lado antes de pelearme con alguien. Además, aparece Contémpera, que fue un proyecto muy interesante.

Contémpera surge a partir de la primera visita de Rogelio [López]. ¿Cómo llegó a Lima?

Vera organizó ese encuentro. Estábamos todos. Después de la visita de Rogelio, quisimos seguir haciendo algo más contemporáneo. Decidimos seguir trabajando juntos en ese grupo. Al inicio, estaban Andrea Jauslin; Maríafe Jerí; Verónica e Inés Uranga de Collage; Carmen Aros; Cecilia Navarro; Martha Herencia⁸⁷, que dictaba las clases; Mónica de Osma; Rocío Meléndez⁸⁸; Víctor Meza⁸⁹, que ya había trabajado conmigo; Jordi Valderrama.

¿Entraste a la dirección de Contémpera?

La primera directora fue Vera. Cuando deja el cargo, yo asumí la dirección del grupo.

¿Cómo describirías el trabajo de Contémpera? Me imagino que el entrenamiento era variado: tenían ballet; y contemporáneo, que rescataba mucho de la técnica de Rogelio.

Sí. Hacíamos una barra contemporánea a partir del trabajo de Rogelio. Su concepto sobre la curva es muy interesante. A partir de ella, se ve también la proyección de las distintas partes de la energía, es decir, el cuerpo puede manejar la energía a partir de cualquier punto. También bailamos creaciones de Rogelio.

A ti te dirigió en el emblemático solo Juana la Loca. Creo que en la historia de la danza en el Perú esa coreografía fue muy importante.

Creo que sí. Rogelio hizo varias cosas interesantes como coreógrafo. También trabajamos con otros coreógrafos en Contémpera. Tuvimos la presencia de Elsa Vallarino, una maestra uruguaya. Trabajamos con Elena Gutiérrez, una

87 Ver nota 45.

88 Bailarina de Trujillo de ballet clásico y danza moderna. Estudió, y trabajó en el Ballet San Marcos como profesora, bailarina y coreógrafa. Actualmente, es profesora de danza en el Franziska Frei Ballettschule (Suiza).

89 Ver nota 80.

maestra chileno-costarricense que era muy importante; vino a trabajar tras comunicarse y establecer contacto con Vera. También por medio del contacto con Vera, bailamos con Gray Veredon de la Ópera de Lyon. La idea era que no solo yo hiciera todas las coreografías.

De los que tú has hecho, ¿cuáles crees que han sido tus trabajos más representativos?

Retablo; y *Y ahora qué*, que está basado en *El libro de los seres imaginarios* de [Jorge Luis] Borges. Creo que esas obras son buenas.

¿Qué te mueve para crear? ¿Cómo inicias el proceso creativo?

De distintas maneras. Por ejemplo, en *Retablo* partí básicamente de las imágenes de los retablos ayacuchanos. Siempre tuve mucha curiosidad por ellos. Cada vez que voy al mercado indio o veo artesanías, lo primero que busco son retablos. En el caso de *Y ahora qué*, partí de los seres imaginarios, que me permitieron volar; y del elemento poético, que me da imágenes para crear.

¿Cómo llevas esa imagen al movimiento en una escena?

¿Cómo es el proceso?

Yo lo marco, pero los bailarines tienen que aportar en el proceso. Eso supone que siempre hay que dar y recibir, pero, básicamente, yo marco: les pido lo que hay en mi imaginación, lo que tengo en mente.

Es decir, las imágenes te llevan a crear movimientos que les enseñan y se van transformando.

Exacto, se van transformando.

Los demás elementos, como la música y la escenografía, ¿aparecen también en el proceso o están desde el inicio?

Vienen después. No empiezo con la música. Cuando he hecho eso, la música me gana. Prefiero jugar con ella, así que siempre marco sin música y, después de montar, la incorporo. De lo contrario, me siento atada a la música. Para el clásico me funciona un poco mejor trabajar con la música, pero, si voy a hacer otra cosa, no. Prefiero incorporar la música después.

¿Qué es imprescindible para ti en una puesta, tanto desde tu posición de directora como de bailarina? ¿Qué crees que es inherente a tu danza? Por ejemplo, hay personas para las que una técnica limpia es sumamente importante. Para otros lo es la expresividad del bailarín o la personalidad. ¿Qué cosas para ti son objetivos claros?

Definitivamente, la técnica y energía. No tiene que ser una técnica específica: lo que yo quiero ver es limpieza del movimiento. No quiero ver movimientos que pasaron y no llegaron a concluir o que no se hicieron con energía. La técnica es necesaria para la limpieza del movimiento. Si tengo las imágenes en la cabeza, también quiero verlas. Siempre veo imágenes, es decir, yo no veo el movimiento en sí, sino la trayectoria del cuerpo.

Cuando bailas, ¿también buscas eso?

También. Necesito la limpieza para poder ver el movimiento completo. Y la energía: si no tienes alma, estás muerto. La

presencia es importante. Busco la verdad del movimiento. Sin eso, pueden pasar muchas cosas y no me conmueven.

¿Sientes que en Contémpora todos tenían eso?

Sí, y había un sentido de grupo, aunque con individualidades. Cada uno tenía una cosa muy especial. Creo que eso era lo más valioso, porque cada uno mostraba su personalidad, pero dentro de un grupo con el que nos sentíamos identificados. Nosotros trabajábamos sin ningún problema, siempre sin recibir ningún dinero y por verdadero amor al arte, y lo hacíamos como profesionales. Fungíamos de escenógrafas, luminotécnicas, barrenderas... de todo. Éramos un grupo bien cohesionado.

Eso era típico de los años ochenta: los grupos eran grupos en verdad. Extraño eso, porque hoy cada uno “baila con su pañuelo”.

Y esperan que todo se les dé. Yo siempre les digo a los chicos de la Escuela Nacional Superior de Ballet: “Ustedes tienen que saber hacer de todo”. Además, en el Perú no hay muchos elencos que puedas elegir. Tienes que ser tu propio promotor y tienes que saber de todo.

¿Por qué crees que ese espíritu se ha perdido?

[*Suspira*] No sé. En nuestra época, si uno quería hacer algo, tenía que trabajar duro para conseguirlo. Ahora, los jóvenes piensan que merecen las cosas porque sí. Es una mentalidad totalmente distinta que se ve desde el colegio y la educación de los padres. Por suerte, algunos chicos piensan distinto y salen adelante. Creo que en el futuro se va a saber de ellos.

Regresando a Contémpora, ¿cuánto tiempo dura? Tengo entendido que ya no funciona como grupo de creación artística, sino como Contémpora Eventos, que es otra rama.

La rama de creación duró aproximadamente veinte años. Al final, el grupo se fue desintegrando progresivamente. Algunos miembros se casaron, empezaron a tener hijos. Cada vez, la vida se hace más difícil por las ocupaciones.

Cuando inicia Contémpora, ¿ya habías tenido a tus hijos?

Ya tenía a los dos primeros, pero todavía no había nacido el tercero. Las cosas antes eran más fáciles y, de esa manera, uno podía dedicarse al arte sin ningún tipo de remuneración. No cobrábamos nada, pero teníamos espacios que nos daban gratuitamente, y conseguíamos más auspicios y apoyo. Íbamos a *El Comercio*, e inmediatamente nos hacían publicidad o nos entrevistaban sobre las actividades que hacíamos; ellos mismos nos llamaban para preguntar qué novedades había. Todo ha cambiado, pues, ahora, es mucho más difícil acceder a la prensa. Ahora, hay que contratar a productores y llamar a la prensa, y son pocos los amigos que te pueden ayudar. Obviamente, todo el mundo quiere trabajar y ganar dinero.

“La técnica es necesaria para la limpieza del movimiento (...) Siempre veo imágenes, es decir, yo no veo el movimiento en sí, sino la trayectoria del cuerpo.”

Además, la gente en la prensa cambia muy rápido. Desde de que Contémpera se desintegra a mediados del 2000, ¿a qué te has dedicado?

Empecé a enseñar danza moderna en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Ofrecemos expresión corporal en danza moderna y hacemos un pequeño taller coreográfico básico, que llamamos Ballet de Cámara. Ya el año pasado tuvimos un concurso de coreografías. Se han presentado cosas interesantes. A final de año, se presentan las mejores coreografías que los alumnos han hecho. Como vienen de diferentes disciplinas, hay cosas bien interesantes: hacen muchas fusiones con géneros como hip hop o música negra. Hubo un trabajo de fusión con todo: rock, bailes andinos, música negra, zapateo [risas]. Hay otros que hacen contemporáneo total. Lo interesante es la inquietud y a veces salen cosas especiales. Creo que lo más importante ahora es que ellos se dediquen a crear, así que hay que darles las herramientas para que puedan hacerlo.

Eso es algo que Vera siempre ha tenido muy presente.

Creo que he sido muy afortunada de trabajar con la señora Vera, porque muchas de sus enseñanzas las estoy transmitiendo en mi trabajo. Ella fue la primera en traer gente de fuera para que nos dé las herramientas para poder iniciar nuestros procesos creativos. Trajo maestros con distintas técnicas y distintas formas, tanto para aprender a hacer coreografías como para ver sus propios trabajos.

Así como tú tienes la influencia de Vera, ¿a quiénes sientes que has influenciado?

[Risas] No sé. Creo que a los chicos en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Más adelante, se va a ver en el trabajo de ellos. Hay un chico, Derek Castañeda, que es bailarín. Es un chico con mucha energía, que antes daba todo de sí siempre. El problema es que uno no puede desperdiciar la energía de esa manera. Creo que ha llegado a entender que no por estar pateando, golpeando, girando o brincando todo el tiempo está bailando. También hay otro chico, llamado Sergio Murillo. Él está haciendo una cosa interesante con música negra. Creo que está bien influenciado. Recién está empezando, pero espero buenas cosas de él en algunos años.

En este momento, ¿cómo te identificas: como bailarina, creadora o maestra?

Cuando me toca bailar, soy bailarina. Cuando me toca coreografiar, soy coreógrafa. Cuando me toca enseñar soy maestra. Sin embargo, antes odiaba enseñar. Cuando entré a trabajar a San Marcos, nos obligaban a enseñar en las tardes y lo detestaba [risas]. Poco a poco, vas entendiendo, vas aprendiendo y te vas enganando. Ahora, amo enseñar.

Imagino que también depende del momento. Cuando uno recién se acerca a la danza, es por la pasión por bailar, así que no te provoca hacer otra cosa. A mí me pasó exactamente igual. Ya para terminar, ¿qué proyectos, expectativas y deseos tienes?

Ahora, estamos tratando de fortalecer la Escuela Nacional Superior de Ballet con muchas actividades. Queremos que siga el Ballet de Cámara y nos preocupamos por el proceso creativo de los chicos. Hemos visto cómo han ido evolucionando los estudiantes y hacemos una revisión constante del

sílabo para ver cómo estamos avanzando. Es increíble ver cómo después de cierto tiempo puedes exigir más.

¿Cuántos años dura la formación?

La Formación Artística Temprana dura seis años; y la Formación Artística Superior, cinco. Una satisfacción es que ahora tenemos más varones que mujeres. Cuando recién llegué, solo había un chico. Después de que terminó la formación, por años no tuvimos varones. Creo que uno de mis grandes logros es que haya muchos varones en el alumnado [risas].

Entonces, la Escuela Nacional Superior de Ballet es tu proyecto principal.

Así es.

En este momento, dictas clases de ballet y moderno.

Sí.

En algún momento, ¿tuviste más inclinación por uno de los dos? ¿Qué tipo de bailarina te considerabas?

En algún momento, tuve un conflicto. Me preguntaba qué soy: ¿una bailarina clásica o una bailarina moderna? Al final, llegué a la conclusión de que soy una bailarina a secas y lo demás no importa. Simplemente bailo: si tengo que bailar clásico, lo bailo como lo sé; y, si tengo que hacer moderno, lo hago. Al final, se terminó el conflicto, porque es una tontería. Soy una bailarina.



Jai Gonzales

“Desde niña, siempre me gustó observar. Por eso, ahora soy coreógrafa, es decir, el ojo que observa desde afuera.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RUESTRA

Soy Jai Gonzales Cavero. Nací en Lima el 25 de junio de 1952.

Tú y tus hermanas comienzan a bailar desde pequeñas. ¿Cómo fue tu acercamiento a la danza?

Comencé con el ballet por mis hermanas. Mi madre siempre estuvo en contacto con personas de la comunidad francesa en Lima. Ella era profesora de la Alianza Francesa. Primero, puso a mis hermanas en clases de danza la École Nouvelle; luego, pasaron a la academia Ballet Miraflores, donde daban clases el maestro Dimitri Rostoff, Diana Kané y Fanny Dreyffus. Mis hermanas eran mucho más activas y movidas que yo, mientras yo era tranquila y callada. Pienso que por eso mi madre no consideró la danza para mí. Como yo era la menor y no me podía quedar sola en casa, iba con mi madre a ver las clases. Así fue por varios años, hasta que mis hermanas llegaron al nivel más alto de la academia y empezaron a trabajar con el maestro Rostoff. Un día, al terminar una clase, el maestro se acercó a mí y me preguntó quién era yo. Él se había dado cuenta de mi interés por el ballet, pues yo iba al patio posterior de la academia, que tenía ventanas que daban a la sala de entrenamiento, y ahí copiaba y repetía los movimientos. El maestro Rostoff me dijo que debería probar con el ballet. Él mismo le habló a mi madre e, incluso, me concedieron una beca. Así empecé y me fue muy bien. Por haber mirado tanto tiempo las clases, no era necesario que me expliquen mucho la técnica. En dos o tres años, prácticamente cubrí toda la primera etapa. Después de ese tiempo, el maestro me pidió que trabajé con las mayores. El Ballet Miraflores era un lugar simpático, al menos para nosotras, las niñas de la academia.

¿Recuerdas que te atraía del ballet, tanto cuando lo veías y como cuando lo hacías?

De niña no fui muy sociable, pues disfrutaba estar conmigo misma. Eso me atraía del *training* de ballet: cada uno estaba concentrado consigo mismo, solo con la barra; concentrado en

su lado izquierdo, su lado derecho, el centro. Es un trabajo que requiere mucha concentración, y batallar con el cuerpo y sus posibilidades. Desde niña, siempre me gustó observar. Por eso, ahora soy coreógrafa, es decir, el ojo que observa desde afuera.

Después de la experiencia en el Ballet Miraflores, ¿cómo siguió tu formación?

Cuando crecimos, empezamos a tomar clases y bailar en la Asociación de Artistas Aficionados. Allí, estaban el maestro Rostoff, y las bailarinas Carmen Muñoz⁹⁰, Diana Kané, Fanny Dreyffus, Lucy Telge, Haydée Caycho⁹¹ y muchas más. Era el grupo profesional de ballet más fuerte del momento.

¿Recibían un sueldo?

No creo. Me imagino que bailaban por el deseo de trabajar de manera más seria y con el propósito de armar una compañía profesional de ballet. El maestro Rostoff en ese entonces les montaba coreografías conocidas, como *El pájaro de fuego*, *La sílfide* o el *Grand Pas de Quatre*.

Entonces, era un ballet clásico puro.

Sí. Eran los años sesenta y, hasta ese momento, la danza era básicamente ballet en Lima. Recién con Trudy Kressel llega a Lima la danza moderna. Con Roger Fenonjois, el ballet de la Asociación de Artistas Aficionados empieza una nueva etapa. Tiempo después, se crea el Grupo Nacional de Danza del INC [Instituto Nacional de Cultura], pero ya para entonces yo ya estaba en Ecuador. Carmen Muñoz y luego Martha Ferradas⁹² toman la dirección del Grupo Nacional de Danza, que reunió a muchas bailarinas y bailarines de diferentes academias de Lima, y gente preparada por el maestro Rostoff. Cuando regresé a Lima de Ecuador, mi hermana Cecilia [Gonzales] me comenta que dos años antes se había creado el Ballet Moderno de Cámara, y que lo dirigía la bailarina y coreógrafa chilena Hilda Riveros. Como Cecilia trabajaba ya ahí, me recomendó que vaya a entrenar con ellos. Lo hice y, al finalizar ese año, entré oficialmente

90 Ver nota 1.

91 Ver nota 27.

92 Ver nota 32.

a trabajar en el Ballet Moderno de Cámara. Cuando Hilda llegó al Perú, se acercó al INC para hablar con Martha Hildebrandt, que en ese momento era la directora. Eso fue durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Martha Hildebrandt tenía interés por crear una compañía que pueda llegar a diferentes públicos. Hilda Riveros se había formado primero en ballet y luego en la línea alemana de la escuela de Kurt Jooss, fundador de la danza teatro; y con Patricio Bunster. Hilda Riveros trajo a Lima un lenguaje contemporáneo con influencia de la danza teatro y el expresionismo alemán, y con base de ballet. El lenguaje de Hilda era expresionista, no era la línea moderna norteamericana con pasos definidos que ya se conocía en Lima por Trudy. Con Hilda la creación no partía de una estructura o un lenguaje previamente establecido, sino que se desarrollaba con las cualidades de los bailarines. Fue eso lo que se empezó a desarrollar, lo que se veía en los espectáculos y lo que supuso un salto importante para la danza en Lima en ese momento. Además, teníamos entrenamiento de ballet dos veces por semana. A partir de ello, se abría un camino para que los bailarines propongamos creativamente y trabajemos formas nuevas con el cuerpo. El público sintió la diferencia: ya los espectáculos no estaban basados únicamente en la técnica, sino que tenían un lenguaje amplio y mucho más libre. Además, tanto los temas como el lenguaje corporal estaban comprometidos con la realidad y la situación política del momento.

¿Cómo fue recibida esa danza por el público limeño?

Tuvimos mucho éxito con el público. Nos presentábamos constantemente en el Teatro La Cabaña, que era el espacio utilizado por el INC. El público hacía largas colas para vernos y mucha gente se quedaba fuera. Nos aplaudían y nos ovacionaban. El lenguaje del Ballet Moderno de Cámara no estaba basado en un virtuosismo. El público no lo sentía distante, pues se trataba de un lenguaje claro que se acercaba a emociones comunes para todos. Las coreografías de Hilda Riveros tenían temas asociados a sus vivencias en Santiago de Chile durante la época de Salvador Allende. Hilda utilizaba música de Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani y otras agrupaciones chilenas; también teníamos obras con música popular peruana. El Ballet Moderno de Cámara tenía un programa popular para escolares y públicos que normalmente no iba a los teatros, y un programa para teatro tradicional. En un momento, el Ballet Moderno de Cámara trabajó también con Victoria Santa Cruz⁹³.

93 (Lima, 1922-2014) Compositora, bailarina y coreógrafa dedicada a la difusión del arte afroperuano. Se inició en la escena artística con el grupo de danza y teatro Cumanana junto a su hermano Nicomedes Santa Cruz. Estudió becada por el gobierno francés en la Universidad del Teatro de las Naciones y en la Escuela Superior de Estudios Coreográficos en París. Al regresar al Perú, funda la compañía Teatro y Danzas del Perú en 1968, con la que realizó presentaciones dentro y fuera del país. Participó como directora de escena del primer Festival de Arte Negro del Perú en 1971, organizado en Cañete. Fue directora del Conjunto Nacional de Folklore del INC [Instituto Nacional de Cultura] entre 1973 y 1982. Cuando finaliza su cargo, se desempeñó como profesora fuera del Perú.

Sabía que Victoria había trabajado con el grupo de Trudy, pero no sabía que con Hilda también.

Sí, por supuesto. Hilda y Victoria se entendían muy bien. Algunos bailarines del Conjunto Nacional de Folklore trabajaron con el Ballet Moderno de Cámara y nosotros hicimos *training* de danza afro. Se trataba de experimentar con las diferentes culturas de nuestro país y sentir las en nuestros cuerpos. Eso fue muy enriquecedor para nosotros.

Además, viajaron bastante por Lima y por el resto del Perú.

En Lima, nos presentábamos en colegios, en centros militares, en parques... en espacios donde había un escenario y donde no lo había. Teníamos aproximadamente ocho presentaciones por mes, lo que era bastante para una compañía de doce a quince bailarines. Viajamos al norte; al sur; y a diferentes ciudades de la sierra, como Cusco, Arequipa, La Oroya y Huancayo. Yo nunca llegué a la selva, pero aquellos bailarines que se quedaron más tiempo en el Ballet Moderno de Cámara sí viajaron allá. Además, el Canal 7 grabó alrededor de treinta programas con el Ballet Moderno de Cámara. La producción coreográfica de Hilda era relativamente rápida. Se trabajaban piezas de corta duración para que el programa fuera fluido; eran piezas que duraban entre cinco y diez minutos. Para algunas de ellas, se utilizó música peruana, como marinera o huayno. También se creaban vestuarios que mostraban la fusión: podíamos usar grandes faldas, pero con elementos contemporáneos.

¿Por qué te fuiste del Ballet Moderno de Cámara?

Algunos bailarines de la compañía tuvimos problemas con Hilda. Creo que fue en el año 76. Mi hermana Cecilia, María Retivoff, el paraguayo Miguel Bonnin, Carlos Guerrero⁹⁴ y yo estábamos descontentos. Queríamos mantener un alto nivel técnico, así que exigíamos más y mejor entrenamiento de clásico y contemporáneo. Algunas bailarinas asistían a Hilda en la dirección, así que también queríamos hacer coreografía. Hilda siempre buscó que seamos una compañía más horizontal. Además del apoyo asistiendo ensayos y entrenamiento, mi hermana Cecilia y yo hacíamos parte del vestuario, pues nos agradaba coser. Intentamos que Hilda se comprometiera aún más con la compañía. Lamentablemente, Hilda empezó a abandonarla lentamente, pues consideraba que se había llegado al punto en el que la compañía podía funcionar sin su constante presencia. Hilda empezó a hacer coreografías para la televisión, dictar cursos para diferentes agrupaciones y dedicar mucho tiempo a su propia academia. Hacia fines de año, el conflicto fue mayor. María Retivoff abandonó el Ballet Moderno de Cámara y le pidió a la compañía que se retire de su espacio en el Cine Western en Lince, que por años fue la sede del Ballet Moderno de Cámara. Carlos Guerrero y mi hermana entraron a trabajar en el Ballet San Marcos. A Cecilia y a mí simplemente ya no nos renovaron el contrato. Viajé a Paraguay con Miguel Bonnin, que era mi pareja en ese momento. Tuvimos mucha suerte, pues nos ofrecieron la codirección de los seis meses de danza contemporánea del Ballet Municipal de Asunción. El Ballet Municipal dedicaba seis meses del año a presentación de danza clásica; y los otros seis meses,

94 Ver nota 30.

a danza contemporánea. Asumir esa dirección fue un gran logro y un desafío. Se trataba de una compañía relativamente grande con alrededor de treinta bailarines con mucho interés por el trabajo contemporáneo. Miguel Bonnin preparaba algunas coreografías; y yo, otras. Como los dos veníamos del Ballet Moderno de Cámara, llevamos la propuesta de danza teatro. Con permiso de Hilda Riveros, también pudimos montar coreografías del Ballet Moderno de Cámara, como *Huapango*, con música del mexicano José Pablo Moncayo. Esos seis meses de trabajo fueron extraordinarios. Durante los seis meses de danza clásica de la compañía, pudimos trabajar con Nidia Neumayer, bailarina solista del Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires. Fue una experiencia realmente enriquecedora y fructífera. Más adelante, Miguel Bonnin partió a Sao Paulo para trabajar con el Ballet de Sao Paulo y tuvo que dejar el entrenamiento de danza clásica que daba al grupo de teatro Aty Ne'e. El grupo me pidió que yo siga con el entrenamiento. Empecé a dictar las clases, pero cambié la línea, porque me di cuenta de que la capacidad corporal de los actores y los conocimientos de acrobacia que tenían les permitían dar mucho más. Creamos un entrenamiento que reunía la acrobacia con lo ya aprendido de ballet y con danza contemporánea. Trabajamos así algunos meses. También me pidieron ayuda con el vestuario y que haga el trabajo coreográfico para sus obras. La directora del grupo me explicó que no querían aprender un lenguaje corporal nuevo, sino aplicar y practicar el “movimiento consciente”. Ese era un concepto nuevo para mí. Ella me prestó libros de Jerzy Grotowski y de Eugenio Barba para entender mejor esa línea de trabajo. Así, el aprendizaje sobre tomar consciencia y controlar todo el movimiento que se realiza se incorporó en mi trabajo.

Yo siento que las líneas de energía están presentes en tu trabajo actual. ¿Crees que desde ese entonces ya tenías ese tipo de consciencia?

Sí, gracias a Nidia Neumayer. No solo lo explicaba de manera teórica, sino que lo mostraba constantemente en

el entrenamiento. Por ejemplo, cuando explicaba cómo se mantiene una posición de ballet, como el *arabesque*, te decía que no consistía en levantar una pierna y fijar la posición, sino en permitir que la energía siga fluyendo a pesar de la aparente quietud de la posición, como una línea que cruza el cuerpo. Aprendí mucho en Paraguay. Después, no sabía bien qué hacer ni a dónde ir con toda esa nueva información. Recién más adelante en Alemania con UnterwegsTheater lograría aplicar lo aprendido. Cuando regresé a Lima después de mi estadía en Paraguay, el Ballet Nacional ya funcionaba con la dirección de Vera Stastny. La nueva sede provisoria de la compañía quedaba en el Centro de Lima.

Para entonces, el Ballet Moderno de Cámara ya se había cerrado.

Se desintegró y Hilda se fue a Cuba con toda su familia. Cerrar el Ballet Moderno de Cámara fue un gran error del INC. Cambios y mejoras eran necesarios, pero cerrar la única compañía que funcionó excelentemente en Lima fue un total sinsentido, aunque eso suele suceder. Con cada cambio de autoridad se desanda lo andado y se desecha todo. En este caso, se perdió todo. Creo que el elenco perdió calidad en la última etapa del Ballet Moderno de Cámara. Hilda llenó plazas con bailarines con poca preparación y manejó los asuntos de la compañía de forma bastante superficial. Finalmente, un bailarín desequilibrado la atacó violentamente durante una presentación en la Escuela Naval en el Callao. Eso marcó el final. Algunos integrantes del Ballet Moderno de Cámara pasaron al Ballet Nacional. Lili Zeni, que también pasó al Ballet Nacional, se retiró al poco tiempo. A pesar de que Vera Stastny siempre se esforzó por traer a coreógrafos y maestros del exterior de línea contemporánea, la compañía mantuvo siempre un repertorio de obras de línea clásica y conservó también la jerarquía clásica de las compañías de ballet. Eso sigue hasta hoy.

¿Por qué crees que ha pasado eso?

Me imagino que el mismo INC quería mantener una compañía de ballet. Los bailarines venían de academias de ballet, de la Escuela Nacional Superior de Ballet o de la escuela de Lucy Telge. Se regresó pronto a las propuestas del ballet clásico y a las coreografías tradicionales. Durante los seis meses que estuve en Lima entre mi etapa en Paraguay y el viaje a Europa, estuve como bailarina “invitada” en el Ballet Nacional. Tuve la suerte de presenciar el trabajo de Rosemary Helliwell, bailarina y coreógrafa del Stuttgart Ballet que llegó a Lima gracias al British Council. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Helliwell es una de las pocas obras de ballet contemporáneo creada en los años ochenta que se ha mantenido por años en el repertorio del Ballet Nacional. Además de Rosemary Helliwell, en esa época, la bailarina peruano-alemana Regina Baumgart vino a Lima invitada por el Goethe-Institut. Ella estudió danza en Lima con Vera Stastny en la época en que su padre fue director del Colegio [Alexander von] Humboldt. Regina Baumgart dirigió un dúo para Cecilia y para mí. Fue un trabajo totalmente conceptual. A Regina



Verlaufen. Fotografía: Günter Krämmer

le pareció interesante el gran parecido que teníamos las dos. Lamentablemente, siempre he tenido la sensación de que el Ballet Nacional avanzaba sin tener una clara dirección. Después de lo sucedido con el Ballet Moderno de Cámara, me desligué totalmente del Perú: no vi futuro alguno para mí en Lima. Me pareció valiente la decisión de Lili Zeni de crear un grupo independiente. En mi caso, sentí que, sin apoyo del Estado, la lucha constante por continuar en la danza en el Perú no iba a buen puerto. Veía que bailarines y coreógrafos empezaban con mucho entusiasmo y, al poco tiempo, abandonaban los proyectos por la falta de apoyo. En Paraguay, había visto lo contrario. Aunque allá tampoco existía una compañía o grupos de danza contemporánea, sí había solidaridad por parte de la comunidad de la danza y apoyo para proyectos. La falta de oportunidades en Lima propiciaba esa actitud de constante crítica que te roba mucha energía. Eso me asustó. Decidí viajar a Europa, porque quería aprender cómo se trabajaba la danza allá. En Europa, me di cuenta de que también en la mayoría los teatros del Estado se mantenía la tradición clásica. En Francia, recién comenzaba la ola de los centros coreográficos de danza contemporánea.

¿En qué año llegaste a Europa?

En el 79. Pasé mi primer Año Nuevo en Estocolmo, pues estuve invitada por aproximadamente ocho meses en el Cullberg Ballet. El Cullberg con Mats Ek iba más allá de lo que yo conocía y había visto hasta ese entonces en danza contemporánea. Los bailarines tenían una extraordinaria formación de ballet y una gran libertad de expresión. La compañía había sido fundada por Birgit Cullberg, que además fue su directora por veinticinco años. Cuando yo estuve, el coreógrafo principal y codirector era Mats Ek, hijo de Birgit Cullberg. Las obras tocaban temas tabúes para la época, como el racismo; la religión; o la sexualidad, un tema muy importante en el trabajo de Mats Ek. Lo que viví durante mi estadía en el Cullberg fue realmente extraordinario. Conocí a Nacho Duato, el joven bailarín de la escuela de Maurice Béjart que llegó a trabajar al Cullberg. También conocí a Ana Laguna y a varios otros personajes importantes de la danza en Europa que pasaron por el Cullberg en ese año. Yo participaba como invitada todos los días, así que estaba en todos los entrenamientos y en todos los ensayos. Miguel Bonnin también estuvo en la compañía. Hacia finales de mi estancia en el Cullberg, se dio un conflicto en la compañía. Los jóvenes bailarines, que se identificaban con el trabajo coreográfico de Mats, ya no estaban de acuerdo con el trabajo coreográfico de Birgit Cullberg. Hubo un conflicto entre Mats y Birgit: en definitiva, no se sabía quién asumiría la dirección, así que había mucha inseguridad entre los bailarines sobre el futuro de la compañía. Al final del año, muchos bailarines se retiraron. Entre ellos, estaban Miguel y Carlos Iturrioz. Algunos pasaron a trabajar al Ballet de Frankfurt dirigido por William Forsythe.

¿Desde cuándo estaba Forsythe en Europa?

Desde los años setenta trabajó como bailarín del Stuttgart Ballet. En los años ochenta, empezó su carrera de coreógrafo en el Teatro de Frankfurt.

Cuando llegaste a Alemania, la movida de la danza teatro de Reinhild Hoffmann, Susanne Linke y Pina Bausch era muy fuerte. ¿Sentiste que era una corriente que se imponía en Alemania?

La danza teatro siempre ha estado presente en Alemania, aunque inicialmente había recibido mucho rechazo. Los primeros años de Pina Bausch fueron muy difíciles: la mitad del público se levantaba a mitad de sus espectáculos, y abandonaban la sala entre insultos y tiradas de puerta. Pina Bausch tuvo la suerte de que el director del teatro apostó por ella y su visión de la danza, pues creía que esa movida era el futuro de la danza en Alemania. Lo mismo sucedió con Susanne Linke, aunque su trabajo no recibió tanta atención al inicio. Susanne trabajaba por su cuenta, mientras que Pina trabajaba con una compañía de muchos bailarines. Ambas pertenecían al Folkwang Hochschule. En Heidelberg, trabajaba Johann Kresnik con mucho éxito; era un coreógrafo contemporáneo de Pina Bausch y Susanne Linke más orientado hacia el teatro danza que a la danza teatro. Fue uno de los primeros coreógrafos en manejar el tema político alemán, pues trabajaba obras con temas relacionados a nacionalsocialismo y el fascismo. Las obras de Pina Bausch y Susanne Linke giraban más en torno al rol de la mujer en la sociedad, desde una perspectiva más emocional y psicológica. Pina Bausch exigía mucho de los bailarines de su compañía, tanto corporal como mentalmente. La exploración del interior de los bailarines era parte de su propuesta creativa. Ingresar a niveles emocionales profundos supone una gran responsabilidad. Yo no sentía afinidad con esa propuesta de Pina Bausch, por más hermosa que fuera. Tampoco me sentí inclinada por el tema político que muchos coreógrafos jóvenes alemanes empezaban a tocar. Era el momento de encontrar mi propio camino, de probar algo propio. Entonces, decidí iniciar un trabajo grupal en Heidelberg con bailarines de diferentes técnicas. No quería dejar Heidelberg, pues era la ciudad perfecta para mí: tranquila, sin bulla ni bocinas, segura, sin acoso callejero. En los años ochenta, yo podía salir a las 3 o 4 de la mañana a caminar por una larguísima calle peatonal sin correr peligro alguno. Hoy en día, ya no hay la misma seguridad, pero en ese momento para mí era un paraíso poder vivir sin temor. Así, en esos primeros años de los ochenta, inicié los primeros trabajos que fueron la base para la formación de Unterwegs-Theater en el 88. Los fundadores fuimos el actor paraguayo Wal Mayans, el actor y gimnasta Bernhard Fauser, y yo. Wal, a quien yo conocía de Asunción, fue a estudiar y a trabajar en el Teatro Potlach, fundado y dirigido por Pino di Buduo. El Potlach seguía el camino trazado por el Odin Theater de Eugenio Barba. Como yo, Wal también quería probar algo nuevo. Les propuse hacer algo juntos con nuestros conocimientos de teatro, danza y acrobacia. En el verano del 88, creamos nuestra primera obra. La empezamos en Alemania y la terminamos en Costa Rica. Al principio, mi hermana Cecilia trabajó con nosotros en los espectáculos que hicimos en Colombia, España, Japón y Alemania.

Empezaron a viajar por el mundo muy pronto.

Tras presentar nuestro primer espectáculo en Costa Rica, empezamos a viajar inmediatamente. Nos presentamos en el Perú con el apoyo del Goethe-Institut. También, con el

Weiterlaufen. Fotografía:
Günter Krämmer.

“Aprendí a jugar con lo inesperado, incluir momentos de improvisación y poner énfasis en el proceso dentro de la creación de la obra.”



apoyo del Goethe-Institut, fuimos a Bogotá. El director de la sede en Bogotá nos presentó al coreógrafo Carlos Jaramillo y así pudimos ensayar en su espacio. Presentamos nuestra obra *Sensaciones* en el Teatro Colón de Bogotá y en el renovado Camarín del Carmen. El organizador del Festival Oscar Lopez nos vio en Bogotá y nos invitó a participar en el festival en Barcelona. Participamos y ganamos el primer premio. Regresamos a Alemania e hicimos una nueva obra de quince minutos para participar en una competencia de coreografía en Tokio. Allá, me reencontré con Birgit Cullberg, que formaba parte del jurado del festival. El jurado estuvo presente en el ensayo general. Después de este, Birgit nos dijo que para ella éramos el mejor grupo, porque nos atrevíamos a hacer algo muy nuevo.

Qué honor.

El corazón me dio un salto cuando escuché eso. Dos días después, fue la competencia. Recibimos diez puntos de cada miembro del jurado y ganamos el Grand Prix. Eso nos dio mucha estabilidad.

¿Tú eras la coreógrafa o era un trabajo colectivo?

Era un trabajo colectivo, pero yo me encargaba de armar la estructura de la obra. Tenía suficiente experiencia sobre cómo coordinar el trabajo. Era necesario trabajar con el lenguaje de cada uno. Como siempre he sido muy observadora, tengo la capacidad para realizar ese tipo de tarea a pesar de estar bailando también: mantengo el “ojo de afuera”. Trabajo hasta ahora de esa manera y me funciona.

Cuando llegaste a Europa, tenías mucha información que no sabías cómo integrar. Cuando se forma *UnterwegsTheater*, ¿sentías que ya tenías una búsqueda más clara?

Tenía la base del ballet, porque mis conocimientos del cuerpo y del movimiento se dan a través de esa técnica. Igual de importante fue el acercamiento al trabajo de William Forsythe, que es un lenguaje de danza con raíces en el ballet. Es estrictamente matemático y visualmente sensual. Las geometrías del ballet aparecen dobladas, inclinadas, fuera de línea. Aprendí a jugar con lo inesperado, incluir momentos de improvisación y poner énfasis en el proceso dentro de la creación de la obra.

Una vez que la obra ya se presenta al público, ¿puede seguir cambiando en cada función?

Muchas veces sí, porque, después de ver el espectáculo, me doy cuenta de los niveles de energía cuando hay público. Cuando los bailarines ensayan, la energía es diferente. El día del espectáculo, te das realmente cuenta de cuáles son los elementos que funcionan. A partir de eso, se puede decidir qué hay que pulir, cambiar o reubicar.

Además, muchas veces reformulas la música durante la temporada del montaje. ¿Crees que tu idea de cambiar la música se asemeja a lo que Cunningham propuso en su momento?

Quizá. Muchas veces trabajo con música que no es la del espectáculo, porque es importante para mí que el bailarín trabaje con la “musicalidad” de su propio lenguaje. La música es un componente más de la obra, que también ayuda al público a introducirse en la pieza. El bailarín está en lo suyo; y la música, como los otros sistemas escénicos, lo acompañan. Trabajo con un diseñador de luces que es un

gran improvisador. Evidentemente, es un trabajo de riesgo, porque nunca se tiene completa seguridad de que todo va a estar perfecto. Es la gran diferencia con obras cerradas y perfectamente ensayadas. A mí me interesan los pequeños cambios y los “errores”, pues, en ese nivel de técnica, el error no es error, sino el camino para innovar.

Recuerdo que el primer taller que tomé contigo se llamaba “La posibilidad de error”.

Eso supone cuestionar la idea de un lenguaje codificado y cerrado. El lenguaje se va creando y adquiere vida a medida que vamos dialogando. A veces, nos detenemos, porque quizá no hemos entendido bien. Así es el diálogo en la danza y que propongo en escena: aparecen voces que se cruzan, se superponen y pueden redirigir el diálogo. Ya no se trata de errores.

Quería también que me comentaras sobre el financiamiento. ¿Tuvieron apoyo económico desde el inicio? Por ejemplo, ¿los apoyó el Goethe-Institut después de su primer viaje a Perú?

No tuvimos financiamiento desde el inicio de Unterwegs-Theater. Bernhard Fauser, que es alemán, solicitó un crédito en un banco. Con ese dinero empezamos a trabajar. El dinero de los premios que recibimos en España y Japón lo reutilizamos en la producción de otras obras. Luego, empezamos una tournée por Alemania. Con cada espectáculo, ganábamos lo suficiente como para poder continuar. Yo seguía dictando clases de danza; y Bernhard, de acrobacia a los actores del Teatro Nacional de Mannheim. Durante las vacaciones de verano, trabajábamos incluso preparando jugos en un supermercado. Después de los primeros tres años, decidimos buscar un espacio propio. Encontramos un depósito-garaje que pertenecía a la ciudad e iba a ser derruido. Nos lo cedieron por un alquiler bajo. Poco a poco, fuimos recolectando muebles de la calle para armar el teatro y solicitamos apoyo económico a la ciudad. La primera vez que recibimos ayuda fue en el 91. No fue para el grupo, sino para la organización de un festival internacional de danza [TANZinternational]. No fue una inmensa suma, pero sí suficiente para invitar a varias compañías. Fue el primer festival internacional de danza en Heidelberg. Invitamos a bailarines, y a grupos que conocimos en España, en Japón y en Alemania. La primera edición del festival fue excelente, sobre todo porque participaron importantes figuras de la danza europea, que aceptaron la invitación por honorarios muy discretos. La ciudad siguió apoyando los siguientes festivales internacionales. Actualmente, con la cooperación del teatro estatal, organizamos la Bienal de Danza.

¿Has invitado a compañías o representantes peruanos?

En el 92 o 93, invitamos a Yuyachkani con *No me toques ese vals*. También invitamos a Rossana Peñaloza con un solo. Años después, invitamos a Íntegro al festival Art Ort, que es de arte en espacio público. Íntegro presentó una obra muy interesante. Ana Zavala llevaba el pelo trenzado y amarrado a una inmensa roca. En esa época, trabajábamos en la Klingenteichhalle, una bella sala construida en 1893. Fue la primera sala con balcón circular.

Además de invitar a grupos peruanos, has continuado viniendo al Perú a hacer proyectos. ¿Es por tu nacionalidad o porque te interesa mantener ese vínculo?

Siempre he mantenido contacto con la escena de danza de Lima. El nexo ha sido mi hermana Cecilia, que aún trabaja en el Ballet Nacional. Nos presentamos en la Casa Yuyachkani con la obra *middle of nowhere*, directamente después de nuestra presentación en el teatro The Kitchen en New York. Participamos también en el Festival Internacional de Teatro y Danza de la Municipalidad de Lima con la obra *Jaywalk*. Tiempo después, presentamos *Bachísimo* en el Teatro Municipal. Desde 2008, organizo con Nazira Atala *La Noche en Blanco* en Lima. Durante todos estos años, he visto aparecer y desaparecer a grupos e iniciativas, como fue el caso de Pata de Cabra, un importante espacio para la danza. Fue una pena que se haya cerrado ese espacio de danza contemporánea. El problema es siempre económico por la falta de apoyo del Estado y los casi inexistentes fondos concursables. A pesar de que la danza contemporánea



TRIO. Fotografía: Günter Krämmer

ha tenido hitos importantes, aún no encuentra su “lugar” en Lima. El Ballet Nacional intenta nuevamente crear un repertorio contemporáneo. El elenco practica un nuevo lenguaje corporal durante el corto período en el que trabajan con un coreógrafo invitado, pero es un trabajo a corto plazo.

El año pasado vino Wim Vandekeybus. Me llamaron para que les haga la producción en Lima, porque la persona encargada del Gran Teatro Nacional se había enfermado y necesitaban a alguien que hable inglés. Me pareció impresionante la falta de interés de la compañía del mismo Ballet Nacional. No fueron a ver la obra, a pesar de que compartieron espacio de ensayo.

Quizá es por falta de interés, y poca curiosidad por ver y encontrarse con lo que sucede más allá de sus fronteras. Quizá hay algo de autosuficiencia en ello. Wim Vandekeybus trae un tipo de trabajo muy de tierra y de piso, que es muy sexual y violento. Es bastante alejado de lo etéreo y romántico del ballet. El Ballet Nacional funciona con la típica jerarquía de las compañías de ballet, con primeros bailarines, solistas, cuerpo de baile. Es un sistema que no fomenta especialmente la autonomía de sus integrantes, sino que reprime y crea dependencias. El Ballet Nacional es la única compañía en Lima que puede pagar sueldos apropiados a sus bailarines. Como no hay otras alternativas, a aquellos que no están de acuerdo con ese sistema no les queda otra opción que abandonar la compañía o aguantar. A veces, sorprende el trato que se les da a los bailarines en una compañía. Creo que aún existe la certeza de que un solo modelo de cuerpo es apto para la danza, es decir, un cuerpo que responde a determinados parámetros estéticos. Quizá se espera de los bailarines algo que no siempre pueden dar y muchas veces se pasa por alto las grandes cualidades que tienen. Discuto mucho cuando llego a Lima, pues pienso que se debería realizar una reestructuración del Ballet Nacional, así como en su momento se llamó a Miguel Molinari para una reestructuración de la Orquesta Sinfónica Nacional. El problema de fondo sigue siendo económico. Si se pudiera invertir más en la cultura y en el arte, y si hubiera dinero suficiente, se podría apoyar a muchos más grupos y la escena de la danza en Lima crecería. Además del Gran Teatro Nacional, el Ministerio de Cultura tiene otros espacios que se podrían abrir para ser utilizados por otras compañías y grupos.

De hecho, Christian Olivares y yo diseñamos un proyecto para que el Ministerio de Cultura convoque a concurso a creadores y/o coreógrafos para que puedan investigar gratuitamente en los espacios que tienen por periodos de tres o cuatro meses. Por razones de salud, tuve que dejar el proyecto y Carla Coronado⁹⁵ asumió mi lugar. Tengo entendido que han avanzado, así que tengo esperanzas de que finalmente el Ministerio de Cultura apoye a los artistas dando espacios.

Me daría mucha alegría. Eso ya sería un apoyo importante para la danza contemporánea.

Para terminar, quisiera que me comentes en qué proyectos te encuentras trabajando actualmente y qué esperas del futuro cercano.

Ahora, estoy en dos proyectos que significan mucho para mí. El primero ha sido la creación del centro coreográfico de Heidelberg. Actualmente, tenemos el HebelHalle, una sala grande y bien equipada. Al costado de esta, hay dos espacios más pequeños, en los que funciona el centro coreográfico. En el subsuelo, hay habitaciones para que los coreógrafos y bailarines puedan residir. Los coreógrafos que obtienen la residencia pueden trabajar en el centro entre cuatro y seis semanas. También reciben apoyo económico para su producción. Al final del proceso, deben presentar su trabajo. El segundo proyecto es la celebración de los treinta años del UnterwegsTheater, que será el próximo año. Por supuesto que también tengo en mente una visita a Lima con un nuevo trabajo coreográfico. Me interesa mucho un proyecto con la marinera peruana.

Que interesante. Ojalá que se dé todo eso.

Bueno, en esas estoy.

⁹⁵ (Lima, 1983) Bailarina, creadora y activista feminista en Compañía Mundana, #lainesperada y Danzón Nuclear. Es educadora desde pedagogías alternativas por los saberes y potencialidades de la corporalidad viva como fuente de significación y conocimiento.



Jaime Lema

“Por las diferentes experiencias que he vivido, me he dado cuenta de la importancia del profesionalismo en la producción artística. Así, surge el respeto, el aplauso y la sonrisa.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Jaime Lema Olavarría. Nací el 19 de noviembre de 1958.

Sé que te describes como un actor-bailarín. Inicialmente, lo que te llamó la atención fue el teatro. Cuéntame de esos inicios.

Mis inicios fueron en un curso de oratoria en el Club de Teatro de Lima con el maestro Reynaldo D’Amore a los diecinueve o veinte años. Mi padre no quería artistas en la familia, así que no había imaginado que sería actor. Ya estaba estudiando Administración de Empresas en la universidad, pero, a partir de las clases en el Club de Teatro de Lima, empecé a sentir que la actuación era estimulante. Después, entré al Cocolido, que estaba donde ahora está el teatro de La Tarumba. En esa época, lo dirigía Aurora Colina, que es espectacular en escena. Mi maestra fue Elvira Pérez Alvela, que ya ha fallecido.

¿Qué tipo de teatro hacías en el Cocolido? ¿Era teatro de texto o físico?

Hacíamos teatro de texto a partir de improvisaciones. Algunos maestros hablaban de nuevas técnicas de movimiento corporal que estaban llegando al Perú a finales de los años setenta y principios de los ochenta, pero no teníamos mucha claridad al respecto. Por ejemplo, se hablaba de la famosa improvisación corporal.

Ya en ese momento había danza en Lima. ¿Habías visto algo de danza?

No, pero siempre bailé en las fiestas y en el colegio. Desde que tengo uso de razón, bailaba.

¿Cómo continuó tu carrera después del Cocolido?

Empecé a trabajar a nivel profesional con Osvaldo Cattone, que es una eminencia en nuestro país. Él había llegado a Lima a comienzos de la década del setenta. Yo había crecido viendo sus trabajos en el famoso Teatro Marsano. El tipo de comedias musicales que ponía eran novedosas en Lima, incluso a nivel de propuesta escenográfica, pues fue el

primero que utilizó decorado con muebles y objetos reales. El Cocolido quedaba a dos cuadras del Marsano. Cuando estaba llevando mi segundo curso, acompañé a un amigo al Teatro Marsano. Se había inscrito para un casting, pero estaba preocupado de que su padre se entere. Quiso ir al Marsano para explicar por qué no podía dar la prueba. Éramos muy ingenuos. Habló con Milagros Jiménez, que en ese entonces era la asistente de Cattone. Milagros me vio, y me preguntó si sabía bailar, cantar y actuar. Le dije que bailaba en las fiestas. Me sugirió que me inscribiera para el casting, pues, en ese entonces, no había la cantidad de bailarines de ahora. A Osvaldo le bastaba con gente con oído, ritmo y lo que llamaban “presencia”. Osvaldo era muy famoso, porque había interpretado a Nino [en la telenovela *Nino, las cosas simples de la vida*] en la televisión. Alrededor de cuatrocientas personas se presentaron en el casting. Fueron seleccionadas cerca de treinta personas, entre mujeres y hombres. Las mujeres estaban vestidas con mallas y se veían muy preparadas. Yo, en cambio, ni conocía los suspensores de hombres. Luego, fui conociendo los detalles del mundo de los musicales, como las exigencias en torno a la representación de musicales de Broadway o Europa dependiendo de los derechos de autor. Después de pasar por tres pruebas, Chalo Gambino me llamó para decirme que había sido aceptado. Fue muy emocionante. El primer espectáculo en el que participé fue *Del diluvio que viene*. Todo era impecable. Osvaldo trajo de Europa la producción; y a la coreógrafa original, que se llama Belinda Whistics. Ella era espectacular: prácticamente levitaba. Pasé de llevar clases en el sótano del Club de Teatro de Lima con personalidades como Grégor Díaz a trabajar en un teatro con un alto presupuesto como el Marsano. Formé parte del coro e inmediatamente la coreógrafa dispuso que sea el bailarín número tres. Ella me enseñó las bases de la danza y Osvaldo me inculcó el respeto por la empresa artística. Se puede decir que mi carrera comenzó con pie derecho.

Devenir. Fotografía: Alma Curiel



Esta experiencia fue fortuita, pero te enganchó a la danza.

Sí, me fascinó. Por casi un año, vivimos en el Marsano: fueron tres meses de ensayos; y los demás, de funciones. Por eso, comenzaron las clases de danza.

¿Dónde tomaste clases de danza?

Mi primer maestro fue Jorge Rodríguez⁹⁶, que bailaba genial y era espectacular. Luego, tomé clases de contemporáneo con Rafael Morey⁹⁷, que ya falleció. Alrededor del 84, llevé clases con Lili Zeni, que ya tenía su escuela. Después, llevé clases de ballet con Lucy Telge. Comencé haciendo clases con las niñas de cinco y seis años. Por tres años, llevé clases de ballet todos los días. Poco a poco, empecé a tener una consciencia distinta sobre el manejo del cuerpo y me daba mucha satisfacción.

Paralelamente, ¿seguiste estudiando teatro?

No, ya lo había dejado. La experiencia con Osvaldo fue revolucionaria para mí: cambió por completo mi estructura y mi forma de ver el mundo. *Del diluvio que viene* era un espectáculo que duraba tres horas, de las cuales bailábamos por cerca de dos horas. Durante el resto del tiempo, iba al sótano a practicar la clase que había llevado en la mañana. Al año siguiente, me llevó de gira por tres meses con otra comedia musical llamada *El hombre de la Mancha*, en la que también actuaba. Viajamos por Venezuela, Colombia y Ecuador. Fue una gran experiencia, porque conocí diferentes personalidades y teatros en el camino. Después, Osvaldo me invitó para la comedia musical *Doña Flor y sus dos maridos*. Ya para entonces estaba interesado también en otros rubros. Había ido a ver un espectáculo en el Teatro Municipal del grupo

⁹⁶ Ver nota 5.

⁹⁷ Inició su contacto con la danza con la maestra francesa Trudy Kressel. Con el grupo de ella, se presentó en diferentes escenarios, sobre todo en el Teatro La Cabaña. Más adelante, se integró al Ballet San Marcos bajo la dirección de Vera Stastny. También se ha desempeñado como coreógrafo de manera independiente. A partir de su trayectoria, abrió su academia frente a la Plaza Bolívar de Pueblo Libre.

Cuatrotablas. Hubo algo que me conmovió y me di cuenta de que quería seguir esa línea. Conocí a Mario Delgado y tuve la suerte de llevar un taller individual con él. Me trataron como un caso especial.

En esa época, Cuatrotablas era un referente importante en el teatro peruano.

Así es. Además, yo ya bailaba en la televisión. Esa experiencia me hizo dar cuenta de que no solo quería bailar, sino también actuar. Cuatrotablas me daba la posibilidad de seguir con ambas disciplinas a partir de la creación y la investigación, que eran elementales para mí. Así, podía tener un equilibrio.

¿A qué tipo de creación te refieres: a la del intérprete o a la del director?

A la del intérprete. Comenzaba a crear personajes; a explorar qué sentían, y cómo bailaban y caminaban; cuáles eran sus tics; cómo era su postura. Así, comenzó a esbozarse mi investigación que se desarrolló más adelante.

Lo que salió en el primer personaje que hiciste en Cuatrotablas habla mucho de ti, de tu infancia y de tus padres. Cuando vi *Aquí no hay Broadway*, me conmovió mucho.

Era una época difícil: eran los años ochenta y el país se encontraba en una situación crítica por el terrorismo. Cuatrotablas me brindó la posibilidad de sanar y de comprender el mundo de otra manera. Dejé el teatro comercial de Osvaldo, y me involucré con el teatro de investigación, el teatro pobre y el teatro del cuerpo. Fue una maravilla.

De hecho, tu estilo está determinado tanto por el teatro físico como por el teatro comercial. ¿Cuánto tiempo te quedaste en Cuatrotablas?

Inmediatamente después de estar de gira por tres meses con Osvaldo, dejé la televisión y entré a Cuatrotablas. Como dices, siempre he estado en esos dos polos, pero me identifico más con el sector independiente. Con Cuatrotablas, salimos de gira por seis meses por Europa: estuvimos

en Hungría, Alemania, Francia. A partir de ese tipo de viajes, uno toma consciencia de que no te encuentras solo en el mundo, pues en otros espacios hay también personas que investigan y se involucran con su creación. Me quedé en Cuatrotablas por cerca de cuatro años. Hacia finales de los años ochenta, fui a estudiar mimo y movimiento corporal en la Escuela de Mimo de París, que eran discípulos de [Marcel] Marceau. También seguí llevando clases de danza, pues en Europa hay mucha facilidad para seguir cursos impresionantes con grandes maestros. Llevé clases de jazz, clásico, contemporáneo. También viajé a Nueva York por tres o cuatro semanas para seguir estudios de voz con Richard Armstrong en la Tisch School of the Arts en la NYU [New York University]. De repente, me di cuenta de que estaba rodeada de actores como Robert De Niro, Meryl Streep o Jack Nicholson. Los había visto actuar, pero no quería seguir ese camino, así que seguí investigando. Como bailarín, me sentía actor; y, como actor, me sentía bailarín. La experiencia fuera me marcó. Al final, te das cuenta de que las experiencias valen más que los estudios por los que te becaron.

Para entonces, ¿todavía no habías creado ninguno de tus unipersonales?

Después de separarme de Cuatrotablas, hice mi primer unipersonal. Fue por necesidad, porque había una crisis en el grupo: todos los actores se habían ido después de la gira, así que me quedé con el espectáculo *Aquí no hay Broadway*, que fue mi caballito de batalla.

¿Es un espectáculo de tu creación?

El nombre fue mío. Mario Delgado dirigió el proceso, pero la construcción de los personajes partió del trabajo con los actores. También, yo seguí desarrollando el mío, que fue Sebastián de la Luce. A partir de él, creé una nueva obra. En la obra, también hice referencia a otros personajes creados antes por mis compañeros de Cuatrotablas, como Maestro Cicatrices y Alejandra la Magnífica. Luego, mi personaje ha aparecido en otras obras. Los personajes que hago tienen que ver mucho con la creación y la investigación de ellos mismos. Eso definitivamente lo aprendí gracias a Cuatrotablas.

Qué interesante. Mirella [Carbone] también ha trabajado con Cuatrotablas. Cuando la dirigí para mi obra *El pecado del mirón*, Mirella creó un personaje que aparecía brevemente. Luego, lo siguió desarrollando por su cuenta y, a partir de él, creó *Paso doble*. Ella también debe haber asimilado la construcción de personaje como punto de partida de la creación a partir de su experiencia con Cuatrotablas.

Los personajes y los bailes de Mirella son muy teatrales. En mi caso, lo que dices es cierto: como digo, está en Sebastián de la Luce en *Aquí no hay Broadway*.

¿Qué otras experiencias tuviste antes de regresar a Perú?

En realidad, vivir en París fue duro por la soledad: yo venía del trabajo de grupo de Cuatrotablas. Habíamos actuado hasta en los Andes, así que la experiencia me había llevado a valorar más mi cultura. Viajar a París fue un cambio significativo. Antes de regresar a Perú, pasé una temporada en Egipto por temas de amor, pero me resultó asfixiante. Aun así, aproveché mi estadía. Presenté *Aquí no hay Broadway* en

una función de Opera House de El Cairo. En ese mismo teatro, también presenté *Una isla en el desierto*, que fue el antecedente de mi trabajo de “El Actor-Bailarín”. Luego, participé con *Sabor a salado* en un festival de teatro experimental de El Cairo. También dirigí a actores egipcios y *bellydancers*. No sé cómo lo hice. Ahora, gracias a la tecnología y el internet, me comunico con mis actores de Egipto; se han vuelto muy famosos, y aparecen en películas y en la televisión. Después de Egipto, viajé a Nicaragua. Allá, dicté talleres, presenté mis espectáculos y también representé al Perú. Entre mis viajes a Francia, Egipto y Nicaragua, también vine en varias ocasiones al Perú. Conocí a Óscar Naters de Íntegro, así que terminé colaborando con ellos. Ana Zavala y yo hicimos una fusión espectacular a partir del lenguaje de cada uno. En paralelo, creamos el espectáculo *Los amores difíciles*. Fue un proceso conmovedor, porque planteé la creación de personajes en movimiento. Gracias a la influencia de Íntegro, comencé también a hacer fusión de diferentes tipos de movimiento y danza. Como Íntegro se fue de gira a ciudades como Burgos, Río de Janeiro o Ámsterdam, hemos representado al Perú en varias oportunidades con *Los amores difíciles*. En total, trabajé con Íntegro en tres espectáculos que se realizaron en los años noventa: *Los amores difíciles*, *Jardines lejanos* y *Paraíso punto cero*.

Esa fue la segunda generación de Íntegro.

Así es. Ya a finales de los noventa, me independicé de Íntegro.

Después de dejar Íntegro, estuviste muy activo en la escena limeña.

Te conocí cuando llevé clases contigo en Pata de Cabra. En esos tiempos, se comienzan a hacer diferentes fusiones a nivel interpretativo, así que empezaron a contratarnos para diferentes tipos de eventos. Gracias a nuestra amiga Rossana Peñaloza, nos invitan a hacer una performance para un evento, en el que teníamos que presentar un superhéroe. El proceso fue distinto a otros, pues el personaje, Dick Power, surgió a partir del evento. Se trata de un personaje muy fuerte, demandante y conmovedor. Dick Power era un homenaje a mis héroes de infancia. Yo no veía muchos dibujos animados, sino películas de amor. Cuando tenía cinco o seis años, los dibujos animados me aburrían, porque me daba cuenta de que no eran de verdad. Crear a Dick Power fue un placer, porque diferentes elementos fueron influyentes, como las experiencias en Europa, en Egipto y en Broadway. Al final, diferentes referentes se fusionaron en *Dick y Natasha... al auxilio*. Lo sabes, porque también actuaste en esa obra.

Creo que fue un trabajo bastante osado para Lima, porque tomó la estética del cómic y la ciudad es muy resistente a las innovaciones. Había elementos teatrales y de la danza.

Exacto. Los personajes bailaban y actuaban. Además, cuando sufrían, era a partir de lo inmediato. Por eso, tomaba mucho del lenguaje del cómic con expresiones como “¡oh!”, “¡ah!”.

Nuevamente, como en otras obras tuyas, el personaje fue el eje del trabajo.

Sí, el personaje y lo que siente. Esa era una época difícil para nuestro país y para las artes, pero la danza y el teatro me dieron la disciplina para seguir adelante. Esa mentalidad fue determinante en mi proyecto pedagógico y mi compañía.

Ya en Cuatrotablas, había empezado a tener la mirada de maestro, pues, después de trabajar por muchos años en una investigación, puedes interpretarla desde tu propia mirada. He tenido diferentes experiencias que me han permitido desarrollar el proyecto pedagógico del taller integral de teatro danza: el trabajo con Osvaldo Cattone, Cuatrotablas e Íntegro; las experiencias en Medio Oriente, Centroamérica y Europa; o haber visto tan joven espectáculos de personalidades como Peter Brook o [Jerzy] Grotowski. Toda la información que iba recopilando la anotaba. A partir de todo eso, creé un taller que llevé y fui desarrollando en Nicaragua y Egipto. Cuando decidí quedarme en el Perú, surgió la necesidad de crear mi compañía, Komilfó Teatro. El primer espectáculo de Komilfó Teatro, en el que también fui director, fue *Dick y Natasha...al auxilio*. Fue un trabajo bastante intenso, sobre todo por el tipo de trabajo de cuerpo que hacíamos. Esto fue a finales de los noventa. Paralelamente, empezó el proyecto del Taller Integral de Teatro Danza “El Actor–Bailarín” con actores formados, como Jose Ruiz Subauste y

“Con Kamal, quise despedirme del Perú de los años ochenta: quería representar el enfrentamiento a la muerte para seguir vivo, así que era una obra muy desgarradora.”



Kamal. Fotografía: Renzo Giraldo

Juan Carlo Castillo⁹⁸. A partir de entonces, empecé a recibir muchas invitaciones internacionales para presentar mi trabajo y participar en el de otros. Ya a inicios de los noventa, me habían invitado a colaborar con la compañía Carnale de Austria, así que había vivido por una temporada en Salzburgo. Con ellos creé *La historia NO contada*, dirigida por Alan Bolt de Nicaragua. Después de los noventa, viajé a México para participar en festivales con mi unipersonal *Sumergido en mis zapatos*, que es un compendio de todos mis personajes de los espectáculos hechos hasta el año 2000.

Cuando dictas el taller “El Actor–Bailarín”, ¿se trata de un proyecto independiente o lo haces con Komilfó Teatro?

Al inicio, lo hacía de manera independiente, pero, cuando aparece la compañía, lo integro a ella. Comenzó un mundo desconocido y rico para mí, porque empecé a dirigir a otros. Yo ya me había dirigido a mí mismo, pero, a partir de esa experiencia, empecé a conectar con otros gracias a mi propia experiencia. Eso me permitió empezar una carrera de dirección con varios espectáculos.

¿Qué espectáculos has dirigido?

Comencé con *Dick y Natasha... al auxilio*, que es un cómic de teatro danza. Después,

presenté *Ombre sombra* con los del taller “El Actor–Bailarín”. Ambos espectáculos estuvieron durante una temporada en Pata de Cabra. Luego, presenté *Kamal* en la Alianza Francesa. Tuvimos una temporada de seis semanas de jueves a lunes. Fue una experiencia intensa y el espectáculo irrumpió en la escena nacional. A partir del éxito que tuvimos con *Kamal*, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa me invitaron a dirigir *Los miserables* en teatro físico. También presentamos esa obra con actores–bailarines. Luego, vino *Pleamar*, que fue una experiencia maravillosa y llegó a ser considerado el espectáculo del año por la revista *Caretas*. *Dick y Natasha* era una forma de reírme de mí mismo. En *Ombre sombra*, hablaba sobre el tema de la identidad de género. Con *Kamal*, quise despedirme del Perú de los años ochenta: quería representar el enfrentamiento a la muerte para seguir vivo, así que era una obra muy desgarradora. *Pleamar* para mí fue la poesía llevada a su más alto nivel. Cuando yo viajaba y entraba a los museos, salía extasiado; quería que el público se llevara esa sensación del espectáculo. Creo que la experiencia me hizo sentir que la belleza podía traer paz y tranquilidad. Además, las intérpretes eran muy intensas: estaban Cory Cruz, Úrsula Agustín⁹⁹, Carola Robles y tú. Partí del personaje de George Sand, que se vistió de hombre para ser reconocida como autora de ficción. Al final, creo que lo que más trascendió de ella fue el personaje que creó de ella misma. *Pleamar* fue impecable. También estuvo en una temporada larga. Después de *Pleamar*, viene *La dama y el unicornio*. Debo confesar que ese espectáculo quedó en una fase de investigación por temas familiares. Me interesaba trabajar el símbolo de viajar al infinito, pero no llegué a

⁹⁸ Ver nota 25.

⁹⁹ Ver nota 46.

desarrollar tanto la idea como me hubiera gustado. Luego, me reencuentro con Pilar Núñez, una colega importante de mis inicios en Cuatrotablas. Cuando entré al grupo, ella ya había trabajado varios unipersonales y era una personalidad reconocida del mundo del movimiento. Cuando nos reencontramos años después, trabajamos con todos nuestros personajes en una obra que creo que ha sido un hito del teatro peruano: *La importancia del abrazo*. Se trata de un espectáculo que recoge los inicios de ambos a partir de una fusión. Ese fue un momento importante en mi carrera, porque empecé a ser invitado para eventos internacionales como director. Ya antes había viajado con Osvaldo, Mario Delgado e Íntegro, pero como intérprete. Con *La importancia de un abrazo*, participamos en eventos como el XXIII Festival de Teatro Hispano de Miami (FITH), el XI Festival Internacional de Teatro Hispano en Washington D.C. y el III Festival Iberoamericano de Teatro de Sao Paulo. Sinceramente, siempre tenía muchos nervios.

Entiendo. Como intérprete, uno se siente nervioso, pero más cuando eres el director.

Usualmente, en esos eventos, suele haber críticas después del espectáculo. Participamos también en un festival en Cádiz. En esa oportunidad, no pude dormir antes de que salga la crítica, porque un argentino me dijo que, de los espectáculos peruanos, el que menos le había gustado era *La importancia del abrazo*, sin saber que era el mío. Cuando salió la crítica, era estupenda. Aun así, ese tipo de situaciones te permiten aprender a confrontar tu trabajo de manera adulta y madura.

¿Cómo ha continuado el trabajo de Komilfó Teatro?

Komilfó Teatro continúa con el proyecto pedagógico, que es el de “El Actor–Bailarín”; y se dedica a la dirección de los espectáculos que produce. La compañía se creó en 1999 con el propósito de fortalecer y establecer esos vínculos. Cuando había pensado en abandonar el proyecto, apareció la oportunidad de establecerme en México, donde ya había presentado trabajos hace más de veinte años.

¿Cómo surgió el Festival 100% Cuerpo?

El director de la Alianza Francesa me invitó para crear el festival, porque antes ya había participado en otro festival de la Alianza Francesa, llamado Primavera de la Danza. En realidad, me sirvió haber estudiado tres años Administración de Empresas para fortalecer ese proyecto. Pensamos que el festival iba a tomar vuelo a partir de su tercer o cuarto año, pero tuvo éxito desde la primera edición. Eso demuestra que había una necesidad de ese tipo de estímulos en nuestro país. Muchos me cuestionaban que me involucrara con ese proyecto, sobre todo por el poco dinero que nos daban.

¿Cuál era la iniciativa del festival?

En un principio, el objetivo principal era promover la danza independiente peruana, pero luego se abre también hacia la escena internacional. Quería que en el festival no solo se presenten buenos espectáculos, sino también que haya público. Como la Alianza Francesa me daba poco dinero, lo primero que hice fue realizar eventos para recaudar recursos. Luego, busqué a las personas que tienen escuela. Contacté a Morella Petrozzi y Ducelia Woll, a Lili Zeni, a Patricia Awuapara, a Mirella Carbone, a ti, y a Pilar Ramos de Diva Producciones. Me reuní con ustedes para poder

difundir el evento entre sus alumnos para así poder formar un público. Eso permitió que el proyecto se dispare. Todo un equipo de gente creyó y trabajó en ese festival. Como ya teníamos relaciones con compañías extranjeras, hicimos intercambios con ellas, como con Hervé Diasnas o Valérie Lamielle. De hecho, Marisol Otero me apoyó mucho en la parte pedagógica. Además, el festival fue un espacio para que nazcan muchos directores y se presenten diferentes espectáculos.

Ustedes tenían una política para artistas ya consolidados y otra para los nuevos.

Por mi propia experiencia, para mí era elemental tener público, así como es importante tener buenos intérpretes y buenas propuestas. En los siete años del festival, se han presentado alrededor de ochenta espectáculos, además de los talleres con maestros nacionales e internacionales. Creo que la movida del Festival 100% Cuerpo fue un hito importante. Ya antes existía el Festival [Internacional Danza Nueva] del ICPNA [Instituto Cultural Norteamericano], pero se trataba de una ventana para presentar propuestas internacionales, no nacionales. Para que las artes se consoliden profesionalmente, se necesita el paquete completo: no basta con que uno sea buen bailarín, sino que también se necesita un teatro, una buena producción y material gráfico. Ahora, tenemos en mente la idea de hacer un libro sobre el festival por la cantidad de espectáculos nacionales e internacionales que se han presentado. Los creadores peruanos también nos apoyaron mucho, sobre todo los de mi generación.

¿Cómo te identificas: como bailarín, actor, director, maestro o promotor?

Si tuviera que describir lo que hago, sería a partir de todas esas facetas, porque una es consecuencia de la otra y viceversa. He tenido la posibilidad de desempeñarme en esos diferentes ámbitos.

¿Cuál crees que ha sido tu aporte al medio artístico de Lima?

Un primer punto es el del intérprete que entrega, que se ha dado a partir del trabajo de “El Actor–Bailarín”. Realizar esa fusión me ha servido mucho a mí y creo que ha sido una de mis contribuciones en el desarrollo del medio de la danza limeña. Un segundo punto es el de la mirada empresarial, que he aportado en la realización del Festival 100% Cuerpo. Para mí es un aporte muy importante, porque comencé en una época difícil, en la que el arte se caracterizaba por la falta de recursos. Han sido siete años en los que hemos trabajado muy duro para tener un espacio, una movida gráfica e informativa, y las condiciones profesionales necesarias. Siempre les he dicho a mis alumnos que el “yo quiero” tiene que conjugarse con el “yo puedo”. Para poder conseguir tus logros, tienes que organizarte, levantarte temprano y trabajar. Yo quise y lo logré. Además, tuve la suerte de contar con el apoyo de mis colegas. Creo que mi generación es muy profesional, porque antes se presentaban espectáculos sin necesariamente contar con las condiciones adecuadas. Por las diferentes experiencias que he vivido, me he dado cuenta de la importancia del profesionalismo en la producción artística. Así, surge el respeto, el aplauso y la sonrisa.



Jimmy Gamonet

“Como contribución a la danza de mi país, quisiera dejar algo que le pueda servir a la siguiente generación. Mi meta es enfocarlos, guiarlos y educarlos, y tratar de traer trabajos que no se han visto.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Jimmy Gamonet de los Heros. Soy peruano de nacimiento y de corazón.

¿Cómo fueron tus inicios en la danza?

Empecé en teatro, porque mi papá tenía una compañía, Teatro Sacro, desde antes de que yo naciera. Él también hacía radio. Conoció a mi mamá en una función en el teatro y se enamoraron. Mi mamá empezó a hacer sus primeras incursiones como actriz y se casaron, así que nací en ese ambiente. Incluso, participé desde que tenía un año en obras que mi padre dirigía. Obviamente, no las recuerdo, pero él me ha contado al respecto. Él quería que en algún momento tomara la actuación de una manera un poco más seria, pero, por alguna razón, me llamaba más la atención el movimiento. Veía en la televisión todo lo que se trataba del movimiento de danza y vi los ballets de [George] Balanchine. Había un show en las tardes, en el que recuerdo haber visto un ballet que con el tiempo pude identificar: era *Western Symphony*. Cuando el Miami City Ballet hacía obras de Balanchine, me di cuenta de que ya había visto algunas de sus coreografías en la televisión cuando era niño. Me fascinaba. Cuando estaba todavía en la primaria, a la tía de uno de mis mejores amigos le fascinaba el ballet. Nosotros éramos bastante pequeños: tendríamos doce años. La tía nos llevaba al Teatro Segura, porque se presentaba el Ballet San Marcos y en ese tiempo bailaba Jorge Rodríguez¹⁰⁰.

Qué maravilla.

La tía de mi amigo nos llevaba para exponernos al ballet y yo quedaba completamente fascinado. Hasta ahora, recuerdo cuando bailaron *Noches de Walpurgis*. Me pareció una maravilla: no entendía cómo podían moverse así en escena. Me tocó emocionalmente de una forma que no me había tocado la actuación. La tía me comentó que cerca se encontraba la Escuela Nacional Superior de Ballet, que en esa época estaba por el Palacio de Gobierno y la Catedral, en una calle

paralela al bar Cordano. Mi amigo y yo decidimos escaparnos del colegio para ir a ver qué era este misterio de la Escuela Nacional Superior de Ballet. Llegamos y recuerdo que estaba en el segundo piso. Miro a la izquierda y había un salón en el que un señor estaba dictando clase a un grupo pequeño de mujeres. El señor era Manuel Stagnaro¹⁰¹. Nos quedamos mirando la clase. Las chicas llevaban escarpines de lana y el piso era de madera, porque en ese tiempo no existía el de linóleo. Él les gritaba. Todavía recuerdo el olor del sudor y de la madera de típica construcción antigua. En el espacio contiguo, se presenta una señora de edad, muy delgada. Era Carmen Muñoz¹⁰², que era la directora de la escuela. “Ustedes, niños, ¿qué hacen acá?” pregunta. Nos asustamos, porque pensamos que estábamos invadiendo el espacio. “¿Les gusta el ballet? ¿Por qué no vienen a tomar clases?” Nos dijo los horarios de las clases, y que teníamos que conseguir mallas, zapatillas y suspensores. Creo que nos tomó un poco de tiempo volver, porque éramos pequeños y no teníamos dinero. Me parece que ahorramos de nuestras propinas. Fuimos al Mercado Central y compramos mallas;

101 (Lima, 1939-2020) En 1958, ingresa a la Asociación de Artistas Aficionados a estudiar ballet. Entre sus maestros, se encuentran Carmen Muñoz, Haydée Caycho, Betty Misiego, Roger Fenonjois, Hebe Arnoux (Sodre-Montevideo) Esther Gnavi (Teatro Colón-Buenos Aires), Charles Dickson (Covent Garden-Londres) y Julián Calderón (Ballet de Costa Rica). Como bailarín, en 1960 debuta como integrante del cuerpo de baile de la Asociación de Artistas Aficionados y, dos años más tarde, lo hace como solista. Entre 1959 y 1963, perteneció al grupo dirigido por Adrienne Barteau. En 1964, es invitado por Carmen Muñoz para que forme parte de su grupo como primer bailarín. Como docente, fue profesor de ballet en la escuela de Carmen Muñoz y en la Asociación de Artistas Aficionados. En los años setenta, desempeña distintas labores en el Grupo Nacional de Danza, tales como repositor y jefe de estudios, entre otras actividades. En 1977, empieza a ejercer como profesor de danza en el TUC [Teatro de la Universidad Católica]. En 1974, fue nombrado jefe de estudios de la Escuela Nacional Superior de Ballet. En 1993, se reincorpora a la plana docente de dicha escuela y dicta los cursos Metodología de la Danza Clásica e Historia del Ballet. Desde ese momento y hasta su muerte, fue uno de los principales maestros de dicha institución.

102 Ver nota 1.

100 Ver nota 5.

eran *stockings* de mujer, porque no había de hombre. Zapatillas no llegamos a conseguir, y llevamos suspensores de fútbol y BVD. Cuando llegamos a la clase, solo había mujeres. La profesora me preguntó por qué no tenía zapatillas. Le dije que no sabía dónde conseguir. No le importó mucho y empezó con lo base, la rotación y el plié. Al principio, me sentí fuera de lugar, pues los movimientos no son naturales y hay que acondicionar el cuerpo. Sin embargo, me gustó la fisicalidad y la parte ritual. Obviamente, exigía cierta disciplina. Me encantó, así que me quedé, pero mi amigo tomó una clase y desapareció. Además de asustarse por la exigencia, en vez de suspensores, compró un bikini rojo. Entonces, las chicas empezaron a reírse cuando lo vieron. Yo empecé a tomar clases en las tardes después del colegio y seguía viendo los shows de televisión, pero mis padres no sabían que tomaba clases de ballet.

¿Les hubiera fastidiado?

Yo tenía miedo, porque todavía en esas épocas se pensaba que el ballet no era para hombres. Quizá la inseguridad solo venía de mí.

Tu padre era artista. Finalmente, podría haberlo aceptado.

Por supuesto que sí, porque, cuando llegó a saberlo, no tuvo ningún problema. Su única preocupación era no poder guiarme como podría haberlo hecho en la actuación. Pensaba que en otra industria iba a estar solo, pero no fue así. Mi madre también me apoyó. Le comenté a mi amigo Cristóbal [Orellana] que quería bailar. En ese tiempo, existían las revistas musicales que se presentaban en el Canal 5 de Panamericana Televisión. Cristóbal me comentó que conocía por un amigo a un coreógrafo del canal, que era Armando Barrientos. Me dice que yo podría conversar con él para bailar en el show que dirigía. Yo era muy joven, pero aun así fui a hablar con Armando Barrientos. Lo primero que me preguntó fue si estudiaba ballet. Le dije que sí, a pesar de que solo había ido a clases por algunos meses. Vio mi osadía y creo que le gustó. Me hizo saber que estaban ensayando en el Teatro Arequipa y me dice que vaya ese viernes a las 6 de la tarde. Fui pensando que era una audición. Cuando llegué, los chicos estaban terminando de ensayar. Armando me sube a escena y me comienza a enseñar unos pasos para que yo lo siga. Era puro jazz.

En esa época había mucho jazz.

Exactamente. Estaba fascinado. Me dijo que no me podía contratar, porque era menor de edad, pero me invitó a ir libremente a los ensayos para seguir aprendiendo. Yo feliz. Hablé con mi papá para cambiarme de colegio. Me matriculé en el Colegio Barton, que estaba al costado de lo que es ahora el Parque de las Aguas. Iba al colegio y luego a los ensayos. Por medio de mi amiga Lourdes Abril, me invitan a bailar al Ballet Peruano dirigido por Kaye Mackinnon. Lourdes me

dice que vaya a tomar clases con ellos. Eran en el sétimo piso del Edificio del Periodista, en la Avenida Abancay. Cuando llegué, como siempre he sido alto y flaco, Kaye me vio y me dijo “hijito, tú eres bailarín. Venga para acá y le doy beca completa”. Empecé a tomar clases con ella y conocí a mucha gente. Así, comencé un regimiento físico. No dejé las clases de ballet, pero ya no podía continuar con la Escuela Nacional [Superior de Ballet].

¿Kaye dictaba las clases?

Sí, clases de ballet. También las dictaba Ernesto Subauste. Empecé a tomar más en serio la danza. Cuando ya me pudieron pagar, llegué a bailar en las revistas en Panamericana Televisión. Así, tenía dinero para mis pasajes. Cuando terminé el colegio, estaba muy metido en el ballet. Lucy Telge me toma para su escuela; y Hilda Riveros, para el Ballet Moderno de Cámara.

¿Todo sucedió en simultáneo?

Fue en un lapso de unos cinco años en los años setenta. Como siempre ha habido demanda por bailarines hombres, te motivaban a bailar prontamente. Yo era feliz con todas esas experiencias.

¿El Ballet Moderno de Cámara era, efectivamente, moderno?

Completamente moderno. Hilda daba las clases y me encantaban, porque no tenían la rigidez de Martha Graham o de Limón, sino que iba más hacia el jazz, con un estilo muy propio de ella. Eso te daba la libertad de moverte sin estancarte. Eso me sirvió para complementar lo que ya sabía. Me gustaba la formación y disciplina del ballet, pero también me interesaba la libertad para poder moverme en escena. Cuando bailaba con el Ballet Moderno de Cámara, me invitaron a Cuba con Hilda. Fuimos a bailar en el Festival Internacional de Ballet en La Habana. Fue mi primera salida fuera del país. Fue una experiencia preciosa: ver tanto bailarín profesional era espectacular, porque te abría la mente completamente. Le caí bien a Alicia Alonso, así que extendió mi estadía y me quedé más de dos meses, pero tuve siempre temor del sistema comunista. En esa época, era muy intenso y cerrado; no había la “supuesta” libertad de ahora. Hace poco, me invitaron a Cuba para montar una coreografía para el último festival. Podía caminar por la calle e ir de un sitio a otro sin ningún problema. En cambio, en esa época, ni nos dejaban salir del hotel. Había un chofer que me llevaba al teatro, a los estudios y al hotel. Si yo quería ir a otro sitio, me decían que no era aconsejable. Incluso, alguna vez discutí con el chofer al respecto y me fui caminando por el malecón. En la ciudad, no había tantos restaurantes y siempre había cola en los establecimientos. Una vez, entré a una botica a buscar algo y no había nada. Fue un choque cultural. Regresé a Lima, pero Hilda decidió quedarse en Cuba, porque en esa época empezaron los problemas políticos entre Perú y Chile. Me acuerdo de que Fidel Castro la invitó a quedarse en La Habana.

¿Cuánto tiempo se quedó allá?

Alrededor de veinte años. Después, regresó a Chile y allí falleció. Hace poco, tuve la oportunidad de verla en Lima de casualidad, porque coincidimos en un coloquio. No la veía hace años. Fue muy bonito. En el coloquio, conversamos

“Me gustaba la formación y disciplina del ballet, pero también me interesaba la libertad para poder moverme en escena.”



But I Never Saw Another Butterfly Again. Fotografía: Javier Gamboa

con los estudiantes sobre nuestras experiencias en el ballet. Fue muy interesante. Después, no la volví a ver. De vez en cuando, nos comunicábamos por teléfono cuando yo vivía en Nueva York, pues su hijo trabaja y tiene una banda en esa ciudad. Él me contactó por Facebook. Me dijo que su mamá me recordaba mucho.

¿Cómo describirías su trabajo coreográfico?

Tenía un estilo muy particular. Ella hacía mucho comentario político en su danza, es decir, muchas de sus obras tenían un mensaje social. De hecho, la última etapa de ella como directora del Ballet Moderno de Cámara coincidió con el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Lamentablemente, yo estaba en una edad en la que no tenía la capacidad para poder analizar y crear una opinión inteligente sobre su trabajo. Creo que he apreciado más la experiencia con ella a nivel artístico y personal cuando entré al Ballet Nacional. Entré cuando se creó, es decir, a partir de la fusión del Ballet San Marcos, el Ballet Moderno de Cámara y el Grupo Nacional de Danza.

¿Por qué se realiza la fusión? ¿Fue por un tema económico?

Por lo que he escuchado, me parece que sí. Vera Stastny asumió la dirección. Ella creía que la compañía no debía ser solo de clásico, porque el cuerpo del bailarín latino no lo permite, así que trajo maestros de fuera, como maestros de Nueva York de la técnica Graham. Tomábamos el entrenamiento clásico con una profesora finlandesa e, inmediatamente después, teníamos una hora de clase de Graham. Así fue por seis meses.

La técnica Graham es muy dura.

Sí, por las contracciones en el piso. Después de esos seis meses, trajo a un maestro de José Limón que era un poco más suelto. Hacíamos más diagonales y más *bouncing*. A mucha gente no le gustó: a los tiranos clásicos les pareció espantoso. En cambio, a mí siempre me ha encantado experimentar.

Además, ya habías probado otros estilos.

Por eso, sentía más libertad para bailar. Después, vino Sara Pardo y creó un taller coreográfico en el que todos tenían que participar. Quedamos Yvonne [von Mollendorff], Rosita [Rosa] Cáceres y yo, porque los demás no estaban interesados. Terminamos haciendo una propuesta entre todos.

¿El taller era para coreógrafos?

Exacto, para aprender composición. Nos daban 32 compases y partíamos de premisas muy básicas. Por ejemplo, Sara Pardo nos decía que pensáramos en un caballito, y nos preguntaba qué puede hacer un caballito, dónde vivía, etc. Ese taller duró un año, en el que se llevó a cabo el Primer Concurso Internacional de Ballet en Trujillo. Concurse representando a la Asociación Choreartium de Lima dirigida por Lucy Telge, que hoy es el Ballet Municipal. Yo trabajaba en las mañanas con el Ballet Nacional, y desde las 6 de la tarde hasta las 9 o 9:30 de la noche tomaba clases con Lucy en Jesús María. Hacía funciones con los dos grupos, mientras no hubiese conflicto. Entonces, Lucy me dice que debería competir en el concurso, porque a ella le gustaba que tuviéramos la experiencia. Compito y gano. También era concurso de coreografía, pero era anónimo. Gané ambas medallas de oro.

Ganaste como bailarín y como coreógrafo. ¿La coreografía era contigo o con otros bailarines?

Hice una coreografía para las bailarinas Silvia Minaya y Silvia Holzamer. Se llamó *Sombras de un pasado*, con música de Daniel Alomía Robles. Al ganar ese concurso, Lucy quiso que fuera a Japón para representar al Perú. Me pagaban el pasaje y todos mis gastos hasta la fase a la que llegara. Al finalizar el concurso, fui a visitar a amigos en California y en Nueva York. Ahí, me ofrecen contrato para el Joffrey Ballet.

¿Haces audición para el Joffrey Ballet?

Sí. Tenía un maestro en el Clark Center, una escuela de esa época que creo que ya desapareció. La amiga que me llevaba me dijo que le gustaba al maestro. Sugirió que haga una audición para trabajar en una compañía. El maestro me comentó que había una audición para el Joffrey. Fui y conocí a Gerald Arpino. Él pensaba que yo tenía permiso para trabajar en Estados Unidos, pero yo solo tenía visa de turista, así que no me pudo ofrecer contrato. Me dijo que, si yo veía la forma de tramitar mi Social Security, me contrataba. Esa tarde, vi un anuncio de una audición a las 4 de la tarde para Ballet Oklahoma. Mi amiga me motivó a ir. No quería ilusionarme de nuevo, pero mi amiga me hizo dar cuenta de que era una forma de tomar una clase y practicar sin pagar.

Claro. Mucha gente iba a audiciones para estar entrenada.

Solo había una plaza de hombre; aun así, fui para tomar la clase. Bo Spassoff y su esposa, Stephanie Wolf, eran los directores de la compañía. Terminé los ejercicios de barra y el centro, y fui al camerino a cambiarme. Al salir, le di mi currículum a Stephanie y me fui. A las dos semanas, me llaman para decirme que me habían dado el trabajo. No sabía qué hacer, porque no tenía visa de trabajo. El amigo que

me estaba hospedando me recomendó que acepte, porque lo peor que podía pasar era que me regresaran. Cuando llegué a Oklahoma, lo primero que dije es que no tenía papeles. Bo era un encanto de persona y hablaba un poco de español. Me dijo que no había problema y que quería verme en clase nuevamente. Necesitaba un *partner* para Stephanie, que era exbailarina del American Ballet Theatre y había trabajado con el New York City Ballet. Tramitaron los papeles inmediatamente para la visa de trabajo, así que decido quedarme un año para probar. Fue difícil dejar todo para instalarme en otra parte. Yo ya tenía un formato de trabajo en Lima y estaba haciendo televisión. Hacía comerciales y películas pequeñas. Además, acá estaba cerca de mi familia. De repente, me encuentro completamente solo, cosa que fue chocante por poco más de un año. Luego, uno se empieza a acostumbrar, se adapta al sistema y aprende el idioma. Poco a poco, empecé a hacer mis primeras coreografías. En realidad, ya había coreografiado algunas cosas durante mi etapa escolar con mis amigos para fechas como el Día de la Madre o la clausura del año escolar.

Es decir, has sido coreógrafo antes que bailarín.

Así es, en mi infancia. Para Ballet Oklahoma hice tres piezas. Después, Edward Villella entra como director y consejero (*an adviser*). Pensé que la compañía iba a tomar otra dirección. Paralelamente, aparece la oportunidad para ir a trabajar en Europa en el Ballet Royal de Wallonie en Bélgica. Tenía que decidir entre quedarme en Oklahoma o aceptar el contrato. Estaba interesado por irme a Europa, así que le dije a Edward que no podía quedarme. Lo aceptó y me dijo que tenía siempre las puertas abiertas si cambiaba de opinión. Él había visto mi trabajo y mis coreografías. Cuando fui a Europa, no acepté bailar con el Ballet Royal de Wallonie.



“Soy un coreógrafo netamente neoclásico (...) Sin embargo, uno empieza a crear un estilo partiendo de sus gustos y lo que le llama la atención.”

Recitaciones. Fotografía: Javier Gamboa

Aun así, un amigo consiguió un contrato en Francia y me sugirió que vaya, pues necesitaban bailarines. Voy y hago una audición en el Ballet Du Nord.

Tu historia es de mucho éxito.

Siempre he tenido suerte.

Es por tu talento.

He tomado riesgos, como al dejar el Ballet Oklahoma e irme a Europa. Cuando tienes cierta edad, no te importa, porque piensas que vas a vivir para siempre. Ahora, lo pensaría más y quizá no lo haría. En ese momento, me di el lujo de tomar lo de Francia. Dije que quería coreografiar y me dicen que ese año no se podría, pues Alfonso Catá, el director artístico de ese momento, enfocaba el repertorio en los trabajos de George Balanchine y me quería como bailarín. Yo feliz de hacer Balanchine, porque siempre me ha gustado el trabajo de ese hombre. Me prometió que el siguiente año iba a poder coreografiar, pero, cuando pasó un año, tampoco me dejó hacerlo. Me quedé un segundo año con la compañía, pero no pensaba quedarme uno más. Me invitaron a un concurso de coreografía en Lausana, Suiza, por intermedio de la Embajada de Perú. Se lo comento a Catá y me dice que aún me necesitaba solo como bailarín, así que le dije que no podía quedarme más. Me fui a la casa de unos familiares que tengo en Suiza por unos meses. Fui a tomar clases con el Gran Ballet de la Ópera de Ginebra. En ese tiempo, el director era Oscar Araíz. Le pregunté si podía trabajar con algunos de sus bailarines, pero estaban de gira. Tomé clases por unos meses, pero ya no pude participar en Lausana. Terminé aburriéndome en Ginebra, así que regresé a Nueva York. Durante los primeros meses, empecé a tomar clases y a trabajar para el Landmark Preservation Commission de New York City. En un viaje a Oklahoma que hice para visitar a unos amigos, uno de ellos me dice que el Ballet Oklahoma tenía una función didáctica. Fuimos y Edward Villella se entera de que estaba ahí. Al final de la función, me hace una invitación delante de todo el público: “aquí está un bailarín que ha trabajado con nosotros y ahora está bailando en Europa. Cuánto nos gustaría que volviera a la compañía”. Me paralicé. Me quedé a conversar con él y me repitió su oferta. Acepté y me quedé con ellos. En ese mismo año, a mediados del 85, aparece la iniciativa para empezar el Miami City Ballet. A Edward le estaban ofreciendo la dirección de esa compañía y me ofrece ir a trabajar con él. Yo sabía que en Florida no había mucha tradición de ballet, por lo que le pregunto si estaba seguro, pero un grupo de entusiastas dirigido por Toby Ansin estaban haciendo la inversión, es decir, había fondos de por medio.

Además, traían bailarines reconocidos.

Claro. Acepté la propuesta y, a inicios del 86, viajo a Miami. El Miami City Ballet comienza con diecinueve bailarines. Yo al inicio bailaba con ellos y paralelamente empiezo a coreografiar. Me piden que haga un ballet de cierre para el espectáculo de estreno de la compañía. Presento la pieza *Transtangos*. En esa época, estaba de moda el tango argentino, pero no se había hecho nada de fusión de tango y ballet, así que me pareció una idea interesante. Además, estábamos lidiando con una comunidad latina. La compañía me costó los gastos para ir a Nueva York nuevamente y empezar a tomar clases privadas

de tango. Me quedé alrededor de un mes. Regreso a Miami y empiezo a armar la primera función de la compañía. Me quedé quince años con ellos.

¿Te quedaste como director artístico?

No, como coreógrafo residente. Bailé con ellos hasta el 95, y, a la vez, dictaba clases y coreografiaba. Era demasiado. Tenía que dejar algo, así que decidí dejar de bailar. Hablé con Edward sobre mi decisión y lo aceptó. Me quedé como coreógrafo residente y ballet master de la compañía por el resto del tiempo. En esos quince años, hice con ellos alrededor de cuarenta trabajos coreográficos.

¿Cómo es tu proceso de creación? ¿Cuánto tiempo te toma?

Depende de la naturaleza del proyecto. Por ejemplo, cuando la compañía recién comenzaba, teníamos que aprovechar cualquier oportunidad para darle visibilidad a nivel local, nacional e internacional. Había comisiones y se hacían trabajos a pedido, por lo que he hecho varios trabajos en colaboración. Por ejemplo, trabajé con la Embajada de Estados Unidos en Ecuador para hacer un proyecto llamado *Danzalta*, que tomaba temas musicales, y unía a Ecuador, Perú y Bolivia, también con la ayuda de artistas plásticos de Quito. Fue muy interesante, porque hubo mucho intercambio y tuve libertad para hacer lo que yo quería. Por suerte, tuve completa autonomía y me trataban con mucho respeto, cosa que es sumamente importante.

Tu propuesta coreográfica me interesa mucho. ¿Sientes que ha cambiado en el tiempo? ¿Cómo describirías tu sello personal?

Soy un coreógrafo netamente neoclásico. Mi formación ha sido completamente académica desde muy joven. Sin embargo, uno empieza a crear un estilo partiendo de sus gustos y lo que le llama la atención. Por ejemplo, siempre me pareció hermoso el trabajo de Maurice Béjart, que es exótico y tiene cosas hindúes, porque le interesaba esa cultura. Como observador, conoces diferentes trabajos, te gusta algo y te bañas con esa impresión. Ves a Balanchine y te das cuenta de que hay muy pocas cosas que ese hombre haga y no tenga sentido estético: Balanchine tiene la facilidad, la bendición, el talento y la genialidad para realmente dibujar música en el espacio. Puede gustarte o no, pero no se puede negar que es un genio. Como la compañía del Miami City Ballet estaba dirigida por Edward Villella, que fue durante una época una estrella del New York City Ballet, la mitad del repertorio era Balanchine; la otra mitad consistía en mi trabajo. Entre las compañías que tienen el repertorio de Balanchine, están Pacific Northwest Ballet y San Francisco Ballet. Ninguna tiene la habilidad o la facilidad para hacer giras internacionales, pues están sindicalizadas. Por otro lado, para que New York City Ballet haga giras nacionales, se tiene que llevar a la orquesta, porque es parte de los convenios que tienen. Nosotros no pertenecíamos a ningún sindicato, pero teníamos el repertorio de Balanchine. Además, nos era mucho más fácil movernos y presentarnos ante audiencias; incluso, hemos tenido giras internacionales y nacionales que duraban hasta tres meses. La compañía fue un boom inmediatamente, porque pudimos movilizarnos, y teníamos un departamento muy bueno de marketing, relaciones públicas y desarrollo que nos ayudó

mucho a exponernos. Esa experiencia me permitió tener contacto con diversas estéticas. Por ejemplo, en Nueva York puedes ver a los experimentalistas, los *site specific*, los modernos, o a [Jiri] Kylian y a [William] Forsythe. Mi estilo es neoclásico. No diría que es postclásico, porque, si bien me gusta entretener la idea del contemporáneo, no voy en esa línea, pues es un tema muy delicado: supone ser muy individualista para ser exitoso. El vocabulario es lo que hace exitoso a un artista contemporáneo, pero no necesariamente otro lo puede reproducir. Con el neoclasicismo o con el postclásico se tiene una base académica. En el New York City Ballet, hay coreógrafos, como Justin Peck, que trabajan con mucha más libertad: él literalmente puede hacer lo que le dé la gana. Por razones personales, mantiene el trabajo de punta, con cierto look y cierta estética, pero rompe con las barreras. Para mí no hay cosa más tediosa que un trabajo que canse. No quiero caer en la trampa de hacer trabajos desechables, porque no es práctico ni económicamente inteligente. Los trabajos tienen que tener cierta integridad para poder volver a ser representados.

¿Quién dirige ahora Miami City Ballet?

Ahora lo dirige Lupe Serrano, una exbailarina del New York City Ballet que tuvo la suerte de bailar con Balanchine cuando todavía estaba vivo. Ella aparenta ser muy capaz, inteligente y preparada, pues conoce muy bien la industria en los Estados Unidos y el repertorio de la compañía. Ahora, tiene la facilidad de traer a Justin Peck o a coreógrafos rusos que están haciendo trabajos novedosos en esta industria. Me parece que lo que está haciendo Lupe es apropiado. Cuando yo estaba en el Miami City Ballet, tenía una especie de contrato de exclusividad, así que, por lo general, no podía trabajar con otras compañías, pero no me arrepentí de eso, porque tuvo su valor.

¿Te hubiera dado tiempo para hacer otros trabajos?

Sí, tuve otras oportunidades. Por ejemplo, me invitaron para hacer un trabajo con el New York City Ballet y para otro en Londres, pero no pude aceptar. Me hubiera gustado mucho tener esas experiencias para trabajar con otro tipo de bailarines, pero todo sucede por algo. Cuando terminó mi relación con el Miami City Ballet, me llamaron para varios proyectos, hasta que un grupo de filántropos de Miami plantea la iniciativa para empezar mi propia compañía: Ballet Gamonet.

Me encanta ese nombre.

Después de los quince años de experiencia en el Miami City Ballet, sabía lo difícil y tedioso que es armar una compañía: a pesar de que mi labor era creativa, ayudé también a hacer *fundraisings* y ese tipo de tareas. Lidar con tu propia compañía significa que tienes que estar al tanto de todo lo administrativo. Lo bello de la experiencia es que pude empezar a trabajar en presupuestos, y a pensar en el tipo de bailarines y ballet que se iban a presentar dos años antes de que empiece mi compañía. Eso me ayudó mucho y me dio conocimiento de la parte administrativa de una organización. En 2003, se anuncia que comenzábamos oficialmente al año siguiente con la primera temporada de funciones. En ese entonces, existía una compañía que se llamaba Maximun Dance Company, que estaba compuesta por algunos exbailarines del Miami City Ballet, y hacían más danza



Supermegatroid. Fotografía: Javier Gamboa

experimental y contemporánea. Los directores habían sido primeros bailarines del Miami City Ballet en una época y habían trabajado conmigo por varios años. Habían armado su compañía con nueve bailarines, pero empezaron a tener dificultades económicas. El presidente de su junta directiva tuvo una reunión con nosotros, porque querían vendérsela. Era delicado: no querían que los directores se enteren de la propuesta, pues sabían que iban a preferir cerrar. En ese caso, la junta directiva hubiera tenido que pagar una deuda acumulada de aproximadamente 250 mil dólares. Yo no podía tomar esa decisión, sino que tenía que hacerlo mi junta directiva. Tuve una reunión de emergencia con ellos y los abogados para evaluar los pros y contras. Nos dimos cuenta de que una de las ventajas era que íbamos a adoptar una infraestructura ya creada, por lo que seríamos elegibles para fondos del Estado y la ciudad. Cuando abres una organización nueva sin fines de lucro, tienes que esperar entre tres a cinco años para ser elegible a dichos fondos, ya que quieren ver primero si sobrevives por tus propios medios.

Además, evalúan tu continuidad.

Claro. Tuve que evaluar qué haría con los bailarines: además de mi grupo de gente, iba a tener que adoptar nueve bailarines que no necesariamente encajaban con mis ideales. Con el permiso de ambas juntas directivas, decidí no despedir a ningún artista, porque los bailarines no iban a ser perjudicados por lo que estaba pasando. Durante más o menos un año, determiné quiénes iban con el estilo que estaba llevando la compañía, y empecé a soltar a algunos y a traer otra gente. Así fue hasta la crisis económica del 2009. Cerró el Ballet Florida, que tenía un presupuesto de seis o siete millones de dólares anuales, y había existido durante el mismo tiempo que el Miami City Ballet. Las compañías que tenían un presupuesto más pequeño cerraron. También empezaron a despedir personal de compañías como el Miami City Ballet y el New York City Ballet. Como veíamos las consecuencias de la crisis a nivel nacional, pensábamos que en algún momento

íbamos a vernos perjudicados también. Así fue: dos de nuestros sponsors más importantes perdieron demasiado dinero. Hubo una sesión de emergencia con la junta directiva en la que optaron por darme la alternativa de reducir la compañía a la mitad. Éramos veintiocho, así que no podía seguir con la mitad. Nos estaba yendo muy bien y hasta teníamos giras internacionales. Preferí que suspendiéramos operaciones; si las cosas mejoraban, volvíamos. Entonces, aparece la oportunidad en Lima para trabajar como director en el Ballet Nacional, así que vengo a trabajar con ellos. Estoy acá desde julio de 2015, pero, antes de eso, vine invitado para hacer tres colaboraciones con el Ballet Nacional y también muchas con el Ballet Municipal.

¿Cómo ha sido asumir la dirección? ¿Ya no trabaja Olga [Shimasaki] en el Ballet Nacional?

Olga se ha quedado como coordinadora artística, pues tiene un gran conocimiento de la institución. Como trabaja en el Ballet Nacional desde 1988, es confiable y le puedo hacer cualquier pregunta. Esto es un proceso de aprendizaje para mí, porque nunca había trabajado para el Gobierno.

¿Cómo ha ido cambiando el Ballet Nacional? ¿Cómo lo has encontrado ahora?

Ha sido problemático. Es una organización que tiene alrededor de cincuenta años de existencia. Algo que me llamó la atención cuando llegué es que no había nada rescatable en lo que respecta al repertorio. Eso supone reenfocar a la compañía para que tenga un nivel técnico suficientemente fuerte para poder experimentar con coreógrafos y traer gente de fuera.

Vi a los tres coreógrafos que trajeron hace poco y me quedé muy sorprendida por lo bien que se habían adaptado los bailarines.

Primero, nos hemos enfocado en las clases de la compañía, porque no había una ilación entre ellas. Hay que tener mucha disciplina con eso para empezar a construir a partir de un enfoque claro. Hay que tener mucho cuidado con el material que tienes a la mano. Sobre todo, con una compañía nacional como esta, hay que tomar decisiones adecuadas para que tenga continuidad cuando otra persona la tome. Como contribución a la danza de mi país, quisiera dejar algo que le pueda servir a la siguiente generación. Mi meta es enfocarlos, guiarlos y educarlos, y tratar de traer trabajos que no se han visto. Quiero ver una compañía profesional, no una compañía que está intentando serlo. Esto va a tomar tiempo. Por suerte, los bailarines tienen un entusiasmo tremendo por lo que van a hacer. Además, está el aspecto ministerial; a eso todavía tengo que adaptarme. No es fácil, pero tenemos que aprender. Espero no encontrar mucha resistencia. La meta no somos nosotros, el ministro o el director de los Elencos Nacionales: la meta es el arte. Nosotros vamos a desaparecer, así que hay que pensar en lo que vamos a dejar para las siguientes generaciones.

¿Cómo han cambiado las clases?

Tengo reuniones con mis maestros, como Roberto Murias¹⁰³, Marina Verdaguer¹⁰⁴ y Gabriela Paliza¹⁰⁵. Les digo exactamente lo que necesito en las clases, qué tienen que trabajar y desde dónde tienen que hacerlo. Ven desde lo básico: con los talones en el piso y sin talones en el piso, cómo agarrar velocidad, qué tipo de ejercicios tienen que hacer, resistencia, etc. Tienen objetivos concretos. Estoy detrás de ellos, miro sus clases y muchas veces las dicto yo. Por ejemplo, imparto las clases al grupo de las mujeres por dos semanas seguidas; así, ellas empiezan a tomar una forma y un estilo que refleja el repertorio y la dirección a la que va la compañía. Finalmente, una compañía profesional es el reflejo del repertorio. El New York City Ballet, el Royal Ballet o la Ópera de París tienen un movimiento determinado. La compañía no produce bailarines, sino que se forman afuera. Acá, los bailarines son generalmente extranjeros, como en el Sodre de Uruguay o en el Teatro Colón de Buenos Aires. La tecnología ahora te permite entrar a YouTube y ver qué hay en el mundo entero, pero todavía tener a la persona frente a ti tiene su valor, porque aprendes de primera mano. Eso ayuda a incentivar el talento nacional. Además, es importantísimo educar a los niños y exponerlos a diferentes experiencias.

Es decir, se tiene que comenzar desde temprana edad. ¿Cuánto tiempo crees que les tome alcanzar las metas que has planteado para la compañía del Ballet Nacional?

Alrededor de diez años. En mi experiencia, los cinco primeros años refuerzan la técnica necesaria para eventualmente implementar un repertorio de creaciones más complejas

¿Estás contento ahora que te encuentras en el Perú?

Estoy contento trabajando acá con la compañía. Adoro a los bailarines.

¹⁰³ Ver nota 39.

¹⁰⁴ Ver nota 33.

¹⁰⁵ (Lima, 1966) Licenciada en Psicología, bailarina y maestra de danza. Como bailarina profesional, ha trabajado en el Ballet Municipal y el Ballet Clásico de Cámara. Además, es bailarina principal del Ballet Nacional.



Joelle Gruenberg

“Siento que crear la Diplomatura en Educación Somática de la PUCP es una oportunidad de aprendizaje increíble y tiene mucho por aportar a nuestra sociedad.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Joelle Gruenberg Inurritegui y nací en 1976 en Lima.

¿Cuándo comenzaste a bailar?

Comencé a bailar danza moderna a los seis o siete años en Collage con Mónica de Osma.

Empezaste con la danza moderna muy pequeña.

Sí. Me encantaba bailar. Probé también con el ballet en esa época, pero no me enganché. Estuve en Collage hasta la adolescencia. Después, mi interés por la danza continuó, así que bailaba siempre en mi colegio, el León Pinelo. Al salir del colegio, no sabía qué quería hacer y postulé a la Universidad de Lima. Estudié Estudios Generales por un semestre y después me fui a Inglaterra a estudiar inglés. Mis padres me ofrecieron la oportunidad de estudiar allá, porque tengo familia en Inglaterra. Estando allá, decidí que quería dedicarme a la danza.

Yo he ido a varios de los juegos florales de tu colegio y la danza es muy elaborada.

Las coreografías las hacía Miguel “Cocoa” Huamán.

¿Llevaste clases de danza en Inglaterra?

No. Allá llevé clases de fotografía, historia del arte e inglés en un *college*. Cuando decidí que quería dedicarme a la danza, busqué escuelas en España. Estudié en Madrid en la Escuela de Carmen Senra por dos años entre los diecinueve y veinte años. Llevaba clases de técnica Graham, Limón, ballet y jazz. Me enganché por completo, pues era lo único que deseaba hacer. Cuando tenía vacaciones y venía a Lima, tomaba clases en Pata de Cabra.

Yo te conocí en esa época. Tú interés por la danza surgió por el acto en sí, no tanto por haber visto una obra de danza que te haya impactado.

Sí. Mi interés por la danza surgió por la experiencia misma de bailar. Sonaba música e inmediatamente mi cuerpo empezaba a moverse.

¿Qué tipo de aporte crees que te dieron las clases de Graham y Limón?

Graham me dio mucha disciplina y también me permitió desarrollar un trabajo de centro fuerte. Por otro lado, yo disfrutaba mucho bailar Limón, porque era muy orgánico. Además, tenía una gran profesora, que era muy musical. En ese momento, lo disfrutaba mucho.

¿Qué hiciste después de estudiar en esa escuela en España?

Después de esos dos años en Madrid, me mudé a Londres para estudiar en el Laban Center for Movement and Dance. En realidad, tomé la decisión de ir a Londres, porque tenía familia allá y yo era aún una chiquilla. Entré a estudiar un bachillerato en Danza. En el programa, tenía que llevar cursos de técnica de moderno y ballet. Me desilusioné pronto, porque no tenía interés en dedicar más tiempo a perfeccionar técnica, sino que quería experimentar. El programa no me ofrecía eso, así que terminé dejándolo y me cambié a un diploma profesional, que era un programa de un año en el que podía escoger mis cursos. Aprendí otras técnicas de contemporáneo en ese año y llevé algunos cursos de composición.

¿Eran lo que buscabas en ese momento?

Tampoco cubrieron mis expectativas, pues yo buscaba crear y explorar el movimiento de una forma más libre. Aun así, los cursos me permitieron aprender técnicas distintas a las que conocía hasta ese momento. Además, la experiencia de vivir en Londres fue maravillosa.

¿Qué hiciste después de terminar el diploma?

Volví a Lima. Al llegar, empecé a trabajar con Guillermo Castrillón. Él me invitó a trabajar en sus primeros montajes junto a Marisol Otero, Anne Marie Crisanto¹⁰⁶, Giuseppe de

¹⁰⁶ (Toronto, 1969) Comenzó con la danza en Lima en el Art Center de Miraflores bajo la dirección de Vera Stastny y Jorge Rodríguez; luego, continuó en la Academia Británica de Ballet. Completó sus estudios en la Royal Academy of Dance en Londres y L'Ecole Supérieur de Danse en Quebec, Canadá. Formó parte de la Joven Guardia del Ballet Nacional de Cuba. Ha bailado como solista del Ballet Municipal de Lima y el Ballet Nacional, y con coreógrafos peruanos

Bernardi y Tito Köster. Trabajamos unos años juntos. Fue una etapa importante en mi vida, pues era lo que buscaba en ese momento. Hicimos tres creaciones juntos. En esas épocas, ensayábamos varias horas al día por largos meses y luego nos presentábamos una o dos veces. Es decir, eran sobre todo procesos de experimentación y creación.

Recuerdo que se presentaron en el Teatro La Cabaña.

La primera obra que hicimos se llamó *Apego-desapego*. Luego, hicimos *Versus*. Creo que la que recuerdas fue la última obra que hice con Guillermo en el año 2000. Se llamó *Autogenerado*.

¿Alguien dirigía la creación o era creación colectiva?

Partíamos de una propuesta que traía Guillermo, pero había mucho espacio para proponer. Nosotras proponíamos la exploración de movimiento para armar las coreografías. Guillermo estaba empezando a dirigir y buscó gente que le aportara creativamente. Era un trabajo colectivo.

¿A qué se dedicaban Giuseppe y Tito?

Giuseppe es artista plástico. En esa época, Tito trabajaba los vestuarios con Giuseppe. En *Apego-desapego*, también estuvo Santiago Roose, que trabajó los visuales junto a Giuseppe.

En escena, estaban Marisol, Anne Marie y tú. Anne Marie venía del ballet clásico. Es una bailarina muy interesante.

Sí, aunque en ese momento a Anne Marie le interesaba el butoh.

¿Ya conocías algo de butoh en ese entonces?

En 1996, había visto a la compañía Sankai Juku en el ImPulsTanz de Viena y había quedado impresionada, pero no había logrado aún tomar talleres o conocer más de butoh. Trabajar con Anne Marie hizo crecer mi curiosidad por la danza butoh.

¿Cómo definirías el resultado de esos trabajos? ¿Qué tipo de propuestas presentaban?

Creo que Guillermo estaba experimentando en esas obras. Tenía la influencia de Íntegro, porque había trabajado con ellos, al igual que Marisol. Aun así, Guillermo estaba buscando un lenguaje propio.

¿Por qué dejaron de trabajar juntos?

Tomamos caminos distintos. En el último montaje, no estuvo Marisol, pues estaba haciendo *Frontera*, su primera creación. Creo que Anne Marie se fue a vivir al Brasil. Yo empecé a trabajar con Íntegro. La época con Íntegro, que duró algunos años, también fue especial. Aprendí mucho con Óscar [Naters] y Ana [Zavala]; y conocí gente maravillosa, como Ximena Ameri, el flaco Juan Carlos Torres, Luz Gutierrez¹⁰⁷ y Tati [Valle Riestra]. Invitaron a Íntegro a Suecia y a España para presentar una versión de *Y si después de tantas palabras*. De Suecia, crucé a Berlín. Allí conocí a Yumiko Yoshioka,

e internacionales (de Estados Unidos, Canadá, Alemania, Cuba). Se graduó de la Universidad Concordia de Montreal como terapeuta recreacional con especialidad en Danza. Se ha formado con la creadora de Essentrics y se ha certificado en esa práctica. Desde 1999, estudia aikido, disciplina de la que se ha graduado. Sus maestros han sido alumnos del fundador de aikido.

107 Ver nota 51.

bailarina de danza butoh. Fui al teatro a ver una obra de su compañía y, cuando terminó, me quedé a conversar con ella y el grupo. Así, comenzó nuestra relación. Luego, llevé algunos talleres con ella y, después de unos años, me invitó a bailar con la compañía. Cuando estaba en Berlín, Marisol me convocó para una creación que se llamó *Babel*. Vine a Lima

para trabajar con ella y, durante el proceso, apareció la oportunidad de hacer Danza Túpac.

Cuando te asocias con Marisol para crear Danza Túpac, no concibieron el espacio como una escuela tradicional.

La idea era tener un espacio donde se pudiera investigar, ensayar, enseñar y organizar talleres. No buscábamos ofrecer una formación formal. Más adelante, incorporamos las residencias.

Considerando las necesidades económicas, ¿tenías pensado enseñar?

En esa época, no tenía mucho interés por enseñar. Mi energía estaba concentrada en crear y hacer performance. También trabajaba en una librería. Cuando regresé a vivir en España en 2007, surgió mi interés por la enseñanza.

Mientras estabas en Danza Túpac, vivías entre Lima y Berlín. Finalmente, te quedaste a vivir en Berlín, ¿qué te llevó a tomar esa decisión?

Yumiko me invitó a trabajar con su compañía, TEN PEN CHii Art Labor. Yo me había quedado enamorada de *Test Labor Z 005*, la pieza que vi de ellos por primera vez en Berlín. La oportunidad de conocer más a fondo el butoh, trabajar con bailarines de distintas partes del mundo y bailar en Europa me llevaron a decidir mudarme a Berlín. Además, en ese momento, estaba cansada de vivir en Lima por todo el esfuerzo que suponía dedicarse a la danza acá. Dedicábamos mucho tiempo a ensayar, pero presentábamos una o dos veces los trabajos. Irme a trabajar a Europa parecía un sueño.

¿Qué te atrapó del butoh?

Creo que el butoh es un continuo aprendizaje para mí. Cada bailarín o bailarina de butoh que he conocido me ha enseñado accesos distintos para bailar. Me permite entender la danza como un lenguaje desde el que me pregunto y conozco sobre la vida. Con el butoh, descubrí que el lenguaje del cuerpo y el movimiento es infinito.

¿Por cuánto tiempo trabajaste en la compañía?

Empecé a trabajar con TEN PEN CHii en 2004 y la última vez que bailé con la compañía fue en 2011. Fue una época hermosa y divertida. En esos años, conocí gente maravillosa y grandes amigos, algunos de los cuales siguen siendo muy cercanos. Las etapas de creación suponían períodos de convivencia intensos. Trabajábamos en Schloss Bröllin, en la frontera de Alemania con Polonia. Vivíamos en comunidad en el castillo, donde ensayábamos largas horas y convivíamos en el día a día. En esos tiempos, aprendí mucho sobre diversas maneras de vivir y pensar. En Bröllin, también conocí a Anushiye Yarnell y Yuko Kominami, con quienes hicimos un proyecto llamado *The Animal Love Project*, que me llevó a *Is My Body a Hotel?*, mi primera creación en 2007. Tengo mucho cariño por esa pieza. Fue una colaboración



Is My Body a Hotel. Fotografía: archivo personal de Joelle Gruenberg

con mi amiga y músico Melissa Castagnetto. Con ese proyecto, viajamos juntas por varios países, como Gales, Inglaterra, España y Japón. Después, en 2009, presentamos el proyecto en Lima en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano].

Cuando intercalabas temporadas entre Berlín y Madrid, ¿realizabas alguna práctica en los periodos en Madrid?

Los primeros años en Madrid fueron difíciles, porque, por más que había estudiado allí, no logré construir una comunidad de gente para trabajar. Me fue difícil ubicarme profesionalmente en Madrid hasta que empecé a enseñar. Empecé a dar clases de improvisación a partir de mi experiencia de butoh, y también daba clases a las que llamaba “trabajo de suelo y manipulaciones”. Estas clases estaban influenciadas por lo aprendido con Hervé Diasnas.

¿También llevaste clases con Hervé cuando vino a Perú?

Llevé talleres con Hervé, pero, sobre todo, conocí su práctica por medio de Marisol cuando entrenábamos juntas en Danza Túpac. En Madrid, empecé a enseñar un trabajo de suelo que invitaba a distintas cualidades de movimientos que despertábamos desde el toque. A partir de esos talleres, descubrí el Body-Mind Centering. Practicábamos semanalmente, y

éramos un grupo pequeño de dos o tres personas. En esas sesiones, descubrí que podía acceder al cuerpo y despertar movimiento a distintos niveles a través del tacto. Entonces, decidí que quería estudiar sobre el cuerpo y su anatomía. Así, me encontré con el método de educación somática del Body-Mind Centering y empecé un largo viaje, que sigo navegando con mucha curiosidad y pasión.

¿Puedes comentarnos en qué consiste el Body-Mind Centering brevemente?

El Body-Mind Centering es un método de la educación somática. La educación somática tiene un enfoque integral del ser humano y propone aprender sobre nosotros mismos a través de la experiencia del cuerpo en movimiento. Existen distintos métodos de educación somática. El Body-Mind Centering es un método de anatomía vivencial, que se basa en el estudio de nuestros sistemas anatómicos y de patrones básicos de movimiento.

Cuando encuentras esta información el Body-Mind Centering, ¿habías escuchado de él antes?

No. Empecé a investigar en internet, hasta que encontré información sobre Body-Mind Centering. Cuando fui a trabajar a Bröllin en el verano, le comenté a mi amiga Yuko sobre mi interés. Ella me habló de Patricia Bardi, una mujer especialista en Body-Mind Centering que vivía en Holanda.

Casualmente, se abrió una formación con Patricia ese año. Estudié un año con ella y luego quedé embarazada, así que no pude continuar el resto de la formación en Holanda. Algunos años después, hice la formación de educadora somática de movimiento en Estado Unidos en la escuela de Body-Mind Centering.

Después de formarse en Body-Mind Centering, uno puede desarrollar su propia investigación, ¿no es cierto?

Sí. El Body-Mind Centering tiene infinitas aplicaciones y creo que es muy rico hacer dialogar lo que uno trae con el material de Body-Mind Centering.

Regresando a tu vida, en Madrid, despertó tu interés por la enseñanza y el Body-Mind Centering. Comienzas a estudiarlo y practicarlo en Ámsterdam, y luego retomaste tus estudios en Estados Unidos. ¿Cómo fue tu experiencia allí?

En Estados Unidos, me formé como educadora somática de movimiento en la School for Body-Mind Centering. Llevé la formación de manera intensiva en dos veranos americanos. Era un tiempo de cambios en mi vida: mi pareja, mi hijo de dos años y yo nos encontrábamos en la transición para volver a vivir al Perú. Esa experiencia cambió nuevamente mi manera de entender el cuerpo y el movimiento.

En ese tiempo, ¿continuaste con el butoh en paralelo?

Desde que he tenido a mis hijos y he vuelto a Perú, me he dedicado más a la enseñanza y no he bailado mucho. He dedicado mucho tiempo en apropiarme del material de Body-Mind Centering para poder transmitirlo. Aun así, han surgido algunas oportunidades hermosas, como algunas colaboraciones con Yuko Kominami y Luz Gutierrez. También en estos años he conocido a Rita Ponce de León, artista que reside en México. Tenemos muchos intereses en común y hemos colaborado en algunos proyectos.

¿Ambas experimentan desde el cuerpo?

Sí. Compartimos interés por el butoh y el aprendizaje a partir del cuerpo. Rita me invitó a colaborar para una exposición en el MALI [Museo de Arte de Lima] hace unos dos años. Consistió en una pieza con la que la gente interactuaba a través del movimiento. Planteaba la reflexión sobre la creación de vínculos y el rol del cuerpo en la creación de ellos.

De todas las personas que he entrevistado, tú eres la que más ha viajado. ¿Sientes que has podido desarrollar lo que te interesa en Lima?

Estoy muy contenta con lo que estoy haciendo acá. Siento que crear la Diplomatura en Educación Somática de la PUCP es una oportunidad de aprendizaje increíble y tiene mucho por aportar a nuestra sociedad. Me motiva mucho que gente que no necesariamente está relacionada a la danza se acerque a esta formación.

¿Te entusiasma que se cree este movimiento en torno a la somática concretamente en el Perú?

Sí. En distintos momentos de mi vida, he sentido la necesidad de que lo que hago contribuya a construir una mejor sociedad. Durante mis años en Europa, añoraba ese compromiso. Creo que lo que ofrecemos desde la Diplomatura en Educación Somática tiene mucho para aportarnos.

Además, estás abriendo un espacio de exploración.

Me gustaría que sea un espacio de investigación desde el cuerpo. Creo que estará ligado a la somática y quizás al butoh. Surgió por la necesidad de tener un espacio de práctica e investigación personal, porque no quiero que enseñar se convierta en una rutina. Para mí el trabajo en colaboración es mucho más rico que el trabajo en solitario, pues parto de una necesidad por un espacio para investigar junto con otros. Creo se va a armar algo interesante.



Jose Ruiz Subauste

“Tuve suerte de haberme atrevido a seguir un camino poco tradicional, porque nunca en mi vida he trabajado en una oficina ni en ningún otro espacio que no sea el teatro o la danza.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Jose Ruiz Subauste y nací en 1978 en Lima. Fui al Colegio San Agustín, que fue importante como una base. Fue un “piedrón”, porque era un colegio muy estricto, metódico y organizado.

¿Qué tipo de educación tenían?

Desde la separación de las asignaturas, el sistema era muy estructurado. Teníamos un montón de cosas a las que otros colegios quizás no tenían acceso. Por ejemplo, teníamos trabajos de laboratorio y una infraestructura grande. Como es un colegio de padres agustinianos, estudiábamos mucho la vida y la filosofía de San Agustín. En mí, su filosofía todavía se traduce de alguna manera en la danza.

Pero, en ese entonces, tú no conocías la danza.

En ese entonces, no, pero en el colegio había otros cursos artísticos. Mi recuerdo más antiguo de estar bailando es cuando mi hermana mayor se encerraba en la sala a bailar música de esa época, que era rock de los años ochenta. Yo tenía cuatro o cinco años, y también bailaba. Escuchaba que mi hermana les decía a sus amigos “oye, se manda unos bailes...” y se reía. Durante mi época escolar, no llevé clases de baile con movimientos ya sistematizados, como marinera, tango o huayno.

Es decir, tú te has graduado del colegio sin bailar.

Exacto. En mi época escolar, toqué piano y flauta dulce, e hice karate, taekwondo y natación. Aparte, estaban las materias obligatorias.

¿Qué querías estudiar cuando te graduaste del colegio?

Eso ya estaba decidido. A los trece años, llevé un taller de teatro de la Municipalidad de San Isidro. En ese entonces, se dictaban talleres de la municipalidad en el teatrín que ahora es el Centro Cultural El Olivar. Me llamaba la atención la parte ritual del teatro. ¿Cómo me había atrapado por la parte ritual? Porque antes quería ser sacerdote. Me fascinaba la cuestión mística y ritual de la misa: tener el vestuario en ese lugar opulento y maravilloso, y todos estos cantos.

Finalmente, lo ritual es una de las raíces del teatro, que está también entre el mito y el juego. Esas tres bases, el ritual, el mito y el juego, estuvieron en mi vida todo el tiempo, pero nunca las había incorporado en una cuestión dancística. Ni siquiera bailaba salsa, pero sí me daba cuenta de que cuando bailaba me sentía muy a gusto, sobre todo en movimiento libre. Tenía consciencia del beat y sabía llevarlo. Cuando me metí a ese taller de teatro a los trece años, mi profesor fue Adolfo Geldres, un actor que ha hecho sobre todo televisión. Me encantó y recuerdo que el profesor me felicitó; o sea, yo tenía algo especial. A mitad de año, durante el curso escolar, traté de convencer a un amigo para ir a otro taller de teatro. Fui a uno de Eduardo Navarro en el Centro Peruano de Teatro. Terminó siendo un lugar no muy serio, aunque no estaba mal para un chico de catorce años. Había un montón de cursos. Desde el primer día, entendí el teatro de otra manera: había adultos de todas las edades, y de todo tipo de razas y condiciones sociales, así que el ambiente se sentía más democrático. Había una máscara en el centro y el maestro nos pidió que nos relacionáramos con ella como sea. Cuando me tocó, entré y me sentí poseído. No recuerdo qué hice, pero estuvo muy bien. Mi amigo no quiso regresar. Me dijo que yo lo había hecho muy bien y él no. Yo me quedé allí varios meses. Seguí en las clases hasta que un día escuché sobre Cuatrotablas y Yuyachkani.

Ya para ese entonces, te habías graduado del colegio.

No, todavía estaba en cuarto de secundaria. Decidí visitar Cuatrotablas. Me tiré la “pera” y fui a Barranco. Nunca había tomado una “combi” para ir a Barranco: no había pasado de San Isidro o Miraflores. Llego a Barranco y, cuando toco la puerta de la casa en el malecón, estaban haciendo *Fuenteovejuna*. Me tomaron los datos y me llamaron, porque iban a abrir una especie de taller al que entraron solo cuatro personas, entre ellos un compañero que había estado también en mi grupo de teatro. Al final, los demás participantes se fueron, pues no entendían por qué tenían que aprender a hacer un volantín o un aspa de molino si querían hacer teatro. Yo no entendía, pero simplemente me entregué. Me

quedé casi nueve años en el grupo. En un momento, el taller se cierra, pues se fueron todos, salvo yo. Le dije a Mario Delgado, el director de Cuatrotablas, que no me quería ir. Ni siquiera sabía de la trayectoria de Mario Delgado, y todo el legado que llevaba de [Eugenio] Barba y [Jerzy] Grotowski. Mario me dice que vaya a los entrenamientos con la sexta generación, en la que estaban Ana Morey y Antonieta Pari. Yo era como la mascota del grupo. Era pupilo de Ana Morey, que me enseñó a dar mi primer volantín. Me quedé hasta ese fin de año; luego, Mario me nivela y me pone en el taller de verano de Fernando Petong. Así, fui comenzando a entender el movimiento desde el entrenamiento psicofísico y la improvisación. A partir de ese punto, vemos la creación de piezas, la creación de un personaje desde el cuerpo y todo lo demás. En mi último año de colegio, comienzo a cursar el primer año de la Academia del Arte del Espectáculo, que era un proyecto de muchos maestros de Cuatrotablas. Allí, conozco la danza en las clases de Mirella [Carbone] e Yvonne [von Mollendorff]. Primero, tuvimos clases de Desplazamiento Escénico con Yvonne; hacíamos cosas muy básicas, pero complejas a la vez, como juegos rítmicos, cruces del espacio, y andar con el pie izquierdo y derecho. Además, Yvonne lo hacía más difícil, porque, si te equivocabas, te llamaba la atención. Con ella tuve mi primera experiencia de un curso en danza, al menos dictado por una bailarina. Antes, había tenido maestros como Pilar Núñez, que han estado en el mundo del movimiento, pero no tanto en el mundo de la danza en sí.

¿Qué notaste de diferente entre el mundo de la danza y el del movimiento?

Durante mis años en Cuatrotablas, exploré tanto el lenguaje del movimiento como el de la danza, pero recién noté la diferencia cuando salí del grupo en 1999. Desde las clases de Mirella en Cuatrotablas, me acerqué a la danza teatro. En ese momento, me vi totalmente reflejado en ese lenguaje y pensé que era lo que quería hacer. Además, en 1994 se presentó *Los amores difíciles* de Íntegro y Jaime [Lema] llegó a Cuatrotablas. También en ese año vi el unipersonal de Rodolfo Rodríguez Yáñez, *Halcón de oro Q'orihuaman*, dirigido por Ana Correa. Ambos espectáculos me marcaron, porque tenían una estética que quería usar. Entonces, mis búsquedas en los años siguientes en Cuatrotablas fueron más hacia el movimiento y cada vez menos hacia el texto. En mis proyectos personales, apuntaba a un lenguaje más abstracto desde el movimiento, pero no tenía ninguna noción de técnica de danza clásica, moderna o contemporánea, aunque, desde la visión de Grotowski o Barba, sí tenía noción de la danza desde la acción física. La tesis que Juanca [Juan Carlo Castillo]¹⁰⁸ y yo hicimos fue por esa línea. Finalmente, los dos nos dedicamos a la danza y a ser coreógrafos. Tras este proceso, Jaime Lema nos llama a mí y a Juanca para hacer varios proyectos. Creo que en ese momento él estaba probando dirigir y nos toma como conejillos de indias. Realizamos una serie de proyectos en los que había un poco más de exigencia en la parte formal de danza. Mi camino en formación de danza fue al revés: primero estuve en el escenario, pero nunca había tomado una clase de ballet.

¹⁰⁸ Ver nota 25.

Claro, era como una fisicalidad más grossa y funcional.

Exactamente, pero que respondía igual a las órdenes de Jaime. Él tenía una serie de necesidades técnicas implícitas, por lo que no nos enseñaba la teoría de lo que estábamos haciendo. Hoy, puedo recordar y describir alguna secuencia que hacía con él, como una curva superior y un giro en metatarso en plié que terminaba en contracción, pero puedo describir esas secuencias porque luego estudié esos conceptos. En ese momento, lo hacía, porque Jaime decía que estaba bien y se aplicaba a los cuerpos formados que por lo menos sabían posiciones básicas. Con esa base y el manejo del centro, él podía trabajar muchas cosas que nos faltaban, como tomar consciencia de las piernas. Para eso, servía la técnica. Teníamos más consciencia de la parte del torso.

¿Qué trabajos hiciste con Jaime?

El primero fue resultado de su taller [“El Actor – Bailarín”]. Creo que el más significativo que hicimos fue *Ombre sombra*, que presentamos en Pata de Cabra cuando estaba en la calle Juan Fanning [Miraflores]. Creo que fue un montaje muy bonito, que me dio la base sobre la que iba a trabajar posteriormente. Cuando termina la relación con Cuatrotablas en 1999, Juanca y yo entramos a Danza Lima, el espacio de Maureen [Llewellyn-Jones]. Estábamos todo el día allí, en las clases de Alejandra Planas¹⁰⁹, María Pía Arlotti¹¹⁰, Cecilia Borasino y la misma Maureen. Con la base que teníamos, rápidamente empezamos a bailar. Había cosas que eran mucho más difíciles de entender: por ejemplo, hasta ahora no entiendo el *tendú* y lo sigo practicando. Ese fue un año en el que aprendí mucho. Cecilia Borasino justo había regresado de Europa. Había estado en el ImPulsTanz; y había investigado sobre el *release* y el *flying low*, que luego conocí cuando fui a Holanda, pero ya desde entonces comencé a entender estas tendencias. Este movimiento era más bien biomecánico, no funcional, sino de introspección. También llevaba clases con Alejandra Planas, que eran una réplica del conocimiento de Patricia Awuapara, por decirlo de una manera. Era como tener una formación completa, aunque en ese momento no tomé clases de clásico.

¿En qué momento te vas a Europa?

Viajo por primera vez en 2003 a Francia. Voy por un mes con Jaime para asistir con Juanca a un taller de movimiento con actores y bailarines. También tomamos clases de contemporáneo y unas inclinadas al Contact Improvisación. Si no conoces mucho de la técnica del Contact Improvisación, puedes seguir una clase, pero la haces mal, porque no entiendes lo que estás haciendo. Yo no entendía lo que hacía y creo que Juanca tampoco. Después de regresar, al año siguiente, decido ir por mi cuenta a Holanda a estudiar danza contemporánea. Estuve en un curso intensivo durante el verano de Perú.

¿En qué escuela de Holanda llevaste clases?

En Amsterdamse Hoogschool voor de Kunsten, en la especialidad de School for New Dance Development. Tiene el programa de Danza Moderna [Modern Dance] y School for New Dance Development. En Danza Moderna, se busca que los alumnos sean ejecutantes intérpretes. School for New

¹⁰⁹ Ver nota 43.

¹¹⁰ Ver nota 24.

Dance Development es una escuela que fue fundada en 1975 por Katie Duck. Ella sigue la metodología de la danza improvisación y dice que la danza tiene que salir a las calles. Comienza a investigar la figura de un bailarín que se relacione con la figura del creador y busca una formación que integre la parte técnica. Tomé clases con Nicole Beutler. Llevaba dos cursos diarios de lunes a viernes desde las 6 de la tarde hasta las 10 de la noche, y los sábados en la mañana. Era bastante intenso. En los cursos que se dictaban, la maestra mezclaba muchos tipos técnicas, pero el acento de la facultad estaba en [David] Zambrano, o sea, en *flying low*. Todo el trabajo, los movimientos y los circuitos me sirvieron, pero también me había servido estar con Cecilia Borasino para entender eso, como posteriormente me sirvió estar con Carla Iparraguirre, que venía de la escuela de Horton cuando fui en 2009 a la escuela de Alvin Ailey. Además, el Movement Research ofrecía cursos de composición, técnica contemporánea y Contact Improvisación en School for New Dance Development. La experiencia me permitió tener el panorama más claro, porque entendí cómo comenzar a sistematizar la información que ya tenía. A mi regreso, llego a Terpsicore, porque Cecilia había dejado de dictar sus clases de Pilates en la mañana. Yo había seguido trabajando con Cecilia todo ese tiempo haciendo de todo: desde estatuas vivas hasta coreografías para eventos. Ya la danza comenzaba a ser una forma de ganar dinero. En Terpsicore permanecí diez años, hasta 2014. Además, Lili [Zeni] me invita a tomar mi primera clase de ballet. Alguna vez tomé una clase con Eliane Silvermann, pero solo fui a una clase y pensé que no era para mí: tontamente, no había entendido lo que era entrenar ballet, no tratar de ser un bailarín de ballet. Muchas veces, los jóvenes tratan de estudiar todo, más ahora con la oferta que hay. Al final, ¿dónde está la búsqueda? Creo que eso es algo que se pierde. La mística se pierde con las escuelas. Tuve suerte de haberme atrevido a seguir un camino poco tradicional, porque nunca en mi vida he trabajado en una oficina ni en ningún otro espacio que no sea el teatro o la danza.

Y siempre has vivido.

Y siempre he vivido. Es cierto que en algún momento he sido mantenido, pero ya después he vivido de la danza. Cuando empiezo a conocer la danza clásica, empiezo un proceso de otro tipo de conocimiento. Lili es mi maestra de ballet. Con ella he tomado clases durante diez años. Cuando estuve en Terpsicore, iba religiosamente todos los lunes y miércoles. He llegado a un nivel que me interesa limpiar, acondicionar, pulir y entrenar. No me interesa dar ochenta vueltas, pero sí rescato lo mucho que me ha servido el ballet para comenzar a ensamblar una serie de informaciones que tenía, pero no estaban sistematizadas. Creo que en Holanda comencé a sistematizar toda la otra experimentación que había tenido que ver con las técnicas contemporáneas, o sea, con el trabajo de piso. De hecho, en el ínterin del 2004, realizo mi primer unipersonal, *La metamorfosis* de [Franz] Kafka; a pesar de tener un lenguaje que proviene del teatro, era una investigación corporal que trabajaba desde el suelo. Es una coreografía de cincuenta minutos a ras del piso, en la que muestro el rostro unos cinco minutos en total. Entonces, sí había una técnica que había aprendido sobre los apoyos, la creación de rampas, los desplazamientos del centro, etc.

Esto fue dirigido por Rebeca Ráez, pero, ¿era tu propuesta?

Era mi propuesta. Yo vine de Holanda con el cuerpo del insecto. Para el trabajo final, creé la primera línea de lo que fue la obra completa, que es el momento en el que el cuerpo se convierte en el cuerpo del insecto. Era simplemente una línea, pero ya había creado el cuerpo a partir de eso. Invité a Rebeca para que sea mi directora y comenzamos a trabajar sobre la base del mismo libro. Ella organizó conmigo la estructura. Rebeca es egresada de la Escuela de Mimo de Ámsterdam, de la misma escuela en la que yo había estudiado. También conocía a Aude Logger, mimo holandesa egresada de la AHK [Amsterdamse Hoogeschool voor de Kunsten]. Es decir, estábamos completamente conectados. Había visto un trabajo de Rebeca que había sido dirigido por un inglés. Se llama *Remotísima existencia de Z*, un unipersonal

“(...) mi primer unipersonal, La metamorfosis de [Franz] Kafka; a pesar de tener un lenguaje que proviene del teatro, era una investigación corporal que trabajaba desde el suelo.”



La metamorfosis. Fotografía: archivo personal de José Ruiz Subauste

muy corto sobre la base de un trabajo completamente corporal, pero que no llegaba a ser danza. Por esas razones, ella me interesaba. Creo que a partir de 2004 empezó mi propia búsqueda como artista, por más que todavía era parte de Terpsicore. Desde entonces, he hecho diferentes proyectos personales. Entre estos, están *La metamorfosis*, *Orlando*, *Signos vitales*, *Irrevocable*, *Indivisible* con Neva [Graham]¹¹¹ y *Fracturas* con Franklin Dávalos¹¹². En 2016, dirigí también a Bruno Ocampo y a Mario Gaviria para un proyecto pequeño de ellos sobre [Jorge Eduardo] Eielson. Fue como un teatro de operaciones, pero se va a poner en escena en algún momento.

Me llama la atención que muchos de tus trabajos parten de grandes novelistas.

Sí, de obras literarias o de personajes históricos. Es algo que me permite regresar a lo teatral desde la dramaturgia, pues puedo visualizar la obra en mi cabeza primero. Creo las escenas y luego busco el lenguaje, el vocabulario y el movimiento según la necesidad. Por ejemplo, en *Indivisible*, no voy a usar un lenguaje de técnica *release* de piso, porque trabajo con una bailarina como Neva, y porque la obra trata del cortejo de un hombre y una mujer a partir del cambio de roles. En una obra como *La metamorfosis* no tendría sentido...

...levantar piernas.

Claro. Cada autor tiene una característica y una forma, y cada proyecto tiene su forma.

Qué interesante. De las personas que he entrevistado, eres el primero que me comenta que llegas con una dramaturgia o estructura previa.

Por más que la historia esté al revés o no haya una historia clara, hay una base concreta que generalmente no es un poema. El poema está en la danza misma. Yo necesito algo más concreto a lo que regreso cada vez que me pierdo.

Además de trabajar en tus proyectos personales, ¿has tenido colaboraciones con otros artistas?

Durante todo este tiempo, no he dejado de ser *freelance*, así que he seguido bailando con otros. En 2005, vuelvo a encontrarme a través de Terpsicore con el maestro Rogelio López. En la época de *Ombre sombra*, lo conocí a él y a Luis Piedra¹¹³. Vieron un poco de mi trabajo con Jaime;

111 (Washington, D.C., 1970) Neva Ann Kenny es bailarina, pedagoga e investigadora de danza. Se formó en danza clásica en el Houston Ballet. Es AA en Danza de Montgomery College y BFA con mención en Danza de la University of North Carolina. Cuenta con más de veinticinco años de experiencia como pedagoga a nivel universitario y en la academia privada. Vivió once años en Lima, donde trabajó con Lili Zeni en su academia Terpsicore y en Andanzas de la PUCP. Ha realizado el Diplomado en Educación Somática para las Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana, donde se desempeña como directora de la carrera de Artes Escénicas desde 2015. Actualmente, imparte clases de la Técnica López (técnica desarrollada por el maestro Rogelio López, y codificada y documentada por Neva Kenny), y clases de composición coreográfica y ensambles.

112 (Quito, 1983) Actor, bailarín, coreógrafo y director escénico con formación en Lima. Bachiller en Danza por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y Magíster Interdisciplinario en Teatro y Artes Vivas por la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente, se dedica a la docencia, interpretación y creación. Dedicó su quehacer tanto al trabajo individual como al colaborativo.

113 (San José, 1953) Maestro, coreógrafo y bailarín cofundador de la Compañía Danza Universitaria de Costa Rica junto a Rogelio López.

desde entonces, se creó interés por mi trabajo, y por trabajar conmigo y con Juanca. Cuando Rogelio regresó, ya Juanca estaba fuera. Me invitaron a Costa Rica y me becaron para estar un par de meses allá. Ya en ese entonces, tenía la base del ballet. En Costa Rica, tomé un intensivo: clases de clásico, clases con Luis, clases con Rogelio. Era pura técnica, nada de movimiento libre. Por invitación de Rogelio y Luis, también dicté un taller para los chicos más jóvenes. Tenía que ver sobre todo con creación. Al regresar, seguí tomando clases acá. Siempre entrenaba con Lili clásico; y con Neva tomaba clases sobre algo de la técnica de Rogelio, porque era su maestro. Con Neva y Rogelio hice dos o tres montajes con Terpsicore, que presentamos en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano]. Estuvimos dos veces en el Festival [Internacional] Danza Nueva: con *Proyecto X* en 2005 y con *Lágrimas de Pastoruri* en 2006. En 2007, estreno *Signos vitales*; y en 2008, *Irrevocable*. En 2009, gano la beca del Kennedy Center, así que tengo la posibilidad de ver las escuelas pioneras que han sido la base para la técnica del maestro Rogelio. Más allá de aprender técnica, esa oportunidad me permitió tener una visión general de las escuelas de los pioneros de la danza contemporánea y crear vínculos de intercambio con artistas de otras partes del mundo.

¿Qué escuelas eran?

Las de Martha Graham, Paul Taylor, Alvin Ailey, Mark Morris, Peridance, Limón, Cunningham. Yo no tenía un celular para hacer *selfie* en esa época, pero tengo una foto con la directora de la escuela de Martha Graham. En el evento de cierre, cada representante de su país tenía que hacer una presentación no formal ante las compañías y sus respectivas embajadas. Obviamente, la Embajada de Perú no fue. La coordinadora que representaba a City Dance, que es la compañía de Washington D.C., era Kate Jordan. Posteriormente, vino a Lima en dos oportunidades a hacer residencia con Terpsicore; y nos montó una coreografía grupal, en la que participé junto a Lili Zeni, Neva y Vannia Iburguen¹¹⁴; también coreografió un dueto para Neva y para mí con música de Pauchi Sasaki que se presentó en el ICPNA de Miraflores. En la presentación del Kennedy Center, presenté un extracto de quince minutos de *La metamorfosis* y pedí ser primero. Los cagué a todos. La gente estaba presentando “dancita”, mientras yo muestro esa obra con la música de Omar Lavalle. Comenté que quería regresar a Nueva York y el coreógrafo Christopher Morgan me dijo que era director de la residencia anual Dance Collective. Postulé y gané, y el año siguiente me fui otra vez a Nueva York. Esa vez, fui invitado por Kate. Estuve un mes en Nueva York y tuvimos una presentación en el Dance Theater Workshop de Manhattan. Fue una presentación hecha en colaboración con otros ocho coreógrafos que habían sido elegidos a nivel mundial. Había gente de Malasia, Francia, Estados Unidos, Perú, España y Argentina. Estuvimos encerrados un mes en una casa maravillosa en medio del Hudson River Valley. Ensayábamos proyectos en colaboración en un granero que se había convertido en un espacio de danza. Una maravilla bien gringa.

Desde 1981 hasta el año 2005, asumió la dirección del grupo Aspirantes de Danza Universitaria y, desde 2006, dirige Danza Universitaria.

114 Ver nota 12.

Wild. Fotografía: Mariana Morán



Después de eso, volví a Manhattan; y fui invitado a dirigir una coreografía por Kate, que me había programado una especie de residencia allá con otras cinco coreógrafas que trabajaban en el colectivo Eureka Dance Festival. El colectivo era de Washington y tenía un festival en diciembre. En esa coreografía usé técnica de video. Mariana Morán me dio el alcance y filmamos a las bailarinas mientras interactuaban, así como lo hice con Neva en *Signos vitales*. Después de que presentaron la obra, me mandaron videos y una crítica muy buena. Eso fue en 2010. Al regresar, hice *Indivisible*, por la que fui invitado a un festival en Buenos Aires. Fui como director independiente con Neva.

Y a Ecuador también, ¿no es cierto?

A Ecuador fuimos con *Signos vitales* al Festival de Nixon. Después, fui con Neva al Festival de Coreógrafos Contemporáneos Independientes Cocoa Datei. Luego, he seguido en otras obras. También he trabajado con Cecilia Borasino en proyectos de ella, sobre todo en duetos.

Para ese entonces ¿ya no enseñabas en Terpsícore?

En Terpsícore, enseñé Pilates desde el inicio y al poco tiempo, en 2004 o 2005, empecé a enseñar danza. En 2012, entro a dictar a la PUCP. Creo que ahí siento más satisfechas mis expectativas profesionales y formales.

Te enganchó la enseñanza.

Desde pequeño. De niño, me encerraba a jugar al profesor. En 2014, recibo la llamada de la productora de Ana Correa para que reemplazara a Rodolfo Rodríguez en la obra *Halcón de oro* en tres presentaciones en el Teatro de la Danza en México. Tenía doce días para aprenderme la obra. Obviamente, acepté.

Fue otro hito en mi trayectoria, pues la obra ha sido una de mis inspiraciones. Yo vi el estreno en la Casa Yuyachkani en 1994 y, veinte años después, en 2014, interpreto ese personaje. Eso fue súper chévere. Aparte, pude presentarme en el Teatro de la Danza con un unipersonal, que es un lujo. Me encanta la pedagogía, pero también me encanta estar en escena.

Con respecto a eso, ¿qué te consideras más? Tengo el recuerdo de una reunión de profesores en la PUCP de hace unos meses. Hablábamos sobre el tema académico y tú decías “somos artistas; tenemos que estar en escena”. ¿Cuál sería tu orden de prioridades?

Es de ida y vuelta. Enseño, tomo mi clase, creo y estoy en escena; o estoy en escena, creo, entreno y tomo mi clase. Es lo que he hecho toda mi vida y no tendría por qué hacer otra cosa más. Creo que no formaría parte del elenco de una compañía, pues no creo estar preparado para ello en este momento. Valoro mucho mi libertad. Me gustaría terminar mi trilogía de unipersonales y presentarlos en tres días seguidos. También tengo proyectos en los que seré dirigido por otros. Y, donde pueda bailar, bailo. Esa es la idea.



Juan Torres

“Yo estaba detrás de todo lo que era danza. Llegaban espectáculos y buenas compañías de danza clásica. No sabía mucho de la técnica del clásico (...) y pensaba que era importante conocerla.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi verdadero nombre es Jesús Torres Tamara, pero ya desde que estudiaba y empecé a bailar siempre he sido Juan Torres. Nací el 13 de agosto de 1941.

¿Por qué Juan?

Porque en esa época todos los muchachos que bailábamos nos cambiábamos de nombre para camuflarnos. Por ejemplo, Armando Barrientos aparecía siempre como Armando Barrens. Los dos empezamos a estudiar juntos con Trudy [Kressel]. Yo comencé en el año 59. En el diario *La Prensa*, un día aparece un aviso en el que decía que el grupo de danza moderna de Trudy ofrecía becas para jóvenes. Yo quería estudiar música, danza o pintura, así que fui. Me aceptó, y me dio mallas y un polo. Las clases eran en el tercer piso del Cine Western en el jirón Riso, en Lince.

¿Cómo fue ese primer encuentro? ¿Llenó tus expectativas?

Sí. Desde la primera clase, la danza me conquistó. Trudy me permitió ir tres veces por semana por hora y media más o menos. Más adelante, me dijo que podía hacer la segunda clase, que era un poco más avanzada. Eran clases técnicas y había improvisación desde el principio. Todavía recuerdo las clases. Un día, Trudy me pidió que dictara el inicio de la barra. Para mí fue la cosa más maravillosa. Debe haberse dado cuenta de mi empeño e interés. Me dijo “niño, este es tu porvenir”. A los muchachos siempre nos llamaba “niños”.

¿Qué edad tenías en ese momento?

Diecinueve. Estuve un poco más de tres años con ella. Trudy se quedó en el Perú hasta comienzos de la década de los setenta. Poco tiempo después de que llega María Retivoff, Trudy regresa a Europa.

¿Quiénes eran tus compañeros?

Armando Barrientos, Alejandro Abanto... éramos alrededor de cinco muchachos. Entre las alumnas, estaban Eva Cosaco; Luz María Calle, que era su asistente, y bailaba y enseñaba muy bien. Las más avanzadas eran Cristina Gianonni y Fortunella Alarcón. También estaban Eugenia Ende, que bailaba clásico; y Alexandra Tobolska¹¹⁵.

¿Cómo era la recepción de los montajes de Trudy? Estamos hablando del 59. Realmente, eran los inicios de la danza moderna en Lima.

Había poco público. En ese momento, en Lima todo era clásico: estaban la Asociación de Artistas Aficionados y la señora [Kaye] Mackinnon con el Ballet Peruano. Lo moderno era desconocido y no tenía el público que tenía la danza clásica. Aun así, nuestro público era alentador, pues regresaba. Sin embargo, los periodistas y los críticos de esa época no ayudaban mucho.

¿Criticaban los montajes o no escribían al respecto?

No entendían realmente lo que estaban viendo. Incluso, en un diario apareció algo que me desagradó mucho. Decía “esta noche se presentan Trudy Kressel y sus ‘changos’”. Me indignaban ese tipo de comentarios. Poco a poco, empezamos a tener mayor frecuencia de funciones, y llegamos a presentarnos en el Teatro Municipal. El grupo de Trudy fue creciendo. Por ejemplo, se unió Manuel Buendía. Después de que salí, llegaron más alumnos. Martha Donoso fue a Europa y se quedó, pero venía de vez en cuando a Lima. Maureen [Llewellyn-Jones] llegó después.

¿Por qué saliste del grupo? [Risas] Quizá es una pregunta indiscreta.

Yo estaba detrás de todo lo que era danza. Llegaban espectáculos y buenas compañías de danza clásica. No sabía mucho

¹¹⁵ (Berlín, 1922-Lima, 1986) Llega al Perú después de la Segunda Guerra Mundial. Se hace muy amiga de la pionera de la danza moderna en el Perú, Trudy Kressel, y le toma la posta cuando esta regresa a Europa. Comienza dando clases en el Club Terrazas. Más adelante, abre la academia Dance Studio, donde ofrece clases de ballet, danza rítmica y gimnasia. En 1978, le cede su espacio a Susy Grau.

de la técnica del clásico, pero notaba la diferencia frente a la técnica con la que trabajábamos nosotros y pensaba que era importante conocerla. El movimiento en sí era diferente: en el grupo de Trudy, éramos de tronco, contracciones y piso; en el clásico, el movimiento es muy anguloso.

Y eso también te gustaba.

Los desplazamientos, los saltos y las piruetas nunca me interesaron tanto, pero sí los desplazamientos tan grandes que hacían y los movimientos de ese tipo. Pensaba que sí era posible utilizar elementos de ambas técnicas. Le dije a Trudy que quería estudiar danza clásica. Como ella tenía un carácter muy particular, se indignó. Estaba en contra del ballet. Me dijo “¿Cómo se te ocurre eso? Es como pretender estudiar dos idiomas diferentes a la vez. No se puede”. Como yo ya había decidido estudiar algo de clásico y sabía que ella nunca lo iba a aceptar, me retiré antes de que haya algún resentimiento.

¿Con quién llevaste clases de clásico?

Una amiga me había comentado de Miss [Thora] Darsie. Las clases empezaban normalmente a las 6 de la mañana; y, en invierno, a las 6:30. Abría las puertas cinco minutos antes; el que no estaba listo no podía entrar.

En ese entonces, ¿Miss Darsie seguía dictando en el Ballet San Marcos?

No. Más o menos un año antes se había retirado de la dirección del Ballet Universitario de San Marcos, que estaba en el jirón Ica, en el local de la Asociación de Artistas Aficionados.

¿Por qué salió de San Marcos?

Ella me contó que se retiró poco tiempo después de la llegada de [Roger] Fenonjois. Le dijeron que iban a contratar a Fenonjois y que ella ya no iba a dirigir el Ballet San Marcos. Entonces, optó por retirarse. Ella había empezado a dictar danza clásica en la universidad en el año 47 aproximadamente.

¿De dónde era? ¿Por qué había venido al Perú?

Era de Escocia. Decía que vino por su interés por estudiar la historia del Perú. En realidad, vino por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Me parece que entró a la [Universidad Nacional Mayor de] San Marcos como profesora de idiomas. Cuando fue mi maestra, las clases eran diarias. Incluso, los domingos teníamos clases para aprender alguna coreografía o para preparar un baile. No cobraba ni un centavo por las clases: ni a hombres ni a mujeres.

¿De qué vivía?

Fue profesora en San Marcos y dictaba idiomas en el Británico [Asociación Cultural Peruano Británica]. Se hacía cargo de todos los gastos del espacio de sus clases: alquiler, luz, agua y lo demás. Exigía mucha disciplina, empezando por la puntualidad. Hace poco, me preguntaba por qué no se conoce tanto su trabajo y su obra. Alguna vez, escuché un comentario negativo sobre su técnica; se decía que era anticuada y no servía.

La mayoría de las técnicas son antiguas y no por eso han perdido vigencia.

Ella trabajó con uno de los hermanos Legat, con [Michel] Fokine y con [Enrico] Cecchetti. ¿Cómo no iba a conocer de técnica? Me propuse aprender la danza clásica, porque implicaba dificultades diferentes, empezando por el benedito *en dehors*. En la danza moderna, no se nos exigía eso. Para mí fue otro descubrimiento sobre la danza, porque era

Fotografía: archivo personal de Juan Torres



“Me propuse aprender la danza clásica, porque implicaba dificultades diferentes (...)”

totalmente opuesto a lo que había visto con Trudy. También participábamos en las funciones de Miss Darsie, pues, a veces, la invitaban a presentarse en provincia.

Me llama la atención que haya sido en provincia, porque siento que la danza escénica se ha desarrollado casi siempre en Lima y un poco en Trujillo.

Había grupos que iban a Trujillo, y me parece que también a Arequipa y Tacna. En provincia, teníamos pequeñas funciones. Miss Darsie conservaba coreografías antiguas que Fokine le había enseñado. Fokine tenía una coreografía a la que llamaba “Chopiniana”. Miss Darsie contaba que esa coreografía después se convirtió en *La silfide*. Ella había visto bailar a Anna Pávlova y vivió todas las genialidades de la época posterior a la revolución, porque en esa época llegaron a Europa muchos coreógrafos y bailarines con los que ella trabajó.

¿Por cuánto tiempo llevaste clases con Miss Darsie?

Por unos cuatro años, sobre todo por el tema económico. Tenía uno que otro ingreso, pero no como para vivir de manera independiente. En ese entonces, no había posibilidades para vivir de la danza.

Armando trabajó mucho en televisión, porque allí encontró una posibilidad de ingreso. Efectivamente, ni antes ni ahora ha sido posible vivir solo de la danza.

Teníamos que recurrir a otros medios. Me hablaron del ballet de Art Center, que estaba a cargo de Vera Stastny. Allí, había funciones y los bailarines tenían un sueldo. Con el permiso de Miss Darsie, fui a tomar clases con Vera. Dictaba en el Teatro Municipal, en la rotonda del segundo piso que ya no existe, porque no la reconstruyeron después del incendio [del año 1998]. Lo que trabajábamos era muy similar a lo que aprendí con Miss Darsie. Quizá el *port de bras* era un poco diferente. Vera dictaba clásico, pero se interesaba también por movimientos más libres. En paralelo, seguí yendo a las clases con Miss Darsie siempre que podía. A inicios de 1970, Vera se convierte en la directora del Ballet San Marcos, así que empiezo a trabajar allí. [Saca una revista] He traído una edición de *Dance Magazine*. Le hacen una

entrevista a Trudy y hay información sobre el primer programa del Ballet San Marcos.

[Mira la revista] Esto es oro en polvo. Hay información sobre clases de danza moderna, folklore, cursos teóricos... ¡Qué completo!

En la revista, aparecen personajes importantes, como Sara Albricio, Armando Barrientos o Fernando Faverón¹¹⁶. Antes de bailar en el Ballet Moderno de Cámara, Fernando trabajó en el Ballet San Marcos. En esa época, bailábamos clásico, moderno y folklore. De hecho, Fernando era bailarín de danzas folklóricas colombianas, como maparé, guabina o cumbia. Había estado por mucho tiempo en una compañía colombiana.

Aparte de la tesis que hizo Maureen sobre Trudy, no se encuentran cosas como esta revista. En el 71, en sus inicios, el Ballet San Marcos era una escuela abierta y el elenco estaba constituido por gente que venía de distintas formaciones. ¿Cuándo se forma el elenco? ¿Fenonjois ya se había ido?

Sí. Después de la salida de Fenonjois, hubo un lapso de tiempo en el que no hubo actividad de danza en San Marcos. Después de que Vera asume la dirección, por medio del apoyo de diferentes embajadas, llegan profesores de fuera, como Yuri Plisetsky, Royston Maldoom y Sara Pardo. Más adelante, vino también Susanne Linke, que daba unas clases bellas.

Venían a dictar clases y a montar piezas. Qué tal lujo. Susanne Linke dio clases. Maldoom nunca dictó clases, sino que hacía las coreografiaba. Aun así, con Maldoom aprendíamos el método para coreografiar, así como con Sara Pardo. Ambos vinieron en diferentes oportunidades, así que aprendimos mucho. Más adelante, en el 73, Miss Darsie me dice que en Chile había profesores soviéticos de danza clásica.

Muchos soviéticos y alemanes se fueron a Chile.

Es que, en la época de [Salvador] Allende, las relaciones con Cuba y la Unión Soviética eran excelentes. Como Miss Darsie me habló sobre un excelente y maravilloso pedagogo, pedí permiso en el Ballet San Marcos y me fui por unos meses a Chile. Estuve desde enero hasta agosto aproximadamente. Cuando [Augusto] Pinochet toma el poder, tuvimos que salir de Chile. Entonces, regresé al Ballet San Marcos.

¿Cuándo se da la fusión del Ballet San Marcos, el Ballet Moderno de Cámara y el Grupo Nacional de Danza?

Años después de mi regreso, Carlo Thorne, director de Proyección Social de San Marcos, informa que él iba a asumir la dirección del elenco del Ballet San Marcos, y Vera solo iba a ser directora y profesora de la Escuela [de Ballet San Marcos]. Vera y él no eran muy amigos. Por esa época, el Grupo Nacional de Danza, que en realidad estaba conformado por el elenco del Ballet Peruano, pasó a integrarse al INC [Instituto Nacional de Cultura]. Carmen Muñoz¹¹⁷ fue la directora y luego la reemplazó Martha Ferradas¹¹⁸. Creo que Martha Ferradas renuncia, así que llaman a Vera. Acepta ser la directora y lleva a todo el elenco del Ballet San Marcos. Thorne quedó como director de un

ballet “fantasma”, mientras Vera continuó también siendo la directora de la Escuela [de Ballet San Marcos]. Poco antes de los años setenta, yo había dejado de bailar, así que me quedé como profesor de la Escuela [de Ballet San Marcos].

¿Por qué dejaste de bailar?

Ya me sentía mayor para la danza. Hay una edad bien limitada para el clásico. Me quedé en el Ballet San Marcos como jefe de estudios y profesor hasta que me fui.

¿Cómo eran tus clases? Tienes influencia de Trudy, ballet clásico y la experiencia en Chile.

También llevé clases en México en el Ballet Nacional con Graciela Henríquez, que dictaba Graham. Sara Pardo también hacía Graham. Yo me quedé sobre todo con la técnica de Trudy.

Lo primero que ves es lo que más te marca. ¿Cuáles eran las influencias que tenía Trudy en su técnica? Cuando veo las pocas fotos que hay de ella, pareciera que tiene influencia de la danza expresionista alemana; a veces, le veo cosas de Martha Graham también.

Ella fue alumna de Mary Wigman. Después de llevar clases con ella, cuando vi videos o fotografías de Wigman, veía a Trudy en los movimientos y hasta en el vestuario. Trudy viajaba mucho y también impulsaba a sus alumnos a que vayan a tomar clases con Alwin Nikolais, que tenía un trabajo muy particular y era único en su género.

Alwin Nikolais fue alumno de Hanya Holm, que fue alumna de Mary Wigman. Entonces, por distintos medios, la influencia alemana nos ha rondado.

Después, la técnica alemana resurge. Cuando a mí me han preguntado dónde he aprendido esa técnica, digo que con Trudy en los años cincuenta, y se sorprenden, porque eso está ahora en la danza teatro en Pina Bausch y Susanne Linke.

Entonces, sientes que Trudy te marcó totalmente.

Sí. Como también tengo conocimiento de otras técnicas, en mi trabajo había varias influencias. Miss Darsie siempre hablaba de la danza moderna y la gimnasia. Ella no era cerrada. Inclusive, creó un método que solo ella dictaba aquí. Se llamaba Plastic; consistía en movimientos libres y lo hacíamos una vez al mes. Una vez, le dije a Miss Darsie que eso era danza moderna. “No, hijo, esa técnica la creé yo” me dijo. Implicaba ejercicios de piso, coordinaciones con movimientos libres, ejercicios con pelotas en ocasiones. Nos ayudaba mucho con la coordinación. Eso no se conoce de Miss Darsie.

¿Te identificas como bailarín, pedagogo y maestro? ¿Te interesó la parte coreográfica?

Sí, mucho. Tengo muchas coreografías que quedaron en San Marcos. Sé que incluso las llevaron al extranjero, como cuando el elenco se presentó en Colombia.

Qué pena, yo no he visto ninguna. ¿Cuáles consideras que son tus trabajos más representativos y más queridos?

Primero, trabajé coreografiando a mis alumnos. Por lo general, las clases de la Escuela de Ballet San Marcos eran dos o tres veces a la semana, pero, en un curso conmigo, llevaban clases cinco días a la semana. Quería que asimilen la técnica y que crezcan. Creo que Vera se interesó, porque incluía a mis alumnos cuando había una función, sobre todo en la época en

116 Ver nota 6.

117 Ver nota 1.

118 Ver nota 32.

la que no había elenco. Después, empecé a coreografiar para el elenco. Recuerdo bastante a un dúo que hice con Olivia [Vallejos] y Wagner [Monge], con el *Concierto para piano N° 2 en adagio* de [Serguéi] Rachmaninoff. Gustó mucho y quedó en el repertorio. Después, se coreografiaron los poemas de [Rainer Maria] Rilke. Vera nos dio los poemas de acuerdo a la personalidad de cada uno. A mí me tocaron “Amanecer, atardecer”; y “La pantera”, que fue un solo para un chico. Hice otras coreografías, pero esas tres son las que quedaron más tiempo en el repertorio de San Marcos.

¿A quiénes sientes que has influenciado más de tus alumnos? Por ejemplo, has formado a Olivia Vallejos. Siempre me han llamado la atención sus trabajos.

Olivia se dedicaba en cuerpo y alma. Es muy talentosa y sus trabajos son buenos. Otros alumnos destacados que he tenido han sido Wagner Monge y Jesús Giraldo. He tenido otros alumnos muy buenos. Muchos se fueron a Europa a seguir estudiando y bailando. Ya me he desligado del Ballet San Marcos desde que renuncié en 2015. El ambiente había cambiado mucho desde que entré en el 71.

Para mí esa fue una sorpresa. Hasta hace poco, cuando entraba a la página web, veía a los que estaban desde hace tiempo en la institución, como tú. ¿Qué es lo que cambió? Vera ha seguido allí prácticamente todo el tiempo.

Sí, pero dejó a cargo a otra señora que empezó a tomar decisiones con las que no estoy de acuerdo. Por ejemplo, los alumnos terminan la formación, y se convierten rápidamente en profesores y coreógrafos, pero obviamente la calidad de su trabajo deja mucho que desear. Al final, yo casi no tenía alumnado, porque era el profesor viejo y pensaban que tenía que irme. Del elenco inicial, el único que quedaba era yo. Los primeros años fueron maravillosos. El Ballet San Marcos tenía una gran reputación por los coreógrafos que llegaban, todas las coreografías que se hicieron y la producción que había detrás.

¿Nunca pensaste en seguir trabajando de manera independiente? Aunque tampoco es fácil.

Lo intenté. Tenía alumnos, pero no como para asumir gastos de alquiler y lo demás.

Las únicas escuelas que han perdurado en el tiempo son las que son propiedad de las directoras. Mirella Carbone, Rossana Peñalozay yo tuvimos Pata de Cabra, pero el local era alquilado. Nos acabó lo económico, a pesar de que fuimos la escuela del momento cuando recién abrimos. Si no hay apoyo económico y el local no es propio, el proyecto no se sostiene. Ese es un problema con la danza independiente en el país. ¿Qué hiciste después de salir del Ballet San Marcos?

Empecé a dictar en el MALI [Museo de Arte de Lima]. Se creó un pequeño elenco de seis o siete personas. En ese momento, todavía no estaba César Yesquen, que también fue mi alumno en el Ballet San Marcos. Luego, comenzó a dar clases relacionadas a gimnasia en el MALI. Después, empezó a dictar también danza moderna y contemporánea, y creó el Ballet de Cámara del MALI, pero tuvimos el mismo problema de siempre: no había cómo pagar a los alumnos. Hubo dos funciones y se cerró.

¿Cómo ves el panorama de danza moderna y contemporánea en Lima en la actualidad?

Ya existe un público de danza moderna y contemporánea. El problema es que muchos jóvenes dictan clases o hacen coreografías sin tener mucho conocimiento de la danza. No creo que sea lo idóneo.



Karine Aguirre

“Me interesa y atrae la sutileza. Siento que cada detalle bajo una lupa puede revelar un mundo enorme. Eso me cautiva.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Karine Aguirre Morales. Nací el 19 de noviembre de 1967.

¿Cómo fue tu primer acercamiento a la danza?

Comencé a bailar a los siete años en el Ballet Miraflores, que dirigían Dimitri Rostoff, Diana Kané y Fanny Dreyffus. Teníamos una vecina en Monterrico que era amiga de mi mamá. Sus hijas eran amigas mías y de mis hermanas, así que siempre nos inscribían en clases juntas por incentivo de nuestra vecina. Llevamos clases de gimnasia, piano y otras actividades. También nos matricularon en clases de ballet y me gustó. Me enganché inmediatamente con la sensación del movimiento. Disfrutaba todo lo que involucraba, incluso ponerme las zapatillas y la vestimenta.

¿Eran clases de ballet clásico?

Primero, llevé clases de preballet. En la academia, teníamos que vestirnos en función al nivel. En el de preballet, usábamos unos vestidos con cuadros rojos y blancos, y pliegues almidonados. Me encantaban por la sensación que daba al moverme.

¿No te abrumó la disciplina a esa edad?

No. No llegué a tener clases con el maestro Dimitri Rostoff, sino con Diana, Fanny y las profesoras más jóvenes. Se estimulaba mucho la interpretación, pero no había tanta exigencia técnica. Creo que eso fue positivo, porque primaba que te divirtieras y yo la pasaba bien. Diana y Fanny eran amigas de Yola Polastry, así que creaban coreografías y nos llevaban a bailar al canal de televisión algunas canciones de ella, como *Miraflores* o *El pájaro azul*. Llegué a bailar sola *El pájaro azul* en puntas en la Feria del Hogar. Me encantaba la sensación de tener público. Nunca me sentí cohibida por la técnica mientras estuve en esa academia.

¿Cuánto tiempo estuviste en esa academia aproximadamente?

Hasta los trece o catorce años. Una amiga de mi mamá le comentó que en la Escuela Nacional Superior de

Ballet estaban haciendo audiciones. Varias personas fuimos a hacer la audición. Cuando nos dieron los resultados, le dijeron a mi mamá que podía entrar por mi talento, pero necesitaba entrar a un curso de primer año para poder corregir la técnica. Si bien tenía que comenzar de cero, no lo dudé. Para mí era coherente seguir mi formación en la escuela, pues había sentido la diferencia en la exigencia en el nivel técnico. Allí, llevé clases con Manuel Stagnaro¹¹⁹ y Marcela Pardón¹²⁰.

¿Cuánto tiempo estuviste en la Escuela Nacional Superior de Ballet?

La formación era de siete años, pero yo hice el primer año acelerado y después me pasaron de frente a quinto. Mientras estaba en el sexto año, cerraron la escuela para mudarse a otro local. La casa, que estaba en el Centro de Lima, era muy antigua y estaba en condiciones muy deterioradas. Para entonces, yo me encontraba postulando a la universidad y buscaba otro lugar para continuar con el ballet. Así, llegué al Ballet Municipal de Lucy Telge. En el Ballet Miraflores, había un clima de mucho juego, bonito para el niño. En cambio, la Escuela Nacional Superior de Ballet te daba una formación más profesional. Lo disfrutaba, pero también me daba nervios la estructura, porque nos tomaban examen dos veces al año y nos controlaban el peso. La aproximación de Lucy al ballet fue diferente: había mucha más integración con la parte escénica y no había exámenes. Lucy conversaba contigo personalmente para decirte en qué estabas mejorando y qué necesitabas reforzar. Cuando recién entré, no podía ir a las clases de ballet de la escuela, pues eran en las tardes y me estaba preparando para la universidad. Lucy me permitió entrar directamente a la compañía para poder seguir entrenando y para luego poder continuar con clases regulares de mi nivel, pero fue un proceso difícil por el reto que implicaba seguir una clase de un nivel mucho más avanzado que el mío. Fue una linda oportunidad que me dio Lucy para seguir, pero fueron unos meses difíciles. Como era bastante

119 Ver nota 101.

120 Ver nota 66.

tímida, me intimidaba estar con los bailarines profesionales y tener que seguir su ritmo.

¿En qué época estuviste en la compañía del Ballet Municipal? ¿Quiénes formaban parte de ella?

Entrené con ellos en el año 84. En ese tiempo, Patricia Cano¹²¹ y Maricarmen Silva¹²² eran las dos bailarinas principales. También estaba Esther Chamorro¹²³.

Tú y yo hemos coincidido en el Ballet Municipal en el 85. Si bien ya habías bailado por muchos años, decidiste estudiar Psicología en la PUCP. ¿Pensaste en ese momento en dedicarte profesionalmente a la danza?

Quería ser bailarina, pero pensaba que no se podía vivir de la danza. Por otro lado, había interiorizado la idea de estudiar en la universidad para culturizarme, porque mi mamá siempre me decía que era importante aprender sobre otros temas. Si hubiese habido alguna formación profesional e integral para bailarines en ese momento, quizá habría seguido ese camino.

Por mucho tiempo, te dedicaste exclusivamente al ballet clásico. ¿En qué momento te vinculas a la danza moderna?

Con Lucy estuve desde los quince años. Tres años después, empezó a ser difícil estudiar en la universidad y ensayar con regularidad para la compañía. Entonces, empecé a apartarme del ballet. Por varios meses, no hice nada relacionado a la danza o el mundo del movimiento. En la universidad, empecé a conocer más sobre teatro. Unos amigos me hablaron del grupo Íntegro y me llevaron a ver *Intuiciones*. Antes, había visto algunas obras de danza moderna del repertorio del Ballet Nacional, pero no me había sentido conectada por alguna razón. En cambio, cuando vi la propuesta de Íntegro, me sentí emocionada. Me impactó la plasticidad de la propuesta. Era algo absolutamente nuevo para mí, pues iban más allá de la concepción tradicional del baile: la danza también estaba en las luces, la plástica y la escenografía. En ese momento, no era consciente de las transgresiones que realizaban, sino que me sentí impactada a nivel sensorial. No podía descifrar la propuesta y, al mismo tiempo, me sentía cautivada. Esa experiencia me hizo tomar consciencia de que podía hacer otro tipo de trabajo con el cuerpo. Me sentí motivada a explorar y comencé a indagar sobre clases. Mi amiga Rocío

121 Inició sus estudios en la Escuela Nacional Superior de Ballet y luego los continuó en la Asociación Choreartium, bajo la dirección de Lucy Telge. Ha bailado en el Ballet Municipal de Lima, el Ballet de Cámara Nina Novak de Caracas y el Ballet Contemporáneo de Caracas, entre otros. Se ha dedicado a la docencia en la Asociación de Artistas Aficionados, la Escuela Nacional Superior de Ballet y el Ballet Municipal de Lima. En 1981, obtuvo una beca por un año en la Academie de Danse Classique Princesse Grace de Mónaco. En 1985, viajó a La Habana (Cuba), donde obtuvo una beca integral por seis meses con el Ballet Nacional de Cuba, en alternancia con la Joven Guardia de la compañía en calidad de artista invitada. En 1989, siguió cursos de perfeccionamiento en el School of American Ballet y en el David Howard Dance Center de Nueva York. Después de treinta años como primera bailarina, ahora se dedica a la docencia.

122 Bailarina y profesora de ballet. Bailó para el Ballet Municipal, el Ballet Nacional y el Ballet de Santiago. Actualmente, se dedica a la docencia y es maestra voluntaria de la asociación cultural Ando Danzando.

123 Ver nota 70.

Castañeda, que también estudiaba Psicología en la PUCP, me comentó que Maureen Llewellyn-Jones estaba buscando bailarines para su grupo. Así, llegué a Danza Lima en 1988. **¿Maureen fue tu primera maestra de danza moderna?** No. En Danza Lima, primero llevé clases con Juanita Tarnawiecki¹²⁴. En realidad, no me conecté con las clases, así que dejé de ir; sin embargo, Maureen me llamó para que regrese y comencé a trabajar con ella. Empecé a ensayar una coreografía muy bonita que se llama *Sueño de tortuga*. La forma de movimiento era completamente nueva para mí. En el ballet, se trabajaba mucho dentro de un eje vertical y sus inclinaciones; de pronto, había que iniciar un movimiento desde la cadera, por lo que rompía totalmente con los patrones que conocía. Me costó mucho trabajo, pero lo tomé como un reto y continué. Luego, seguí bailando en otras coreografías de Maureen; y empecé a enseñar, porque ella nos ofrecía su espacio para que demos clases. Esa experiencia fue positiva para mí, porque pude integrar lo que sabía del ballet con lo que estaba aprendiendo en Danza Lima. Empecé dando clases muy básicas para gente que quería bailar por primera vez. Las oportunidades que teníamos en Danza Lima eran maravillosas.

¿Quiénes más estaban en el grupo?

Cuando hicimos la coreografía *Sueño tortuga*, estuvieron Maureen Llewellyn-Jones, Ximena Maurial, Rocío Castañeda, Maritza Garrido Lecca¹²⁵ y Ximena Larco. Durante el tiempo en el que estuve en Danza Lima, el núcleo éramos Maureen Llewellyn-Jones, Rocío Castañeda, Mirella Carbone y yo. Más adelante, entraron otras bailarinas, como Kosva Gutiérrez.

Entras a Danza Lima a finales de los años ochenta. ¿Cómo describirías la danza contemporánea en Lima de ese tiempo?

Creo que la movida de danza de los ochenta ha sido la más fuerte que he visto. Maureen estaba muy activa. Como viajaba mucho para tomar talleres, traía siempre propuestas de afuera de distintas tendencias, técnicas y estilos, y las desarrollaba. Bailarines de otros grupos también tomaban clases en el espacio. Recuerdo que había una buena relación entre los bailarines de los diferentes grupos.

¿Qué grupos estaban activos en ese entonces?

Entre los grupos, estaban Contémpora con Vera Stastny, Gina Natteri, Andrea Jauslin, Dudú [Úrsula Lu]¹²⁶, Gigi

124 Desde joven, se relacionó con la música, el canto y la danza. Estudió ballet y bailó durante varios años en el grupo de danza moderna de Trudy Kressel. También estuvo en el Ballet Miraflores, el Ballet San Marcos y el Ballet Moderno de Cámara. Más adelante, se desempeñó como profesora y bailarina en Danza Lima, y escribió crítica de danza para *El Comercio*. Creó y dirigió la Casa Cultural Mocha Graña en Barranco, un emprendimiento con el que continúa su hijo Alexander Navarro Tarnawiecki.

125 Ver nota 2.

126 (Lima, 1966) Diplomada en Comunicación por la Universidad de Lima, con especialización en Medios Audiovisuales. Se inició en el ballet clásico y danza contemporánea a los ocho años en la Escuela de Ballet San Marcos. Desde 1987 hasta 2012, formó parte del grupo Contémpora como bailarina, coreógrafa y productora asociada. Entre 1990 y 2012, participó intensamente como creadora, productora y directora artística para televisión, cine y publicidad. Actualmente, como miembro del directorio de la Asociación Peruano China, es

“En mi caso, la influencia de Maureen fue importante, porque con ella aprendí las bases del moderno y el contemporáneo. Su forma de investigar, componer, sentir y pensar la danza me marcó.”

Muelle, María Elena Riera, Mónica de Osma; Íntegro con Tati Valle Riestra, Lili Zeni, Ana Zavala, y Ana Vázquez¹²⁷; Danza Viva; y el grupo de Molly Ludmir. Otras artistas bastante activas del momento eran Sandra Campos, que solía trabajar como solista o con algún invitado; Luciana Proaño, que hacía fusión como solista y veces con algún invitado; e Yvonne von Mollendorff, que también trabajaba danza moderna. Éramos muchos. Además, ya existía el festival del ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano], que era un festival nacional y luego se volvió internacional. Todos los años teníamos temporada en el ICPNA o en la Alianza Francesa, porque los teatros eran más asequibles y se le daba más espacio a la danza.

¿Tenían público también?

Si bien no llegó a ser enorme, sí teníamos un público considerable, que era mayor al actual. Definitivamente, Íntegro fue muy importante en esa época, no solo por la propuesta que desarrolló en el Perú, sino también por su llegada a nivel internacional. Creo que significó un hito importante en el desarrollo de la danza en el Perú. En general, los diferentes grupos tenían su propia investigación, pero también había un sentido de identidad y compañerismo frente a los otros grupos. En mi caso, la influencia de Maureen fue importante, porque con ella aprendí las bases del moderno y el contemporáneo. Su forma de investigar, componer, sentir y pensar la danza me marcó.

¿Cuándo acabó tu etapa con Danza Lima?

Me mantuve muy activa en Danza Lima hasta el 92 o 93. En ese periodo, me aparté un poco de la universidad. Si bien me gustaba mucho la psicología, me había enganchado con la danza, así que llevaba pocos cursos en la universidad para poder darle tiempo a las clases de danza. Por suerte, mis padres me lo permitieron. Tomé clases de teatro, de música, de danza afroperuana con Chebo Ballumbrosio, de marinera en la Escuela Nacional Superior de Folklore [“José María Arguedas”] y de danzas tipo jazz para videos con Jesús Alejos Valladares¹²⁸. De esa manera, fui realizando mi propia formación en danza. Evidentemente, no tenía el tiempo para estudiar dos profesiones en paralelo. Llegó un momento en el que sentí la necesidad de terminar la carrera universitaria de Psicología. Tuve que apartarme de la danza, pues me demandaba bastante energía, tiempo y dedicación.

directora responsable de los eventos culturales y artísticos organizados por la Conmemoración de los 170 años de la inmigración china al Perú.

¹²⁷ Ver nota 4.

¹²⁸ (Lima, 1961) Debuta en la danza en 1979 en Disco 5 con Zoilita Soriano. Participa en obras de teatro musical en los años ochenta y noventa. Entre ellas, estuvieron *Ópera rock “Gracias Sr Robot”*, *La mujer del año*, *Pedro Navaja*, y *Dos historias para cantar* con Gian Marco Zignano y Regina Alcover. Hace danza moderna y contemporánea en Danza Viva y el grupo Atelier, y jazz moderno con Woody Mac Gift y Sondra Lomax. En 2006, se inicia en el *ballroom* con Eva Anguis. En la actualidad, es instructor de danza.

Por ese entonces, dejé de bailar en Danza Lima. Antes de eso, había comenzado a trabajar con Rossana Peñaloza, que había regresado de Nueva York y me había llamado para bailar con ella en su compañía Do ut Des. Entonces, estaba bailando en las dos compañías simultáneamente. Además, en Danza Lima había una nueva generación. Por ejemplo, Mirella Carbone había dejado el grupo. Diferentes grupos empezaron a desintegrarse en los años noventa.

¿Crees que la detención de Maritza Garrido Lecca en el 92 tuvo algún efecto en Danza Lima o en ese entonces ya se encontraba alejada del grupo? Definitivamente, el grupo con el que más trabajó Maritza fue Danza Lima.

Creo que la captura de Abimael Guzmán y Maritza Garrido Lecca definitivamente afectó a la danza contemporánea en general y de hecho a Danza Lima. Para mí fue muy difícil, porque era mi amiga. Cuando bailas con alguien, se genera una confianza plena. Para Maureen también fue un golpe muy duro, porque, además, son familia. En general, fue un hecho que causó conmoción y fue sumamente difícil procesarlo. Además, empezó a asociarse a la danza con el terrorismo en los medios de comunicación. Entonces, pasamos de tener una época de boom en la danza en los ochenta a vernos relacionados con una de las peores manifestaciones de violencia en nuestro país de los últimos tiempos.

Estoy de acuerdo contigo totalmente. A pesar de la desazón de los noventa, la danza persistió. ¿Cómo continuó tu carrera?

Terminé de estudiar en la universidad en 1994. En 1995, hice mi internado en el Hospital Hermilio Valdizán. Me di cuenta de que estaba deprimida, porque extrañaba la danza. Necesitaba moverme: estar sentada en un consultorio todo el día no era para mí. En 1995, Mirella me convoca para un proyecto de Alberto Isola llamado *Fuegos*. Éramos cinco bailarinas: Morella Petrozzi, Rossana Peñaloza, Mirella Carbone, tú y yo. Fue un proyecto muy bonito y muy importante para la danza, porque convocó a cinco bailarinas que ya tenían experiencia y una carrera avanzada con un director de teatro importante. Tuvimos una temporada de dos meses en la Alianza Francesa con mucho público. Creo que los espectáculos de danza no suelen tener temporadas tan largas.

Si bien ese fue tu regreso como bailarina, no habías dejado de enseñar en Danza Lima.

Así es. Desde que empecé en Danza Lima, daba clases de danza. Siempre me gustó enseñar. Incluso, en la Escuela Nacional Superior de Ballet, reemplacé alguna vez a un profesor. Me sentía cómoda como profesora.

En ese momento, ¿te identificabas más como profesora o como bailarina?

Como bailarina. Si bien ahora bailo menos, hasta ahora me defino como bailarina, porque, si pudiera, bailarí la mayor parte del tiempo.

En los noventa, comienzas con nuevas exploraciones. ¿Cómo describirías esa nueva etapa?

Después de *Fuegos*, empecé un proceso creativo con Mirella Carbone, que se llamó *Delito de noche*. Sin embargo, durante los ensayos, tuve un accidente bastante grave que cambió por completo mis planes, porque tuve una lesión fuerte y tuve que detener mi carrera por tres años. En el accidente, se me rompió la órbita del ojo. No solo fue un problema estético, sino también funcional. Pasé por varias operaciones en Lima, pero no fueron suficientes. Por suerte, por medio del primo de Patricia Awuapara, contacté a un doctor en Estados Unidos que me pudo atender. Esos tres años de operaciones y recuperaciones cambiaron totalmente mi forma de pensar y de aproximarme a la realidad. Necesitaba contacto con mi cuerpo, y Maureen y la gente de la danza en general me dieron mucho apoyo. Maureen me contactó con Tomás Rouzer, un terapeuta psicocorporal pionero en educación somática que trabajaba con Cuatrotablas. Fue un descubrimiento total. El terapeuta me daba indicaciones para que mueva las manos con cierto ritmo. Yo empezaba a llorar, porque se manifestaban conexiones sensoriales que no había experimentado antes. No solo necesitaba recuperar mi estructura, sino también mi confianza. Mi acercamiento a la educación somática viene desde esa época por una necesidad personal. Comencé a practicar mucho el método Feldenkrais. Por varios años, trabajé a partir de micromovimientos, lo que me permitió comprender que podía mover el cuerpo de una manera distinta: no tenía que saltar y hacer piruetas para sentir que bailaba, sino que podía bailar desde movimientos pequeños. Cuando estuve recuperada, me era difícil integrar esta nueva mirada cuando me acercaba a una clase tradicional de danza. Eso cambió mi rumbo como bailarina: antes del accidente, buscaba movimientos que tuvieran más fuerza y fueran más grandes. Después, aprendí a apreciar la belleza en un movimiento pequeño. Quise empezar a enseñar eso y a seguir indagando, así que seguí investigando sobre diferentes métodos de educación somática.

Además, en esa época conoces a Hervé Diasnas. ¿Cómo influyó en tu trabajo?

A finales de los noventa, llegó Hervé Diasnas por primera vez a Lima y tuvo un impacto significativo en la danza de nuestro medio. Él había creado un método a partir de la práctica del movimiento en el agua. Surgió por una investigación en la que él fue modelo de un pintor. Proponía micromovimientos para que el cuerpo siempre fluyera, pero de manera controlada. Él trabajó mucho el tai chi, que integró en sus investigaciones. Comencé en la práctica con Hervé cuando me encontraba en esta nueva etapa en mi vida. Con él comencé a trabajar desde el interior con juegos sensoriales y mucha respiración para encontrar el movimiento desde lo interno hacia lo externo y viceversa. Así, pude integrar la educación somática con la danza y me dediqué a investigar la técnica de Hervé. De hecho, viajé a Francia dos veces para trabajar con él en su centro. Él tiene una casa fuera de París, donde puedes internarte en la naturaleza y llevar sus talleres. Básicamente, se trabaja la idea de estar en el momento presente en cada instante de la danza. La técnica de Hervé me marcó y la enseñé durante mucho tiempo.

Si bien empezaste a acercarte a la educación somática y a la técnica de Hervé, durante ese tiempo también llevaste muchos talleres de otras líneas, tanto de artistas locales como de fuera.

En los ochenta y noventa, vinieron muchos creadores de fuera. Por ejemplo, en las sedes del ICPNA del Centro de Lima y Miraflores, se ofrecían continuamente talleres de bailarines internacionales, así que yo asistía a todos los talleres. Personas como Maureen y el bailarín de Íntegro Nelson Díaz¹²⁹ estimulaban que vengan bailarines y coreógrafos de fuera. De hecho, cuando estuve en Danza Lima, conocí a Rogelio López cuando vino en el 88. Gracias a él y a Danza Lima, pude viajar a Costa Rica para participar en un festival, en el que tomé clases con Hans Züllig.

Entonces, has tenido diferentes influencias importantes, más allá de la educación somática.

Creo que todas las etapas han sido importantes. Desde finales de los ochenta hasta mediados de los noventa, recibí mucha información de distintas técnicas de danza moderna: Rossana Peñaloza trajo la técnica Graham y la de Jennifer Muller; también experimenté con la técnica Limón, Cunningham y otras propuestas. Como era mucha información y yo era muy joven, era interesante experimentar, porque no existía una escuela que marcara un estilo concreto. Por un tiempo, pensé que no tener un estilo específico era un inconveniente, pero luego me di cuenta de que era una de mis fortalezas. Pude probar diferentes movimientos con seriedad, mientras mi cuerpo y el inconsciente los fueron asimilando a su manera. Esa primera etapa en la que recibí información tan variada fue muy importante, porque me permitió ser permeable frente a la danza. Mi segunda etapa está más marcada por la educación somática, pero seguí probando otros estilos, porque siempre me gustó sentir la fuerza de la danza a través de mí.

Has colaborado con UnterwegsTheater. Coméntame sobre esa experiencia.

En 2001 y 2002, tuve la oportunidad de trabajar con el grupo UnterwegsTheater, dirigido por Jai Gonzales y Bernhard Fauser en Lima y Heidelberg respectivamente. Esta ha sido una de las experiencias más importantes y gratificantes de mi carrera. Entrenar y bailar junto a un grupo de bailarines profesionales de distintas partes del mundo y acercarme a la comprensión del espacio desde la mirada de Jai aportó muchísimo en mi danza. Comprender el espacio como un lugar habitado por líneas con las que podía componer y jugar fue mágico, y me permitió encontrar nuevos soportes para mi danza.

El Body-Mind Centering también ha sido importante en tu trayectoria. ¿Cómo fueron tus primeros acercamientos a él?

En 2005, tuve la oportunidad de viajar a Nueva York como parte de un grupo de artistas que representaban al Perú,

¹²⁹ (Quito, 1964) En Ecuador, formó parte del grupo Yaradanza, el Frente de Danza Independiente, el Ballet Ecuatoriano de Cámara y la Compañía Nacional de Danza; también cofundó Ballet Novo. Vivió en Perú entre 1988 y 1991, periodo en el que formó parte del grupo Íntegro. En 1991, crea el Ballet Andino Humanizarte, con el que propone nuevas técnicas de fusión entre la danza folklórica andina y la danza contemporánea.

en el que también estaban Carola Robles, Cory Cruz y tú. Participamos en el Festival Channel Sur. Esa experiencia fue increíble: durante un mes, recibíamos clases de distintos maestros. Cada semana, trabajábamos con un coreógrafo distinto y realizábamos performances con público. El evento nos permitió compartir con bailarines de distintos lugares. Sentí que pude encarar las dinámicas de danza en un lugar mucho más amable y orgánico. Pude conocer la técnica que maneja Jeremy Nelson, que parte de la integración de la técnica de Susan Klein con la danza; y también volví a encontrarme con el Body-Mind Centering a través de K. J. Holmes. Yo ya había conocido este método cuando viajé en 2001 con el apoyo de la Embajada de Francia al Festival de Danza de Montpellier. Allí, tuve la oportunidad de ver a Benoit Lachambre en escena y me asombró el manejo de la energía que tenía. Me metí a su taller, y quedé enamorada de su trabajo y las posibilidades de expresividad de movimiento que ofrecía. Él nos explicó que exploraba desde los principios de Body-Mind Centering.



En revelo. Fotografía: Domingo Giribaldi

¿Cómo continuaste tu desarrollo del Body-Mind Centering cuando regresaste a Lima?

Cuando regresé a Lima, empecé a experimentar sobre lo que aprendí con el canadiense Benoit Lachambre durante varios años. Después de Nueva York, busqué quién hacía Body-Mind Centering en Sudamérica. Bonnie Bainbridge Cohen, la creadora de la técnica, estaba en Estados Unidos. Me era difícil viajar hacia allá por el idioma y el presupuesto. Entonces, encontré a Silvia Mamana, que hace Body-Mind Centering en Argentina. La contacté y me enteré de que daba un curso sobre un método llamado Esferokinesis, que integra los principios del Body-Mind Centering al trabajo con las esferas. Leí el sílabo y me interesó. Ya había trabajado mucho con pelotas en Danza Lima. Por medio de Maureen, conocimos el trabajo del Contact Improvisación con las pelotas, pues Maureen había llevado en un viaje talleres con una alumna de Nancy Stark, que es una de las fundadoras del Contact Improvisación. Entonces, yo ya tenía ese referente cuando fui a Argentina a probar la Esferokinesis. El método me encantó y ahora sigo investigando al respecto. **Entonces, tu investigación ha sido continua a lo largo de los años.**

Creo que mi investigación parte de la educación somática y la danza. Durante mucho tiempo, trabajé enseñando la Esferokinesis y no estuve muy presente en la danza, pero siento que he vuelto a poder integrar de manera más fluida los principios de la Esferokinesis en la pedagogía y creación de danza.

Cuando trabajas como creadora, ¿qué lugar ocupa la investigación?

Comencé a crear en *Fuegos*. Tenía mucho miedo, porque pensé que había sido convocada para interpretar, no para crear; además, mis otras compañeras ya habían hecho coreografías antes. Aun así, trabajé muy bien con Alberto: sentí que nos complementamos, y me gustó mucho la pieza y la interacción de la danza con el teatro. A partir de entonces, surgió en mí el interés por la creación. Cuando regresé de haber tomado los talleres en el Festival de Montpellier en 2001, sentía la necesidad de hacer un espectáculo personal. Además, era una forma de hablar de mi experiencia, pues era la primera vez que iba a afrontar un espectáculo grande desde que me había accidentado. Así, surgió *En revelo*. Invité a Mirella Carbone para que me dirigiera, pero lo hicimos a distancia: ella estaba en Ecuador; y yo, en Lima. Mirella recién llegó en el último mes para trabajar conmigo, así que estuve sola durante la mayor parte del proceso de creación. Invité al músico Chino Chávez, a la diseñadora Sumi Kujón para que hiciera el vestuario y a Mariano Márquez para hacer la escenografía. Si bien trabajé con Mirella, fue mi primera búsqueda sola.

¿Qué buscabas exactamente en *En revelo*?

En revelo tenía que ver con mi identidad y la etapa en la que me encontraba. Esas fueron mis motivaciones para investigar sobre mi cuerpo. Investigué el movimiento iniciado desde las articulaciones del tobillo. Se trataba de un tipo de movilidad distinta a la del trabajo desde la percepción de los órganos de la pelvis o desde la sensación de los huesos de mis brazos. Empecé a trabajar de manera muy abstracta a partir

de focos de movimiento de mi cuerpo. Como la mirada de Mirella va más hacia el espectáculo, cuando llegó, transformó el material de mi investigación en un espectáculo con más color. Entonces, fue un proceso de integración de su mirada sobre el espectáculo y mis intereses de investigación del movimiento a partir de los sistemas fisiológicos. Mi segundo espectáculo se llamó *Sus voces llenan el mundo*, que se inspiró en un poemario de Blanca Varela. En el caso de este segundo espectáculo, tenía la necesidad de hablar del paso del tiempo; y también de trabajar más con el espacio, pues venía de la experiencia de trabajo con el UnterwegsTheater y su uso del espacio me había marcado. En ese momento, existía el Festival de Arte Contemporáneo en Barranco dirigido por Cecilia Gonzales y el alcalde del distrito. La idea de ese festival es que se presentaran obras de arte en distintas locaciones. Eso me gustó y me llevó a trabajar en la Casa de la Cultura, que ahora es el bar Ayahuasca. Como la casa estaba vacía en ese momento, los bailarines ocuparon los distintos espacios de ella y los intervinieron con los poemas de Varela para construir situaciones y emociones. También utilizamos proyecciones, e integramos al público en algunas experiencias sonoras y de movimiento.

Recuerdo que un solo en el que me dirigiste estaba muy ligado a lo fisiológico y al despertar de los sentidos; comenzaba con los ojos cerrados y eso activaba sensaciones más sutiles. De alguna manera, creo que estaba relacionado con lo que habías empezado a investigar en tu obra anterior.

Me interesa y atrae la sutileza. Siento que cada detalle bajo una lupa puede revelar un mundo enorme. Eso me cautiva. Efectivamente, el trabajo con los sistemas fisiológicos quedó como una constante del trabajo anterior. Después, he variado un poco. Participé en un Festival de Arte Contemporáneo con la Municipalidad de San Isidro con un espectáculo llamado *0.5*. La obra era sobre las mudanzas, específicamente sobre ese lapso de tiempo que se da en medio de una mudanza en el que uno no tiene un lugar claro y se siente perdido. En esa obra, trabajé con la actriz Wendy Vázquez. Me gusta explorar textos y las metáforas que ofrecen. Entonces, jugamos con textos que hablaban sobre mudanzas, pero que en el fondo referían a los cambios del ser humano en general. Creo que ese fue un espectáculo con un corte distinto a los anteriores. Los siguientes espectáculos han partido de la relación con el espacio. Incluso, Bibiana Melzi me hizo notar una vez que mis espectáculos siempre están relacionados al espacio o a una estructura grande. Quizá hago eso, porque el espacio grande me asusta y necesito afrontarlo en la creación para sentirme cómoda en él.

¿Qué otras obras haces después de *0.5*?

Hice una segunda versión de *0.5* para llevar a Nueva York. Al regresar, Carola Robles, Cory Cruz, tú y yo creamos un grupo llamado Cuatro Costillas Flotantes. Fue una etapa muy linda, porque las cuatro habíamos trabajado en Nueva York con mucha energía y teníamos muchas ganas de continuar. Realizamos un proceso en el que cada una daba clases a las otras y creábamos piezas en las que bailaban las demás. Hice algunas piezas, como *Al sur de los límites 1* y *Al sur de los límites 2*. Me interesaba explorar el tema de los límites de la

La chica del chicle globo y el chico que soñaba nubes de leche.

Fotografía: Carlos Fernandez



“Me interesa investigar cómo se crea una obra que se mantenga genuina y sea interesante para el público (...)”

persona, es decir, partía sobre la pregunta sobre cuál es el espacio que le corresponde a cada uno. En *Al sur de los límites 1*, trabajé con música de Mala Rodríguez; las bailarinas dialogaban, se retaban y dividían el espacio en una especie de pugna. *Al sur de los límites 2* también era un diálogo sobre la misma temática, pero en una pareja. En ese caso, trabajé un poco con audiovisuales. De hecho, la integración del lenguaje audiovisual ha aparecido en varios de mis proyectos. Con Cuatro Costillas Flotantes, creamos una performance llamada *Suave es la noche*, pensada específicamente para el espacio de la terraza del Bar Mochileros en la Casa Juan Parra del Riego. Fue un proyecto interesante, porque abordamos distintos espacios dentro de la terraza, y trabajamos con el agua y con diferentes elementos en el cuerpo.

Después, hiciste *La chica del chicle globo y el chico que soñaba nubes de leche*, que son obras retadoras en cuanto al uso del espacio. Cuéntanos al respecto.

La chica del chicle globo es un espectáculo que se creó para un parque en 2011. Quería llevar la danza a los espacios públicos para apelar a más espectadores. Como vivo por el malecón de Miraflores, siempre miro los parques y pensé que sería buena idea hacer un proyecto de danza en ellos. Le llevé la propuesta a la Gerencia Cultural de la Municipalidad de Miraflores. La aceptaron y tuvimos una temporada muy buena. Presenté el espectáculo al lado del parque María Reiche, que tiene vista al mar. Transformamos los árboles en nubes con unas telas especiales. Ensayamos mucho para poder integrarnos al espacio y componer con las líneas naturales que ofrecía el parque, así como las de las veredas que lo rodeaban. Fue un reto bastante grande. La primera etapa de ensayos fue en sala; y la segunda parte, en el mismo parque. A partir de la segunda etapa, ya el espectáculo tomó forma. Tú estuviste en la asistencia de dirección desde que

empezamos a ensayar en el parque; yo asumí la dirección e interpretación; y Pablo Saldarriaga participó como intérprete invitado. Él tiene bastante trabajo de movimiento y utiliza muy bien los recursos que tiene del teatro. De hecho, la obra tiene muchos elementos de la danza teatro, pues tiene una historia y hay códigos de movimiento no tan abstractos. Me interesa investigar cómo se crea una obra que se mantenga genuina y sea interesante para el público, y creo que las obras con una estructura teatral o de danza teatro llegan de manera más fácil al público. Por otro lado, Tristán Pera, el escenógrafo, tenía mucha experiencia en intervención de espacios públicos, así que la colaboración con él fue muy importante. El vestuario estuvo a cargo de Alessa de la Fuente, y la música fue de Pelo Madueño y Magaly Luque. Tuvimos muy buena recepción. Comenzamos con doscientas personas en el público y, en las últimas funciones, tuvimos hasta setecientas personas. Fue maravilloso, pero también muy agotador, porque estuve a cargo de la interpretación, la dirección y la producción general.

Tu último espectáculo ha sido *Hebra perdida*.

Sí, presenté *Hebra perdida* hace un par de años a partir de una convocatoria que hizo la Municipalidad de Lima. Hubo un concurso para obra de gran formato y de pequeño formato. Yo gané el de pequeño formato. Quizás, por la etapa en la que me encuentro, me ha surgido la necesidad de investigar sobre mis ancestros maternos y paternos para saber qué he heredado de ellos y qué va a quedar de mí cuando yo no esté. Creé el guion junto a Armando Palacios, que viene del circo y estudió danza en Costa Rica. Yo había hecho una investigación sobre la simbología de la araña y el tejido en las culturas precolombinas. El tejido de la araña funcionaba como un símbolo de conexión con los antepasados y su vigencia en el mundo actual. En ese momento, Armando estaba realizando una investigación acerca de los sicarios. Empezamos a conversar para ver cómo podíamos integrar esos dos temas en una misma historia. Así, surgió *Hebra perdida*: la historia de un sicario que busca a una mujer para matarla, porque ha sido testigo de un homicidio que él ha cometido. Cuando el sicario entra a su casa, encuentra una hebra que lo lleva a un telar inmenso. A partir de eso, enfrenta una serie de situaciones relacionadas con la presencia de la mujer que ha matado. Por este proceso, se conecta con sus raíces y su identidad.

¿Qué proyectos tienes en este momento?

Por alrededor de dos años, he estado trabajando en la creación de la Diplomatura en Educación Somática de la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Actualmente, soy la coordinadora de la diplomatura. Es un trabajo muy bonito, pero ha sido muy arduo. Para que el programa pueda concretarse, me he visto obligada a sistematizar mucha información y a ubicarme de manera más plena como educadora somática. Me ha demandado mucha energía, pero también ha sido muy útil. Se ha congregado un equipo excelente de educadores con miradas en común. Es la primera Diplomatura de Educación Somática en Sudamérica a nivel universitario, lo cual es muy positivo para el desarrollo de la Facultad de Artes Escénicas. Además, he estado muy involucrada con la pedagogía desde la Esferokinesis.

Entonces, desde hace unos años no he podido dedicarme a la creación. Ahora, es un momento importante para volver la danza, porque he sido invitada para dirigir la pieza llamada *La otra piel* de Lucía Ginocchio, que ha ganado la convocatoria del Encuentro Andanzas de la PUCP. El evento se realiza este año en setiembre. También necesito tener el espacio para investigar y reencontrarme con mi cuerpo a partir de mis vivencias en los últimos años. Por suerte, ahora tengo cierta independencia económica que me permite darle tiempo a mi pasión, que es estar en escena. Siempre he tenido conflictos internos con la danza, porque nunca la he podido dejar, a pesar de las dificultades que implica para sobrevivir económicamente. Enseñar en la PUCP ha sido positivo, porque es un espacio importante para nosotros como educadores y bailarines. Por otro lado, me interesa también el movimiento para la autorregulación y el bienestar. Desde hace diez años, trabajo el movimiento con embarazadas; lo disfruto mucho, pues veo cómo el movimiento les permite atravesar los cambios de esa etapa.

Creo que eres alguien que está muy consciente del cambio y estás dispuesta a escucharlo, mientras que muchos se resisten a aceptar los cambios hasta que ya son muy evidentes.

En realidad, siempre me ha costado pasar por cambios. Quizá por eso tengo una inquietud por ellos.

Para terminar, ¿qué te gustaría que pase con la danza en Lima y en el Perú en general?

Hace poco, una amiga me contaba que se había inscrito en clases de baile de salón y nunca había estado tan feliz. La relación que procura la danza con el cuerpo y el espacio es completa. Creo que un país que baila es mucho más alegre. Definitivamente, tenemos tradición de danza, pero no siento que esté tan integrada en Lima. Creo que la danza y la sociedad cambiarían si hubiera un curso obligatorio de danza en el colegio. En general, si la educación básica tuviera un enfoque desde el movimiento, se abrirían más posibilidades para relacionarse con el otro, dialogar, escuchar y tener más tolerancia. También me gustaría que haya un teatro dedicado exclusivamente a danza para que el trabajo de compañías y bailarines profesionales pueda divulgarse más. Además, creo que le corresponde al gobierno estatal, a las municipalidades y a las empresas privadas apoyar al arte, pues ya sabemos que una comunidad que crece en arte y cultura es una comunidad con mayor conexión con su mundo interno y su capacidad creativa. La misma prensa debería prestarle más atención, como en los años ochenta y noventa. Tengo mucha esperanza en que se propongan y desarrollen nuevos proyectos.



Karin Elmore

“Me interesa que el arte interrogue al público, no que describa o represente algo concreto, sino que despierte preguntas y descubra nuevas maneras de percibir el mundo.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Karin Elmore. Nací en 1961 en el mes de mayo, en Lima. **Comenzaste con la danza desde pequeña. ¿Qué despertó tu interés para empezar clases de baile?**

Como muchas niñas de Miraflores, iba a clases de ballet. Iba a la escuela de Dimitri Rostoff, que quedaba en la calle Bolívar. Era una casa muy antigua que tenía dos pisos. Las pequeñas hacíamos la barra en el segundo piso. Hice ballet desde los ocho años. En realidad, me aburría mucho, así que lo dejé y empecé a jugar básquet. Me parecía más lúdico, porque te podías mover más en el espacio. Un día, no sé cómo llegué a clases de danza moderna. Las daba Alexandra Tobolska¹³⁰ en el departamento de Susy Grau¹³¹ en la calle Miguel Dasso [San Isidro]. También iban Chana Testino, la psicoanalista Bibiana Massa y creo que Molly Ludmir. En ese entonces, María Retivoff también dictaba clases en el espacio que Trudy [Kressel] le dejó en Lince, cerca del Centro Comercial Risso. Las clases de Alexandra eran suaves y tranquilas.

¿Podrías reconocer qué influencias tenía Alexandra?

Creo que tenía un poco de Limón y un poco de [Alwin] Nikolais. Recuerdo que hacíamos barra y algunas curvas. Además, había swings de piernas y *ronds de jambes*. Eran unas clases muy lindas.

Según lo que me cuenta María Retivoff, Trudy estudió con Alwin Nikolais. Luego, muchos peruanos se fueron a estudiar con él, como Armando Barrientos.

Claro. Más adelante, Chana Testino y yo también fuimos a estudiar con Nikolais. En ese entonces, la comunicación era por carta. Yo sabía que Chana estaba en Estados Unidos, así que le escribí. Ella me mandó folletos de la escuela de Nikolais. Parecía maravilloso que se pudiera estudiar danza moderna de manera profesional. Antes de esa experiencia, cuando llevaba las clases con Alexandra, conocí a Hilda

Riveros, la coreógrafa y bailarina chilena. Ella también tenía una escuela privada. Hilda era regia: llevaba las uñas y las pestañas largas, y tomaba café y fumaba durante toda la clase. Sus clases eran muy divertidas, porque tenía mucha fuerza y ritmo, y era muy vivaz. Mezclaba Graham con ritmos afrocaribeños y era muy estricta.

Todos los que la conocieron me han comentado mucho sobre su ritmo.

Las clases eran muy dinámicas y animadas. Hilda pertenecía a la generación de los chilenos exiliados después del golpe de [Augusto] Pinochet. Tenía vínculos con Cuba y Alicia Alonso. Posteriormente, llegó a dirigir el Ballet de Camagüey. Hilda se fue en 1979, durante el gobierno militar de [Francisco] Morales Bermúdez. En ese año, se conmemoraban los cien años de la guerra con Chile. Como había una crisis institucional en ese momento, se decidió de manera arbitraria no renovarles las visas a los exiliados chilenos. Por eso, perdimos a Hilda, que tuvo que irse a Cuba. Yo en ese entonces tenía dieciséis años y tenía una relación muy fuerte con ella. Era mi maestra en todo sentido.

¿Nunca llegaste a estar en el Ballet Moderno de Cámara?

No, porque, en ese entonces, todavía estaba en el colegio, aunque siempre iba a las funciones. Hilda fue un hito para el desarrollo de la danza contemporánea en nuestro país, porque dirigió una compañía que funcionaba muy bien, tenía mucho público y era subvencionada por el Estado. Sus coreografías eran bastante expresionistas, y usaba música de Víctor Jara y Violeta Parra. También introducía algunos pasos de las danzas afrocubanas y Limón. Después de que Hilda se fue, seguí tomando clases en la escuela de Armando Barrientos, que quedaba en un *penthouse* en un edificio precioso en la cuadra 41 de la avenida Arequipa. Como quería dedicarme a la danza seriamente, Hilda envió en un momento a un examinador de Cuba para ver si me becaban. Tenía que hacerme una audición y verme bailar en el espacio de Armando Barrientos. El día que va el examinador, se fue la luz, porque el administrador de Armando Barrientos se

130 Ver nota 115.

131 Ver nota 61.

había ido con la caja de dinero y no había pagado el recibo. Tuvimos que hacer la clase con velas. Ya de por sí estaba muy nerviosa, así que hice el examen pésimo y no me ofrecieron la beca. En parte, fue mejor, porque ahora tendría otra mirada de la danza y mi manera de trabajar hubiera sido completamente distinta si me hubiera ido a Cuba. Gracias a ese incidente penoso, decidí irme a Nueva York.

Te fuiste a Nueva York bastante joven, pues recién habías acabado el colegio.

Sí. Yo estudiaba Educación por el Arte en la ESEP [Escuela Superior Profesional] Ernst Wilhelm Middedorf, pero quería entrar a la universidad antes de probar la danza profesionalmente por si no me iba bien. Entonces, estudié un año en la PUCP. Después, me fui a Nueva York a estudiar en la escuela de Alwin Nikolais.

Jamás me hubiera imaginado que pudiéramos tener influencia de Nikolais en el Perú. Conozco su trabajo escénico, pero no me imagino cómo es su técnica en la formación.

Estudié en esa escuela por seis meses o un año como máximo. Murray Louis, pareja de Nikolais, era el que daba la mayoría de las clases. No me gustaba mucho su forma de trabajar. En ese entonces, yo trabajaba limpiando casas y en un bar, porque mis papás no podían pagarme las clases. Llevaba una vida bastante dura para mi edad, así que no entendía la relación entre la danza que hacíamos y esa realidad. Me parecía una danza muy superficial, abstracta. Sin embargo, había clases muy lindas en la escuela. Todos los profesores tocaban un instrumento. Las clases duraban tres horas: la parte técnica duraba una hora y media, y la hacíamos con diferentes maestros; después, había una hora y media de improvisación, que hacíamos con Hanya Holm o Alwin Nikolais. El entrenamiento era bien rico. Hasta ahora, utilizo algunos ejercicios de esas clases. También tomé muchas clases de barra en el piso con Zena Rommett. El entrenamiento de Nikolais era también en el piso; probablemente derivaba en gran parte de Graham, pero no era duro, sino suave y fluido como Limón. También había momentos de pie y diagonales. La técnica en sí misma no se basaba en una filosofía, pero Nikolais sí le daba importancia a la conexión con el universo. Era sabio. Lamentablemente, se estaba quedando ciego, así que ya no dictaba muchas clases. También tuve la oportunidad de ir a la escuela de Merce Cunningham. Me encantó su rigor y su trabajo tan particular sobre el ritmo: mientras los demás trabajaban en cuatro u ocho cuartos, Cunningham trabajaba con ritmos irregulares, así que todo el tiempo tenías que romper con la idea de una estructura regular. Sus ejercicios basados en seis cuartos te obligaban a salir de los parámetros a los que estabas acostumbrada normalmente. Rítmicamente, era muy interesante, pues había muchos silencios y pausas, y contratiempos en su trabajo; imagino que provenían de su relación con el gran compositor John Cage. Además, como ambos practicaban la filosofía Zen, la oposición de energías se plasmaba en la forma de trabajar los ejercicios y en el uso del espacio. Había que estar siempre muy presente, muy alerta y despierto. Ambos eran parte del movimiento Fluxus, que cambió radicalmente los conceptos

de creación y de obra de arte. La técnica de Cunningham realmente te forzaba a ir más allá de tus límites.

¿Cunningham te enseñaba?

No siempre, porque ya era mayor; aun así, tomé muchas clases con él. Era silencioso, pero severo: nos exigía hacer ejercicios muy duros. Después de cada clase con Merce, bajábamos las escaleras agarrándonos del pasamanos, porque nos temblaban las piernas. Merce tenía artrosis en los pies y en las caderas, y aun así se movía; poco, pero era conmovedor. Despertaba un respeto absoluto, y, por supuesto, una admiración total. Nunca he vuelto a ver algo así. Era un verdadero maestro. En esa época, ya era muy famoso. Me enseñó también mucha gente de su primera compañía, como Valda Setterfield, June Finch, Susana Hayman-Chaffey, Chris Komar y Catherine Kerr. Las clases eran verdaderos tesoros. Llegaban también muchos bailarines de Europa y de otras partes del mundo. Conocí a Álvaro Restrepo y Luis Viana, de Colombia y Venezuela respectivamente; a Enzo Cosimi de Italia; a todos los de la compañía italiana Sosta Palmizi, que también estudiaban con Nikolais. Era un ambiente muy interesante. Además, había un músico extraordinario que tocaba piano y percusión, siempre con estos silencios fabulosos y esos cambios de ritmo inesperados que te mantenían los sentidos bien despiertos.

Te enganchas con Cunningham por su manera de abordar el movimiento y por su manera de cuestionar una performance.

Cunningham rompe con una serie de paradigmas que venían desde la época del Renacimiento, como la noción de jerarquías de los bailarines en función del centro del escenario, y el antiguo rol del solista y del coro. Introduce nuevos conceptos, como el azar como método de creación, el cambio radical en la relación con la música, la autonomía de la danza como lenguaje poético, y la no representación o ilustración de las historias, entre muchos otros. Él tenía un vínculo importante con los artistas visuales y, como comenté, era parte del movimiento Fluxus, en el que estaban artistas importantes como Allen Ginsberg, Robert Rauschenberg o Nam June Paik. Entonces, yo estaba al tanto de la escritura, la pintura, el videoarte y el cine que rompían con una estética tradicional. Estuve tres años en la escuela de Merce Cunningham. Al principio, fue muy duro. Llegué con un nivel básico, así que a veces ni siquiera llegaba a terminar las clases, porque eran muy difíciles. A veces, hasta lloraba de la frustración, pero seguí adelante, pues estaba absolutamente maravillada con la técnica y la filosofía. Me llegaron a becar; primero, tenía que apoyar con la limpieza del local; luego, ya me dieron una beca completa. Como era parte de la escuela, que no era tan grande, pude ver facetas de Merce más humanas y cotidianas. A veces, cuando terminaba de dar su clase, lo veía solo al fondo de la sala quitarse los zapatos con dolor. Esas imágenes del gran maestro en la vulnerabilidad humana se me han quedado grabadas. Yo limpiaba el salón, y, cuando se iban de gira, regaba las plantas de él y de John Cage en el departamento donde vivían.

Después de entrenarte con Cunningham, ¿empezaste a tener interés por hacer coreografías?

En realidad, no. Primero, quería seguir formándome como bailarina. En esa época, conocí a Ismael Ivo, un coreógrafo que ha sido director de la primera Bienal de Danza de Venecia y fundador del festival ImPulsTanz de Viena. Ismael iba a Nueva York a estudiar en la escuela Alvin Ailey y necesitaba un lugar para quedarse durante su primera semana en la ciudad. Una amiga mía brasileña me pidió que lo hospede. Pensé hacerle el favor por una semana, pero se quedó un año. Entablamos una gran amistad. Ismael hizo la coreografía de mi primer solo, que fue mi primer trabajo profesional: *Discords for a Woman*, que trabajamos en colaboración con el contrabajista William Parker. Tenía veinte años y era fanática del jazz y el free jazz. Además de formarme con Merce Cunningham, hacía Contact Improvisación, y llevé clases con la compañía de Trisha Brown y la de Twyla Tharp. Casi llegué a ser parte de la compañía de Twyla Tharp: estaban buscando bailarines y Sara Rudner, mi profesora y primera bailarina de Twyla Tharp, me invitó a un taller en el norte de los Estados Unidos, en Lake Placid. Entrené con la compañía por un mes, pero la situación era muy competitiva. Era un *workshop* intensivo y los alumnos tenían que pagar mucho dinero para estar un mes allí. Yo era la única que no pagaba. En las clases, había un ambiente demasiado agresivo: los bailarines prácticamente se tiraban codazos para estar en primera fila y ser vistos. Fue demasiado para mí. Decidí dejar Nueva York, pues no podía con ese ambiente: era todo menos lo que yo sentía que debía ser la danza. En una visita a Lima, conocí un grupo italiano llamado Teatro del IRAA. El nombre era una provocación, porque aludía a los irlandeses, pero en realidad eran las siglas de “Istituto di Ricerca Sul Arte de l’Attore”. Estaba conformado por cinco actores, entre los que estaban Rafaela Rossellini, hija del director de cine Roberto Rossellini; y Andrea Orsini, con quien más adelante me casé. Habían venido a dar un taller de teatro experimental basado en la técnica de [Jerzy] Grotowski en el Instituto Italiano de Cultura. Me gustó, porque tenían mucha energía y sus espectáculos eran preciosos y raros. Me propusieron trabajar con ellos en un espectáculo en Roma. Hicieron las gestiones para que me dieran una beca del Instituto Italolatinoamericano para hacer una investigación en teatro experimental italiano. Con eso, pude vivir durante un año en Italia y trabajar con ellos.

Qué gran oportunidad.

Sí, fue una oportunidad increíble. Eso fue en el 83. Después de trabajar con ellos por un año, quería volver a la danza. Hice una audición con Pina Bausch, pero no me escogieron. Pensaba volver a Perú para luego postular a una beca para irme a Francia. Sin embargo, justo en ese momento, Enzo Cosimi, un coreógrafo italiano que me interesaba mucho, hizo una audición. Me escogió entre cuatrocientos bailarines. Me quedé en su compañía por seis años.

“(…) un hilo conductor en todos mis trabajos se basa en la preocupación por la condición e independencia de la mujer.”

¿Cómo es el trabajo de Enzo?

Enzo es un tipo lleno de energía, y de ideas geniales y únicas. Es un *enfant fatal*. Físicamente es muy exigente. Es transgresor, muy visual, muy oscuro, casi *trash*; a la vez, es genial a nivel de ritmo, puesta en escena y relaciones entre los bailarines. El planteamiento de sus espectáculos es muy interesante, cuestionador y erótico. Con él trabajé aproximadamente siete años durante los años ochenta. Fue una época maravillosa para la danza; hacíamos giras por muchas partes del mundo. En ese periodo, empecé a hacer coreografías. Empecé a trabajar con temas relacionados a la mujer. *Discords For a Woman*, la primera coreografía que me hizo Ismael Ivo, planteaba la imagen de la mujer y su dependencia hacia el hombre. Mi primera pieza de creación propia, *Vortice Lunare*, fue sobre la mujer santa y la mujer prostituta. La presenté en el Teatro Colosseo en Roma. Para ella, trabajé con una cantante maravillosa de música medieval de la ciudad de Assis y una bailarina que era alumna mía de la ciudad de Perugia. Después, hice otra pieza que se llamó *Ariadna y el laberinto*. Era un solo con la música de Alvin Curran, que era un músico compositor americano que vivía en Roma de la línea de John Cage. Posteriormente, hice *Freeway Etudes*, un dúo con Alvin Curran en vivo. Lo presentamos en el Palazzo delle Esposizioni y la Galleria Nazionale d’Arte Moderna de Roma, y en el ImPulsTanz en Viena. También hice una coreografía sobre Artemisa, la diosa griega de la caza. Fue un dúo con la bailarina argentino-mexicana Tania Solomonoff, que en ese entonces tenía dieciséis años; la presentamos en un espacio mítico de la Roma *underground* que se llamaba el Beat 62. Ahora que miro hacia atrás, me doy cuenta de que un hilo conductor en todos mis trabajos se basa en la preocupación por la condición e independencia de la mujer. Qué curioso.

¿Qué te impulsa a crear? ¿Partes de una necesidad concreta?

Parto de una necesidad muy personal. Muchas veces, son cuestiones que quizás no logro entender, por lo que debo investigar, resolver, desmenuzar. Eso me obliga muchas veces a posicionarme frente a ciertos temas de la realidad de la sociedad, como es el lugar de la mujer contra la exclusión o la imposición de modelos de vida reductivos. A partir de ello, he trabajado distintos temas, como la expansión de la percepción; la relación entre la ficción y la realidad; o la capacidad que tenemos para crear sentido y poesía a partir de cosas muy sencillas, como movimientos cotidianos, pedazos de papel, retazos u otros. Me inspiro mucho en las artes visuales. Me gustan las materias, las texturas y el arte conceptual. También me inspiran las danzas tradicionales del Perú, así que me interesan las relaciones entre lo precolombino y la vida actual, que son parte del sincretismo en el que vivimos en el Perú. Me interesa que el arte interrogue al público, no que describa o represente algo concreto, sino que despierte preguntas y descubra nuevas maneras de percibir el mundo. Me gusta trabajar en las grietas, en los vacíos y en



Bellas durmientes. Fotografía: Roberto Huarcaya

“Ahora, concibo la acción de manera más abierta. El movimiento no solo está circunscrito al cuerpo, sino que también se relaciona con los demás elementos que conforman las piezas (...)”

las interrogantes; no en las certezas, pues desconfío de ellas. Me da mucho placer confiar en lo que no conozco, y dejar que los materiales me guíen: los colores, las texturas, los espacios que somos capaces de crear con los cuerpos. Intento ser más intuitiva en este mundo en donde todo parece formateado.

¿Te siguen motivando los temas relacionados a la mujer?

Sí, porque hemos sido silenciadas e ignoradas, y hay mucho por explorar; no en el sentido literal ni antropológico, pues no son mis lenguajes, pero sí desde una sensibilidad relacionada a una manera de ver y entender el mundo que tiene que ver con una experiencia del cuerpo muy distinta. Por ejemplo, en el proyecto *Tu cuerpo / el mío*, he trabajado bastante con mujeres inmigrantes en Europa y en Lima; trabajé con mujeres que no son bailarinas, que tienen cuerpos que no corresponden a los modelos ideales impuestos por la sociedad de consumo. Es un dispositivo que he hecho durante años con mujeres inmigrantes en diferentes ciudades del mundo, y ha sido producido por espacios importantes. Entre ellos, se encuentran el Museo Reina Sofía en Madrid, y el Mercat de las Flors y La Caldera en Barcelona; la Maison de l'Amérique Latine en París; el Centro Cultural de España, La Casa de las Protagonistas (Comas) y colegios de Villa El Salvador en Lima; y Puerto Nuevo en el Callao. Es un proyecto muy lindo, pues planteamos una colaboración horizontal con las participantes, que son también protagonistas; y con otras coreógrafas de cada una de las ciudades en las que se produce. En *Tu cuerpo / el mío* no hay jerarquía: hay escucha mutua, solidaridad, compasión y ganas por de compartir una

pasión. En el proyecto, todas somos iguales y cada participante importa, pues tiene una historia que contar y compartir. El guion se construye a partir de las historias de todas y cada una. Han participado más de quinientas mujeres entre las distintas ciudades.

Tú también has sido una migrante gran parte de tu vida.

Así es. De hecho, la idea de trabajar con mujeres inmigrantes surgió la primera vez que me sentí inmigrante, excluida e invisible. Una es inmigrante cuando te lo hacen sentir. Si un pueblo te acoge, ese lugar se convierte en tu país.

Te has vinculado con otras disciplinas artísticas además de la danza. ¿Cómo ha sido ese contacto?

Siempre he estado muy vinculada a las artes visuales, al cine, a la música y a la literatura, así que tengo materia de investigación desde diferentes frentes. Mis obras no solo son coreográficas, sino también visuales. Me hubiera gustado estudiar literatura y artes visuales además de danza o gestión cultural. De hecho, desde hace tiempo, me he alejado del terreno del movimiento como centro de la acción. Ahora, concibo la acción de manera más abierta. El movimiento no solo está circunscrito al cuerpo, sino que también se relaciona con los demás elementos que conforman las piezas: tiempo, espacio, sonido, colores, materias e inclusive el público. Muevo los puntos de vista de tal forma que a veces se rompen las barreras entre el espacio escénico y el espacio del espectador. Busco transgredir las fronteras entre los diferentes lenguajes, para que no haya jerarquías ni categorías.

No quiero ser enmarcada en un género, porque lo que hago ahora no pertenece a ninguno.

Alguna vez sí trabajaste de manera más cercana a una narrativa lineal.

No creo que exista la narración lineal en la danza. Quizás había una suerte de predictibilidad en las secuencias si tu trabajo era considerado como parte de una “tendencia”. Creo que mi trabajo era más abstracto, aunque con coreografías muy ordenadas y fijas, definidas casi al milímetro. Ahora, soy más libre. Aunque parto de una estructura, dejo espacios de fuga y de improvisación para los bailarines o actores. Además, para romper con la linealidad del tiempo, me gusta que haya espacios vacíos. Creo que en esos silencios el público empieza a ser creativo. Me gusta cuando nos sorprendemos. Por otro lado, ya no me interesan los cuerpos jóvenes y delgados, quizás por la edad. A veces, yo misma me pongo en escena a manera de provocación, pues ya no tengo ni la edad ni el cuerpo de una bailarina estándar. En los cuerpos no entrenados hay una sensibilidad, espontaneidad y sinceridad que para mí son tan fuertes como el virtuosismo.

Antes de vivir en Francia, pasaste una temporada en Perú y México.

Durante la época del terrorismo en el Perú, yo vivía en Roma muy angustiada por lo que podría pasarle a mi familia. Necesitaba volver para verlos. Conseguí los recursos para montar un espectáculo en Lima en 1992. Me decían que nadie iba a ir, porque nadie iba al teatro por miedo a las bombas. Aun así, quería presentar la obra aunque fuera en un parque al mediodía: había que hacer algo para salir del terror. En la víspera de mi viaje a Lima, veo en la televisión la noticia sobre la captura de Abimael Guzmán. ¡Fue en la casa de una bailarina! Fue una situación muy complicada, pues muchas bailarinas terminaron presas. Aun así, me embarqué a la mañana siguiente y me quedé en el Perú. A partir de ese momento, inició una época muy estimulante para las artes escénicas, una especie de renacimiento de la vida social en Lima, porque las personas empezaron a salir nuevamente, a sentirse libres y a vivir. Conocí a [Pedro] Gjurinovic, que estaba asumiendo la dirección del INC [Instituto Nacional de Cultura]. Ya en Italia, había creado un pequeño festival de danza que se llevaba a cabo en el Palazzo Farnese, un palacio del Renacimiento en la ciudad de Caprarola. A partir de esa experiencia, quería volver a trabajar en la gestión cultural. Entonces, le propuse a Pedro Gjurinovic organizar eventos culturales. Me contrató como directora de Promoción y Desarrollo Cultural del Museo de la Nación, que dependía del INC. Trabajé allí por dos años hasta 1995. En ese tiempo, organicé un festival internacional de danza; vinieron a Lima compañías de danza y teatro de Inglaterra y Suiza; y hubo varias exposiciones, como la de Carlos Runcie Tanaka, la del Señor de Sipán y la de Sicán, y la de los hermanos Courret, entre otras. También organicé el Primer Concurso Nacional de Perro Peruano sin Pelo con el Kennel Club, que iba de la mano de una muestra de ceramios precolombinos de perros peruanos. Hubo programas de literatura preciosos en los que presentamos a escritores como Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Carmen Ollé, Antonio Cisneros o Giovanna Pollarolo; ellos iban a dar conferencias a escolares de tercero,

cuarto y quinto de media. Esos eventos se llenaban; como los escritores eran parte del Plan Lector, los alumnos los trataban como a estrellas de rock. En paralelo, en ese tiempo, produje espectáculos independientemente, como *Black Out (los cadáveres valen menos que el estiércol)*. La obra era una adaptación de la novela *Poeta ciego* de Mario Bellatin, que era mi pareja en esa época. La dirigí junto a Gustavo Frigerio, un director italiano. Esa obra fue increíble; actuaban Marissa Gutti, Maureen Llewellyn-Jones, Oswaldo Núñez y yo; Mario Bellatin también tenía un papel con nuestro perro Pongo. La presentamos en el Museo de la Nación y en el ICPNA [Instituto Cultural Norteamericano]. Después, hice *Rosa Canina, la niña dulce y asesina*, un dúo con Morella Petrozzi. También dirigí *Prácticas dantescas* en el Centro Cultural PUCP con Lili Zeni, Giselle Menacho y Víctor Herrera¹³². Era un espectáculo un poco narrativo sobre el infierno de Dante. Después de dos años, Mario Bellatin, que es el papá de mi hijo, y yo, decidimos irnos a la Ciudad de México. Allí, también presenté varios espectáculos, y conseguí un trabajo en la Escuela Nacional de Ballet y Danza Contemporánea en el Centro Nacional de las Artes. Durante dos años, dicté clases de técnica, composición e improvisación en la Escuela Nacional de Danza. Luego, regresé a Lima por cuestiones personales. No me sentía tan a gusto en Ciudad de México por la contaminación y era una época complicada en la ciudad. A mi regreso, tuve la oportunidad de conocer al alcalde [Alberto] Andrade. Tuve la increíble suerte de que aceptara mi proyecto de creación del Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad de Lima. El alcalde Andrade llevaba adelante su política de recuperación del Centro Histórico de Lima. Le propuse un proyecto para recuperar la vida cultural y artística de la ciudad a partir de un plan integral: presentar una programación de calidad a nivel internacional, estimular la creación en los jóvenes profesionales y promover la formación en los jóvenes profesionales de las artes escénicas. Además, planteamos un programa de integración social a través de las artes, que tuvo actividades como el Programa de Ópera Joven con los niños de Comas y Villa El Salvador. Ese trabajo duró casi siete años. Tuvimos muchas dificultades, porque fue durante el gobierno de [Alberto] Fujimori, que hostigaba todo el tiempo a la municipalidad. Yo formaba parte del Colectivo Sociedad Civil.

¿Cómo los hostigaba?

En ese entonces, Fujimori intimidaba a la oposición por medio del SIN [Servicio de Inteligencia Nacional del Perú]. Habían instalado parlantes delante de la oficina del alcalde, con los que transmitían insultos dirigidos a Andrade durante todo el día. Era terrible. Llegaron incluso a atacarnos directamente. Primero, los obreros de construcción civil, pagados por el SIN, atacaron un edificio municipal y lo destruyeron. Por eso, vivíamos con el miedo de que atacaran el Teatro Segura. Luego, Fujimori promulgó una ley que reducía el presupuesto para las municipalidades, así que nos recortaron mucho los fondos. Fue una época dura. Aun así, seguimos con la programación y con las manifestaciones del lavado de la bandera en el Centro de Lima.

¹³² Ver nota 13.

¿En qué época de tu gestión se realizó el Festival Internacional de Danza y Teatro de Lima?

Durante los seis años de mi gestión: desde 1997 hasta fines de 2002. Empezó como Samsung Arte y Electrónica. En 1998, se convirtió en el Festival Internacional de Danza y Teatro. Tuvimos una buena coyuntura, porque en Europa había buenas subvenciones para que los artistas hicieran giras internacionales, así que tenían el apoyo de las diferentes embajadas y ministerios. Hicimos cinco ediciones del festival. En esa época, cuando todavía no nos comunicábamos tanto por internet, era todo un logro, porque llegamos a crear un público que iba al Centro de Lima.

¿Tenían también el auspicio de la empresa privada?

Teníamos todo tipo de apoyos. Por ejemplo, Telefónica nos apoyó en el proyecto social de Ópera Joven. Fue un proyecto muy importante de inclusión social a través del arte para los hijos de los migrantes que llegaban de todas partes del país a Comas y Villa El Salvador. Además, teníamos auspicios de imprentas, hoteles, restaurantes y distribuidores de licores con los que hacíamos canjes. Teníamos también un buen equipo de producción con el que hacíamos el festival, que fue realmente bueno. Pudimos traer diferentes artistas, como Catherine Diverres, Maguy Marin, la compañía catalana Els Joglars, Gilbert Rouviere, La Zaranda, Toni Mira, Virgilio Sieni, La Ribot, Ion Munduate, Michel Dydim, Laurent Gutmann y La Comedie de Reims, entre otros. Algunos directores venían a dictar un taller de aproximadamente un mes con bailarines y actores peruanos, y luego presentaban una obra con ellos. El Centro de Artes Escénicas era un espacio vivo: siempre había gente que ensayaba, o tomaba clases y talleres. Además, en la medida de lo posible, procuramos producir algún grupo o artista peruano. Por ejemplo, produjimos obras y presentaciones de Mirella [Carbone], Morella [Petrozzi], Guillermo Castrillón, Marisol Otero, Carlos Cueva¹³³, Roberto Ángeles, Chela de Ferrari, Yuyachkani, Máximo Damián, Jaime Guardia, Manongo Mujica, Susana Baca e Ivan Lins.

Al terminar tu época en la municipalidad, te vas a Francia.

Sí. Ya estaba cansada de la presión política, económica y administrativa. Además, el gremio de danza me atacó por una equivocación. Fue muy doloroso. Yo siempre había

133 (Piura, 1946) Actor, pedagogo y director formado en la Facultad de Educación, Filosofía y Ciencias Sociales de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Se inicia como actor en Cuatrotablas desde la fundación del grupo en 1971 hasta 1984. Durante este período, se educa con Eugenio Barba y Jerzy Grotowski. Complementa su formación en Japón con Fumiyoshi Asay (Escuela Kanze Teatro Noh), Katsuko Azuma (buyo) y Katsuo Ohno (butoh). En 1985, funda el grupo teatral La Otra Orilla en Alemania. De 1992 a 1998, se desempeña como Master Teacher (maestro tutor) de la NTS (Escuela Nórdica de Teatro) en Dinamarca. En 1999, crea el grupo LOT Perú (Asociación para la Investigación Teatral La Otra Orilla). En Francia, desde 2000 hasta 2002, realiza proyectos para el Centro Nacional de la Danza Contemporánea de la ciudad de Angers y para la Nouvel Compagnie dirigida por Marcel Marceau en París. De 2002 a 2003, laboró como pedagogo y director teatral en el Teatro Universitario de San Marcos. Desde el año 2003 hasta la actualidad, ha realizado de manera continua múltiples proyectos, que incluyen obras, simposios, instalaciones, talleres multidisciplinarios, residencias y exposiciones.

reivindicado el rol de dirección artística en el teatro. Era directora de la programación de un teatro municipal; como tal, tenía que asumir la responsabilidad de una línea curatorial de danza y de teatro. Sin embargo, nunca hice concursos, pues eran otras épocas y el sistema era distinto. La única invitación abierta que hice fue hacia finales de mi gestión a pedido de mi equipo. Ya estábamos produciendo a muchos creadores peruanos jóvenes y no tan jóvenes. La prensa sacó una noticia falsa: comunicó que había un concurso, pero en realidad se trataba de una invitación a presentación de propuestas. El final de tanto trabajo hecho con mucha pasión y contra todas las presiones políticas fue muy doloroso.

Yo fui una de las personas involucradas y me arrepiento. Creo que se debió a una falta de comunicación. No recuerdo quién generó una desazón que se generalizó, porque supuestamente no había habido una convocatoria a concurso. Creo que la prensa se enteró de nuestro desconcierto y malestar ante el hecho que no había habido una convocatoria abierta y se aprovechó para hacer noticia.

Claro. Yo siempre he estado abierta a hablar. En una ciudad como Lima, donde hay tan poco apoyo a nivel institucional y los medios artísticos son tan pequeños, se generan envidias y rencillas muy rápidamente. En ese año, había infiltrados de [Luis] Castañeda Lossio y fujimoristas por todos lados. No me extrañaría que uno de ellos haya estado vinculado en ese caso. En ese mismo año, me llamaron para extorsionarme y me amenazaron de muchas maneras. Por un lado, cuando me fui a Francia, fue un alivio dejar todo eso atrás; por otro lado, me dio una tristeza enorme, porque habíamos hecho un buen trabajo que había sido destrozado en parte por los mismos artistas que se habían beneficiado.

Eso fue lo más doloroso. Yo siempre he querido disculparme.

Cuando me fui a Francia, estuve muy mal, aunque también ese aislamiento y la distancia me sirvieron para volver a mi trabajo de creación.

¿A qué parte de Francia te fuiste?

Al sur. Estuve trece años en Francia. Al inicio, trabajé como actriz con mi esposo, Gilbert Rouvière, en un espectáculo dirigido por él. Luego, volví al trabajo de creación. También trabajé mucho con Gilbert como coreógrafa de su compañía de teatro y en la producción. Durante los últimos tres años del Centro de Artes Escénicas, había dejado de crear, pues el trabajo no me lo permitía. Fue muy importante e interesante encontrarme con el vacío, porque cambié mi óptica y empecé a mirar la danza desde otros lugares. En Francia, vivía en una ciudad de cuarenta mil habitantes frente al mar Mediterráneo; pasaba mucho tiempo sola y no tenía con quien bailar. La danza es un ejercicio colectivo, así que no sabía cómo volver a crear. Entonces, empecé a escribir desde la observación del cuerpo; y volví a los temas de la mujer, el placer y el poder. Hice una pieza que se llamó *Etoile Sauvage*, que partía de unos veinte textos míos en primera persona del femenino que describen el placer de la mujer a través de la consciencia del cuerpo. Al terminar estos textos, empecé a conocer bailarines en el Centro Coreográfico de Montpellier a raíz de unas clases que tomé ahí. Les propuse hacer

este trabajo y creé el espectáculo. Lo presenté en el Centro Coreográfico de Montpellier; y después en la Alianza Francesa de Lima con una bailarina japonesa, una bailarina española, una bailarina italiana y la actriz Sonia Seminario. A partir de entonces, volví a la creación, pero desde la escritura, porque me encantó el proceso.

¿Qué sientes que necesita ocurrir en el Perú para tener buenas condiciones para la danza y las artes escénicas en general?

Al menos en el cine se ha logrado algo. Cuando trabajé en el Museo de la Nación, se querían crear espacios como el Centro Nacional de Danza y el Centro Nacional de Literatura. En ese momento, se creó un centro de cinematografía, empujado por el gran Armando Robles Godoy. Por eso, más adelante, empezaron a realizarse los fondos concursables y las ayudas al cine. Gracias a eso, y al trabajo serio y continuo de los funcionarios como Pierre Emile Vandoorne, el cine peruano ha avanzado. Ese camino debemos seguir en la danza: como ocurre en otras partes del mundo, debemos tener un Centro Nacional de Danza para financiar e impulsar el desarrollo de esta disciplina tan importante en el Perú.



Ahora que tenemos un Ministerio de Cultura, ¿crees que eso se pueda llevar a cabo?

El Ministerio organiza actividades, como conferencias o concursos aislados, pero no existe un plan nacional de cultura. Una cosa es un plan para el desarrollo de una política cultural para cultura monumental arqueológica y otras es el desarrollo de las artes vivas. Son dos mundos completamente distintos. No veo que haya cambios en la legislación o que se plantee un plan a largo plazo.

Además, el presupuesto que le dan al Ministerio de Cultura no es tan alto.

Claro. Si no tienen un plan, no les van a dar un presupuesto importante, y nuestra clase política no tiene idea de la importancia y el potencial que tienen el arte y la cultura en nuestro país.

¿Volverías a aceptar un cargo público?

Creo que sí, aunque la inestabilidad política asusta. Estoy un poco cansada, porque este año he producido en las peores condiciones de mi vida. A mi edad, es difícil no contar con las condiciones para poder crear. Sin financiamiento, los bailarines no pueden ensayar como deben; entonces, el producto final no tiene el nivel que debiera y los trabajos no se terminan nunca. Siento que en estos momentos sería mejor quizás no crear, sino trabajar en la política cultural para que las condiciones mejoren por fin para las generaciones futuras. De aceptar un cargo público o privado, habría que comenzar de cero, porque ha desaparecido todo: no hay espacios para ensayar, no hay auspicios, no hay teatros, no hay festivales. Estamos fatal.

Paraíso. Fotografía: archivo personal de Karin Elmore



Lili Zeni

“Una escuela no es solo el lugar de aprendizaje de una disciplina; es también un motor de creatividad y acción donde muchos se benefician, como profesores, alumnos, y todos aquellos que colaboran y trabajan para que la rueda siga en marcha.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre completo es Liliana Zeni. Nací el 18 de mayo de 1958 en Lima. Soy de origen italiano. Somos la primera generación de inmigrantes. Mis papás vinieron poco después de la Segunda Guerra Mundial.

¿Comenzaste a bailar de niña?

Empecé clases de ballet a los nueve años. Creo que la gente ya nace con algún tipo de deseo y creo que yo siempre he tenido eso en mi espíritu. En muchos de mis juegos de niña me paraba en superficies altas y sentía que estaba suspendida en un mundo mágico que solo yo conocía. No sabía lo que era un escenario, pero tal vez me sentía dentro de ese ambiente. Mis primeras clases de ballet fueron en la Asociación de Artistas Aficionados. Estuve un verano completo y me pareció un mundo mágico. Era un lugar lindo, con espejos enormes. Me encantaba también la parte del vestuario y la cafetería. Vi a gente reconocida de la época, incluso al actor Ricardo Blume. Mi mamá me llevaba a las clases, pero se le empezó a hacer pesado llevarme siempre al Centro de Lima. Entonces, dijo “*il balletto no*” [risas]. Como quería seguir, me metí a clases con Nena Menacho¹³⁴ en el Colegio [Italiano Antonio] Raimondi. Las niñas llevaban la clase como juego. Parece que Nena se dio cuenta de mi interés, así que un día fue a mi casa. La escuché decirles a mis papás que yo tenía “talento”, que en ese entonces era una palabra que ni entendía. Ella también daba clases en la calle Enrique Palacios [Miraflores], cerca de mi casa, así que comencé a ir ahí. Después, empecé a seguir clases con Carmen Muñoz¹³⁵, que dictaba en la calle Coronel Inclán [Miraflores], también cerca de mi casa. En ese espacio, comencé a respirar el ambiente artístico con entrenamiento y puestas en escena.

134 (1912) Recibió clases de danza clásica y gimnasia rítmica con el profesor Enzo Longhi y, posteriormente, con Lisa Von Toerne. Dedicó gran parte de su vida a la enseñanza de danza en colegios.

135 Ver nota 1.

Sin embargo, a los trece años me di cuenta de que ya no quería seguir haciendo ballet.

¿Lo llegaste a disfrutar entre los nueve y trece años?

Más o menos. Para mí el ballet tenía muchos aspectos rígidos, sobre todo desde mi mirada de niña. La edad en que lo dejé era la época más rica para el desarrollo y el estudio de una bailarina de ballet clásico. Seguir creciendo con el ballet clásico hubiera sido lo ideal, pero quizá, a nivel vivencial, dejarlo fue lo mejor en ese momento. A los diecinueve años, regresé al mundo del baile, pero a la danza moderna con Armando Barrientos. Él dictaba clases en la avenida Arequipa. Tenía una sala muy bonita. Empecé a ir ahí y a disfrutar ese tipo de danza, con la que me sentía más cómoda.

¿Cómo eran las clases de Armando en esa época?

Armando daba unas secuencias de clases muy fluidas que recopilaban distintas técnicas. Participé en un montaje que me motivó a seguir bailando: *Juana de Arco*. Fue un proyecto interesante. Nos presentamos con el apoyo de la aerolínea AeroPerú en el Teatro Municipal. Participaron Sandra Campos, Carlos Guerrero¹³⁶ y Rosa Valencia, entre otros. Yo, con diecinueve años, era la protagonista. Me moría de miedo. Antes de salir al escenario, sentía que me iba a desmayar. Fue todo tan emocionante que, a partir de entonces, decidí ser bailarina.

¿En qué año fue esto?

En 1976. Armando me recomendó hacer ballet para tener una mejor base, así que fui a clases con Lucy Telge. No la pase tan bien [risas]. Tal vez era ya era muy grande con mis diecinueve años. Aun así, hice el esfuerzo. Me designaron al nivel de color amarillo. El concepto de la bailarina que parece una sílfide estaba presente, pero yo no encajaba con él: soy una mujer mediterránea, ancha de huesos. Además, en esa época, tenía un look *hippy*, así que iba con faldas, pelo largo y aretes. Entraba cándidamente y me sentía observada. En las clases, también estaba Luciana Proaño, que me daba comodidad. Como Lucy me veía medio *hippy*, me dijo que me llevaría a un lugar que me serviría: me llevó al Ballet

136 Ver nota 30.

Moderno de Cámara, donde ella daba clases a la compañía. Me hizo un gran favor. En ese entonces, no había plazas para contratar bailarines. Yo estaba como aspirante: tomaba las clases y me quedaba viendo los ensayos. Un día, Hilda Riveros me dice “Tengo una función en Ancón. Apréndete este baile”. Lo asumí nerviosa. Al terminar el verano, pensaba que quizá me iban a contratar, pero se creó el Ballet Nacional a partir de la fusión del Ballet Moderno de Cámara, el Grupo Nacional de Danza y el Ballet San Marcos. En ese momento, Martha Ferradas¹³⁷ estaba de directora del Grupo Nacional de Danza. Hubo varios días de audición de los diferentes grupos. Yo también pude hacer una audición y entré al Ballet Nacional. Vera [Stastny] asumió la dirección. Fueron valiosos años de aprendizaje para mí, que agradezco mucho. Vera tenía muchos contactos, y mente abierta para la innovación e investigación. Por eso, trajo a varios personajes interesantes de danza moderna y contemporánea para trabajar con la compañía. Era un espacio enriquecedor. A mí el ballet me costaba. Sin embargo, sí me sentía a gusto con el contemporáneo y el moderno, tanto en las clases como en las coreografías.

¿Qué te enganchó del mundo del contemporáneo y del moderno?

Me sentía cómoda con mi cuerpo y podía expresarme de una manera más profunda. También fue importante compartir espacio con Yvonne [von Mollendorff]. Creo que ella no es consciente del soporte que fue para mí. La admiraba y me gustaba mucho su forma de trabajar. Sus coreografías no eran convencionales para ese entonces. Participé en su pieza *Salomé* con Malco Olivero de Cuatrotablas. Cuando presentamos la coreografía, el público se quedó sorprendido, pues no tenía música: se sostenía en los movimientos, el tema y los intérpretes. Esa experiencia me permitió ingresar a un mundo diferente de movimiento: un mundo más interno. Después del Ballet Nacional, a finales de los años setenta o inicios de los ochenta, me fui a Europa a trabajar y estudiar. Allí, me metí de lleno al estudio de la técnica Graham.

¿A qué parte de Europa te fuiste?

A Italia, concretamente a Milán. Aprovechaba también para ir a Roma a tomar clases en Elsa Piperno, que era como la sucursal de la técnica Graham en la ciudad. En ese entonces, Roma ofrecía muchas posibilidades, como seminarios, talleres y conferencias. Las escuelas no eran tan potentes como las de Estados Unidos u otros países europeos, pero iban maestros y maestras de diferentes partes. Por eso, iba bastante seguido a tomar clases. Siempre he sido una persona muy energética, así que la técnica Graham me era cómoda corporalmente. A veces, tomaba clases de Limón, porque me ayudaba a soltar el cuerpo. Luego, empecé a dar mis primeras clases en Milán. Con lo que ganaba me mantenía.

¿En dónde dabas clases?

En diferentes sitios, como palestras, que son espacios abiertos donde se dan clases; y escuelas. Después de un tiempo, vine a Lima de visita, pero decidí quedarme.

¿Cuánto tiempo te quedaste en Italia?

Un poco más de dos años. Fue una época bastante fructífera para mí, pero también me di cuenta de que no me quería quedar ahí. Tenía muchos deseos de estar en Lima, andar con mi bicicleta y ver el mar en una ciudad que sentía que me permitía seguir creciendo.

¿Siempre has vivido por esta zona [Miraflores]?

Siempre. Es mi hábitat. Al regresar, mi familia me ofrece la sala de la casa para usarla como espacio de trabajo. Empecé a usar el espacio para dar clases y se convirtió en la escuela de danza Terpsícore. Al inicio, entre el 83 y el 84, daba clases de contemporáneo y de moderno, a partir de una mezcla de Graham y un poco de Limón. Yo hacía ese tipo de mezclas. Poco a poco, empecé a tener un grupo. Tú también viniste a esas clases.

Claro. ¿Cómo difundías las clases?

Por boca a boca. Un día, Maureen [Llewellyn-Jones] me toca la puerta. Después de presentarse, me dice que quiere trabajar conmigo. Le dije que viniera a ensayar. Casi simultáneamente, me presentaron en una muestra de arte a Óscar Naters, que era pintor. Me contó que tomaba apuntes de dibujo en la Escuela Nacional Superior de Ballet, así que lo invité a tomar apuntes en mi casa. Desde entonces, empezó a venir a nuestros ensayos para tomar apuntes. En los ensayos, opinaba sobre el color o la forma, así que comenzamos a tener un ojo externo que nos daba una opinión desde la plástica. Como había tanta afinidad y éramos jóvenes, aparecieron los sentimientos y luego nos enamoramos. Luego, se nos unió Roberto Ángeles, el director de teatro. Nos convertimos en un cuarteto. Roberto no nos acompañó por mucho tiempo, pero al menos estuvo presente en los procesos de creación de *La mujer y la danza*. En ese espectáculo, presentamos *Faldas*, que hice con Maureen; y *Urbano*, que fue la primera coreografía que dirigió Óscar. A partir de ese momento, Íntegro Grupo de Arte surgió oficialmente.

¿Eran propuestas separadas?

Eran coreografías separadas, pero había continuidad entre ellas. Eso nos daba la idea de que ya se podía hacer una obra completa. Roberto y luego Maureen dejaron el grupo por temas de tiempo. Óscar y yo ya vivíamos juntos y queríamos seguir trabajando, pero no sabíamos a quién convocar. Al poco tiempo, se unieron Bertha Pancorvo, Nancy Van Deusen y más integrantes. Fueron cuatro años de intensa labor con Íntegro.

Esos cuatro años fueron un tiempo muy potente. ¿Por qué crees que Íntegro llegó a ser un hito en la danza?

Porque la “rompíamos” [risas]. Realizábamos un trabajo artístico integral. Como bailarina, tenía una herramienta, pero también tenía curiosidad por desarrollarme en otros ámbitos. Me gustaba mucho la fotografía y la plástica, así que quería incorporar elementos de esos lenguajes, pero no tenía las herramientas para hacerlo. Creo que la junta fue muy buena por el potencial de los diferentes integrantes. Había mucha dedicación, entrega, entusiasmo y energía. Éramos muy jóvenes. Cuando veo las fotos, no lo puedo creer: éramos unos bebés.

137 Ver nota 32.



Lágrimas de Pastoruri de Rogelio Lopez. Fotografía: Javier Gamboa

¿Quiénes formaban parte del grupo inicialmente?

Magdalena Villarán¹³⁸, Ana Vázquez¹³⁹, Ana Cecilia Zavala, Nelson Díaz¹⁴⁰, Guido Ríos, Tati [Valle Riestra], tú... Como dije, también estuvieron Nancy y Bertha. Todos teníamos técnica de danza y trabajo histriónico. Había potencial.

Por eso, la acogida fue fenomenal. ¿Cómo recuerdas la recepción del público?

Llenábamos el teatro e incluso había gente que se quedaba afuera. Aparte, en esa época no había mucho control de Defensa Civil, así que, en un sitio como el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] de Miraflores, que tiene una capacidad para 120 personas, entraban 200, algunas tiradas en el piso o paradas. Con la distancia, me doy cuenta de nuestra importancia. Todavía hay gente que nos recuerda, pues fuimos una inspiración para el trabajo posterior de muchos otros. Además, el grupo era muy cohesionado. Cuando viajábamos juntos, la experiencia era muy bonita. Después de bailar, pasábamos por la cafetería para comer algo y la gente se levantaba para aplaudir, hasta los mismos colegas de los festivales. Sentíamos que representábamos al Perú. En esa época, viajamos mucho. Estuvimos en Trujillo, Brasil, México...

¹³⁸ Ver nota 3.

¹³⁹ Ver nota 4.

¹⁴⁰ Ver nota 129.

¿Qué pasa después de que te retiras de Íntegro?

Cuando me retiro de Íntegro por decisión propia, seguí trabajando con otros artistas, como [José Enrique] Mavila, Arias & Aragón¹⁴¹ y el Grupo Uno. Formé el grupo Traslados; hacíamos fusión de capoeira, danza contemporánea y teatro.

¿Cómo era el trabajo de Mavila? Él venía del teatro. ¿Le interesaba más el movimiento en sí, la imagen o lo teatral?

Como creador coreográfico, te daba libertad. Te dirigía sin imponer ningún tipo de movimiento.

También comenzaste a trabajar con Rogelio López

Así es. Durante aproximadamente veinte años de manera intermitente, cada vez que Rogelio venía a Perú, terminaba haciendo algún tipo de colaboración conmigo.

¿Cuándo comienza a venir a Perú?

Viene para *Juan Juan María María*, una obra que se presentó en el Festival de Trujillo. Después, Vera lo convoca para dar clases en el Ballet San Marcos, e invita a otros bailarines y grupos del medio. Rogelio hace *Una mujer llamada Lima*, su primera obra con bailarines peruanos. Ese encuentro motivó que se crearan nuevos grupos: Maureen crea Danza Lima; y se forma Contémpora, dirigido por Gina Natteri. Por su

¹⁴¹ Grupo conformado por Susana Aragón y Adrián Arias, artistas visuales que realizan performances multimedia. Articulan actuaciones en vivo con proyecciones de video, audio y fotografía.

parte, Íntegro ya estaba cohesionado. La experiencia fue motivadora. Por mi parte, mantuve la relación con Rogelio y, cada vez que venía, lo invitaba a Terpsícore para que dé clases.

¿Cómo describirías las clases de Rogelio?

Las clases de Rogelio son motivadoras, divertidas, creativas y dinámicas. Rogelio seguía la tendencia de Hans Züllig, pero incorporó la curva y elementos de su búsqueda personal. De hecho, en Terpsícore con Neva [Graham]¹⁴² teníamos un proyecto para sistematizar su técnica, que me parecía maravillosa. Ahora, ese trabajo lo está haciendo Neva con Rogelio en Bogotá.

¿Ayudan las instituciones culturales en el desarrollo de este tipo de proyectos?

Contribuyen mucho con el soporte. De lo contrario, solo unos pocos pueden trabajar en el proyecto. Siempre he tenido contacto con Rogelio. Cada dos años ha venido a Perú. Como comenté, ha hecho talleres con Terpsícore. Tener una escuela es de mucha ayuda, pues hay un lugar para convocar gente, y dar talleres y seminarios. Tener un espacio es muy importante, porque es complicado trabajar sin tener un lugar estable por más que uno tenga la disposición. Ahora, estoy viviendo esa experiencia por primera vez y es complicado.

Cuéntame más de Terpsícore

Dirigir una escuela es una responsabilidad no solo por lo administrativo, y la organización de cursos regulares, talleres y seminarios, sino también porque se trabaja con los sentimientos, deseos y expectativas de los alumnos y profesores.

¿Cuál ha sido tu criterio para las clases en Terpsícore?

Siempre consideré que el ballet era importante para formarse como bailarín. Por eso, se trabajó en paralelo con el contemporáneo. En Terpsícore, profesores como Jorge Rodríguez¹⁴³, Martha Herencia¹⁴⁴, Roberto Murias¹⁴⁵ y otros han dictado ballet. Además, ha habido profesores que trabajan con niños, como Nelly Ávila, que trabajó conmigo por diez años; y Pichuza [Haydée Morán].

Además, has dictado en otros lugares, ¿no es cierto?

Trabajé como profesora de danza en la UPC [Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas] por cuatro años y en Andanzas de la PUCP por siete años. Daba cursos electivos. He olvidado comentarte que también fui cofundadora del Consejo de Danza en el año 86, así que participé en la organización directiva durante dos periodos.

Cuando empezamos la conversación, hablábamos de lo importante que es para ti asociarte con otros, así que debe ser algo que has buscado constantemente.

En realidad, muchas veces ha sido circunstancial. Tengo la mentalidad de que hay que vivir el momento. Entonces, al conocer a otro artista, la colaboración se ha generado progresivamente. Por ejemplo, Neva y yo nos volvimos cercanas con el tiempo; de pronto, comenzamos a trabajar juntas y con otras personas. Me fascina poder ayudar a personas que tienen talento. Por eso, sentí la necesidad de generar

una rama profesional llamada Terpsícore Proyectos, que dio la oportunidad para crear y presentar obras a coreógrafos emergentes como Marco Miguel Ravines, Jose Ruiz Subauste y Neva, entre otros; así como a coreógrafos ya reconocidos, como Rogelio López. Terpsícore Proyectos fue una idea maravillosa, porque suponía apoyar proyectos, pero sin ser una institución o una productora. Pensamos mucho en cómo

podía funcionar de esa manera y se logró con la subvención de la misma escuela Terpsícore. Todo esto se logró también con el apoyo de Celina Torres, que es mi asistente.

¿Los artistas se acercaban a ti o tú les proponías darles el espacio?

Hemos hecho convocatorias. En un momento, nos dimos cuenta de que solo

estábamos apoyando a proyectos de hombres, como Rogelio López, José Ruiz Subauste y Marco Miguel Ravines. Entonces, hicimos encuentros de coreógrafas mujeres por cuatro años. Sentí que era necesario darles apoyo a las mujeres para que tengan un espacio para crear. El resultado fue muy bonito. Con Terpsícore Proyectos también tenía ganas de crear algo propio sobre el estado contemplativo, porque la contemplación también tiene movimiento. Así, se crea la obra *Armónico* con José Avilés¹⁴⁶, Renzo Zavaleta, tú y yo.

Fue una delicia. Se dio en un momento muy especial.

Me encontraba muy adolorida y era una forma de seguir haciendo lo que me gustaba, pero evitando el dolor y disfrutando el movimiento.

Para mí fue muy especial trabajar contigo. Recuerdo que te gustaba mucho moverte. Fue terrible que de pronto te digan que ya no podías hacerlo por el dolor. ¿Cómo podía trabajar con toda tu belleza y todo tu potencial? Con la coreografía *Pies de porcelana*, que era en el suelo. Se sentía que partía de mucha vida, historia y experiencia, que tanto tú como yo tenemos.

Claro. Había que confiar en esa experiencia y en que una inhalación por sí misma ya es importante. No había que hacer mucho más.

No es una obra que rompe en aplausos, sino que hay que sentirla. Tienes que estar en un estado particular para disfrutar las imágenes y los personajes. Yo lo pensé así y lo disfruté mucho. Para mí estaba llena de detalles, más allá si se entendieron o no.

Al hablar de esta obra, he recordado algo que siempre he pensado de ti: eres una persona y artista que no diferencia entre la danza y su vida. Visualizas ambas facetas como lo mismo: tu vida se convierte en danza y la danza es tu vida.

“Me fascina poder ayudar a personas que tienen talento.”

142 Ver nota 111.

143 Ver nota 5.

144 Ver nota 45.

145 Ver nota 39.

146 (Lima, 1981) Bailarín, coreógrafo, docente y gestor cultural. Ha ejercido la docencia en espacios como la Universidad Científica del Sur, la PUCP y el Centro Cultural San Marcos, entre otros. Ha creado y producido espectáculos interdisciplinarios en el colectivo artístico Herrera / Avilés. Además, con el colectivo Perro Volador, ha gestionado plataformas de intercambio de experiencias para el desarrollo de las artes escénicas en Lima. Actualmente, dirige la agrupación CRUDO Movimiento y es jefe de Artes Escénicas del ICPNA Cultural.

Yo sigo bailando. El otro día se lo dije a Camila [Naters], mi hija; esa sensación de escenario la puedo tener cuando quiero. Simplemente, vuelvo a ser la niña que se paraba en el podio. Eso me cura, me sana y me hace sentir bien.

Por ejemplo, recuerdo cuando trabajábamos con los pájaros que tienes en tu casa en *Pies de porcelana*. Lo que tú vives se vuelve arte. Eso me parece bien interesante e inusual. Nuestro arte está influenciado por nuestras vivencias, pero no de una manera tan evidente y natural. Ese es uno de los rasgos que reconozco más en ti. Tus plantas y tu vida son el mismo escenario.

Por ejemplo, para mí las bolsitas de té [en *Pies de porcelana*] no solo eran las cortinas de la escenografía: fue todo el té tomado durante el proceso de la creación. Tenían un significado muy importante para mí, pues no eran simplemente bolsitas colgadas arbitrariamente. Recuerdo que un día me dijiste que te gustaban las más oscuras. De repente, el té no pintó tanto en algún caso, así que esa persona no tomó un té tan pintando [risas]. Todos los involucrados terminaron tomando té. Le ofrecí té hasta a la persona que hizo el vestuario [risas]. Para mí eso fue especial. Me gusta jugar como cuando era niña y juntaba mis piedritas. Así me visualizo y me he visualizado siempre.

Como le has dicho a Camila, tú sigues bailando y nunca vas a dejar de bailar.

Exacto. Por ejemplo, la danza se produce cuando veo ramas que se mueven con el viento, es decir, durante la contemplación de la naturaleza en sí. Esas sensaciones me conmueven. Por lo general, para un bailarín hay una fascinación por estar siempre en el escenario y ser el foco

de atención, pero no es la única manera de vivenciar un momento de inspiración artística.

¿Cómo te describes como artista? Sé que es una pregunta difícil.

Sí, es difícil describirse. Podría describir un día mío. Me despierto siempre muy contenta por estar viva, y con ideas, proyectos y ganas. Quizá tengo como proyecto revisar unas plantas. No son los grandes proyectos, sino las cosas más simples las que me llenan de felicidad. Quizá así soy como artista también. Me gusta acercarme a la naturaleza y vivir de la naturaleza, porque yo soy naturaleza. Creo que eso me define: soy una artista muy natural y disfruto todo lo que hago. Obviamente, también tengo dolor, pesar, y pena, pero esos son sentimientos totalmente naturales. También la planta se muere, cambia y se transforma en otra cosa. Todas las transformaciones me enriquecen mucho. Además, tengo un gusto por observar y coleccionar una variedad de cosas. Y los animales me fascinan.

Has dicho que vives a partir del momento. Aun así, ¿tienes ahora algún proyecto en mente? Has pasado recientemente por cambios radicales, pues te has mudado de espacio.

A nivel de escuela, me encantaría poder encontrar un espacio para volver a tener una sede propia. Ese es un legado que quiero dejar a la danza en el Perú. Una escuela no es solo el lugar de aprendizaje de una disciplina; es también un motor de creatividad y acción donde muchos se benefician, como profesores, alumnos, y todos aquellos que colaboran y trabajan para que la rueda siga en marcha.

¿Tienes algún proyecto a nivel personal?

Me gustaría comenzar a trabajar en instalaciones artísticas y aprender otras disciplinas, pero tengo casi sesenta años y no tengo la menor idea de qué pasará y eso me parece maravilloso.

Creo que esa es una de las mejores cosas de las que uno se da cuenta a medida que pasa el tiempo.

Una vez me mandaron una carta que decía algo muy bonito: “Una nace con dos vidas y te enteras de que perdiste una cuando te quedas solo con la otra”. Ya dejé una etapa y la que tengo ahora me resulta novedosa. Se trata de disfrutar la vida sin presiones. No es por el envejecimiento, sino que se trata de un encuentro personal. Es muy lindo.



Greda. Fotografía: Antonio Bernales



Lorna Ortiz

“Hay que educar a la sociedad para que se valore la danza. En los colegios, debería haber cursos de danza y teatro, pues el arte canaliza y desarrolla la creatividad.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Lorna Ortiz Adoum. Nací el 2 de junio de 1956 en Ecuador y tengo también la nacionalidad peruana desde hace aproximadamente ocho años.

¿Cómo fue tu acercamiento al mundo de la danza? ¿Qué te motivó a comenzar a bailar?

Cuando tenía aproximadamente cinco años, llegué a Ecuador el Ballet Bolshói. Desde entonces, se instaló en mí el deseo de bailar y hacer piruetas, pero mi madre se negaba a que lleve clases de ballet. Insistí por mucho tiempo, hasta que por fin me inscribí cuando tenía diez años. Empecé en 1966 en la Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas. En los años sesenta, el único referente de danza en Guayaquil era el ballet. Hice la formación completa de la escuela, que duraba seis años. Aunque no era una escuela oficial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, tenía cierto reconocimiento, y era muy exigente con la disciplina y entrega. Al final de cada año, nos daban un diploma.

¿Cómo eran las clases de esa escuela?

En esa época, Guayaquil tenía alrededor de doscientos mil habitantes. La información dancística mundial que llegaba era muy limitada. Había una sola escuela de ballet oficial, fundada por Ileana Leonidof, que era de nacionalidad rusa. Más tarde, cuando ingresé a estudiar, la directora fue Angélica Marini, de Argentina. Por lo tanto, la técnica de ballet que estudiábamos era puramente rusa.

Por la revolución, muchos rusos vinieron a Latinoamérica. Más adelante, te mudas a Quito. Cuéntame al respecto.

Me mudé a Quito a los veinte años e ingresé a la Compañía Nacional de Danza, que recién se había fundado. Era la primera compañía de danza moderna en Ecuador. En el elenco, estaban Isabel Bustos; Rubén Guarderas; Klever Viera, que recién empezaba a bailar; y Arturo Garrido, que ahora vive y es reconocido en México. Trabajábamos con un maestro

chileno de ballet llamado Jaime Jori; y con Rodolfo Reyes de México, que nos transmitió la técnica Limón.

¿La mayor influencia era la técnica Limón o había otras?

Personalmente, creo que por mucho tiempo estuve influenciada por Limón. Un año después de entrar a la compañía, fui a vivir a Venezuela por dos años. Como tenía que trabajar, en ese tiempo solo pude tomar clases por seis meses. Llevé clases con José “El Negro” Ledezma, que fundó el Taller de Danza de Caracas. También estuve un tiempo en la Escuela Nacional de Ballet. En Guayaquil, había estudiado Arquitectura; al regresar de Venezuela, empecé a estudiar Antropología en Quito.

Sin embargo, al final te quedaste en el mundo de la danza. ¿Qué te llevó a eso?

La danza era parte de mí. Tomé la decisión de dedicarme exclusivamente a la danza a partir de una experiencia no muy agradable. Cuando estudiaba Antropología, tenía una función un domingo por la noche; y, al día siguiente, un examen en la universidad. Todo el domingo estuve en el teatro, así que, mientras mis compañeros ensayaban, yo estudiaba. Bailé pésimo y me fue mal en el examen. Era el momento de optar por una sola carrera y me quedé en la danza. La Compañía Nacional de Danza me ofreció una formación integral, porque teníamos contacto con otros coreógrafos; y diferentes clases de música, creación e historia. Más adelante, cuando regresé de Venezuela a Quito, ingresé al Ballet Ecuatoriano de Cámara, que se formó con un grupo que se había separado de la Compañía Nacional de Danza por problemas internos. Para ese entonces, la compañía se inclinó más a la danza contemporánea; y el Ballet Ecuatoriano de Cámara, al neoclásico. Permanecí por muy poco tiempo en el Ballet Ecuatoriano de Cámara. Luego, trabajé por tres años en el grupo Danza Experimental Contemporánea, que dirigía Isabel Bustos.

¿Ella también estuvo en el Ballet Ecuatoriano de Cámara?

No. Cuando se dio la separación, no estaba de acuerdo con la línea que estaba tomando el Ballet Ecuatoriano de Cámara. Entonces, formó su propio grupo. En ese momento, Klever entró a formar parte del grupo. Nos dictaba clases de Limón y de su propia investigación todos los días.

¿Qué técnica tenía Isabel? Ella siempre estuvo vinculada con Cuba, porque tiene un grupo y dirige un festival allá.

Antes de llegar a Ecuador, había vivido en Chile y en Cuba. Tenía una base de ballet bien marcada. Creo que en Chile había tomado clases de contemporáneo y moderno, y en Cuba se había acercado a los inicios de la danza teatro.

En los años cuarenta, a Chile llegaron bailarines alemanes de la compañía de Kurt Joos, por lo que hay una presencia importante de la corriente expresionista alemana. ¿Crees que eso marcó a Isabel?

Por Rubén Guarderas e Isabel Bustos, supe que Kurt Joos fue muy influyente en Chile. La primera vez que escuché de él, yo tenía unos veintidós años. Creo que el vínculo de Isabel con la danza teatro parte de una investigación propia de ella, pero seguramente su formación en Chile debe haber influido también. Sus coreografías tenían un argumento, y una temática propia y definida. Era distinto a lo que yo conocía hasta ese momento.

¿Te conectaste con el estilo de Isabel?

Bastante. Creo que mi primera gran maestra fue Isabel. Bailábamos mucho en ese momento. La propuesta de Isabel era interesante. Si bien te marcaba los movimientos, te daba cierta libertad para que te apropiaras de ellos. Respetaba tu personalidad. Con ella me di cuenta de que ese era el tipo de danza que quería seguir haciendo.

Estuviste en el grupo de Isabel Bustos por cuatro años, que es un periodo de tiempo considerable. ¿Por qué te fuiste?

Hubo problemas de poder dentro del grupo y se disolvió. Regresé a la Compañía Nacional de Danza y me quedé por nueve años. Siempre venían maestros y coreógrafos de Francia, Estados Unidos, Chile, Cuba o Centroamérica a montar coreografías, y, de paso, nos entrenaban. Fue muy enriquecedor.

¿Venían contratados por la Compañía Nacional de Danza?

Sí. Nosotros teníamos sueldo por tomar clases y ensayar. Además, bailábamos todas las semanas, pues presentábamos funciones en diferentes provincias de Ecuador. En ese momento, el gobierno apostó por la difusión del arte. Eso me permitió conocer todo el país, cosa que de otra manera no hubiera sido posible. La difusión a nivel popular era grande. Bailábamos donde se podía; he llegado a hacerlo en gallineros, lozas deportivas, pisos con aserrín o tierra, e incluso bajo la lluvia torrencial. La experiencia fue interesante.

¿Todavía existe ese tipo de apoyo en Ecuador hacia la danza?

Ya no tanto. Entiendo que el apoyo a grupos independientes es casi inexistente. Más lo tienen la Compañía de Danza, que pertenece al Ministerio de Cultura y Patrimonio; y el Ballet Ecuatoriano de Cámara, que pertenece al Consejo Provincial del Pichincha. Son grupos estables con sueldo fijo. En la Compañía Nacional de Danza, está Josie Cáceres como directora y la línea sigue siendo más contemporánea. El Ballet Ecuatoriano de Cámara es un poco más neoclásico y moderno.

¿Qué sucede después de los nueve años en la compañía?

Después de que nació mi hijo Daniel, seguí en la compañía por un año más. En 1987, regresé al Ballet Ecuatoriano de Cámara y estuve por diez meses aproximadamente. Luego, trabajé en el Frente de Danza Independiente con Klever Viera, Wilson Pico y Terry Araujo. En el año 2000, hicimos



“Mirella e Isabel Bustos son dos referentes fuertes para mí a nivel de creación.”

Llevo varias horas sentada de Mirella Carbone. Fotografía: Diego Espinoza

un proyecto con Susana Nicolaide e invitamos a Mirella [Carbone] para hacer un montaje.

¿También bailaste en Humanizarte de Nelson Díaz¹⁴⁷?

Sí, pero por poco tiempo.

¿Cómo describirías el panorama de la danza en Ecuador en comparación a Perú?

En Ecuador, los bailarines pueden vivir de su arte, pues tienen un buen sueldo. Nosotros trabajábamos desde las 8 de la mañana hasta las 3 de la tarde y teníamos funciones constantes. No teníamos tiempo para mucho más por lo exhaustos que terminábamos. Al menos en la época en la que yo bailaba, siempre hubo apoyo económico. Otro fenómeno interesante es que allá hay más bailarines hombres. Incluso, existió un grupo de danza exclusivamente de hombres, en el que estaban Wilson Pico, los hermanos Pérez y Fausto Villagómez.

Cuando he estado en Ecuador, he notado la presencia significativa de hombres en la danza. Me pareció inusual, porque no lo había visto antes en otra parte.

Noralma Vera fue una de las primeras bailarinas que impulsó el ballet en Quito. Ella dictaba clases en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Cuando yo tenía doce años, iba de vacaciones a Quito y tomaba clases con ella. Recuerdo que había muchos hombres; entre ellos, estaba Wilson Pico, que en ese entonces tenía alrededor de veinte años. Noralma impulsó de alguna manera ese movimiento y Wilson Pico ha seguido con esa labor.

En cuanto al tipo de propuestas, ¿sientes que en la danza contemporánea en Ecuador había bastante variedad o hay una tendencia marcada?

Había bastante variedad. Por ejemplo, algo que influyó mucho fue que tanto la Compañía Nacional de Danza como el Ballet Ecuatoriano de Cámara siempre traían profesores y coreógrafos extranjeros de acuerdo a su línea. Además, están las investigaciones propias de los artistas independientes nacionales, como Isabel Bustos, Wilson Pico, Susana Reyes y Klever Viera, entre otros.

Comenzaste a crear en 1998 en Ecuador. ¿Qué te llevó a ello?

Mi primera obra fue *Dúo diario*. Como lo dice el título, partí de una necesidad muy personal, pues tenía muchos problemas con mi pareja en ese entonces y estaba pasando por una etapa difícil. Fue mi primer acercamiento a la coreografía y creo haber obtenido buenos resultados. Isabel Beteta, bailarina mexicana, me comentó que en la obra se planteaba algo interesante, aunque pudo haber tenido más profundidad. Para esa obra también me motivó la música de Wim Mertens. Luego, hice otras obras, como *Visita inesperada*, *Ausente de alas*, *A destempo*, *De la cordura a la locura*, *Putas mentiras*, *Ciudad sin sueño* y *Pobre del que cae*, por nombrar algunas.

En Ecuador, también comenzaste a enseñar. ¿Cómo te acercaste a la pedagogía?

Comencé a enseñar hace treinta años. Al inicio, fue por obligación, porque estaba embarazada y la barriga se me notaba mucho. En esa época, se procuraba que todas las bailarinas se vieran delgadas, así que no pude seguir. Entonces, empecé a dictar clases en la Escuela de la Compañía Nacional de Danza. La formación duraba seis años. Las alumnas

comenzaban cuando eran niñas y ya de adolescentes podían formar parte del elenco.

¿Te gustó la experiencia de la docencia?

En un principio, no tanto. Me empezó a gustar cuando entré a la Escuela de Creadores del Frente de Danza Independiente, porque los alumnos ya eran adultos. Entre mis primeros alumnos, estuvieron Esteban Donoso y Tamia Guayasamin. Siento que esa fue la primera oportunidad en la que tuve buenos resultados y me enganché con la docencia.

Cuando Mirella viaja a Ecuador para montar *Deshojando a Margarita*, ¿te acercaste a su trabajo por primera vez?

No, porque Mirella ya había vivido en Guayaquil, así que ya la había visto. Además, sabía que había ganado un premio en un festival en Ecuador y que había trabajado con Lucho Mueckay.

¿Qué pensabas de su trabajo? ¿Te parecía distinto a lo que conocías?

Al principio, me costó mucho entender su trabajo, porque nunca había trabajado con metáforas, como lo hace Mirella. Llegué a cuestionarme a mí misma durante el proceso. No podía dormir, pues todo el tiempo pensaba en el significado metafórico de las imágenes que se me presentaban. Teníamos que terminar la coreografía en un mes y medio, así que fue muy intenso. Ese trabajo también sirvió de catarsis: teníamos que explorar nuestro interior y nuestros sentimientos, ya que trabajábamos a partir de experiencias propias. Como el trabajo giraba en torno a la sexualidad femenina, el tema nos era muy cercano.

¿Te gustó su manera de trabajar?

Sí. Definitivamente, me marcó. Mirella e Isabel Bustos son dos referentes fuertes para mí a nivel de creación. Después de esa experiencia, vengo a Lima en 2001. Ingreso a Pata de Cabra y te reencuentro, porque ya te había conocido antes en Ecuador.

¿Cómo encontraste el movimiento de danza en Lima en ese momento?

El movimiento de Pata de Cabra era bastante interesante. En realidad, en mis primeros años en Lima, prácticamente solo estuve en Pata de Cabra y en el espacio de Lili Zeni, así que no tuve mucho más contacto con la movida del momento. Sé que había otros grupos, como Contémpora o el Ballet San Marcos; Jaime Lema también presentaba montajes. Con respecto a lo económico, siento que fue una época dura. Como no había financiamientos, había que ser estratégicos. Aun así, había gente que se esforzaba para sacar la danza adelante. Por mi parte, tomaba clases de danza con Patricia Awuapara y en el espacio de Lili Zeni. En Pata de Cabra, tomé clases con Rossana [Peñaloza] y Mirella, y también algunas contigo. Lo bueno fue que me alimentaba de formas distintas a las que había trabajado.

¿Sientes que había más rigor en las compañías del Estado cuando bailabas en Ecuador frente a los grupos independientes con los que has trabajado en Lima?

Sí, definitivamente. En las compañías en las que he trabajado en Ecuador, había mucha disciplina y entrega. No podías poner como excusa un dolor de cabeza o algo similar. La dinámica con los grupos independientes en Lima es más

¹⁴⁷ Ver nota 129.

abierta: como no hay sueldo, la gente tiene que trabajar en otros espacios y muchas veces los bailarines tienen otras prioridades. En Lima, existen muchas dificultades para coordinar horarios de trabajo o ensayos. En cambio, en una compañía en la que te pagan, te pueden exigir que te centres en ese trabajo.

¿En qué momento entraste a trabajar a la PUCP?

Al llegar a Lima, cuando Susanne Chi6n dirigía el área de Danza. Recuerdo que te reemplacé en unas clases, porque te fuiste de viaje. Antes, ya había trabajado con Susanne en Pata de Cabra, pues alquilaba un espacio para los alumnos de la PUCP. Después de reemplazarte, ella me propuso que haga una coreografía. Así, surge *Pobre del que cae* a finales de 2002.

Has visto el desarrollo del área de Danza, desde los talleres de Andanzas hasta la creación de la especialidad en la Facultad de Artes Escénicas. ¿Cómo describirías ese proceso?

Definitivamente, ha habido una evolución. Desde el inicio, hubo la intención de que los alumnos tuvieran un seguimiento y una formación consistente. También se abrió la posibilidad de clases de otros tipos de movimiento, como yoga o acrobacia. De esa manera, el bailarín podía entrenar su cuerpo desde diferentes técnicas y disciplinas corporales.

¿Con qué facetas del mundo de la danza te identificas?

Me considero bailarina, core6grafa y maestra. Ya no bailo, porque me duele la rodilla y la espalda, pero comencé como intérprete y ese fue por muchos años mi único interés. Luego, vino la faceta de maestra; y, por último, la de core6grafa.

¿Cómo definirías tu trabajo?

Es difícil, porque tiene varias aristas. Me gusta mucho enseñar y ver los avances de los alumnos. Trato de investigar cada vez más para que las formas de transmitir la información sean más efectivas. Cada día aprendo más con cada grupo nuevo y voy variando las dinámicas de acuerdo a la necesidad que observo. Desde hace catorce años aproximadamente, practico yoga Iyengar. Susanne Chi6n fue la que me llevó por primera vez a una clase de yoga. Al inicio, no lo entendía, pero con el tiempo he ido descubriendo que algunas de las pautas que recibo del yoga pueden ser perfectamente aplicadas a las clases de danza; es una mirada distinta a la que se observa desde la información de las técnicas de danza tradicionales. Últimamente, he tenido algo abandonada la coreografía. Tengo que hacer una creación a pedido y me ha costado mucho encontrar el tema.

Tengo entendido que usualmente partes de una sensación intuitiva.

Así es. Suelo partir de sensaciones o emociones que me evocan imágenes; en la última creación que estamos haciendo, partimos de un tema concreto. Aun así, mis trabajos nunca dejan de ser autorreferenciales.

¿Cuáles crees que han sido tus momentos más relevantes como artista?

Creo que han sido mis experiencias como intérprete en Ecuador. Un momento importante fue bailar para Hilda Riveros, porque me escogió para hacer tres solos entre muchas bailarinas de gran nivel. También he realizado trabajos importantes con Isabel Bustos y la Compañía Nacional

de Danza, y después con Mirella. Por otro lado, enseñar me nutre cada vez más. Creo que es lo que más me llena.

¿Cuál crees que ha sido tu aporte a la danza desde que estás en el Perú?

Mi aporte ha sido básicamente a nivel de docencia, que es lo que más he hecho. He dejado la coreografía un poco de lado, pues el trabajo no me da tiempo para ello, pero quiero retomar la creación, porque todavía tengo la necesidad por expresarme.

Por lo que dices sobre cómo abordas la docencia, siempre estás investigando en la enseñanza.

Desde que descubrí el yoga Iyengar, siento que es una herramienta que puedo aplicar en la enseñanza. Siempre investigo con los alumnos y en mi propio cuerpo. Así, puedo llegar a descubrir nuevas formas de llegar a ellos para que procesen la información.

¿Cómo ves el panorama actual de la danza en Lima y como te gustaría que sea?

Cada vez, veo más gente joven estudiando; aunque algunos se retiren, creo que cada vez habrá más movida de danza, sobre todo cuando los alumnos que siguen la carrera universitaria empiecen a crear y a transmitir el conocimiento. Lo ideal sería que haya más financiamiento para que los jóvenes puedan bailar. Hay que educar a la sociedad para que se valore la danza. En los colegios, debería haber cursos de danza y teatro, pues el arte canaliza y desarrolla la creatividad. Además, eso permitiría que los profesionales de esas áreas tengan más oportunidades de trabajo.

Desde los años setenta, existe una ley que dicta que en los colegios públicos debe haber dos horas de clases de arte a la semana. El problema es que se reparten en artes visuales, teatro, música y danza. Se está peleando para que haya más horas para cada área y para que haya buenos maestros.

Muchas veces, el profesor de Educación Física dicta Danza, Teatro y Música. El apoyo a la cultura es una necesidad básica y depende del Gobierno. Ahora, Jose [Ruiz Subauste], Marlon [Cabellos] y yo estamos realizando la Guía Didáctica Virtual. Solo falta el informe, así que pronto la terminaremos. Consiste en una guía con treinta ejercicios básicos para la danza contemporánea. Le ponemos ese título, ya que esta se nutre de varias técnicas y para que los maestros que manejan otras técnicas puedan añadir otro capítulo más adelante. Presenta ejercicios con textos narrados y gráficos sobre las posiciones básicas. Actualmente, estoy probándola con los alumnos de primer año. Tienen que ver la guía como tarea, analizarla, aprender los ejercicios y entenderlos para tener un concepto previo antes de cada clase. Creo que puede funcionar, porque hay alumnos que no tienen referentes de la técnica académica, así que esto puede ayudar a suplir esas carencias. El público objetivo de la guía es el alumnado de Danza, pero también la pueden usar en otras áreas de la Facultad de Artes Escénicas. Ahora, la estamos probando y ya veremos a fin de semestre qué sucede.



Canción del desierto de Nicolás Rodríguez. Fotografía: Gonzalo Guaña



Lucía Meléndez

“(…) lo que sucede en escena debe tener verdad, así que el proceso creativo involucra a todos los intérpretes que lo construyen para conectarnos con esa parte de nosotros.”

— ENTREVISTA POR CORY CRUZ

Me llamo Lucía Meléndez. Soy peruana y nací en 1976.

¿Cómo despertó tu interés por la danza?

Me conecté con la danza cuando vi *Vedova in Lumine*, interpretada por Mirella Carbone. Ese montaje me inmovilizó. A partir de esa experiencia, sentí las ganas de querer provocar lo mismo en otros. Busqué directamente a Mirella para llevar clases, pero acababa de viajar, así que empecé con Karine Aguirre en Danza Lima, que era el espacio en el que Mirella enseñaba en ese momento. Después de varios meses, la misma Mirella me invitó a una muestra con algunas alumnas de su clase. Nunca más paré.

¿Con qué técnicas te formaste o qué técnicas te han influenciado más?

Creo que no me he formado con ninguna técnica clara, sino a partir de varias tendencias. La tendencia teatral es la que más me ha atraído siempre, es decir, nunca me ha atraído el movimiento por sí mismo. En mi trabajo, el movimiento siempre ha estado en función al contenido.

Además de Mirella, ¿has tenido otra influencia importante en Lima o fuera?

He tenido también influencia de Pachi [Valle Riestra] y Rossana [Peñaloza] por Pata de Cabra. He tomado otros tipos de clases, pero ninguna me ha marcado tanto como las de esas tres personas.

¿Cómo era el panorama en Lima en la época en la que empezaste a bailar?

Creo que había muy poca gente que apostaba por la danza. En la clase de danza éramos cinco personas y había muchos menos lugares donde uno se podía formar. El auge de las clases comenzó recién con Pata de Cabra. Muchos conectaron con su lenguaje y después empezaron a abrir otros espacios. Ahora, hay mucha gente que se dedica a la danza. Sin embargo, salvo los mismos bailarines, no muchos van a ver los espectáculos.

Además de Pata de Cabra, ¿crees que hubo otros espacios importantes a finales de los años noventa?

Los que más recuerdo son Danza Viva, Espacio Danza de Patricia Awuapara y Komilfo Teatro de Jaime Lema.

¿Con qué personas has trabajado en el medio, tanto como intérprete y como creadora? ¿Cuál ha sido tu espacio de mayor desarrollo?

Como bailarina, con la que más he trabajado ha sido Mirella. En los años noventa, uno se dedicaba a un solo proyecto a la vez. Recuerdo que a Mirella no le gustaba que estuvieras en dos proyectos, así que yo optaba por trabajar con ella cuando se me presentaban otras oportunidades. Por ejemplo, no pude trabajar con Rossana y Jaime Lema cuando se me presentó la oportunidad, pues ya tenía proyectos con Mirella. Casi siempre trabajé con ella, hasta que decidí dejar de bailar y me dediqué a crear mis propios proyectos.

¿Con qué figura te sientes más identificada? ¿Con la de intérprete, maestra o educadora?

Como directora de danza, no como intérprete o coreógrafa. **Siguiendo esa línea, ¿cuáles crees que son tus trabajos más representativos como directora?**

Por lo general, he hecho uno cada dos años, aunque últimamente me he dedicado más a la creación. Quizá mi trabajo más representativo es *Poleas y polleras*, pues fue el primero y marcó una línea de la identidad de Agárrate Catalina: tomaba elementos del circo y de la danza, y exploraba un lenguaje corporal más simple y cotidiano.

De hecho, Agárrate Catalina tiene una propuesta particular frente al trabajo de movimiento en Lima. ¿Cuáles han sido las líneas de investigación en Agárrate Catalina?

Creo que mi motivación y la de Miquel de la Rocha al abrir un espacio como Agárrate Catalina era crear sin pensar tanto en las herramientas para ello. En ese momento, Miquel se dedicaba al circo y yo a la danza, así que hicimos un montaje de circo y danza, pero nuestra motivación principal no era experimentar específicamente con esos lenguajes, sino crear por crear. Fue una experiencia similar a la que sentí cuando

vi *Vedova in Lumine*. Además, queríamos trabajar con gente con un interés similar y formar gente que tuviera el ímpetu de crear más que aprender perfectamente una técnica. Ese interés inicial ha ido cambiando. Ahora, a Miquel no le interesa tanto el circo. Nuestras exploraciones han tomado otros caminos.

Si bien Agárrate Catalina comienza con tu dirección y la de Miquel, empieza como un colectivo. Ahora, cada uno trabaja su propuesta de manera más independiente. ¿Cómo son las propuestas que han planteado como grupo?

En líneas generales, ha estado presente la búsqueda por comunicar y movilizar al público, y de entretenerlo, porque las artes escénicas también tienen ese propósito. Creo que lo circense era un contrapunto para el espectador frente al contenido más poético de la danza. Como mencioné, cuando abrimos Agárrate Catalina, uno de nuestros objetivos principales era crear y hacer espectáculos. También nos enfocamos en la educación para niños y adultos. Cuando abrimos el nuevo local, que es más grande, aparecieron nuevas expectativas, como abrir una pequeña biblioteca para que la gente se acercara a la danza y al circo de otra manera. Además, siempre pensamos en tener una pantalla con video, así que empezamos a armar una videoteca, pero nunca la llegamos a concluir. Nos gustaría hacer ciclos de cine de videos de danza y de circo. Quizá el próximo año. Queremos acercarnos a la gente a la danza y el circo de diversas maneras, no solo desde los talleres y los espectáculos. No hay mucha gente que escribe sobre circo y danza, así que hay mucho por hacer. Tampoco hay mucha fotografía al respecto. De hecho, tuvimos un proyecto para presentar pequeñas exposiciones relacionadas al circo y la danza.

Siento que hay dos líneas: por un lado, está Agárrate Catalina como proyecto y, por otro lado, estás tú como creadora y directora. ¿Cuál crees que ha sido el aporte de Agárrate Catalina y de tu trabajo como directora en general?

La verdad es que no sé si hemos contribuido al medio. Creo que todavía hay mucho por explorar. Los trabajos que han sido más significativos para mí son los que hemos hecho con profesores o con alumnos de manera descentralizada, es decir, cuando hemos acercado la experiencia del movimiento a personas que normalmente no tienen la posibilidad de acceder a él. Para mí esas han sido las experiencias más potentes. Esa es una deuda que tiene Agárrate Catalina en general: cuando abrimos el primer local, era algo que queríamos hacer con mayor ahínco, pero no lo logramos por falta de manos.

¿Cuántos años tiene Agárrate Catalina?

Diez años. Se creó en 2006.

¿Cuántos años tienes tú en la danza?

Veintitrés.

Como creadora, ¿hay temas o lenguajes que te han interpelado recurrentemente en tu trabajo individual?

Busco acercarme a la verdad, por lo que trato de despojarme de lo que pueda alejarme de ella. Siento que todavía me falta mucho por aprender y por descubrir, pero apunto a eso. En lo que respecta a lo técnico, no tengo una búsqueda específica.

Yo veo en tu propuesta una investigación sobre el ser y un trabajo con el otro a partir de las vivencias de los intérpretes.

En este momento, es la única manera de conectarnos con la verdad: lo que sucede en escena debe tener verdad, así que el proceso creativo involucra a todos los intérpretes que lo construyen para conectarnos con esa parte de nosotros. Uno es irremplazable no por su técnica, sino por lo que aporta y lo que es.

Aun así, hay un proceso y métodos en tus trabajos; es decir, tienes un camino para acercarte a esas verdades, que puede reconocerse como tu estilo de dirección.

Sí, hay una manera de realizar esa búsqueda. Se realizan muchas preguntas al elenco y al equipo. A partir de las respuestas, empieza a aparecer la voz del otro y una suerte de voz grupal.

Para cerrar, quería preguntarte cómo ves el panorama actual del movimiento en Lima y el Perú, y cómo te gustaría verlo.

Me gustaría que haya más público y nuevas propuestas. Siento que ahora hay mucha más gente que se dedica a la danza, pero no veo que haya tantos espectáculos. El problema es que no vamos a ver el trabajo del otro o de lugares que no nos son familiares. Además, la difusión es pésima y cada uno trabaja para sí mismo. Si en los espacios culturales y las escuelas de danza hubiera más difusión de los proyectos de otros creadores, habría más público, tanto en los espectáculos como en las clases. No hay que tener tanto miedo a la competencia: finalmente, uno se queda en el lugar con el que se siente más identificado.



Luciana Proaño

“La improvisación es un momento de trance, en el que convergen todas tus experiencias para abrir una ventana al universo (...)
Es durante el trance que despiertas al prójimo.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre de bautizo es Luciana Proaño Bustamante. Mi madre es hija de Alfonso Granda, es decir, somos sobrinos de Chabuca Granda. En general, los nombres me importan poco, pero sí me gustan las genealogías. Mi fecha de nacimiento es el 1 de octubre de 1956.

Cuéntame cómo fueron tus inicios.

A los tres años, mis papás me llevaron a ver *El lago de los cisnes* con Alicia Alonso en el Teatro Municipal. En el momento de la muerte del cisne, no podía dejar de ver su rostro. Me impresionó la expresión de su lengua y sus ojos, y cómo movía las pestañas. Sentí que se le salía el alma por la boca. Fue hipnotizante y quedé completamente conmovida. Estábamos en un palco. Como era pequeña, no me podía sentar, así que estaba empujada y pegada a la baranda. Cuando termina y salgo, mi papá se da cuenta de que había mordisqueado la baranda como un roedor. Ya en el carro, mi papá me pregunta si me había gustado la obra. Dije que sí y que quería bailar así. Me inscribieron en clases de ballet en la Asociación de Artistas Aficionados, pero yo quería bailar con la pasión de Alicia. Más adelante, tuve la suerte de conocerla y pude llevar clases con ella. De pequeña, nunca me fue bien en ballet. Yo quería bailar otras cosas. Cuando estuve en la Asociación de Artistas Aficionados, hacía travesuras. Me paraba de puntas para mirar por la ventana que estaba cerca de la baranda; hacía todos los pasos, pero de espaldas. Si había otra niña al costado cuando hacía los pasos, le decía que se había equivocado de pie y la hacía cambiar. Yo era la menor de la clase, pero aun así me hacían caso [risas]. Mientras esperaba que mi mamá me recoja, me metía a la clase de los mayores. Cuando les enseñaban a los chicos a levantar a las chicas, me encantaba hacerles cosquillas para ver si se caían. Como hacía lo que me daba la gana, me botaron de las clases a los dos meses.

Pero tú querías seguir bailando.

Sí, yo quería seguir bailando. Mi papá era arquitecto, pero también un melómano total. Durante el almuerzo, se sentaba

a descansar y ponía música clásica. Todos teníamos que estar en silencio y él jugaba a ser el conductor. [Ígor] Stravinsky, [Claude] Debussy, [Ludwig van] Beethoven... todo eso he escuchado de niña. Bailaba desenfrenadamente y jugaba con las cortinas, a pesar de que mi mamá me regañaba. Improvisaba, sobre todo Stravinsky, que me encantaba. Por años, mi papá me insistió para que monte *El rito de la primavera*. La hice como un solo. En esa época, no quería bailar con música grabada, pero iba a salir muy caro que una orquesta tocara para un solo. Coincidentemente, fui un concierto en el que el grupo Fear No Music tocó *El rito de la primavera* en un arreglo para cuatro pianos de cola. El grupo accedió a mi propuesta y al año siguiente hice el montaje. Lamentablemente, mi padre no pudo verlo, porque había fallecido poco antes.

¿Qué pasó después de que saliste de la Asociación de Artistas Aficionados?

Volví a llevar clases de ballet a los cinco años con Nena Menacho¹⁴⁸. A los diez años, pasé de las clases de Nena a las de Lucy Telge. Su escuela era la más grande en su momento, aunque todavía no era oficialmente el Ballet Municipal. En esa época, Lucy invitaba maestros rusos. Ella misma había estudiado las técnicas rusas, así que su formación era muy rigurosa. El problema es que sufro de escoliosis y se me suben los hombros, así que iba a llegar solo hasta cierto nivel. A Lucy le encantaban mis piernas, pero mi espalda siempre ha tenido problemas. Además, el ballet es competitivo y eso no es lo mío. Aun así, valoro la técnica; la concentración que te da; y la formación disciplinaria, muscular y musical, porque aprendes mucho escuchando música clásica. Cuando fue momento de decidir qué estudiar, pensé seguir bailando ballet, aunque quizás no con tanta dedicación, porque también quería ir a la universidad. Empecé a prepararme para ingresar a la PUCP. Quería estudiar Antropología, porque la cuestión social me gusta y así también podía acercarme al folklore. Como dije, mi papá en la casa escuchaba música clásica, pero, en el carro, escuchaba música andina, porque a mi mamá no le gustaba y siempre fue reacia a inscribirme

¹⁴⁸ Ver nota 134.

en clases de folklore. Mi papá siempre ponía huaynos y me encantaban. Eran alegres o llorones, pero siempre vitales. Además, yo trataba de ir a las barriadas a hacer proyectos sociales de danza para propiciar un intercambio cultural. Mis padres eran muy abiertos, pero no se puede negar que hay una especie de racismo intrínseco e inconsciente en nuestra sociedad. Mi familia era justa y trataban a todos por igual, pero ciertas cosas eran una especie de tabú. En cambio, yo siempre me salía de los márgenes, era un poco rebelde y tenía amigos de todas partes.

¿Cómo tomaste la decisión de estudiar en la universidad?

Los horarios de la academia interferían con los del ballet. Como ya no podía ir todos los días, Lucy me dijo que tenía que escoger. Le dije a Lucy que quería algo más allá del ballet, porque ese mundo me parecía muy pequeño y me interesaban otras cosas. Me costaba ir en contra de ella, pues la quería mucho. Me gustaba todo el ambiente que la rodeaba: la señora Ina, que era su mamá; el alumnado; y su dedicación. Yo la admiraba. Lucy se había dedicado al ballet como si fuese su hijo. Que tuviese razón o no estaba al margen del cariño que ella tenía por la carrera que había escogido. Emocionalmente, me costaba tomar una decisión, pero me rompí el pie y ya no pude ponerme puntas. La decisión fue tomada por mi cuerpo y mi subconsciente. Tuve que dejar el ballet, aunque llegué a bailar con el pie roto. Me puse éter y las zapatillas de puntas, pues esto me pasó dos días antes de una presentación: iba a ser uno de los cuatro cisnecitos de *El lago de los cisnes*. Después de hacerlo, mi pie quedó muy mal.

¿Cómo te acercas después a la danza contemporánea?

Entré a la PUCP en el 74. En [Estudios Generales] Letras, conocí gente genial. Todos investigaban diferentes tipos de vida. También íbamos a fiestas y empezamos a explorar las militancias. Comencé a conocer más sobre folklore. Sentí la necesidad de regresar a la danza, porque mi cuerpo no podía estar sentado en una carpeta tanto rato. Un día, Nelly Ávila, que era mi vecina, me cuenta que Alexandra Tobolska¹⁴⁹ iba a montar *Jesucristo Super Star*. No tenía nada que ver conmigo, pero pensé que era una oportunidad para bailar.

Ella hacía danza moderna, pero también jazz.

Participé en la producción y empecé a estudiar danza contemporánea con Alexandra. En sus clases, conocí sobre Trudy [Kressel]. Algunos de los bailarines hombres de Trudy se movían de un lado al otro, pues recorrían muchas academias y eran contratados. Las mujeres eran más fieles a sus profesoras y se quedaban con una sola.

¿Llegaste a conocer a Juan Torres?

Sí. Juan fue uno de los bailarines de Trudy. Bailé con él en un grupo experimental del INC [Instituto Nacional de Cultura]. Lo formó Alicia Valladares, exbailarina que en ese momento era funcionaria del INC. Es una pena que no se sepa más sobre ese grupo. Hacíamos presentaciones en universidades y otros locales. Aunque no fueron mis maestras, otras influencias de esa época fueron María Retivoff y

Carmen Muñoz¹⁵⁰. Creo que a esas maestras hay que darles mucho crédito.

Por supuesto.

Siempre he tenido curiosidad por conocer el mundo y no querer seguir un camino técnico: quería explorar mi propio camino, vestirme con la ropa que me diera la gana y encontrar los mundos que veía desmembrados para juntarlos. Después, me he enterado de que mi fecha en el calendario maya significa “puente blanco” o “unificador de vidas”. Creo que he podido hacer eso gracias a la influencia de estas maestras de danza, que enseñaban por placer, sin mayores pretensiones.

Cuando estabas en el grupo experimental del INC, el Ballet Moderno de Cámara ya existía y era dirigido por Hilda Riveros. Por todo lo que he escuchado de ella, parece un personaje fascinante.

Sí, era fascinante. Ella tenía un fuerte bagaje político. Toda su familia es de artistas y tenía mucha convicción. Hilda llegó a Perú y le probó al Estado que sí se podía tener una compañía profesional nacional. Llevé clases con Hilda, pero no llegué a ser parte del elenco, porque tenía muy mala memoria para aprender los pasos. Ahora, sí me los puedo aprender rápido, pero, en esa época, era muy distraída y andaba pegada a mi imaginación. Me pasó lo mismo en Londres cuando fui a una escuela en la que enseñaban la técnica de Martha Graham: las profesoras eran maravillosas, pero yo no servía para hacer las danzas corales. Hay que tener fortaleza en la espalada y no me daba para eso. No era una bailarina con un gran ritmo en esa época, pero luego he aprendido que todas las carencias me han servido para desarrollarme hacia otras direcciones mientras aprendía lo que me faltaba.

Te has acercado al ritmo también por otros medios, porque has estudiado percusión y zapateo.

Al dejar de bailar con Alicia Valladares, quise hacer una coreografía. Tenía veintitrés o veinticuatro años. Conocí a Conceição de Cristo, una bailarina brasilera de candomblé que vino a Perú y se presentaba en diferentes teatros. Cuando comencé a improvisar, me dijo que lo que hacía no era ni ballet ni danza, sino teatro sin hablar. Yo me había asociado con Pedro Barrionuevo y el músico Miguel Flores. A ellos se les ocurrió que teníamos que organizar espectáculos juntos. En los años setenta, nos presentamos en espectáculos en el Campo de Marte. Me interesaba combinar diferentes movimientos, así que invitábamos artistas de folklore y danza contemporánea. Por ejemplo, en el mismo escenario tuvimos a Juanita Tarnawiecki¹⁵¹ y Máximo Damián. Era una suerte de semillero de encuentro, pero no tocaban juntos. También estuvieron Susana Baca, Manongo Mujica y Arturo Ruiz del Pozo. Venían artistas de la Feria Agrícola de la sierra y nosotros nos encargábamos de la organización de los espectáculos. En esa época, el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] acogió al grupo de danza del INC, así que hicimos una presentación para unir el ballet con el candomblé. Fue un dúo con música de Hermeto Pascoal que yo hice con Conceição, que, aparte de ser bailarina, era curandera. Ahora, vive en una de las islas colombianas del Caribe y dirige un grupo de folklore. Te cuento todo esto

149 Ver nota 115.

150 Ver nota 1.

151 Ver nota 124.

para que veas que las influencias pueden venir de cualquier parte: lo más importante es lo que inspiras y cómo vas a perseguir esa inspiración. Cuando comienzas con un trabajo, no sabes a dónde te va a llevar. A mí me lleva la curiosidad de ver nuevos mundos, pues tengo que meterme en ellos para poder opinar. Mi danza se ha vuelto muy particular. Siempre hago colaboraciones, pero, al final, soy yo la persona que baila.

También has hecho colaboraciones con otra gente que baila.

Sobre todo, con Yvonne von Mollendorff, que me daba una estructura coreografiada sobre mis improvisaciones. Empecé a tener siempre músicos en vivo en escena cuando empecé a trabajar con Arturo Ruiz del Pozo. Trabajaba improvisando cuando lo conocí y le dije que quería colaborar con él. Hicimos una serie de improvisaciones en un techo de una casona en Miraflores. Era una de esas casonas tudor con los techos a dos aguas. Allí, montamos la serie *Bipedos de las alturas*, *Introducción al asteísmo*. Arturo improvisaba con el piano, le hablábamos a la gente en el oído por medio de unos tubos grandes, tocábamos trompeta, yo bailaba con los objetos que encontraba allí... una locura. Empezábamos la presentación recibiendo a la gente en la calle. Yo hacía cada billete de ingreso en origami y los enviaba por correo.

Dentro del sobre, había un acertijo que el público tenía que resolver para descubrir las indicaciones para llegar a la azotea. A una de esas presentaciones llegó Manongo Mujica y le encantó. Me propuso colaborar, así que la siguiente improvisación fue con él. Después, Manongo invitó a Chocolate. Empezamos a hacer una serie de producciones. Yo quería introducir la danza en los bares, así que propuse hacer improvisaciones de danza en La Casona de Barranco. Manongo, Chocolate, yo y varios artistas invitados nos presentábamos. Entre ellos, estuvieron Douglas Tarnawiecki y Beto Martínez. El círculo de improvisación empezó a crecer.

¿Las improvisaciones tenían algún tipo de estructura?

No. Llegábamos al escenario a ver qué pasaba. Después, he hecho espectáculos con Manongo en los que improvisábamos a partir de un guion que yo planteaba.

Es decir, nunca marcas los movimientos.

No. Al comienzo, suelo tener un guion, un concepto y/o la idea de un vestuario. Empiezo por algo que he visto o que me he encontrado; luego, eso se convierte en un vestuario o en una escenografía. En el proceso de ejecución de los vestuarios o la escenografía, se me va ocurriendo cómo será la danza. La música generalmente se va improvisando sobre la base de una estructura. Por eso, me gusta trabajar con músicos de jazz: tienen una formación estructural, pero pueden tocar con total libertad. A veces, no tener estructura también es bueno; en otras ocasiones, tengo una idea que se va convirtiendo en "cuento" y voy armando una estructura. Así lo hice con Ana Orbegoso hace poco para *Todas las Marías*. Para ese trabajo, me inspiré en la colección de vírgenes urbanas de Ana. Acompañé a Ana a su pasacalle

Chaski. Fotografía: Bastienne Schmidt



"(...) las influencias pueden venir de cualquier parte: lo más importante es lo que inspiras y cómo vas a perseguir esa inspiración."

y exposición en Cajamarca y en Lima hace algunos años. Desde que vi su libro, había estado soñando con hacer algo al respecto, y relacionarlo con mis estudios del I Chin y Sechín. También me inspiró el libro de Fernando Llosa sobre Sechín. Aproveché para hacer referencia al taekwondo, en el que tengo

doble cinturón negro.

Eso no lo sabía. Sabía que habías sido gimnasta en algún momento.

He sido gimnasta, pero no iba a llegar muy lejos por los problemas de mi espalda. Más adelante, el yoga me ha ayudado a ser más flexible. A pesar de que colaboraba con músicos, siempre tuve el problema de ser desentonada y desorejada. Manongo y Chocolate se burlaban de mí. Éramos muy amigos, pero siempre me fastidiaban. "Allá llega la bailarina sorda" me decía Chocolate, haciendo alusión a *La cantante calva*. Yo escuchaba el ritmo a mi manera. Después, me he dado cuenta de que he estado oyendo otras dimensiones. En *Magia*, aprendí con José Carlos Urteaga a convertir mis limitaciones en virtudes, aunque creo que ya lo hacía antes intuitivamente. Ahora, canto, toco cajón, hago percusión, zapateo y tengo una banda. Y sigo bailando.

Siempre has sido muy versátil. También te has dedicado a la fotografía.

Durante una época, tomaba fotos para *Marka* y otras revistas. Sobre todo, eran fotos de asuntos políticos: de marchas y paros nacionales, y de políticos en secreto. Como no tenía mucha técnica, no eran muy buenas fotos, pero era aventurada. Terminé por dejar las fotos políticas cuando mi hijo Martín tenía unos dos meses. También tenía un laboratorio

fotográfico en casa. No era profesional, pero hice muchos trabajos con los sindicatos de construcción civil. Christian Vallejos, Javier Trigo y yo tratamos de apoyarlos. Tenía contacto con ellos por mi papá, que era arquitecto constructor y contrataba obreros. Cuando se formó el sindicato, documentamos el proceso, llevamos información e hicimos videocharlas. Después, dejé la fotografía del todo, porque no era mi fuerte ni tenía el dinero para hacerlo. En realidad, más me interesaba el aspecto social que el aspecto artístico de la fotografía. Había que tener un ojo especial y creo que yo no lo tenía. Aun así, he trabajado en muchas colaboraciones con fotógrafos, como Bastienne Schmidt, una gran fotógrafa que también es pintora y tiene piezas en el Museo Metropolitano de Nueva York. Hice presentaciones, exhibiciones e instalaciones con ella en el Museo Hispano de Nueva York (MOCHA), en Blue Sky Gallery y en Unitarian Church en Portland, y en la Galería Lumiere y la Galería Libertadores de San Isidro en Lima. También trabajé con Dianne Kornberg en Portland. Yo estaba embarazada de siete meses y medio, y bailaba dentro de una caja gigante mientras ella tomaba las fotos. Además, colaboré con Elena Barragán y nuevamente con Arturo Ruiz del Pozo. Él hizo la música sobre los personajes de Sechín a partir de los cuales Elena había hecho esculturas.

¿Cómo has logrado viajar tanto? Para la mayoría de artistas de Perú es muy difícil salir.

He tenido suerte, porque nunca he solicitado salir. La primera vez que salí fuera fue cuando estaba casada con Alonso [Zarzar]. A él le dieron una beca para estudiar en Cambridge. Cuando llegamos, me matriculé en Middlesex Polytechnic. Me dieron media beca para estudiar Antropología o Etnología de la Danza. Estudié un poco, pero terminé por dejar el programa, porque no me gustó. Básicamente, el programa consistía en aprender diferentes danzas folklóricas, pero a mí me interesaba tener también un poco de refuerzo teórico: quería aprender sobre el pasado de la danza, el enfoque etnográfico y el aspecto sociológico. Me trasladé para estudiar, también con media beca, al London School of Contemporary Dance de Londres en The Place, que fue la escuela de Martha Graham. Mis maestras fueron Nina Fonaroff y Jane Dudley, dos de las principales bailarinas originales de la compañía de Martha Graham. Había otros profesores magníficos. Esa escuela era extraordinaria.

¿Es fundada por Robert Cohan, de la compañía de Graham?

Sí, con el financiamiento de Robin Howard. También había clases de ballet; y de acondicionamiento corporal, que eran muy parecidas al Pilates. Jane era la profesora de técnica. Siempre veía mis limitaciones y me decía que no me dedique a Graham. Nina, mi maestra de coreografía, siempre me abrazaba y me reconfortaba. Era como mi mentora y me motivaba mucho en su clase. Coreografiaba con música contemporánea y le gustaba Erik Satie. Nos hizo una asignación y le gustó la coreografía que hice; le gustaba cómo transmitía a los bailarines el resultado que quería obtener. Ella organizó todo para que pudiera presentar *Mitos y mujeres* en el teatro de The Place, e invitó a muchos periodistas y promotores. Es un montaje que llevé de Lima. Partió de

improvisaciones que hice sobre mitología andina, costeña y selvática sobre la mujer. Miguel Flores compuso la música, y tocaba bajo y percusión. A partir del *showcase* de *Mitos y mujeres* en Londres, me salieron varios contratos para actuar en diferentes espacios. Paralelamente, trabajaba en un centro comunitario. Después de una de las presentaciones de *Mitos y Mujeres* en el Queen Elizabeth Hall, se me acercó Eugene Skeef detrás del escenario. Este músico sudafricano quería presentarme a sus colegas y sus familias. Todos estaban encantados con el espectáculo. Me invitaron a unirme a su banda Metaphorhythms. Así, empezaron los ensayos con estos artistas multinstrumentistas y multidisciplinarios que trabajaban danza, poesía y artes visuales. Eugene y yo nos dimos cuenta de que teníamos muchas cosas en común. Ese fue el inicio de una gran amistad y fraternidad. Eugene es sin duda mi mayor influencia artística y humana luego de mis padres. A estos músicos zulúes, que son los dueños del ritmo y las armonías, les gustaba esta “bailarina sorda”, como me llamaba Chocolate.

Te diste cuenta de que no estabas escuchando mal.

Me di cuenta de que mi interpretación era distinta, pero válida. He tenido que educar mi oreja, porque reconozco que soy una persona más visual. En la música, no solo escucho el ritmo, la melodía y la armonía; también veo colores y siento texturas, que me transportan visualmente



Bird. Fotografía: Chris Leck

a paisajes y mundos distintos. Es muy emocionante llegar a la improvisación, porque tienes que estar alerta todo el tiempo, así que necesitas repertorio e inspiración. Quizás por eso me he diversificado.

Claro, te vas apropiando de diferentes influencias.

Sí. No todas salen a la luz, porque, a la hora de improvisar, tengo que olvidarme de todo. La improvisación es un momento de trance, en el que convergen todas tus experiencias para abrir una ventana al universo. Diferentes elementos aparecen y cobran sentido en cada paso. Es durante el trance en que despiertas al prójimo.

La improvisación apela a todos tus sentidos y, partir de ello, se manifiesta.

Y es un profundo momento de conciencia, porque no hay oportunidad de decir “esto es lo que voy a querer decir”. ¡Ya lo estás diciendo! No quiero desvalorizar a quienes bailan una coreografía planeada de antemano. Lo admiro y puede llegar a ser de una gran profundidad, porque esta se encuentra en el artista y su presencia, no en la forma. La llegada al público no tiene que ver con lo bonito o feo que puede ser el trabajo, sino con la entrega y el compromiso en el momento.

Antes de que vayas a vivir a Portland, tu trabajo en los años ochenta tuvo muy buena acogida.

Antes de volver a Perú desde Inglaterra, tuve una invitación a México con *Mitos y mujeres* por medio de la actriz mexicana Paloma Zozaya. Allí, también improvisé con varios músicos y conseguí un contrato con la Secretaría de Educación Pública. Sin embargo, no se llevó a cabo, porque sucedió el terremoto y el edificio donde yo vivía se cayó. Por suerte, me salvé, pues estaba en Perú esa semana. Después, no volví a México. En Lima, me uní al grupo Magia con José Carlos Urteaga. Con ellos hice varios espectáculos individuales y grupales. También en esa época hice mucha danza de labor social; y me metí como alumna a la Escuela Nacional Superior de Ballet y a la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”. Había pasado por muchas vivencias, pero me parecía importante entrar al sistema educativo nacional, porque nunca lo había experimentado. Nunca me ha importado tener que ir a clases con principiantes, porque creo que siempre se aprende.

¿Cómo generabas dinero? ¿Enseñabas?

Al comienzo, obtenía dinero de los espectáculos. Me aseguraba de que las entradas se vendiesen y siempre les pagaba a todos los involucrados. Llamaba a todos mis conocidos por teléfono; y mi mamá, mi papá y mis amigos me ayudaban con la difusión. Hacíamos afiches y los poníamos en todas las tiendas. Vivía con las justas, pero feliz. Más adelante, pude construir mi academia Aceituna Albina en El Olivar con el dinero que gané en Francia. Fue una ventaja no tener que pagar renta. En Francia, tuve también el apoyo de Santiago Marcovich, cónsul peruano en París. Haber presentado *Mitos y mujeres* me dio cierto prestigio. Como tenía una reputación controversial por mi originalidad, cierto público se sintió atraído.

Me interesa saber cómo sentías tú la acogida de la gente en Lima frente a tu trabajo.

Tenía público, pero no era masivo, pues mi trabajo era muy experimental. Sin embargo, la prensa respondió muy bien:

se publicaron muchos artículos en el periódico sobre mi trabajo, Jaime Bayly me hizo entrevistas, muchos canales de televisión hicieron reportajes... en general, la prensa me recibió muy bien. Recuerdo que un periodista me llamó “Luciana Proaño, la Isadora Duncan del Perú”. Eso salió en la primera página del periódico. También me compararon con Helba Huara¹⁵², pero era poca la gente que entendía esas referencias en esa época.

Qué curioso. Cuando he mostrado fotos tuyas en talleres que dicto de historia de la danza en Perú, inmediatamente te comparan con Helba Huara, porque también es una peruana que se ha hecho famosa fuera.

Yo no supe de Helba Huara ni de Isadora Duncan hasta ya avanzada mi carrera. Una vez, después de una presentación que hice en Nueva York, se me acercaron unas viejitas “pasitas” y pequeñas que lloraban. Me abrazaron, porque las había conmovido. Les recordaba a su madre, Isadora Duncan. Eran sus hijas adoptivas. Isadora Duncan perdió a sus hijos biológicos y formó una escuela con varias hijas adoptivas. Ellas me dijeron que nunca habían visto a alguien que les recordara tanto a su madre, así que me invitaron a celebrar su cumpleaños.

Qué emocionante y qué honor.

Un honor. Tenían una escuela en Nueva York, en un tercer piso cerca de Central Park. Se llamaba La Escuela de Isadora Duncan, de las hijas adoptivas de Isadora Duncan. Allí, enseñaban las coreografías que habían sacado de películas, o que Isadora les había montado cuando eran pequeñas y jóvenes. También tenían las telas y demás objetos. Lamentablemente, fue bastante aburrido, porque la esencia de Isadora era la improvisación y la espontaneidad, y lo que mostraron estaba basado en la memoria y la disciplina. De todas maneras, es válido, ya que por ese medio preservaban el recuerdo de su madre. Hice una hora de improvisación para el cumpleaños de Isadora con mi tela verde y el acompañamiento de John Butler en guitarra.

Qué emocionante que te comparen con estas grandes bailarinas que han sido tan particulares.

No es que yo baile como ellas. También hay bailarines de butoh que han considerado que teníamos lenguajes comunes.

Lo digo por la particularidad. Cada una hace una danza irrepetible que es muy propia. ¿Crees que has influido a artistas de nuestro medio? ¿Has tenido una descendencia?

¹⁵² (Cusco, 1905-París, 1986). Helba Huara fue su nombre artístico, ya que su apellido paterno era Muñoz. Su padre fue español y su madre brasilera. Al mudarse a Cusco, tuvieron a Helba. Pocos años después, se mudaron a Buenos Aires. Helba comienza a bailar a los nueve años de manera espontánea. Se presenta por primera vez en Buenos Aires con una compañía de bailes rusos. Luego, se presenta en Bolivia y Perú. Desarrolla una danza propia con referentes de danzas españolas y otras del folklore peruano (“incas”, según ella). Se casa con el poeta puneño Gonzalo More. Se mudan a Nueva York, donde Helba continúa con la danza. Era considerada una bailarina exótica. Su primera presentación fue en Nueva York en 1927 en la obra *A Night in Spain*, una producción de los hermanos Shubert (productores teatrales). Más adelante, Helba y Gonzalo More vivieron en París, donde formaron parte del círculo artístico e intelectual de la época.

En realidad, todos nos influenciarnos, pero creo que sí he influenciado a algunos artistas en concreto. Cuando Óscar [Naters] llega a La Casona de Barranco, se impresionó con lo que hago: no era un baile bonito ni técnico, sino que yo hacía lo que me daba la gana con mucha fuerza. Incluso, sacaba la lengua, que es algo muy presente en mi danza, así como el llanto y la expresión. Cuando Óscar estaba empezando a coreografiar, me regaló un cuadro y me propuso hacer una colaboración con él y Lili [Zeni]. Luego, invitó a Ana Zavala. Alguna vez, Ana me dijo que la inspiré, porque le enseñé a creer en ella misma, a que improvise y a que haga cosas que no se atrevía a hacer por su timidez. Óscar me llama en los comienzos de Íntegro y me pidió que les dé un taller a sus bailarinas. También siento que Lili siempre me admiró y me agradece mucho, así como yo a ella, pues he aprendido de ella. No creo que haya tenido una influencia directa sobre Lili, pero hemos sido muy amigas. Es una persona muy abierta y tierna en su descubrir. Es más cautelosa y técnica, no como yo. Maureen [Llewellyn-Jones] también es una persona que ha sido muy cercana. Yo venía de Motín, un movimiento de teatro de investigación que había sido fundado por gente de Yuyachkani, Cuatrotablas y Magia. Un día, conversaba con Maureen sobre la falta de organización entre los bailarines, porque cada academia estaba aislada y en competencia. Le pedí a Fernando Torres del ICPNA que nos preste el local de Miraflores para poder convocar a la gente de danza. Redactamos las pautas y las reglas de participación, y organizamos un festival. Llamamos a todas las academias para saber cuántos bailarines había en el Perú. A esa presentación, vino gente del Ballet Nacional. Ese fue el primer paso para el Consejo de Danza. Después, Fernando pasó a dirigir el Consejo de Danza y la genealogía previa quedó olvidada.

Siempre pensé que Rosa Valencia y Jai Gonzales propusieron comenzar el Consejo de Danza.

No, fuimos Maureen y yo. Más adelante, vinieron Rosa y Jai Gonzales. Yo también llegué a trabajar con Jai Gonzales, que bailaba con Hilda Riveros. Mucho antes del Consejo de Danza, también tomé clases con Cecilia Gonzales; después, hicimos un grupo con Vicky [Victoria] Armas¹⁵³. Después de que Maureen y yo escribimos las pautas del consejo, se le fue dando más cuerpo, aunque nunca tuve el papel de directora. Rosa Valencia, que estaba con el Ballet Nacional, fue la directora del Consejo de Danza por muchos años.

¿Cómo continuó tu carrera cuando volviste a salir fuera?

Partí nuevamente por dos invitaciones: una del productor Joseph Celli para una gira por los Estados Unidos; y otra de Claude Mazet, agregado cultural de Francia, para una beca (*fellowship*) en Francia. Ya para entonces también tenía el montaje de *Me siento con Vallejo*, basado en su poesía. Con

153 (Huamachuco, 1949) Siguió la Formación Artística Temprana en la Escuela Nacional Superior de Ballet (1959-1966). Tiene el título de artista con especialidad en Danza Clásica por el Ministerio de Educación. Ha bailado con el Ballet Peruano y el Ballet Nacional, y se ha desempeñado como *Regisseur* del Ballet Nacional. Ha sido docente de Técnica Danzaria desde 1991 hasta 2017 y directora de Difusión entre 2018 y 2019 en la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”. Ha recibido diferentes reconocimientos nacionales.

este espectáculo, Julio Ramón Ribeyro me invita a presentarme en la Unesco y, a raíz de eso, se da la invitación a Francia. Definitivamente, tengo que agradecerle a Claude Mazet, porque la beca me permitió aprender mucho. También obtuve un contrato como asistente de dirección y coreografía de Karine Saporta, quien dirigía el Centro Coreográfico Nacional en Francia. Cuando la conocí, me preguntó si me gustaba su trabajo; le dije que no, porque me parecía que tenía muchas pretensiones y no era tan real. Se molestó y no me volvió a hablar. Seis meses después, cuando ya se terminaba mi beca, me la encuentro casualmente en el metro. Me dijo que me buscaba hace meses, porque quería que fuera su asistente de dirección. Justamente, me contrató por haber criticado su trabajo.

Qué mujer tan sabia.

“No vas a tener pelos en la lengua para criticar, así que vas a ser mi asistente coreográfica” me dijo. Me contrató y estuve con ella hasta que la coreografía se terminó. La vida para mi hijo Martín en Francia era imposible, así que me retiré cuando iban a hacer la gira mundial. Luego, regresé a Londres con un contrato del ayuntamiento a través de Eugene Skeef para hacer presentaciones y talleres en la red de bibliotecas.

¿Cómo fue tu experiencia en Estados Unidos?

Como dije, pude ir de gira por Estados Unidos por una invitación de Joseph Celli. Él tenía una productora de espectáculos en Miami; vino a Perú, porque estaba organizando un festival que se llamaba New Music America. Me contactó para que lo lleve a conocer músicos y bailarines. Le presenté a los de Íntegro, a Manongo, a los de Yuyachkani y a muchos más. Lo llevé a ver folklore, sicuris, fiestas oscuras por las barriadas y cualquier espectáculo que le permitiera tener un

panorama del Perú. Al final, me dijo que le había enseñado todo menos lo que yo hacía. Le hice una demostración en silencio, a capela en mi sala. Hice unas improvisaciones con la respiración. No opinó sobre ninguna de las cosas que vio y se fue. Cerca de dos meses después, me llega una invitación para hacer una gira de presentaciones a capela por Estados Unidos. Si quería, también

“(...) el artista es responsable de difundir su arte, porque este puede cambiar consciencias.”

podía escoger músicos en cada ciudad de la gira. Viajé por diferentes ciudades de Estados Unidos. Así, me fui haciendo conocida. Más adelante, Joseph me volvió a contratar dos veces para un festival, y otras para unas presentaciones a capela en Miami y Nueva York. No soy muy buena promocionándome, pues me dejo llevar por las circunstancias. Por suerte, han salido diferentes trabajos sin que lo busque. Hace unos años, ya en Portland, organicé un espectáculo con doce coreógrafos de diferentes técnicas: de contemporáneo, ballet, flamenco, danzas brasileras, cubana, butoh. Incluso, una de las coreógrafas fue una persona que no sabía nada de danza, pero le encantaba mirar. Era una señora indigente que ayudaba a veces en la boletería o como acomodadora. La conocí conversando en un espectáculo. Era



Chaski. Fotografía: Chris Leck

una persona súper interesante, pero no tenía casa ni comida. Fue estupenda como coreógrafa. Mis hijos Dar y Río tenían cuatro y once años respectivamente, y cada uno hizo una coreografía. Mi hijo Martín también. El evento ilustra la vida de una mujer desde antes de nacer hasta después de morir. Se llamaba *Faces Phases*, es decir, “Rostros y fases”. Era un espectáculo en el que cada coreógrafo tomaba una pieza de Debussy y un momento de la vida de la mujer. Fue muy bonito. Cada uno escogió qué etapa hacer. Yo solo les envié la música y pedí que no se comuniquen con los demás coreógrafos. Curiosamente, nadie escogió lo mismo que la otra persona.

¿Cómo sientes que tu trabajo ha cambiado a lo largo del tiempo?

En mis inicios, era mucho más catártico y partía más de la improvisación. Sigo improvisando con toda libertad, pero entiendo la diferencia entre catarsis y obra de arte, en el sentido de que hay que pensar en el público. La catarsis supone que te desmadras en escena y no te importa lo que pasa con el público, pero por medio del arte hay que establecer un vínculo para recoger la energía del público y luego devolverla. Además, como antes mi trabajo era más catártico, quizá era más desagradable. Podía conmovir y lo sigo haciendo, pero antes lo hacía mediante el susto, porque yo partía de mi rebeldía contra el mundo. Todavía la tengo, pues persigo la justicia y para eso hay que ser un poco rebelde, pero también tengo mucha más alegría adentro. Me encanta ser feliz. Cuando era más joven, no me daba cuenta de cuánta alegría podía dar. Creo que ahora eso se transmite en mi trabajo. Además, he incorporado más técnica folklórica, porque esas danzas me producen la alegría que escuchaba en la radio cuando mi papá me llevaba en su carro cuando era pequeña. Soy muy ecléctica: ahora, cantar, tocar música y el arte visual son parte de lo mismo para mí. En realidad, nunca me interesó la fama, pero sí creo que el artista es responsable de difundir su arte, porque este puede cambiar consciencias. En una época, he dado clase para niños. Me encanta enseñar y bailar para los niños, porque me inspiran en muchas direcciones y son muy receptivos. Hago un montón de cosas; y

me invento un espectáculo a partir de cuentos, los niños presentes o sus respuestas.

¿Qué pasó con Aceituna Albina?

Cuando me establecí en Nueva York, conseguí financiamiento de la Rockefeller Foundation a través de Dance Theater Workshop para volver a Perú con un proyecto de intercambio multidisciplinario para juntar artistas experimentales de Estados Unidos y Perú en espectáculos que muchas veces me incluían. A partir de eso, formé Aceituna Albina. Ese proyecto duró hasta el 94, con tres o cuatro colaboraciones al año mientras yo iba y venía de Nueva York a Perú. Tuvo mucho apoyo de la prensa local, el ICPNA y la embajada americana. Aceituna Albina fue un esfuerzo para lograr aceptación y colaboración de la danza.

Tenía que ser una organización sin fines de lucro para poder financiarla. Volviendo a mi eclecticismo, me gusta conectar cosas que son aparentemente disímiles. Por eso, me gusta el caos. Considero que mi trabajo es multidisciplinario y multicultural, así que en Aceituna Albina era necesario juntarme con gente de distintas disciplinas. “Aceituna” era porque estaba en El Olivar y “Albina” porque el local era una casa blanca. Invité a gente de varias disciplinas: de teatro, de pintura y artistas corales, entre otros. Durante seis años, hicimos cosas muy bonitas, todas diferentes con muchas nacionalidades: Corea, Alemania, Irlanda, México, Colombia, Estados Unidos, etc. Cuando me fui de Lima, las leyes sobre deducción de impuestos habían cambiado y ya no tenía sentido mantenerla. Me dio mucha pena, pero no pude mantener algo desde la distancia. Además del financiamiento de la Rockefeller Foundation, tuve auspicios de la Embajada de Estados Unidos, American Airlines, la Occidental Petroleum, la Backus y Copper Corporation. Con eso podía pagar un sueldo a la gente que trabajaba conmigo. María Alejandra De Almenara trabajaba en gestiones públicas; Mariano Marquez trabajaba en luces. Ahora, es un gran artista en varios medios. También trabajó Reynaldo Morales en video. Claudia Oquendo era secretaria. Hubo otras personas también, pero no me fueron leales y la relación se discontinuó.

El tema de la lealtad ha salido en muchas entrevistas. Creo que reconocer o no reconocer el aporte del otro es un grave problema que tenemos.

Por ejemplo, creo que no se ha reconocido a profundidad el trabajo de Juan Torres. Juan era un tipo muy especial y muy comprometido. Para mí fue un gran apoyo. Él ya no bailaba cuando me lancé a crear, pero, sin su sacrificio y el de otros, el mundo de la danza no sería lo que es. También le estoy agradecida a Yvonne por creer en mí y admirarme. Hemos sido muy amigas. Con Patricia Awuapara también he tenido una linda relación. Otra persona muy importante para mí fue Liliana D’Albini¹⁵⁴, que me dio una gran base técnica y también fue una inspiración intelectual. Creo que todos somos responsables de lo que hacemos, pero también todos tenemos algo del prójimo. Vas recogiendo influencias y se te van quedando, aunque no te des cuenta.

¹⁵⁴ Ver nota 74.



Luis Antonio Vilchez

“El arte es una forma de expresión intelectual, que parte de la pasión, las vivencias y la investigación. Entonces, el folklore también es arte.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Luis Antonio Vilchez Vargas. Nací el 8 de marzo de 1983 en Lima. Mis padres también son limeños, pero mis abuelos son provincianos: los paternos vienen del norte; y los maternos, de Arequipa y Moquegua.

Sé que bailas desde pequeño. ¿Cómo fueron tus inicios con la danza?

Mi papá siempre ha sido amante del baile y la música, sobre todo de la marinera norteña y la música criolla. Durante su época universitaria, fue parte del Elenco de Danza de la Universidad Nacional Federico Villareal. Por mi parte, empecé a bailar a los cuatro años, y a esa edad participé en mi primer concurso de marinera serrana. En esa época, era el gran concurso de marinera de Trujillo: había marinera serrana, norteña y limeña, y canto de jarana con Abelardo Vásquez. Yo gané el concurso de infantes. Luego, seguí bailando con varios maestros de marinera norteña. Seguí compitiendo: en ocasiones, ganaba; en otras, perdía. Al principio, me metí al mundo de la marinera movido por mi papá; después, seguí por iniciativa propia. En general, todo el proceso con la marinera marcó mi identidad.

¿De qué manera?

Más que por la tradición, por el mundo de los concursos. En las competencias, interactúan personas de diferentes razas y clases sociales. Ya más adelante, me he dado cuenta de que en esos espacios se dan procesos sociales interesantes. Por ejemplo, como hay menos hombres que mujeres, es usual que algunas mujeres ayuden económicamente a sus parejas de baile con las clases o el vestuario. Las diferencias sociales de ese entorno me marcaron y generaron dudas en mí, y llegaron a generarme baja autoestima. Renato Benavides, campeón de marinera que fue uno de mis maestros, me hizo reflexionar mucho sobre estos temas, que me llevaron finalmente a buscar mi propia identidad.

Esas experiencias y esa búsqueda de identidad te han llevado a lo que haces hoy.

Todo lo que me ha sucedido me ha permitido reflexionar sobre quién soy: mi lugar de nacimiento, nuestra idiosincrasia, nuestra cultura, la manera de ser de mis padres y de mis profesores, y mis experiencias. En mi unipersonal, siempre cuento una anécdota que me marcó. Una vez, me invitaron a una peña famosa a bailar con la campeona de Trujillo. Cuando estaba listo para salir a bailar, el animador de la peña había conseguido traer al campeón de Trujillo, así que lo lanzó al escenario. Yo me quedé parado, a un lado de la pista de baile.

Qué espanto.

Tenía dieciséis o diecisiete años. Ese episodio me marcó. Ya en ese periodo, mi maestro Renato trataba de motivarme. Me decía que tenía talento, pero mi problema era la baja autoestima, porque dudaba de lo que hacía.

¿Dudabas de tus habilidades para el baile o por esas diferencias sociales que veías?

Creo que era todo por el mismo ambiente de la marinera. He visto diferentes situaciones. Los padres son verdaderos fanáticos.

Como en el mundo del ballet.

Exacto. A partir del suceso de la peña, decidí entrenar más. Mi personalidad y mi cuerpo comenzaron a cambiar. El año siguiente, participé en el Concurso [Nacional de Marinera] de Trujillo con la hija de Olga Fernández, que es un ícono de la marinera norteña. Quedé en segundo puesto. No gané la medalla, pero la experiencia me sirvió para darme cuenta de que el baile era lo que me apasionaba. El periodo entre los dieciséis y los veintidós años fue definitivo para mí. A los dieciséis, entré a la Escuela Nacional Superior de Folklore [“José María Arguedas”]. Al inicio, me costaba estirarme en el curso Técnica Danzaria. La maestra Victoria Armas¹⁵⁵ me decía que tenía que seguir entrenando y me recomendó que refuerce mi trabajo en otros espacios.

¹⁵⁵ Ver nota 153.

¿Qué cursos tenían?

Además de las clases de folklore, llevábamos Técnica Danzaria 1, 2 y 3. Primero, llevábamos clases con el profesor Roberto Murias¹⁵⁶. Querían que te estires a la fuerza y yo era muy duro. También, había cursos de expresión corporal, y talleres de danzas afroperuanas y andinas. Había cursos de música, como Percusión y Ritmo. Además, llevábamos cursos teóricos, sobre todo de educación, como Metodología Didáctica de la Danza. Alrededor del 2000, cuando me di cuenta de que mi cuerpo no respondía al entrenamiento, fui a la Casona de [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos. Hice danza contemporánea, un poco de ballet y coreografía con el profesor Rafael Morey¹⁵⁷. Eso me ayudó mucho. Comencé en un verano en clases con el profesor Jesús [Juan] Torres. La clase comenzó con treinta alumnos y, al final del verano, éramos cinco.

¿Qué tipos de técnicas veían en las clases de moderno?

Bastante Graham. Durante el primer año, no tocamos ni la barra: todo era piso, y bastante entrenamiento de abdominal y de centro. Comenzamos con equilibrio, centro, técnica para los saltos, abertura, empeine. Yo sufría con alinear las rodillas. Fue un proceso bonito, pero también difícil, porque era el único que venía del folklore y me costaba más estirarme. Por suerte, el profesor me decía que no me preocupara, pues era cuestión de entrenamiento. Luego, empezamos a hacer barra mezclada con contemporáneo. Eso me gustó bastante. El profesor vio mi entusiasmo, así que me dio todo su apoyo. Fue un momento de aprendizaje importante.

En paralelo, ¿seguías en la escuela?

Sí. En San Marcos, las clases de coreografía eran con la profesora Maureen [Llewellyn-Jones]. Me ayudaron a romper mis esquemas. Hubo una clase que siempre recuerdo. La profesora puso música y nos dijo que bailemos fuera de música. Empecé a hacer contratiempos. Estaba fuera del tiempo, pero no fuera de la música, porque no entendía qué tenía que hacer. Después, la profesora nos explicó que, más allá de resolver la pregunta, quería que exploremos qué supondría bailar fuera de la música. En las tardes, hacía ese tipo de exploraciones en el Ballet San Marcos; en cambio, en las mañanas, me enseñaban a bailar con la música en la escuela. El contraste era interesante, porque eso motivó mi búsqueda en la danza. En la Escuela Nacional Superior de Folklore, era un limeño de la urbe nacido en La Victoria, así que no me identificaban con raíces andinas. En esa época, se pensaba que el folklore solo podía ser discutido y reelaborado por la gente que fuera de su zona de origen. Por ejemplo, si bailabas y querías renovar un huaylarsh, tenías que ser de la sierra sur. Entonces, me preguntaba a qué pueblo pertenezco que me permitiera hacer mi búsqueda. Me gustaba mucho la música afroperuana, pero el color de mi piel era una limitación para explorar ese horizonte. En ese momento, la revalorización de la cultura afroperuana había tomado fuerza a partir de agrupaciones que buscaban “mantener la raza”, como Perú Negro y Teatro del Milenio. Cuando quise entrar a Teatro del Milenio por primera vez, el grupo se restringía a afroperuanos. Yo los conocí cuando

bailaba en eventos: yo bailaba marinera y ellos hacían afro. Me gustó mucho su trabajo. Cuando tuve la oportunidad de viajar con ellos para un evento, le pedí a Pucho [Luis Sandoval] que me enseñe zapateo.

Hasta ese momento, ¿no habías zapateado?

No, no había zapateado. Durante un verano, Pucho abrió un taller de zapateo al que fui. Cuando terminó el verano, terminé la clase, porque se dedicaban a Teatro del Milenio, que, como dije, solo era de afrodescendientes. También quise entrar a Perú Negro, pero tampoco aceptaban a gente que no fuera afrodescendiente. Ahora, han cambiado: Perú Negro ha abierto un taller al que puede entrar gente de cualquier raza. Más adelante, llegué a bailar con Teatro del Milenio. Después de *Karibú* y otras obras como *Vientos de ausencia*, Pucho me permite entrar. Entrenábamos todos los días de 3 de la tarde a 7 de la noche. Hacíamos acrobacia, zapateo y danza. Hicimos una obra llamada *Una página de la historia*. A partir de entonces, se visualiza *Kimba fá*. Pucho me dice que llame a otros amigos para que bailen. Comencé a pasar la voz a gente de la escuela y no hubo ninguna limitación con respecto a la identidad racial. Incluso, Sachiko Fujita, que es nikkei, llegó a bailar en *Kimba fá*.

Para ese momento, ¿te habías graduado de la escuela?

No, estaba en los últimos años. También seguía con las clases en San Marcos, aunque empecé a dejarlas en mi último año de la escuela, porque me involucré más con Teatro del Milenio. En realidad, no me conectaba con lo que veía en la Escuela Nacional Superior de Folklore: intentaba bailar como cusqueño o huancaíno, pero no me sentía parte de esas culturas. Con lo afroperuano sí me sentía conectado, a pesar de que no soy afrodescendiente. A Piero, un gran amigo de la escuela en esa época, le decía que para él era más fácil, porque él se veía en el espejo y se reconocía como afroperuano. Antes de salir de la Escuela Nacional Superior de Folklore, tenía que presentar una tesis, que surgió a partir de esos sentimientos que tenía. Primero, consistió en una investigación sobre el atajo de negritos en Nazca y en El Ingenio. Luego, la tesis fue mutando, porque empecé a leer mucho más a José María Arguedas. Me empecé a identificar con él, y sus experiencias e ideas sobre el mestizaje. Eso me llevó a plantear una propuesta pedagógica a partir de la reflexión sobre cómo podemos interiorizar el mestizaje desde el nivel cognitivo y emocional hasta el nivel físico. La tesis se tituló *Una propuesta pedagógica basada en el folklore para la comprensión del mestizaje cultural*.

¿Qué hiciste después de terminar tus estudios y la tesis?

Mientras terminaba la tesis, ya en mi cabeza tenía la idea de hacer una obra de danza. En ese momento, con *Kimba fá* [Teatro del Milenio] se había desarrollado una línea más mestiza también, que iba con la onda de mi investigación. También me acerqué mucho al teatro. Empecé a leer a Jerzy Grotowski y me destrozó el cerebro. Sentí que se conectaba con lo que había leído de Arguedas. A partir de Grotowski, había entendido que tenemos que explorar, cosa que también había aprendido en el taller con la profesora Maureen. Ella me dio muchas herramientas de improvisación y de creación. Después de mis clases de danza contemporánea, en casa exploraba a partir de ello, y la marinera o el

¹⁵⁶ Ver nota 39.

¹⁵⁷ Ver nota 97.

huaylarsh, por ejemplo. Pensaba en la posibilidad de bailar un estilo de danza folklórica con un ritmo diferente. Me di cuenta de que el teatro me daba ese espacio de libertad para crear, así que convoqué a un grupo de amigos con experiencia para un proceso de exploración. Lamentablemente, el proceso duró solo tres o cuatro meses, porque mis amigos tenían otros compromisos. Después, continué practicando zapateo con Pucho. También miraba a maestros como Aldo Borja, Freddy “Huevito” Lobatón, Lucho Vásquez o Mangué [Manuel Vásquez]. Me dediqué a introducirme a la música afroperuana y a la cultura de la música criolla. Por su parte, Kimba fá [Teatro del Milenio] desarrolló un lenguaje de percusionistas, danza, teatro y zapateo. Hace poco, le comentaba a Pucho que él comenzó en Lima una tendencia de un artista performático que, además de bailar, cantar o tocar un instrumento, comunica algo. Hay otros referentes a nivel mundial, como los Stomp, Dog Tap o Riverdance.

¿Cómo fue tu acercamiento a D1 y Vania Masías?

Cuando me retiré de Kimba fá [Teatro del Milenio], conocí a Vania. Le propuse hacer un intercambio: podía enseñar zapateo y folklore a sus alumnos, y recibía clases de los coreógrafos de hip hop que traía de fuera. Vania aceptó. Sabía que para hacer mi propia búsqueda tenía que alejarme de lo que ya había hecho. Por eso, me acerqué al hip hop, que me gustaba. Siempre intenté imitar a Michael Jackson y me interesaba lo urbano. Me sirvió mucho explorar entre el zapateo afroperuano, y la corporalidad y la energía del hip hop. Me empecé a hacer más conocido con el zapateo cuando empiezo a incorporar otra corporalidad. El zapateo criollo y afroperuano tiene una influencia de la música cubana, de un estilo de afro más pícaro y jocoso; es muy distinto al del afroamericano de Nueva York, que es más “achorado”. Al inicio, fue una lucha para que los de D1 aprendieran zapateo, pues no les interesaba. Entonces, empecé a retarlos. Un día, puse música hip hop y los empecé a retar al estilo del *breakdance*. Ellos hacían *breakdance*, y yo zapateaba y me tiraba al piso. Eso les vaciló y empezaron a tener otro tipo de conexión conmigo. Los que fueron mis alumnos ahora son grandes bailarines y han incorporado el zapateo. En esa época, Kimba fá [Teatro del Milenio] ya había tenido un poco de fama y Vania empezaba a trabajar zapateo en eventos, así que los alumnos empezaron a ver el zapateo como una herramienta comercial. En paralelo, se dieron los inicios de ADÚ [Proyecto Universal].

¿Cómo surge ADÚ?

Enseñaba danza en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Estudiantes de allí y amigos míos me buscaron para que les dé clases de zapateo, así que los convoqué a mi casa. Cuando llegamos a ser seis personas, me di cuenta de que tenía un grupo para hacer el proceso basado en mi tesis. De hecho, Vania me prestó un espacio para ensayar algunas veces. Empecé con los de ADÚ el proceso creativo de *Sigo siendo*, que se planteó como una obra sobre la identidad: trataba sobre la migración, la baja autoestima, y olvidarse o

avergonzarse de dónde eres. A la vez, trataba de la revalorización de la música chicha y del folklore como un elemento artístico. Por mucho tiempo, el folklore ha sido considerado únicamente como un atractivo turístico. Hasta el día de hoy, luché contra esa idea. Nosotros los maestros y artistas del Perú tenemos mucho para dar al mundo. Somos tradicionales y contemporáneos al mismo tiempo. Muchas veces no se considera al folklore como “arte”, como sí sucede con el ballet o la danza contemporánea. El arte es una forma de expresión intelectual, que parte de la pasión, las vivencias y la investigación. Entonces, el folklore también es arte.

En el mundo de las danzas tradicionales, muchas veces los concursos son esenciales, como en la marinera o el huaylarsh. ¿Crees que esa sería una de las razones por las que no se considera al folklore como arte?

Si bien la competencia es natural, creo que los concursos son parte de la razón del problema. Pienso que los concursos deberían tener otra manera de salvaguardar al artista y su expresión. El concurso puede ser productivo cuando el concursante tiene algún tipo de conexión con el grupo que participa y con el maestro que lo evalúa, pero los grandes concursos no son así. Al final, mucho termina por perderse. Por ejemplo, en el Concurso Nacional de Marinera en Trujillo, que es muy famoso y prácticamente es de renombre mundial, el único estilo de marinera que sobrevive es el mochero. Se han perdido muchos estilos y particularidades.

Al final, mucho termina por perderse. Por ejemplo, en el Concurso Nacional de Marinera en Trujillo, que es muy famoso y prácticamente es de renombre mundial, el único estilo de marinera que sobrevive es el mochero. Se han perdido muchos estilos y particularidades.

Es difícil evaluar la danza, pues los criterios y gustos son muy subjetivos. Entonces, los concursos tienen que establecer pautas para poder juzgarla. Más allá de que el arte sea tradicional, es propuesto desde la subjetividad del artista, así que cada propuesta es particular.

Pienso lo mismo. Lo malo del concurso es que anula esa particularidad. La competencia, en cambio, es natural. Por ejemplo, la danza de tijeras es un arte de competencia. En los Andes, la competencia va más allá de la misma danza. Los ayacuchanos, huancaínos y huancavelicanos terminan en peleas después del momento del baile o la música. En el mundo andino, si un bailarín gana un concurso, gana también prestigio social para sí mismo y su comunidad. Como dice Victoria Santa Cruz¹⁵⁸ en su libro [*Ritmo, el eterno organizador*], desde las culturas ancestrales, el reto servía para crecer a nivel individual y comunitario. Retar a otro es una forma de entenderte, ver tus limitaciones y valorar las posibilidades del otro. Victoria tiene ese enfoque cuando habla del zapateo. Milena Carranza compuso un poema a pedido mío [Mis pies son ángeles del universo], que dice “¿Competencia? Eso lo inventó el patrón / Cuando zapateo frente a mi hermano / Es él el reflejo de mi corazón / De mi propio beat de mi razón / De mi razón de ser mi movimiento / Estruendo de campanas me llevan dentro / A recibir la bendición”. Eso lo resume. En el zapateo afroperuano o en la danza de las tijeras, ves al bailarín real, al cultor que hace

158 Ver nota 93.

la danza en ese momento y que se refleja a sí mismo en ella. Esa es la visión de la competencia que debería estar presente en los concursos.

Bonita manera de entenderlo. En el momento en el que comienzas a trabajar con ADÚ, buscas revalorar esas danzas como arte en sí.

Esa fue mi gran motivación. Cuando me empezaron a llamar para festivales, me di cuenta de que estaba logrando lo que buscaba. Fernando Torres me convocó para [el Festival Internacional] Danza Nueva y Jaime Lema para el Festival 100% Cuerpo. Todavía nos veían y nos ven como folklóricos, lo cual no es un problema, porque me hace sentir orgulloso. Lo importante es que estamos llegando a espacios donde podemos mostrar que ese lenguaje es también una manera de expresarse. Nos comunicamos sobre lo que sentimos con nuestras mismas corporalidades, con estas sonoridades y con estas estéticas. Ese ha sido el empuje básico desde que empecé a crear.

Cuéntame de los trabajos que vinieron después de *Sigo siendo*.

Hice un solo sobre la canción de Chabuca Granda *El gallo camarón*: tomaba lo aprendido de contemporáneo con el profesor [Juan] Torres, elementos de marinera y herramientas teatrales para representar un gallo. También hice un dúo con Alex Álvarez. Entrenábamos juntos y, en ese proceso, le propuse colaborar. Como él se había ido a México, me contó su experiencia. Yo le conté de mi experiencia en la Escuela Nacional Superior de Folklore; y de mi viaje a Nueva York, donde también me he presentado. Surgió el concepto de dos bailarines que salen fuera del país, pero nunca olvidan sus raíces. A partir de eso, pueden expresarse libremente, sintiéndose orgullosos de lo que son y sin miedo por querer ser como el otro. Alguna vez, leí que un sociólogo decía que el ser humano tiene la capacidad de pertenecer a muchas identidades. Por eso, me siento muy cómodo con el tap, el afroperuano, el huaylarsh y el funk. Más que ver diferencias entre esos estilos, veo semejanzas.

Eso es claro en tu investigación. En cuanto a tu planteamiento, siento que tus obras tienden a contar una historia. ¿Has jugado también con la abstracción?

Todo lo he aprendido en el camino. Cuando hice *Sigo siendo*, le pregunté a Miguel Rubio cómo tenía que empezar a crear. Ya tenía consciencia sobre cómo improvisar y crear coreografías, pero no sabía cómo comenzar a trabajar una obra como esa. Miguel Rubio me sugirió que escriba un guion. Lo hice, pero nunca usé el guion. Él me dijo que posiblemente me iba a pasar eso, pero siempre hay que tener un “as bajo la manga”. Llegaba a un ensayo con una idea, empezaba a investigar con ejercicios de improvisación y salían cosas. De dramaturgia no conocía nada, solo los textos que había leído. Siempre buscaba que el público pueda relacionarse con nosotros, pero no a partir de “efectismos”, como decía Oscarito [Óscar Villanueva]¹⁵⁹. En general, durante el proceso busqué mucho a Oscarito y a Miguel Rubio; y leía



En Trance. Fotografía: Milena Carranza

mucho sobre teatro, porque no hay mucho sobre dramaturgia en danza en Lima.

No hay nada sistematizado al respecto.

Exacto. También empecé a ver muchas más obras. Siempre he ido a ver danza contemporánea y, como no entendía nada, en broma pensaba que eso me permitía hacer lo que quisiera. Por ejemplo, vi un trabajo de Guillermo Castrillón que me dejó pensando por una semana. Salían varios personajes y estaba Mónica Silva.

Debe ser *La sombra*.

Cuando empecé a ver las obras de Íntegro, me asombraba, aunque también me quedaba dormido. Aun así, lo veía como un aprendizaje, pues me permitió reconocer que todos estamos en esta búsqueda.

Claro, todo es una búsqueda. Como te decía, siento que tu trabajo ha ido más hacia lo narrativo.

Sí, creo que por lo general he tratado de contar una historia, aunque a veces ha habido cosas que no se entienden. En *Sigo siendo*, tenía claros los mensajes y lo que quería que sintiera la gente. Cuando paso por la calle, y veo a un lustrabotas o a un heladero, imagino que bailan o que son músicos. Muchas veces, vemos a esas personas y no las valoramos, a pesar de que tienen mucho por enseñarnos. Quería transmitir esas sensaciones al público. Por eso, no podía ser tan abstracto, sino que tenía que tomar referentes concretos. Entonces, había una línea clara entre la cultura afroperuana, la andina o la contemporánea. En cuanto a la música, usaba en diferentes momentos tambor batá, saxo, chicha, salsa, guaguancó o reggaetón. Se sentía la mezcla sonora y había una línea narrativa clara. Aun así, los personajes no necesariamente evolucionaban o se definían a partir de un pasado, sino que partían de emociones o conceptos. Últimamente, voy por otros caminos. Estoy explorando un lenguaje más metafórico con lo que me produce el silencio; o el sonido suave, estridente, melodioso, dulce o agresivo.

Es decir, te estás interesando por trabajar con las sutilezas.

Sí. Estoy explorando ese lado más personal. Aun así, como mi formación musical de danza viene del folklore, de alguna manera seré algo narrativo, porque en el folklore somos

¹⁵⁹ Bailarín, percusionista, y profesor de danza y música afroperuana. Formó parte de la agrupación Perú Negro y fue director artístico de Teatro Milenio.

narrativos. No quiero ser tan narrativo ni tan metafórico, sino que estoy probando con una mezcla de esos lenguajes.

¿Cuántas obras tienes hasta el momento?

He hecho *Sigo siendo*; *En trance*, que es un unipersonal; *Afroadu*, que es una mirada hacia lo afroperuano, en la que exploro un poco más las sonoridades y textos poéticos; y *Contrapunteo*, que es un trabajo que hice con músicos.

Además, has viajado mucho con tus trabajos. ¿En qué festivales te has presentado?

Por el folklore, he viajado mucho a ferias de turismo. Viajé a Nueva York con el sexteto de Gabriel Alegría como músico y zapateador para reemplazar a Huevito, que es un gran músico. Fui a Colombia a un festival de tap. Con ADÚ hemos representado al Perú en pequeños festivales organizados en el Instituto Smithsonian en Washington D.C. Me gustaría haber ido a festivales de corte más artístico, pero hay más posibilidades de viajar cuando representas al Perú. Con *Sigo siendo*, hemos estado de gira en Estados Unidos el año pasado en diferentes colegios en Ohio.

¿Cómo los recibieron?

Muy bien. Dimos clases y también actuamos. Creo que siempre hay que divertirnos. El público se conecta mucho con nuestra lucha, energía, garra, picardía y humor.

El humor es bastante local. ¿Lo llegan a entender?

Sí, lo captan, al menos por nuestra expresión corporal. Quizá les cuesta más entender los diálogos. También he viajado con otros artistas. He trabajado con Damaris y nos hemos presentado en Berklee [College of Music] en Boston. El público fue chévere. Era un festival con gente de jazz. Pude zapatear con Paquito D' Rivera, que es extraordinario. En Nueva York postulé para los Stomp. Pasé la audición, pero no me quedé, porque tenía que gestionar la visa de artista por mi cuenta y no logré hacerlo. En la audición, lo que me hizo resaltar fue mi cultura y la picardía que viene de la rítmica de la música afroperuana. Presenté algo con ritmo afroperuano con música funk. Eso descuadró al jurado y a los otros participantes. Tenemos mucha musicalidad y rítmica que el público extranjero no conoce. Cuando he compartido música afroperuana con especialistas de fuera, reconocen raíces comunes en otras manifestaciones afrodescendientes. Félix Casaverde dice que la música afroperuana es un neofolklore afroperuano, es decir, una manifestación contemporánea. Nuestra cultura afroperuana se reinventó en los años sesenta o setenta, porque las culturas afrodescendientes y africanas se reivindicaron en esa época a nivel mundial. Por ejemplo, la música cubana estuvo en auge con la Sonora Matancera y otras agrupaciones, y los ballets de Senegal vinieron a Perú y compartieron con la gente de Perú Negro.

Esa es también la época de Victoria Santa Cruz.

Sí. Ella cuenta que en los años cuarenta vio a la coreógrafa Katherine Dunham, que reivindicaba la danza afroamericana. Victoria fue coreógrafa, educadora y autora, así que estaba al tanto de la tradición. Otros referentes de la época fueron Lalo Izquierdo¹⁶⁰, Ronaldo Campos¹⁶¹ y Abelardo Vásquez. Lo que nosotros ahora conocemos como música afroperuana

viene de los años sesenta y setenta. Por ejemplo, el landó que escuchamos ahora es una reinvencción contemporánea de Carlos Jaire y Vicente Vásquez. En realidad, nuestra danza afroperuana es contemporánea. El festejo fue inventado por Porfirio Vásquez en el 70; su mismo nombre lo muestra, porque “festejo” es una palabra hispana; Porfirio, que era coreógrafo, tomó pasos del son de los diablos y la resbalosa, y ciertas notas musicales. Si no conoces la tradición, te puedes perder muchas cosas.

La identidad supone conocer tu pasado y tu entorno. Coméntame sobre tu escuela.

La escuela ya tiene tres años. Luchamos para mantenerla. Tenemos un local alquilado. Quisiera llegar a tener estudiantes permanentes, pero es difícil. También estoy organizando el Primer Festival Internacional de Tap, que será del 29 de marzo al 1 de abril. Los tres primeros días serán en Lima y el día de cierre será en Chincha.

¿Usas zapatos de tap para zapatear?

Si mi búsqueda es de tap afroperuano, utilizo zapatos de tap. Rítmicamente, juego con la música afroperuana. La mezcla de la técnica del tap y el zapateo afroperuano me permite mover los pies de una manera distinta. De eso va el festival: del encuentro entre el zapateo y el tap. Va a haber maestros de zapateo afroperuano, como los hermanos Ballumbrosio de Chincha. También vendrá la maestra Heather Cornell, que es del mundo del tap de los años ochenta y noventa, y tiene la agrupación Manhattan Tap.

¿Quiénes son los bailarines de tap que están en boga ahorita?

Savion Glover.

Mi ex novio, Curtis McClarin, actuó con él en una obra de Broadway llamada *Bring in' da Noise, Bring in' da Funk*, que era sobre la historia afroamericana.

En esa obra, estuvieron Savion Glover, Baakari Wilder y Michela Marino. A quien le va excelente ahora es a Michelle Dorrance. Ella ha sido de los Stomp y se nota que tiene una onda con la danza contemporánea. En Colombia, está Julián Garcés, que tiene formación en danza contemporánea y es músico bailarín de tap, y conoce de música colombiana. Sus propuestas también pasan por percusión corporal y danza contemporánea. Es una estética bien interesante. Quisiera traerlo el próximo año para el festival, porque este año no se pudo. En general, hay diferentes movidas en el mundo del tap: está el tap de Broadway, los *hoofers* o el tap que está mezclado con la estética de la danza contemporánea. Creativamente, me interesa sobre todo esa última movida. Así como luchaba por revalorizar el folklore como arte, ahora lucho para que el músico sea bailarín y el bailarín sea músico, pues cada lenguaje depende del otro. En eso se encuentra actualmente mi búsqueda.

160 (Lima, 1950) Músico y bailarín de folklore afroperuano, y cofundador de la asociación Perú Negro.

161 Ver nota 29.



Luis Sandoval

“(...) me gustaría que me recuerden como alguien (...) que ha vuelto contemporáneas las danzas tradicionales afroperuanas. Ese ha sido el eje central durante toda mi búsqueda: actualizar la danza, pero sin que pierda la esencia de la tradición afroperuana.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Luis Alberto Sandoval Zapata y nací en Lima el 28 de enero de 1966.

Sé que comienzas como actor ¿Cómo fueron tus inicios en el mundo del arte?

Desde la escuela secundaria, hacía teatro. Al terminar el colegio, comencé a trabajar con un grupo en Comas, mi barrio. Desde finales de los años setenta o inicios de los ochenta, empecé a trabajar con La Gran Marcha de los Muñecones, un grupo que hace teatro popular callejero y organiza el FITECA [Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas]. Es un grupo que existe hace mucho tiempo y ha pasado por muchos cambios. En ese entonces, hacían teatro callejero para espacios abiertos.

¿Qué tipo de trabajo hiciste con La Gran Marcha de los Muñecones?

Trabajamos con Juan Ayala, que había trabajado con Ricardo Santa Cruz de Cuatrotablas. Por eso, adoptamos los principios de Eugenio Barba y del Odin Teatret de Dinamarca para proponer un cambio frente a la forma y los conceptos del teatro convencional. En su investigación, Eugenio Barba habla del “teatro antropológico”, que es un estudio del comportamiento del ser humano en el momento de la representación. Barba trabajó por mucho tiempo con Jerzy Grotowski, un referente importante del trabajo corporal y de las acciones físicas. Barba observó por cerca de tres años el trabajo de Grotowski con sus actores; además, viaja a Oriente, e investiga sobre el teatro noh, el kabuki y el kathakali, entre otras manifestaciones. Entonces, pudo aprender con diversos maestros. Más adelante, Barba funda el ISTA [International School of the Theatre Anthropology], que organiza sesiones internacionales. Figuras como Alberto Isola, Teresa Ralli, varios actores de Yuyachkani y varios actores de Cuatrotablas han asistido a esas sesiones de intercambio cultural. En general, Barba fundamenta su trabajo antropológico en la presencia extra-cotidiana del actor que se diferencia

de la cotidiana. Por ejemplo, hay bailarines en Oriente que trabajan la presencia extra-cotidiana a partir de la lucha de contrarios del cuerpo. En Oriente, no necesariamente hay una división entre danza y teatro. Algo similar ocurre en las manifestaciones culturales tradicionales peruanas, pues se representa por medio del baile: en la Fiesta de la Virgen de Paucartambo [Cusco], te muestran personajes y te cuentan la historia a través de diferentes danzas. Hay un momento de la danza llamado “guerrilla”, en el que los personajes se relacionan y se narra cómo la Virgen del Carmen llegó a Paucartambo. Leíamos a Grotowski y a Barba, tuvimos encuentros internacionales, y adoptamos la forma de trabajo del teatro antropológico.

¿Cuándo estuviste en el Grupo Raíces?

Entre el 83 y el 89. Raíces era dirigido por Ricardo Santa Cruz. Cuando Cuatrotablas se separó, Ricardo creó un grupo llamado La Silla. Luego, creó Raíces. Exploramos el trabajo de las acciones físicas, el movimiento, y la energía y presencia extra-cotidiana, sobre todo, en espacios abiertos. También hicimos obras en teatros convencionales. Era un trabajo interesante y muy intenso, porque eran ocho horas diarias. Producimos varias obras de teatro, siempre movidos por las tendencias de teatro físico.

¿Cómo fue tu primer contacto con la danza en un sentido más convencional?

En mi casa, siempre bailábamos. Mi primer contacto con maestros de danza fue a través de las danzas tradicionales afroperuanas. Me introduje a las danzas y música afroperuana por grandes maestros como Lalo Izquierdo¹⁶², Abelardo Vásquez, Esperanza Campos, Juan-chi Vásquez y Pititi [Eusebio Sirio Castillo], entre otros. A partir de esa experiencia, Alfredo Alarcón, Gina Beretta y yo fundamos la compañía Teatro del Milenio¹⁶³ a inicios de los años noventa. Hacíamos teatro para niños y teatro en espacios abiertos. Aparte, junto a Gina hacía investigación en teatro afroperuano; luego, eso se integró al trabajo de

¹⁶² Ver nota 160.

¹⁶³ Actualmente, la compañía es conocida como Kimba fá.

Teatro del Milenio en el 93 o 94. Coincidió con la convocatoria hecha por Ana Correa para el proyecto de El Guayabo, en El Carmen [Chincha, Ica]. Llamó a varios artistas para trabajar con niños y adolescentes. Entre los convocados, estaban los de Yuyachkani, Rossana Peñaloza, Mónica Rojas, Paul Colino, Koki Baldeón y Óscar Villanueva¹⁶⁴. Más adelante, Mónica Rojas y yo hicimos una muestra de quince minutos de teatro peruano, antes de que se fuera a estudiar a Estados Unidos. Ese fue el germen de la investigación para hacer *Karibú*, que fue el primer trabajo que hice con Óscar Villanueva, Jaime Zevallos¹⁶⁵, Roberto Arguedas y Charo [Rosario] Goyoneche.

¿Cómo describirías esa búsqueda?

En el Perú, desde los años cincuenta, se hace teatro afroperuano. Guillermo Durán, que fue investigador de música y danza, juntó a varias familias afroperuanas e hicieron un espectáculo en el Teatro Municipal. Así, se creó la compañía Pancho Fierro. Entre esas familias, estaban los Soto, los Caitro Soto, los Vásquez, los Ascues y los Santa Cruz. Gracias a ellos, la cultura afroperuana ha sobrevivido por medio de las tradiciones de callejón en los barrios, que en Lima no se reconocían como parte de la cultura nacional. Cuando Guillermo Durán junta a estas familias, las presenta a la sociedad “cultura” limeña, que ve por primera vez un espectáculo afroperuano. Tenía el formato de revista musical, con danza, música, poesía. Entre los invitados, estaban figuras como Chabuca Grande. En el Festival Zafra, nos referíamos a la fecha exacta. Creo que la presentación fue el 14 o 16 de junio de 1956. Después de esa experiencia, estos cultores afroperuanos se separaron de Durán y deciden trabajar por su cuenta. Viajaron por muchos lados y tuvieron éxito. Así, se consolida la tradición de las familias, como los Vásquez y los Santa Cruz, que tienen una importante presencia en la vida cultural hasta mucho después. Más adelante, en los años sesenta, Victoria Santa Cruz¹⁶⁶ estudió teatro, danza y coreografía en Francia con una beca. Tras regresar al Perú, crea el Conjunto Nacional de Folklore en los años setenta. A partir de eso, se instala nuevamente un teatro negro con temas que tenían que ver con los negros, y que tenían una tradición propia de danza y teatro.

¿Quién subvencionaba al grupo?

Era subvencionado por el Estado, por el INC [Instituto Nacional de Cultura]. No sé si el grupo se formó por iniciativa de Victoria o por encargo del INC. En todo caso, ella dirigió el grupo por cerca de diez años. Presentaban folklore y obras afroperuanas; generalmente, cada propuesta estaba compuesta de obras muy pequeñas, con breves historias representadas como si fuera el callejón. Influenciada por todo el trabajo europeo y francés, Victoria comenzó a trabajar la memoria sensible y emotiva de cada uno de los bailarines. No necesariamente recurría a pasos preestablecidos, sino que los recreaba. De alguna manera, los trabajos de Victoria eran una modernización de lo tradicional. A la vez, por medio de su proceso de trabajo, los ritmos y géneros se establecieron en patrones fijos; es decir, desde ese momento, se conocen

géneros como la zamacueca, el landó, el son de los diablos, el alcatraz, el vals, la marinera y la marinera limeña, entre otros. Hizo una investigación muy interesante acerca de la relación de la zamacueca y la marinera, y concluyó que la zamacueca es la madre de la marinera. Más adelante, Chabela [Rosa Elena] Vásquez¹⁶⁷ hizo una investigación sobre todos los géneros de música y danza de la costa peruana, y descubrió que, por lo menos, ha habido 54 géneros musicales y de danzas. No sé si llegó a publicar esa investigación.

De esos géneros, ¿cuántos se preservan hasta el momento?

Algunos son el vals, la polka, la marinera. De la marinera, hay variaciones, como la limeña, la norteña, la puneña o la arequipeña. La marinera toma su nombre en honor a la Marina de Guerra del Perú, porque antes se conocía como zamacueca. Son géneros muy parecidos, pero la zamacueca es más tradicional y se baila con zapatos. La marinera se estiliza y se baila en los salones, pero la rítmica es la misma. La zamacueca fue difundida por todo el país y se bailaba durante la guerra del Pacífico. Cada vez que los soldados viajaban, llevaban la zamacueca. Llegó a ser influyente en la cueca en Chile y en la samba en Argentina: si te das cuenta, tienen la misma base rítmica. Hay diferentes estudios que tratan de indagar de dónde proviene esa base rítmica. Probablemente, nació en el Perú y luego se exportó. En eso consiste la investigación que hizo Victoria. Había muchas danzas que ya no se practicaban y ella las reinventó. Muchas de ellas las conoció por su mamá, que le contaba de las danzas. El papá de Victoria era un dramaturgo que había vivido mucho tiempo en Estados Unidos. Él inculcó el amor por la investigación en sus hijos.

¿Cómo se llamaba el grupo de ella y su hermano, Nicomedes Santa Cruz?

Cumanana. Cuando se separaron, Nicomedes se quedó en el grupo. Más adelante, un grupo se separó del Conjunto Nacional de Folklore y comenzó a presentarse en peñas. En ese grupo, estaban Ronaldo Campos¹⁶⁸, Lalo Izquierdo y Caitro Soto [Pedro Carlos Soto], entre otros. Victoria se molestó y se enemistó con ellos. Después, se fue a vivir a Estados Unidos; prácticamente, se desterró y fue a enseñar a una universidad. El grupo que se había separado creó el Ballet Perú Negro. Me imagino que estuvieron influenciados por la idea del “ballet” occidental, es decir, todos bailaban iguales y parejos. Empezaron a acelerar un poco los ritmos y empezaron a presentar los estilos más comerciales. Eso se instaló como el folklore de las danzas afroperuanas. Tuvieron una época de auge y, años después, se disolvieron.

Viajaron muchísimo.

Al comienzo, viajaron mucho, pues estuvieron asesorados por Chabuca Granda y el poeta César Calvo. Como tenían auspicios de empresarios importantes, tenían sueldo y un espacio para ensayar. Además, durante el gobierno de [Juan] Velasco Alvarado, el Estado también los auspiciaba y

164 Ver nota 159.

165 Ver nota 57.

166 Ver nota 93.

167 (Sullana, 1950-Lima, 2016) Musicóloga, compositora, cantante y escritora. Fue directora del CEMDUC [Centro de Música y Danza de la PUCP], y trabajó como asesora y coordinadora de proyectos especiales en la Musicoteca en la Biblioteca Nacional del Perú.

168 Ver nota 29.



Duelo en Malambo. Fotografía: Juan Manuel Russo

“El empoderamiento de los afrodescendientes se ha logrado a partir del trabajo de las organizaciones activistas afroperuanas.”

los llevaba a eventos internacionales para que representen al Perú. Después de ellos, aparecieron otros grupos que trataron de repetir su fórmula, pero muchos no lo hicieron con éxito. Los integrantes de Teatro del Milenio surgimos en ese contexto: solo teníamos el referente de Perú Negro, que nos permitió conocer la tradición. Óscar Villanueva y Charo Goyoneche venían de Perú Negro. Roberto había trabajado con Susana Baca, así que había hecho un proceso de investigación un poco diferente a partir de la tradición. Quisimos buscar algo diferente que no sea repetir lo que ya se había hecho. Empezamos con *Karibú*, en la que se investigaban las raíces de la identidad, porque uno de nuestros intereses cuando empezamos nuestra investigación fue entender cómo nos sentíamos como afroperuanos en ese momento. Hoy en día, un afroperuano se siente muy empoderado. Hace más de veinte años, la discriminación era más fuerte y directa. El empoderamiento de los afrodescendientes se ha logrado a partir del trabajo de las organizaciones activistas afroperuanas. De alguna forma, nosotros también hemos colaborado con ese tipo de trabajo.

¿Qué activistas afroperuanos han tenido una presencia importante en nuestro medio?

Hay y ha habido muchas organizaciones y activistas, como Poder Negro, el Cedec [Círculo de Estudios de Derecho Constitucional y Derechos Humanos] y Mundo de Ébano. Han trabajado con diversas organizaciones y con los ciudadanos. Siempre han estado muy atentos a los escándalos de racismo y discriminación. En el contexto en el que aparecimos, queríamos realmente empoderarnos como afrodescendientes y como artistas afro. Decidimos plantear el cambio del eje de identidad. Siempre las canciones lloraban sobre la esclavitud, lo terrible que había sido y lo que habíamos perdido, pero

no hablábamos sobre el pasado africano. En ese momento, creo que era importante hablar sobre nuestro origen, e identificarnos como personas libres y portadoras de una cultura. Eso fue *Karibú*. Quisimos hacer un resumen de lo que habíamos llegado a ser como cultura afroperuana, porque esta se veía como un objeto: cuando se piensa en danza afroperuana, muchas veces se piensa en ir a una peña a ver a una negra bailar y mover el culo. El ritmo afroperuano tiene una alegría contagiosa por la percusión, el movimiento, el baile y la corporalidad, pero no se ha explorado más allá de eso. Muchos de los bailes tradicionales que se siguen haciendo tienen un tema que no se conoce. Por ejemplo, la zamacueca se remonta a los rituales de fertilidad africana. La cultura afroperuana es muy variada, porque nuestros orígenes se remontan a diferentes lugares. Muchos africanos llegaron a América de manera legal, mientras que otros llegaron como esclavos vendidos por traficantes. Vinieron científicos, religiosos, y especialistas en medicina africana y en agricultura, entre otros. Había gente que solo hablaba su lengua materna africana; en cambio, otros habían estado en Europa, así que hablaban castellano antes de llegar a Perú. Luego, estaban los cimarrones, es decir, los rebeldes que se escapaban y se refugiaban en lugares llamados palenques. Los africanos contribuyeron en diversos ámbitos, como en técnicas para la agricultura. Nosotros queríamos hablar de todo eso en ese momento. No nos sentíamos orgullosos de haber descendido de esclavos, sino de haber descendido de hombres libres que vienen de una cultura que fue esclavizada por cuatrocientos años. Eso nos ha marcado. Finalmente, mi identidad está en ese hombre africano que llegó acá y pudo resistir. Nuestro trabajo partió del aprendizaje de la tradición afroperuana y de la alusión a referentes africanos. La historia de *Karibú* comenzaba en una peña; luego, viajábamos imaginariamente a un pueblo africano inventado por nosotros; por último, regresábamos, así que teníamos que traer en nuestro cuerpo y en nuestra forma de movernos también esa presencia africana. A partir de ese planteamiento, comenzó nuestra investigación para diferenciar el movimiento de la parte de la tradición puramente afroperuana frente al movimiento de la parte en la que regresábamos con un nuevo saber. Esta última parte requería mayor acercamiento a lo contemporáneo. Para ello, nos sirvió mucho la experiencia que tuvimos con Pata de Cabra desde mediados de los años noventa.

¿De qué maneras sientes que te sirvió el acercamiento a esos lenguajes?

Desde la visión del teatro antropológico, se concibe que el actor-bailarín debe tener una energía especial. Esa energía debe estar escondida sabiamente en determinados elementos y momentos para luego ser evidenciada. La energía parte de la lucha o las leyes de oposición que existen en el cuerpo, que también yo las encontraba en la danza contemporánea. Por ejemplo, el estiramiento supone una lucha contraria. Cuando los maestros hablan de conciencia corporal, hablan de luchas concretas dentro del cuerpo a partir de niveles de tensiones. Esto también lo viví en el kathakali.

¿Con quién has hecho kathakali?

Con un grupo italiano. Vinieron a un encuentro en el Perú y trabajé con ellos por quince días. Ese entrenamiento me

marcó. Es un lenguaje particular por los mudras y las posiciones del cuerpo. En el kathakali, la lucha de contrarios se trabaja desde la niñez, así que termina por modificar el cuerpo. Ese tipo de leyes también las comencé a encontrar en las danzas tradicionales afroperuanas: inconscientemente, los bailarines las manejan. Evidentemente, hay diferencias entre cada tradición. Por ejemplo, los bailarines orientales bailan con las extremidades y mantienen el tronco recto; en cambio, en las danzas afroperuanas, las caderas tienen que estar articuladas para tener diferentes posibilidades de movimiento, como en rotación o estiramiento, a pesar de que eso pueda contradecirse con la idea de tener un centro. Empezamos a tomar consciencia de ese tipo de aspectos en nuestro trabajo cotidiano: el centro se articula, pero permite que la cadera sea móvil; el coxis y las piernas tienen que estar bien puestas, mientras que el tronco se va ligeramente hacia fuera. Después, pude tomar consciencia también de cómo se manifiestan esos aspectos en las danzas andinas, así que expandimos nuestra investigación. Por ejemplo, tomábamos pasos de alguna danza de Puno y le dábamos el compás del afro. También construíamos secuencias a partir de acciones físicas con una intención a partir de la influencia del concepto de “acción” del teatro. Traducíamos la acción cotidiana a movimiento extra-cotidiano.

En ese momento, Alfredo Alarcón ya no formaba parte del grupo.

No, Alfredo ya se había ido. Seguimos Óscar Villanueva, Jaime Zevallos y yo. Después, entraron muchos otros artistas afroperuanos, como Clara Chávez, Nadia Calmet y Gina Beretta. Gina trabajaba más en la parte conceptual e histórica de la producción, no en la investigación escénica. Queríamos salir de los moldes tradicionales de las danzas tradicionales afroperuanas, pero sin traicionarlas. Eso nos permitió consolidarnos. Después, comenzamos a hacer varios musicales con letras de Roberto Arguedas. En la obra, podía presentarse música de zamacueca, landó o festejo, pero no seguíamos el estilo tradicional de la danza, pues creábamos secuencias y una historia.

¿Cómo fue la recepción del público?

Variado. A mucha gente le encantó, pero también había gente que nos acusó de destruir la tradición. Nosotros decíamos que nuestro trabajo era de teatro, no de danzas folklóricas, así que eso nos salvaba. En realidad, sí estábamos ofreciendo una nueva mirada de las danzas tradicionales afroperuanas. El mismo sentido de lo “tradicional” es inestable. Lo que no era tradicional en la época de Victoria Santa Cruz luego se convirtió en tradicional; lo que no era tradicional en el tiempo de Perú Negro luego se convirtió en tradicional. Lo nuestro no era tradicional y ahora se enseña en escuelas, como el zapateo mezclado con tap; ese tipo de búsquedas las iniciamos nosotros.

Existen debates sobre lo que se considera como danza o teatro. Es muy subjetivo. En realidad, estaban entendiendo “teatro” como una plataforma para investigar.

Yo he hecho teatro siempre. Por mi experiencia con el teatro físico, mi trabajo teatral es distinto al del medio limeño. El teatro no solo es la representación de una obra con texto. El

teatro muestra acciones, como hacemos nosotros en nuestras obras. Nuestra investigación es multidisciplinaria: parte de la tradición, el movimiento, la música. Además, desde los inicios, hemos ido cambiando y lo hemos mostrado en nuestros trabajos.

¿Cuáles crees que son los musicales más emblemáticos?

Noche de negros, Viento de ausencia, Mamá negra, mamá tierra y Por una página de la historia. Después, tenía ganas de hacer algo diferente. Empecé a hacer un taller con jóvenes y a investigar sobre el zapateo. Quería hablar con el zapateo y el ritmo, e incorporar el zapateo en el trabajo de danza. Comenzamos a trabajar con otros elementos y nació *Kimba fá*.



Karibú. Fotografía: Daniel Delgado y Susana Pastor

En los últimos quince años, hemos hecho dos o tres versiones de *Kimba fá*. Ahora, quiero escapar de eso.

Los ha estigmatizado fuertemente, pero también les ha dado mucho éxito.

Mucho, pero ya quiero escapar de eso. Es difícil, porque incluso nos identifican como “Kimba fá”. Comenzamos con el nombre Teatro del Milenio. Cuando hicimos *Karibú*, empezaron a llamarlos “Los Karibú”. Luego, la gente se olvidó y volvimos a ser conocidos nuevamente como Teatro del Milenio, pero, cuando hicimos *Kimba fá*, empezaron a llamarnos “Kimba fá”. Tratamos de hacer la diferencia y aclarar que somos Teatro del Milenio, el grupo que hace *Kimba fá*, pero no podemos ir en contra de cómo nos conoce la gente. Ahora, mi búsqueda con respecto al movimiento es distinta. Trabajo mucho, pero he estado mal de salud y hemos tenido problemas con el local.

¿Qué ha pasado con el local?

Gina siempre dice que sin un local no hay un grupo y es verdad. Nunca hemos tenido un espacio propio, porque no hemos tenido financiamiento como otras agrupaciones. La gente de teatro que conozco y tiene un espacio propio lo ha logrado gracias a un apoyo de fuera, como Yuyachkani; Cuatrotablas, cuando existía; Susana Baca, cuando tenía su espacio en Chorrillos; o La Tarumba. Durante una época, nosotros ensayábamos en el Club Tenis en San Miguel. Cuando cambiaron las relaciones con las autoridades del club, tuvimos que salir. Estuvimos sin lugar por un tiempo hasta que llegamos a un espacio en la avenida Catalino Miranda [Barranco]. Estábamos como ocupantes con autorización de la municipalidad. Cuando cambiaron las autoridades, no reconocieron ese acuerdo y tuvimos que irnos. Ahora, queremos alquilar un espacio para construir nuestra carpa. Mientras tanto, hemos alquilado un espacio en el Teatro Mocha Graña. Como nosotros trabajamos con objetos, es complicado no tener un espacio fijo. Sería ideal recibir auspicios del Estado o de grandes empresas que apoyen a las artes. Con *Kimba fá* nos fue bien económicamente, pero no como para comprar un local propio.

¿Han recibido algún tipo de subvención en algún momento para realizar su trabajo?

Alguna vez nos auspició la Embajada de Bélgica para montar un trabajo y hacer unas funciones. Aparte de eso, no hemos recibido otro tipo de apoyo. Lo que me toca en este momento es explorar un camino diferente al que ya hemos trabajado, porque no quiero crear algo con el mismo lenguaje que *Kimba fá*. Ahora, estamos trabajando un poco las danzas andinas para traerlas hacia el movimiento afroperuano. Quizá no haré algo con tanta música ni con tantos elementos teatrales, sino más bailado.

Si no me equivoco, tienes un proyecto sobre el boxeador [Mario] Broncano.

Estuvimos trabajando ese proyecto varios años, que después se convirtió en *Suena barrio*, una obra que presentamos hace algunos años. Es muy parecida a *Kimba fá*. *Kimba fá* hablaba de los diferentes personajes de la ciudad y cómo se relacionan entre ellos; muestra diferentes aspectos de la ciudad, como las invasiones, los mercaditos, las barras bravas o la hipocresía en la Iglesia. *Suena barrio* hablaba sobre la violencia, la

decadencia y la delincuencia en los barrios populares. Para la obra adaptamos algunas escenas de *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht. El proyecto empezó a partir de la vida de Broncano, que servía como metáfora de cómo se frustra el posible éxito de nuestro país. Más allá del tema, me interesa la búsqueda de una forma diferente. Además, últimamente me he alejado un poco de la dirección para actuar.

Eres el actor de moda del momento.

El actor negro [risas].

Has estado en *Full Monty*, *Mucho ruido por nada*, *El amo Harold y los muchachos*, y *Al otro lado de la cerca*. En los dos últimos casos, representaste a personajes que en la misma historia son afrodescendientes.

En el caso de *Full Monty* también, porque mi personaje era interpretado por un actor negro en la película [homónima]. *Mucho ruido por nada* es una comedia de [William] Shakespeare, que Chela [de Ferrari] montó en un contexto atemporal. Yo tuve un papel pequeño, el de un cura. En nuestro país, hay muchos prejuicios con respecto a los papeles que les dan a los actores afrodescendientes. Lo interesante en el caso de *Mucho ruido por nada* es que el cura no tenía una identidad étnica particular. Chela está escapando de esos prejuicios. Me encanta trabajar con ella, porque es una directora muy involucrada con su trabajo. Además, aprendo mucho con los otros actores, porque mi experiencia no es tan psicológica como la de ellos. Ahora, tengo unos meses libres, que se los dedicaré a los proyectos con el grupo. En junio, vuelvo a trabajar con Chela en una obra que se estrena en setiembre. En los primeros meses del próximo año, tendremos una reposición. Después, quiero dedicarme a mis propios proyectos.

¿Cómo te gustaría que te recuerden en el ámbito artístico?

Nunca he pensado en cómo me van a recordar. Creo que he aprendido mucho con las personas con las que me he relacionado y creo que mi trabajo es consecuencia de eso. Quizá me gustaría que me recuerden como alguien que tiene una mirada diferente a lo que ya se había hecho, como alguien que ha vuelto contemporáneas las danzas tradicionales afroperuanas. Ese ha sido el eje central durante toda mi búsqueda: actualizar la danza, pero sin que pierda la esencia de la tradición afroperuana. Si me recuerdan así, estaría feliz.



Luis Valdivia

“(...) no trato de hacer un producto que solo se vea bien, sino que busco hacer algo genuino y con alma.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Luis Antonio Valdivia. Nací el 25 de marzo de 1965 en Lima.

Antes de estudiar danza, estudiaste Artes Plásticas

Ingresé a la Escuela Nacional [Superior Autónoma] de Bellas Artes para estudiar Artes Plásticas en el año 1984. Estuve allí solo tres años. Mi fuerte siempre fue el dibujo, a pesar de que ahora lo tengo algo abandonado.

Entonces, en tus años escolares, eso es lo que conocías del arte. ¿Conocías algo de danza?

Mis referentes de danza eran los pocos espectáculos de ballet que pasaban en la televisión en blanco y negro en ese tiempo. Podías ver a [Rudolf] Nuréyev en *Giselle* y *El cascanueces* de [Mijaíl] Baryshnikov con Gelsey Kirkland. Me llamaban la atención, pero no pensaba que eso pudiera ser accesible para mí o que existiera una escuela de ballet aquí. Aun así, recuerdo que a escondidas imitaba movimientos del ballet, como los saltos o los gestos.

¿Por qué a escondidas?

Por timidez. Oculté más adelante que tomaba clases con Miss [Thora] Darsie, porque ya sabía en ese momento que había un fuerte prejuicio hacia los bailarines hombres.

¿Cuándo comienzas a tomar clases con Miss Darsie?

Cuando ya tenía veintitrés años. Llevé clases con ella en sus últimos años como profesora de ballet. Puedo decir que he sido el último alumno hombre que tuvo Miss Darsie. Ella era de otra época.

¿Dónde daba clases?

En ese momento, le prestaban un espacio en la Escuela Nacional Superior de Ballet en la Plaza Francia [Cercado de Lima]. Daba sus clases a las seis de la mañana; ella llegaba bien temprano, casi cuando no había aclarado. Aparecía caminando lentamente, encorvada y apoyada en su bastón. Me enteré de Miss Darsie por una amiga de Bellas Artes que me habló de ella. Un tiempo después, vinieron Jorge Esquivel y Rosario Suarez, y se presentaron en el Teatro Municipal.

Cuando fui a verlos, conocí a una chica con mallas de lana y moño que daba información. Comenzamos a conversar de forma espontánea. Ella me comentó también de Miss Darsie. Dos personas me habían hablado de las clases de Miss Darsie, así que pensé que era una señal. Como en esa época yo vivía en el Rímac, no dormí para poder estar a las 5:30 de la mañana en la Plaza Francia. La primera vez que hablé con Miss Darsie, le dije que solo quería ver su clase. Ella me respondió que la clase era la clase, con o sin público. Era una viejita con unos ojos hermosos, enormes y azulísimos. Cuando vi la clase, pensé que no iba a poder hacerla. La barra me dio miedo. Incluso, sentí cierta vergüenza de tener que ponerme mallas. No regresé hasta una semana después, pero, desde que comencé oficialmente con el ballet, empezó una nueva vida. Fue todo un descubrimiento, porque nada me obligaba a ir a esas clases. Al principio, eran interdiarias y, después, empezaron a darse de lunes a viernes, siempre a las 6 de la mañana. Esta señora ancianita estaba en su silla, marcaba el ritmo con su bastón y dictaba la clase de una forma muy particular.

¿Había música en vivo?

No, no había nada de eso. Como era el local de la Escuela Nacional Superior de Ballet, había un piano, pero en el salón que le prestaban a Miss Darsie no había ninguno, y parece que siempre había sido así: ella marcaba los pasos con sus manos y el ritmo con su bastón. Es una forma de dictar clases muy antigua. Miss Darsie siempre hablaba de las clases de Enrico Cecchetti.

El maestro Alfredo Corvino dictaba bajo la técnica de Cecchetti. No sé si era por esa influencia, pero recuerdo que en las clases de Alfredo Corvino el tema rítmico era lo que te desarrollaba la técnica; por ejemplo, era lo que generaba el impulso de la pirueta. Volviendo a tu introducción a la danza, comenzaste a los veintitrés años y, desde entonces, no has parado.

Paré durante un periodo, debido a una lesión. En ese periodo, tuve muchas dudas y turbulencias. A pesar de que había respondido bien a la técnica del ballet clásico, pensé que estaba

perdiendo el tiempo, que no iba a llegar a ninguna parte, que no tenía suficiente talento y que estaba comenzando demasiado tarde. Aun así, tiempo después, cuando Martha Herencia¹⁶⁹ me conoció, pensó que era menor. Yo ya tenía veinticinco años y había llevado clases con Miss Darsie por dos años, y Martha pensó que tenía diecisiete años.

Es que pareces menor.

Sin embargo, con mi edad y mi físico, había estado forzando mis condiciones. Nunca había tenido la rotación perfecta, y con Miss Darsie trataba de estar rotando totalmente, así que estaba destrozando mis rodillas. Desde su ubicación en el salón, Miss Darsie no podía darse cuenta de eso.

Creo que ha empezado a haber una consciencia anatómica en algunos espacios de ballet después de muchos años. Antes, o lo hacías o lo hacías. No existía esa consciencia de que lograrlo podía causarte una lesión. Entonces, tuviste un momento de crisis.

Sí, porque me sentía en desventaja. Yo venía de un mundo particular. Me gustaba la escuela de Miss Darsie, y la leyenda e historia de Enrico Cecchetti. Había trabajado antes en Bellas Artes como guía de turistas, así que la historia me encantaba. También me fascinó la personalidad de Miss Darsie y sentía que estaba con la mejor maestra, la que tenía la verdad de la danza. Al empezar a ir a las funciones del Ballet Municipal, conocí a gente de la escuela de Lucy Telge. Cuando Lucy me conoció, le encanté, porque soy alto y tengo un biotipo que se relaciona con el ballet. Siempre he sido muy delgado y me ha faltado tono muscular. Lucy quería que sea parte del Ballet Municipal y que hiciera roles para los que no estaba preparado. Bailé con el grupo, pero durante una temporada corta, porque el ambiente me espantó. Había muchos celos y conflictos por quién tenía cada papel. Entonces, decidí irme.

A mí me pasó lo mismo. Bailé ballet clásico con Lucy, pero no me gustó el ambiente. Las mamás incluso hablaban mal de las otras hijas. Era terrible. Cuando bailabas ballet clásico, ¿viste algo de danza moderna? Sobre todo, piezas de Íntegro, porque eran los años ochenta. En la radio, en el programa de Carlos Fernández Loayza¹⁷⁰, que antes había sido de Hugo Salazar del Alcázar, hacían publicidad de las actividades de Íntegro. Vi una parte de *Y si después de tantas palabras* en una galería. Veía a Tati [Valle Riestra] y me parecía una Marilyn Monroe hecha bailarina, porque tenía una presencia glamorosa y musculosa a la vez. Todavía recuerdo la imagen de animalidad y plasticidad que proyectaba.

Sin embargo, todavía no llevabas clases de danza moderna.

No, por desconocimiento. Después de Lucy, vengo al Ballet San Marcos a tomar clases. Se encontraba en una transición, porque la Casona de [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos estaba en refacción. Cuando nos quedamos sin local, buscamos por todas partes un espacio para seguir

bailando. En el grupo, estaban también Rocío Meléndez¹⁷¹, María Elena Riera y Claudia Pacheco. Se pensó que se podía hacer algo interesante y se hizo. En los años noventa, el grupo colaboró con Patricia [Awuapara]. Yo ya había probado la parte escénica en el Ballet Municipal: participé en *Don Quijote*, en *Coppélia* y en ballet de repertorio clásico, y me gustó. También me gustó el contacto con las bailarinas. Sin embargo, nunca he sido un bailarín al que le encante presentarse, porque siempre he sido más introspectivo. Por eso, no encajaba con el ballet y con el narcisismo de querer ser visto, o de verme como un príncipe. En San Marcos, comencé a llevar clases de danza moderna. Hicimos un taller de Laban con la señora Vera [Stastny] y empecé a participar en coreografías contemporáneas. Me acuerdo de *Página suelta*, un trabajo interesante de Rocío Meléndez con música de Mario Lavista. Como la señora Vera tenía una relación con el grupo Contémpera, fuimos a ensayar con ellas en el gimnasio Tami. Además, en ese momento Danza Lima ya estaba ligada a San Marcos, así que bailamos en *Lentamente ligeramente*, una coreografía muy interesante de

171 Ver nota 88.



Lilith de Beatriz Morachimo. Fotografía: archivo personal de Luis Valdivia

169 Ver nota 45.

170 Se trata de *Meridiano*, programa de Radio Filarmonía que existe desde 1987. Cuando Hugo Salazar del Alcázar lo conducía, se llamaba *Cultura Viva*.

Maureen [Llewellyn-Jones]. El contacto con Maureen es también muy importante para mí. Ella tenía el referente de Trisha Brown de *Set and Reset*; se notaba en la vestimenta, por ejemplo.

De hecho, yo los ubico a ustedes como Danza Lima, evidentemente por Maureen.

Danza Lima siempre estuvo ligado a San Marcos. En ese momento, Maureen nos prestó su local para trabajar. Como comenté, en esa época también comienza la conexión con Patricia Awuapara. La señora Vera la llama para hacer el montaje *La balada de Jenny*. Hubo conflictos en el proceso, pero se hizo un trabajo interesante. Yo interpretaba el papel principal, que era el de Mack the Knife. Ese trabajo me visibilizó. Después, Mirella [Carbone] me convocó para *Delito de noche*. Me parece que tú habías regresado recién de Estados Unidos. Ya tenías una personalidad que se hacía notar. Si bien eres menor que yo, tenías más tiempo trabajando en danza. También estaban Pucho [Luis Sandoval], un hombre al que yo identificaba con el Grupo Raíces; y Jossie Lindley¹⁷², que conocía de fotos. Jossie reemplazó a Karine [Aguirre]. Como Maureen trabajó mucho con Karine en Danza Lima, ella era familiar para mí. *Delito de noche* fue un montaje muy importante para mí, sobre todo porque sentí que estaba en un papel para el que no me consideraba apto en ese momento. Si yo soltaba el personaje, Mirella me miraba y me decía “Luis, si sigues así, yo hago tu papel”. Eso me enseñó mucho, pues no tenía la suficiente experiencia para poder manejar las herramientas de la actuación. Aun así, me encantó participar y la acogida de la gente, porque tuvo mucho éxito. Tuvimos dos temporadas y después una reposición pequeña en la que Mirella hizo la parte de Jossie. *La balada de Jenny* y *Delito de noche* fueron trabajos muy importantes. Las colaboraciones del Ballet San Marcos con otros artistas también me permitieron acercarme a otras técnicas. Por ejemplo, llevé clases de técnica Graham y Limón con Patricia Awuapara, y de Cunningham con Karin Elmore en Danza Lima. No llegué a profundizar en esas técnicas, pero tuve contacto importante con ellas.

San Marcos te daba la posibilidad de participar en otros proyectos. En 2000, Beatriz Morachimo te convoca para que seas profesor en el grupo de danza de la Universidad de Lima.

Así es. En 2000, el grupo de danza de la Universidad de Lima se llamaba Danzul. También estaban Víctor Herrera¹⁷³; y Carola Robles, que creo que todavía estudiaba en la Universidad de Lima en ese momento. A Willy Hernández¹⁷⁴ lo llamaron después; era otro bailarín que le llamaba la atención a Beatriz. Como parte del grupo, tenía que dar clases y bailar para los montajes de Danzul. Se supone que también tenía que cumplir con algún tipo de labor administrativa, pero creo que nunca lo hice. Además, realicé algunas coreografías. Ya en San Marcos, había empezado a experimentar con la

172 (Lima, 1962) Inició sus estudios de danza en los años setenta en la Academia Británica de Ballet dirigida por Rosina Müller. Entre 1980 y 2000, tomó clases de danza contemporánea con Rossana Peñalosa, Lili Zeni y Mirella Carbone. Bailó con el Grupo Uno, el grupo Íntegro, Mirella Carbone y Cecilia Borasino.

173 Ver nota 13.

174 Ver nota 14.

composición: probaba con música y diferentes ideas, aunque no todas se concretaban en montajes.

Cuando empiezas a enseñar, ¿partes de lo aprendido de tus maestros o presentas tu propia interpretación de las técnicas que habías visto?

Creo que todas las influencias que tengo han aparecido de alguna manera en mi trabajo, incluso en lo que hago ahora. Nunca me ha gustado copiar, aunque eso pueda parecer una pretensión. Por ejemplo, me impactó Mats Ek cuando conocí su trabajo a través de videos. No trato de copiarlo, pero, de repente, surgen en mi trabajo detalles o una gestualidad que vienen de él, pero no porque lo busque conscientemente. Si lo encuentro correcto, lo asumo como algo que ya es absolutamente propio. También Pina Bausch es una inspiración para mí.

Así se construye la identidad: no hay tal cosa como la originalidad total, sino que uno crea su identidad de acuerdo a lo que consciente o inconscientemente te va gustando.

Hay un libro en el que citan a Martha Graham. La frase dice algo como “soy una ladrona: robo todo lo que puedo. No me muestres nada, porque te lo voy a robar; pero hago una aclaración: conozco el valor de lo que robo”. Es lógico: conoces el valor de lo que escoges, se queda contigo y después te da algo.

¿Has construido tus clases, tus creaciones y tu danza de esa manera?

Claro: a partir de las clases, las referencias de los profesores y los maestros que he tenido. En esta profesión, uno se hace profesor temprano, porque tienes que ganar dinero. Dictando aprendes mucho también. Al entrar a Danzul, tuve que dejar el Ballet San Marcos. Como la señora Vera estaba de viaje, en San Marcos me dijeron que tenía que decidir cuál era mi trabajo principal. En la Universidad de Lima me ofrecían un sueldo mejor. Era una gran oportunidad, así que presenté mi carta de renuncia. Cuando la señora Vera regresa, me pregunta por qué había renunciado. De alguna manera, me habían presionado, porque me habían puesto en una situación en la que no sabía que podía tener la alternativa de trabajar en Danzul en las tardes y estar en San Marcos por las mañanas.

¿Por cuánto tiempo estuviste en la Universidad de Lima?

Por doce años: desde 2000 hasta 2012. Después de que Beatriz se fue, el grupo se siguió llamando Danzul por un tiempo, pero luego decidimos cambiarlo a Danza U Lima: sentimos que, por respeto, no debíamos usar el mismo nombre que le había puesto Beatriz. Cuando se va Beatriz, se requería de una persona para que la reemplace. En ese momento, fue Vannia Ibarquén¹⁷⁵. Después de que Vannia se va, entramos Carola y yo a codirigir el taller.

¿Qué proyectos hacen y logran en la Universidad de Lima?

Organizamos los Encuentros Universitarios, el Espacio Abierto y talleres con maestros invitados. También dictamos clases e hicimos montajes para los alumnos. Tratamos siempre de presentar buenos trabajos. Además, en colaboración con

175 Ver nota 12.



La balada de Jenny de Patricia Awuapara. Fotografía: archivo personal de Luis Valdivia

Carola, hubo algunas propuestas para trabajar fuera del Auditorio Central, en el ZUM [Zona de Usos Múltiples].

¿Por qué te fuiste de la Universidad de Lima?

Era el único taller que se había mantenido con dos profesores: el de folklore y el de teatro tenían solo uno respectivamente. En danza, quedó Carola. Me dijeron que, como la mayoría de la población del alumnado estaba compuesta por mujeres, preferían a una mujer.

¿Cómo te definirías tú: como maestro, creador o bailarín?

A pesar de que he hecho pocas coreografías debido a que he tenido periodos inactivos, pienso que soy más un coreógrafo, en el sentido de que es algo que todavía tengo que seguir trabajando. Recién lo estoy volviendo a hacer por encargo de la señora Vera Stastny y porque también tenía ganas de hacerlo. En algún momento, la señora Vera me dijo que había bailarinas disponibles, pero eran muy jóvenes y yo no me veía trabajando con ese grupo. Me siento más cómodo con bailarines con experiencia. En esa época, aparece una coreografía que aprecio un montón: un solo que hice con música de [Wolfgang Amadeus] Mozart para mi amiga María Elena Riera. Ese solo se presentó después en una función especial que se hizo sobre coreografías emblemáticas.

¿Qué te estimula en la creación? ¿Tienes una búsqueda específica?

Ahora, estoy trabajando a partir de la poesía de Martín Adán. He conocido el universo Martín Adán a través de *La casa de cartón* y sus poemas. Temas como la muerte y el amor siempre me han perturbado de alguna manera. Si bien son temas que pueden interpelar a muchos, no trato de hacer un producto que solo se vea bien, sino que busco hacer algo genuino y con alma. Así se trate de un trabajo por encargo, debe ser producto de una investigación. Por ello, debo empaparme del tema y de la música. No tengo una fórmula para componer, pero tengo algún bagaje.

Ahora que has mencionado la música, ¿cuán importante es para ti en el proceso?

Parte de mi educación en ese aspecto también se lo debo a la señora Vera Stastny. Podemos parecer muy conservadores: Maureen utiliza Ravel; y yo, Debussy y Satie. Creo que ahora se trabaja con música poco profunda, quizá, por influencia del cine comercial. Hay mucha música que apela fácilmente a los sentimentalismos. Es muy discutible lo que estoy diciendo, pero pienso que hay música que los más jóvenes desconocen y que es mucho más interesante. A mí me interesa la música como un elemento discursivo que se integra la forma, como las luces, los colores, los diseños y otros elementos. Otro rol que me ha gustado desempeñar es el de asistente de dirección.

Eso a mí me parece sumamente difícil.

Creo que a mí se me da muy bien. Cuando el coreógrafo costarricense Francisco Centeno trabajó con el Ballet San Marcos, montó una coreografía que luego ganó un premio en Costa Rica. Él tenía una serie de ideas que yo le ayudé a modificar. Después, me ha puesto como asistente en los programas, es decir, ha reconocido mi trabajo. Le di mucha importancia a la composición y dramaturgia. No soy el gran especialista, pero algo he aprendido en todo este tiempo. Soy alguien que puede mirar tu trabajo, y te puede decir en qué está fallando y por qué. Todo desde mi subjetividad, por supuesto.

Qué bonito que te consideren un buen asistente, porque todo el mundo anda enfocado en su propia creación.

¿Qué proyectos tienes ahora?

Existen algunos proyectos por concretar. Hubo un tiempo en el que era más pasivo. Era bailarín de San Marcos y de repente hacía un solo o lo que fuera, pero era perfil bajo. Tampoco es que me guste sobresalir, pero trato de ser genuino. Me ha interesado colaborar en varios trabajos que he visto de otra gente. Me hubiera encantado asistirlos.

¿En cuáles, por ejemplo?

Por ejemplo, en tu montaje de *Tita y Lola, Lola y Tita*. Te hubiera hecho algunas sugerencias, aunque no sé si las hubieras tomado en cuenta.

Ahora que voy a hacer la segunda parte de la trilogía con Ana Brito¹⁷⁶, Cory [Cruz] y Carola [Robles], te llamo.

Llámame. No te vas a arrepentir. Tengo buen ojo.

¿También tienes proyectos para seguir creando?

Sí. Tengo bastante por hacer.

176 (Caracas, 1977). Estudió Cine en la Universidad Central de Venezuela; y se formó como bailarina de danza contemporánea en la Compañía Taller de Danza de Caracas, donde continuó desarrollándose profesionalmente como bailarina, docente y creadora. A partir del año 2013, se establece en Lima, donde ha continuado su labor artística. Se desempeña como docente de la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y ha continuado su formación académica cursando estudios de maestría en Antropología Visual.



Marco Miguel Ravines

“(...) la danza contemporánea te da posibilidades de crear a partir del movimiento, y el lenguaje del cuerpo y del espacio. Es como pintar.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Marco Miguel Ravines. Nací el 8 de mayo de 1969 en Lima.

¿Cómo fueron tus inicios en la danza? Tengo entendido que primero hiciste teatro.

A los diecisiete años, empecé a estudiar en la ENSAD [Escuela Nacional Superior de Arte Dramático]. A los diecinueve, en 1989, participé en el Concurso Nacional de Danza, organizado por el Consejo Nacional de Danza-Perú. Había dos categorías: la de profesionales y la de nuevos valores. Yo, en ese momento, no hacía danza, pero con el teatro descubrí la conexión con el cuerpo y me encantó. Las clases las daba Eugenia Ende. Eran muy interesantes y estaban dedicadas a la plasticidad del cuerpo. Después, empecé a tomar talleres con los grupos de teatro Yuyachkani, Magia y Maguey. Mireliz Alba, que hacía teatro en el TUC [Teatro de la Universidad Católica], también bailaba en ese tiempo. Ella empezó a ir a ver los exámenes de la ENSAD, que eran abiertos para el público. Después de verme en un par de presentaciones, me dijo que le gustaba mi trabajo corporal, así que me invitó para que me una a un grupo dirigido por ella. Eran once personas que trabajaban una obra de teatro y danza. Nos presentamos en la categoría de nuevos valores con la obra *Y otra vez el hombre se hundió en la noche*, que estaba inspirada en los sufrimientos de los campos de concentración del régimen nazi. Finalmente, ganamos. Toda la experiencia me marcó por el trabajo que hacíamos, por ir a ensayar al Teatro Segura y por permitirme conocer el movimiento de danza. Pude conocer a compañías que participaban en la categoría profesional, como Íntegro, Danza Viva y Contémpora.

Después de ganar el concurso, ¿cómo siguió tu camino en la danza?

Participé en una comedia musical, cuyo coreógrafo era Ricardo Rengifo¹⁷⁷. Él me sugirió que postule a la Escuela Nacional Superior de Ballet. Me admitieron y empecé a los

veinte años. Tomaba clases de ballet con Ricardo, Elena Santibáñez y Lucy Telge. De hecho, mi primera clase fue con Lucy, con el grupo de niñas de seis y siete años. Cuando estaba en la barra, empezó a darme indicaciones, y a organizar la posición de mis brazos, mi mentón, las piernas y las demás partes de mi cuerpo. Inmediatamente, me sentí conectado y empecé la barra. No tenía la intención de convertirme en un bailarín de ballet, pero me encantó el entrenamiento. Hacía clases cuatro o cinco veces por semana; no quería dedicarme a ser bailarín de ballet, sino avanzar con mi entrenamiento. Por sugerencia de Lucy Telge, bailé para la compañía del Ballet Municipal por cerca de cuatro años.

¿Cómo pensabas usar el entrenamiento del ballet?

Quería tener una base para hacer danza contemporánea.

¿Por qué no empezaste de frente con danza contemporánea?

No sabía que había talleres. Como digo, cuando participé en ese concurso, me acerqué por primera vez al mundo de la danza. No sabía nada, porque estaba metido en el teatro. Más adelante, llevé otro tipo de clases, como de jazz, folklore y danza contemporánea. Con el folklore tuve el mismo tipo de conexión que con el ballet. Acompañé a un amigo que es profesor de folklore a una clase de danzas puneñas en el Club Departamental Puno. Cuando vi cómo la gente bailaba y daba grandes saltos, quise probar. Me quedé bailando cuatro años con ellos. Empecé a dejar la actividad teatral en un segundo plano y me concentré más en hacer danza.

¿Cómo sentiste el tránsito a las clases de danza moderna y contemporánea?

Fue interesante. Cuando llevaba clases de ballet, Jorge Rodríguez¹⁷⁸, que era bailarín de ballet y un hermoso ser humano, nos daba clases de danza moderna a un grupo de hombres llamado Kouros. Había mucho trabajo de torso y *port de bras*, e influencia de Limón. Ricardo Rengifo también nos daba clases de danza moderna. De hecho, con él bailé mis primeras coreografías.

177 Ver nota 10.

178 Ver nota 5.

Cuéntame más de Kouros. Casi nadie me ha comentado de esa agrupación.

Jorge tenía desde hace un tiempo la idea de formar bailarines hombres jóvenes para hacer coreografías con ellos. Yo llegué cuando el grupo empezó a formarse. La mayoría veníamos de teatro. En los años ochenta y noventa, la danza teatro estaba en un momento de auge por la influencia de Íntegro y Mirella Carbone, así que mucha gente de teatro empezó a hacer danza. Como grupo, trabajamos con Jorge por tres o cuatro años a inicios de los noventa. Hicimos presentaciones de danza moderna, sobre todo, por la zona de San Juan de Miraflores y San Miguel. Nos presentábamos en colegios e institutos. Nuestro lugar favorito era el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] del Centro de Lima.

En esa época, el ICPNA del Centro de Lima tenía una movida de danza muy activa.

A partir de esa experiencia, creé mis primeras coreografías, porque Jorge nos motivaba a dirigir. Hice una coreografía grupal y un solo. La experiencia me encantó, pero dejé de dirigir para hacerlo más adelante con más experiencia. También seguí formándome con diferentes maestros. En el 94, llevé un taller de Íntegro con Óscar Naters, que fue una de las clases más importantes para mí. En el 93 o 94, llevé clases con Jaime Lema. Después, estuve en Danza Lima en clases con Mirella Carbone. Ya en el 96, empecé a llevar clases de danza contemporánea en Pata de Cabra con Rossana Peñaloza y contigo. También llevé algunas clases con Tati [Valle Riestra]. Por un tiempo corto, tomé clases con Morella Petrozzi. Luego, he llevado talleres con gente que ha venido de fuera.

¿Qué encontraste en la danza contemporánea que te llenó?

Las posibilidades de crear y de fantasear con el cuerpo. Otras formas de danza, como el ballet o las danzas folklóricas, no me permiten crear, sino ejecutar. También me gusta ser intérprete, pero la danza contemporánea te da posibilidades de crear a partir del movimiento, y del lenguaje del cuerpo y del espacio. Es como pintar.

¿Te has enganchado con alguna técnica de movimiento en particular?

Creo que siempre me he enganchado con lo que me ofrecen los maestros en las clases que he tomado. He gozado con los diferentes estilos y principios que he conocido. Por ejemplo, un taller que significó mucho para mí fue el de Jeremy Nelson y Luis Lara Malvacías, que organizaste en [Danza] Túpac. Esas clases me permitieron centrarme en el nivel técnico y me ayudaron mucho a soltar otras posibilidades de movimiento. El trabajo de la conciencia partiendo de la técnica Alexander me permitió sentir que tenía más espacio de acción y menos verticalidad al crear, así que podía proponer otro tipo de imágenes y vuelos. A partir de entonces, me gustó mucho el trabajo de piso, aunque no soy especialista en ello: no he desarrollado una técnica ni he trabajado el método de [David] Zambrano. También he recibido mucha información interesante de la técnica de Rogelio [López] a partir del trabajo del torso y de grandes segundas. Con él

hicimos *Proyecto X*. En general, creo que soy bastante ecléctico, porque mi formación ha sido así y hasta ahora tengo gustos diversos. Quizá he llevado algunas clases que no me han hecho sentir bien, pero no he continuado con ellas por mucho tiempo. Cuando las clases me gustaban, les dedicaba mucho tiempo. Sin embargo, en este momento de mi vida no entreno mucho, porque nuevamente me estoy dedicando más al teatro.

Durante tu trayectoria, te has repartido entre el teatro y la danza. Alguna vez, leí que te consideras un artista escénico. ¿Te sientes más identificado con alguna de las dos disciplinas?

Por mucho tiempo, me concentré más en la danza, pero nunca dejé de hacer teatro. Me denominé “artista escénico”, porque no sé si soy actor, bailarín, o bailarín y actor.

El apelativo “artista escénico” es lo más cercano al espíritu del arte contemporáneo.

Como artista escénico, he logrado realizar montajes cuando no pretendía crear algo específico de danza. *MOR*, mi primer montaje grande, fue con tres bailarinas. La obra tenía texto también, pero luego se diluía en la música y se iba más hacia la danza. El proyecto que hice en Costa Rica se relacionaba más con el lenguaje de la danza y solo fue con bailarines.

¿Qué te llevó a comenzar a crear?

A partir de la motivación de Jorge Rodríguez, me encantó ver cómo mi planteamiento de pronto se materializaba. Esa sensación es deliciosa y excitante, porque te hace sentir poderoso. El acto de crear me satisface y me hace sentir bien. No he montado muchos trabajos, pues soy un poco disperso, pero siempre he querido decir algo. Al comenzar con la creación, no sé qué quiero decir, pero sé que hay algo que expresar. Cuando Jorge Rodríguez me dio la oportunidad de

“Al comenzar con la creación, no sé qué quiero decir, pero sé que hay algo que expresar.”

dirigir, tenía ganas de trabajar con música que había escuchado desde hace tiempo. A partir de eso, en el proceso empezaron a aparecer las imágenes. Así se dan mis creaciones: tengo el deseo de comunicar algo, y luego se plasma en las imágenes y los movimientos que aparecen. Por ejemplo, *Transfixión* nació cuando vi la palabra. Como doy clases de Pilates, estaba buscando información al respecto en Google. De repente, apareció la palabra “transfixión”, que es la acción de herir un cuerpo traspasándolo de parte a parte. En ese momento de mi vida, me sentía identificado con ese concepto, porque me había separado y me sentía vulnerable. Me di cuenta de que tenía que crear algo con esa palabra. Luego, apareció la convocatoria del Centro Cultural de España. Milagros Esquivel¹⁷⁹ me avisó una semana antes de que la convocatoria se cierre. Salí escogido y empecé a crear. Bailamos Anai Mujica y yo. La obra me encantó.

Después de eso, ganaste un premio de Iberescena e hiciste *Tu cuerpo ausente* en Costa Rica.

Tu cuerpo ausente también surgió a partir de un detonante similar. Un día, fui a ver una exposición del Museo Itinerante de Arte por la Memoria dirigido por Karen Bernedo, que estaba instalada en Yuyachkani. Desde que llegué a la puerta,

¹⁷⁹ Ver nota 54.



Transfixión. Fotografía: Stefania Polo

“Cuando dirijo, siempre pienso que los involucrados en la obra deben entablar comunicación sensorial con los espectadores para entrar en comunión.”

escuché música ayacuchana de un violín que venía del fondo. Era mágico. La instalación trataba de la gente desaparecida. Cuando me acerqué al músico y lo vi, inmediatamente pensé que tenía que crear algo a partir de ese tema. Un año después, me enteré de la convocatoria de Iberescena. Le comenté a Rogelio mi idea y le pareció genial. Me sugirió que montara la obra con la gente de Danza Abierta. En ese momento, Luis Piedra¹⁸⁰ dirigía la escuela. Hablé con Luis para comentarle que quería trabajar con sus alumnos y le gustó la idea. Entonces, empecé a investigar y leí todo el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad e Investigación.

¿Cómo trasladaste esa investigación a la danza?

No tenía la intención de hablar de manera literal de un caso concreto de la guerra interna. Quería tomar el tema como base de inspiración para movilizar mi dirección y el trabajo de los bailarines. Fue un trabajo arduo de laboratorio. Trabajé con veinte bailarines. Creo que fue la primera vez que experimenté el trabajo de una compañía desde la mirada de director, pues ensayamos cinco días a la semana por dos meses. Compartía testimonios con los bailarines y ellos mismos investigaban también. A partir del laboratorio, se trabajaba la imagen del dolor en el movimiento; se volvía pesado y vulnerable, y se iba diluyendo. El resultado fue muy intenso.

¿Por qué no repusiste la obra en Lima?

Es uno de mis sueños, pero necesitaría el apoyo de alguna institución, porque se necesitan muchos bailarines para que parezcan una masa de gente. De mis obras, solo he repuesto *Transfixión*: en junio nos presentamos en el Centro Cultural de España; y en octubre, en el Festival 100% Cuerpo.

Además de *Transfixión*, *Tu cuerpo ausente* y *MOR*, tienes trabajos con otros creadores.

He trabajado con Cecilia Borasino, y con Igor Moreno y Jackie Quino hice *Amontonados*.

¿Sientes que es difícil crear en nuestro medio?

Sí. Tengo muchas ideas, pero es difícil ejecutarlas. Me llaman para una obra de teatro y dejo un proyecto suspendido. Por ejemplo, tenía un proyecto llamado *Fly and Ground* con tres

bailarinas, pero se quedó en el aire, porque nos falló el teatro donde nos íbamos a presentar. Empezamos a buscar otro espacio, pero no encontramos nada y el proyecto se disolvió. Siempre pienso en retomar esa obra, pero aparecen otros proyectos que son interesantes. Por ejemplo, ahora estoy dirigiendo una ópera. El texto ya está terminado, pero todavía estamos creando la música. Me encanta crear y dirigir. Me interesa ver lo relacionado a la plástica, el vestuario y todo lo demás.

¿Cómo describirías tus procesos de creación?

En la creación y dirección, propongo la idea, pero es el intérprete el que la desarrolla. A partir de su propuesta, me empiezo a inspirar. En general, me gusta trabajar con el movimiento del intérprete.

Además de crear, también eres maestro. ¿Cuándo empezaste a enseñar?

En la ENSAD, estudié Actuación y Pedagogía Teatral. Cuando estudié en la ENSAD, la carrera duraba cinco años: los tres primeros eran de Actuación, y en los dos últimos seguías con la Actuación o ibas a Pedagogía. Yo hice la carrera en diez años: no la seguí de manera continua, porque hacía danza. Como empecé a dar clases de teatro a los veinte años, preferí seguir la vía de Pedagogía Teatral en los últimos años de la carrera. A los treinta años, empecé a dictar también clases de danza.

¿Te gusta enseñar?

Me encanta. Abordo la enseñanza como la dirección. Me encanta ver cómo los alumnos empiezan a crear y sus mentes comienzan a brillar. Más que centrarse en una técnica, mis clases de danza están orientadas hacia la consciencia del cuerpo libre en movimiento. Tomo mucha información de las clases de Jeremy Nelson. Mis frases son lentas al comienzo. A nivel de pedagogía, he desarrollado una propuesta con buenos resultados.

¿Dónde has enseñado?

Doy clases en Tèrpsicore desde hace tres o cuatro años. Antes, he dictado en la escuela de Elena Santibáñez; en un espacio llamado Invasión Danza, que era de Cecilia Borasino

¹⁸⁰ Ver nota 113.

y Milagros Olivero; y en la PUCP. También he dado talleres de movimiento y creación en diferentes espacios, como Zona de Arte.

Además de enseñar danza, también enseñas Pilates. ¿Cómo llegaste al Pilates?

Lo encontré por la danza. Cuando empecé a conocer el Pilates, me di cuenta de que en algunas clases de danza había ejercicios similares. La diferencia es que las clases de Pilates están explicadas de manera muscoesquelética. Eso me interesó. Llevé una formación de Stott Pilates que me pareció alucinante. Todos los ejercicios eran justificados y muy detallados. Mis clases de Pilates son personalizadas. Mis alumnos y alumnas han mejorado mucho.

Mi mamá es tu fan. Hasta ahora, no ha encontrado una clase como la tuya.

Por muchos años, di clases grupales, pero ahora solo doy personalizadas. Sinceramente, con las clases personalizadas se consiguen mejores resultados en menos tiempo.

Has comentado que ahora te interesa involucrarte más con el teatro. ¿Piensas dejar la danza?

Sigo bailando bastante bien, pero me canso. Desde hace muchos años, tengo el proyecto de un unipersonal y creo que pronto debería hacerlo. Pienso dirigirlo, pero con asesorías. Todavía me gusta bailar, pero últimamente me provoca más dirigir, ya sea danza, teatro, performance o movimiento en general. A nivel de intérprete, me interesa hacer teatro y mi unipersonal. Si se da la oportunidad de bailar, lo haré, pero no es algo en lo que piense tanto.

¿Cuál crees que ha sido tu aporte para la danza en el Perú?

Creo que hacer danza ya es un aporte en sí, a nivel de dirección, interpretación o pedagogía.

¿Cómo ves el panorama de la danza actual en Lima y cómo te gustaría verlo?

Veó mucha gente joven que hace danza. Por ejemplo, ahora la especialidad de Danza de la PUCP es una cantera importante de formación. Estoy esperando que salgan promociones de allí para dirigir las. Me gustaría que se hiciera más danza, tanto en espacios escénicos como en lugares alternativos. Eso dependerá de la política cultural. Creo que, mientras más danza se haga, Lima estará mejor. La danza tiene una magia distinta a la del teatro. La danza es mucho más sensorial, aunque, a veces, siento que le falta eso: puede verse linda, pero no comunica. Muchas veces, los que hacen danza están muy ensimismados y, por eso, su arte no genera comunión con el espectador. Cuando dirijo, siempre pienso que los involucrados en la obra deben entablar comunicación sensorial con los espectadores para entrar en comunión. Eso podría abrir posibilidades en la propia creación.



María Elena Riera

“Nunca he bailado por bailar: siempre ha habido una búsqueda y pensamiento detrás de la danza.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RUESTRA

Soy María Elena Riera. Nací en Lima el 18 de setiembre de 1969.

¿Cuándo comienzas con la danza y cómo son tus inicios?
Intenté tomar clases de ballet en el verano después de terminar el colegio, porque era lo que conocía de danza en ese momento. Tomé unas cuantas clases en el MALI [Museo de Arte de Lima]. Creo que mi profesora fue Edith Carthy¹⁸¹. Edith se enfermó, así que terminamos esos meses con Carla Plaza, que era súper amorosa y muy linda. Luego, regresó Edith para la presentación. Después, comencé a estudiar en la universidad.

¿Por qué se te ocurrió hacer ballet al terminar el colegio?

Creo que el ballet era un referente. Yo buscaba un lugar para hacer danza y lo único que encontré en la Guía Telefónica fue el teléfono de [la Escuela Nacional Superior Autónoma de] Bellas Artes, así que fui para preguntar dónde podía hacer ballet. Fue muy chistoso. Me dijeron que buscara la Escuela Nacional Superior de Ballet. Recién me enteré de la existencia de la danza moderna y contemporánea cuando llegué al Ballet San Marcos. Antes de eso, entré a la Universidad Inca Garcilaso de la Vega para estudiar Ingeniería Administrativa. Estaba absolutamente confundida. Sentía que tenía que entrar a la universidad como la mayoría de gente cuando termina el colegio. También entré a la [Universidad

181 Bachiller en Educación; y docente de danza clásica, danza moderna y danza contemporánea, con más de cuarenta años de experiencia en el rubro artístico. Ha trabajado como bailarina en diferentes y reconocidas compañías de danza, como el Ballet San Marcos y el Ballet Nacional de Perú. Se ha desempeñado como coreógrafa y docente de danza clásica en reconocidos clubs; colegios; organizaciones; y escuelas, como Berkeley Ballet Theater en San Francisco (Estados Unidos) y la Escuela Nacional Superior de Ballet de Perú. Actualmente, ejerce la docencia en la Formación Artística Superior de la Escuela Nacional Superior de Ballet en los cursos de Historia del Ballet I e Historia del Ballet II.

Nacional Federico] Villareal a Educación Física. En el colegio, una de las cosas que más disfrutaba era el curso de Educación Física, pues nos permitía estar al aire libre. Podía moverme, correr, saltar y hacer un montón de cosas más, salvo los deportes en equipo. Nadie me quería en su equipo cuando jugábamos vóley, pues, como mis manos y muñecas eran muy flexibles, las pelotas se resbalaban de mis manos.

Al menos, Educación Física supone una relación de trabajo con tu cuerpo. ¿Cómo llegaste al Ballet San Marcos?

Llegué a octavo ciclo en la Garcilaso. Había estado bastante feliz, pero, cuando comenzaron los cursos de administración, comencé a sufrir. Fue un momento de crisis existencial. No soportaba la universidad, así que pensé en hacer algo para distraerme. Un día, tenía que pagar una cuenta por el Centro de Lima. Pasé por el jirón Ica y la Asociación de Artistas Aficionados; había un anuncio de clases de ballet, así que pensé en llevarlas para distraerme. Cuando comencé, dije que no tenía experiencia. Lucrecia Prado¹⁸² dictaba todos los cursos, desde las 4 de la tarde hasta las 7 de la noche. No sé cómo tiene tanta energía hasta ahora.

¿La ves todavía?

No la veo, pero sé que sigue trabajando. Me dijeron que pasó a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, porque ella también trabajaba en [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos. Luego, me enteré de que su trabajo en la Asociación de Artistas Aficionados era paralelo al de San Marcos. No sé cómo lo hacía. Comencé a tomar clases en el primer turno, que era la clase de preballet con niñas de seis años. Fue toda una experiencia, porque siempre he sido la menor. Soy la menor de mis hermanos; como me metie-

182 Fue bailarina en el Ballet Peruano (1964-1968), el Ballet San Marcos (1972-1978) y el Ballet Nacional (1977-1978). Ha sido maestra de ballet clásico, danza moderna y expresión corporal en instituciones como la Escuela Nacional Superior de Ballet, la Asociación de Artistas Aficionados, el Colegio Peruano Japonés, el Colegio Franco Peruano, la Escuela de Ballet de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, entre otras.

ron al colegio a los cinco años, fui la menor en primaria y secundaria; en el MALI y en la universidad, también era la menor del grupo. De pronto, en las clases de preballet, era mucho mayor que el resto: tenía entre diecinueve y veinte años, y todas las niñas tenían entre cuatro y seis años. Fue muy chistoso, porque lo sufrí y lo disfruté al mismo tiempo. Un día, me prepuse esforzarme para pasar al siguiente nivel. Curiosamente, no pensaba en dejar el ballet para volver a concentrarme en la universidad. Estaba en octavo ciclo, pero me sentía más motivada por avanzar en el ballet a un nivel en el que me sintiera normal. Ordené mis horarios para tener solo dos días de clases a la semana en la universidad. En un momento, fui absorbida no solo por la motivación de subir de nivel, sino también por ver qué podía y no podía hacer. Te sientes un poco especial cuando vas consiguiendo cosas que el promedio de la gente no hace.

Además de esa motivación, ¿qué te gustaba del movimiento?

Al principio, era inconsciente. Creo que luego me interesó el dominio del cuerpo, de uno mismo. Con el ballet consigues entender la maquinaria del cuerpo. Como mi papá es fisioterapeuta, había accedido antes a información más especializada sobre el cuerpo.

¿Cuál fue tu siguiente etapa?

A la Asociación de Artistas Aficionados llegué a mitad del 89. Cuando terminó el curso, entré en conflicto: podía seguir tomando clases de danza, pero sentía que la universidad me estorbaba y tenía que hacer algo al respecto.

En ese momento, ¿veías la posibilidad de desempeñarte en la danza profesionalmente en Lima?

Creo que en ese momento no era consciente de todas las implicancias del tema. En esa época, a la Asociación de Artistas Aficionados llegaba gente importante de ballet, así que no se veía como un grupo de estudiantes amateur. Era un ambiente profesional. En los veranos, llevaba talleres de danza, que eran mi punto de fuga de la universidad. Cuando llego a un taller en San Marcos en un verano entre el 91 y el 92, ya había conocido a Luis [Valdivia]. Él estaba más vinculado con elencos, como el del Ballet Municipal.

¿Recuerdas quién te enseñó danza moderna cuando llegaste a San Marcos?

Creo haber tomado clases con Rocío Meléndez¹⁸³.

Un paréntesis: ¿en qué anda ella? ¿Se fue de Perú?

Tuvo una historia de cuento de hadas. Ella estaba muy metida en San Marcos. Prácticamente era la mano derecha de la señora Vera [Stastny]. Ellas y Fidencia, la secretaria de ese momento, siempre estaban juntas. Por su tipo de contrato, Rocío tenía derecho a tener las vacaciones del ciclo anual, es decir, tenía enero y febrero libres. En esos meses, se desconectaba y viajaba. En uno de sus viajes, se enamora. Al año siguiente, se casa. Entonces, renuncia y se va de Perú. Y está feliz. Ahora, vive en Suiza y sigue dictando clases de baile.

Qué tal cambio de vida. Entonces, tú entraste a bailar con ella.

Claro. Creo que las más importantes en ese momento eran la señora Vera y Martha [Herencia]¹⁸⁴; luego, estaban Rocío y Juan Torres, que eran los que quedaban en la Escuela [de Ballet San Marcos]. En ese entonces, Gina [Natteri] también dictaba clase de moderno a partir de una modificación de la barra de Rogelio, que es un referente importante para ella. Gina quedó marcada por *Juana la Loca*. El mismo Rogelio decía que después de esa experiencia salió muy transformada, porque antes siempre la habíamos visto más como bailarina de ballet.

A mí me impresiona que ustedes, los de San Marcos, se identifiquen tanto con la institución. Son muy leales, porque muchos de ustedes están hace muchos años, más allá de que hayan tenido otros proyectos en paralelo.

Así es. Desde que llegué al Ballet San Marcos por segunda vez, me quedé hasta el día de hoy.

Cuando decides quedarte en San Marcos ¿renuncias a la Garcilaso o te graduaste?

No me gradué. Me quedé en octavo ciclo. No hubo gran conflicto en mi casa, pero sí se preguntaban qué iba a hacer sin la seguridad

¹⁸⁴ Ver nota 45.

“(...) tomé consciencia de que la danza es un trabajo profesional, no un espacio para entretenerse.”



Lentamente, ligeramente de Maureen Llewellyn-Jones.

Fotografía: archivo personal de María Elena Riera

¹⁸³ Ver nota 88.

que te da un título universitario. Además, creían que, como tenía veinte años, ya no estaba en edad para bailar ballet, pero yo quería probar y moverme.

¿No tenía que ser ballet clásico?

No, pero tampoco conocía un espectro más amplio en ese momento. Decidí descansar de la Garcilaso un año mientras reservaba mi matrícula, pensando que al año siguiente ya habría probado la danza y volvería a la universidad, pero no fue así. Siguiendo el pensamiento de la señora Vera, tomé consciencia de que la danza es un trabajo profesional, no un espacio para entretenerse. Era un espacio de compromiso y disciplina. Pienso que las personas que mantenían esa estructura en la escuela eran Rocío y Juan Torres, que eran personas súper serias. Alguna vez llegué tarde a una clase con la señora Vera. No me dejó tomar la clase y me dijo que vaya a sentarme al lado del piano. Luego, siguió la clase. Me di cuenta de mi error, pero también pensé que iba a aprovechar para aprender sentada mirando a mis compañeros. Me quedé pegadísima. Ni si quiera miré a la señora Vera, aunque normalmente me quedaba mirando a los profesores para ver cómo se movían.

¿Vera se movía en la clase?

Sí. No bailaba, pero movía el tronco, la cabeza y los brazos de una manera maravillosa. En el 92 o 93, la señora Vera nos avisa que teníamos que dejar la Casona de [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos, porque comenzó una restauración por el convenio Perú-España. Supuestamente, dejábamos la casona hasta fin de año, pero no regresamos hasta el 2000. Renegábamos año tras año, pero conseguimos lugar para trasladarnos y nunca perdimos ni un día de clase.

¿A dónde se trasladaron?

Primero, nos fuimos al Museo de Historia Natural. Después de ese tiempo, comenzamos a trabajar con la señora Vera una coreografía. También estaban Luis Valdivia; Rocío Meléndez; Patty [Patricia] Wong¹⁸⁵; y Dino Soto, un amigo de Luis Valdivia de Artes Plásticas de Bellas Artes, que luego ha seguido trabajando intermitentemente con nosotros en luces y escenografía. Comenzamos una investigación directa con la señora Vera para hacer un trabajo de movimiento. Me sentía súper feliz. Hasta ese momento, yo solo había tomado clases de ballet y una clase de moderno con Juan Torres.

¿Qué técnica de moderno habías visto?

Era parecida a la danza alemana, con principios de sucesiones. Juan Torres fue alumno de Trudy Kressel por mucho tiempo. Había muchos elementos que me parecían interesantes, porque el movimiento era diferente. Suponía mucha consciencia del espacio, así que apareció en mí todo lo que había aprendido de ingeniería. No era un trabajo tan ajeno al de la señora Vera, porque ella siempre nos corregía la estructura y el espacio; en sus clases, nunca nos decía simplemente que nos moviéramos. Ella renegaba, porque en las clases de Lima siempre se comenzaba con las piernas y no se preocupaban por los brazos, más allá de la colocación que luego no sirve de nada. Como ella trabajaba todo eso, pude relacionar esos conocimientos con la clase de Juan Torres. Él siempre tuvo mucha mística con sus alumnos. Había un tipo de gente que “empató” totalmente con él, como Oli-

¹⁸⁵ Ver nota 9.

via [Vallejos], que es una persona con un gran interés por la investigación y con una estructura muy clara. Con la señora Vera, hicimos una investigación sobre el método que Kurt Jooss y Sigurd Leeder desarrollaron a partir del Análisis del Movimiento Laban. Me sentí completamente fascinada, así que ya no hubo retorno para mí. A partir del taller, salió una coreografía con Rocío Meléndez, que se llamó *Sarabanda*, con música de [Johann Sebastian] Bach.

¿En qué año pasó eso? ¿Fue antes de que salgan de la casona?

Debe haber sido a finales del 92 y antes del inicio del 93. Con ese taller comenzamos a buscar dónde trabajar y hacer clases. También hicimos la coreografía *Boriagliatta*, que era sobre un cuadro del pintor Antonio Máro.

Cuando he entrevistado a Vera, me dijo que no tenía mayores intereses creativos, porque prefería dedicarse a la enseñanza y a gestionar la institución.

Qué interesante; de repente no se siente coreógrafa, a pesar de que hicimos dos coreografías de ella.

Me interesa este punto de quiebre para ti que tiene que ver con la investigación. Podría decirse que para ti la investigación es lo que prima, es decir, más te interesan los procesos.

Definitivamente. Quizá es por mi carácter; o por haber pasado por la universidad, que es algo que te marca. Había mucho por explorar cuando tenía clases en San Marcos. Incluso, si te centrabas solo en una cualidad de movimiento, podías investigar todo el cuerpo por milímetros; si te centrabas en el espacio, el trabajo podía ser inacabable. Rocío y yo siempre conversábamos sobre lo que queríamos hacer e investigar. Era muy divertido. Era realmente feliz con ese tipo de cosas. Además, estábamos fuera de un lugar que nos cerrara o que nos alineara a una estructura determinada. Luego, cuando regresamos a la casona, me di cuenta de eso, porque todo ese tiempo fuera fue lo máximo.

Una de las cosas admirables de la labor de la señora Vera es que siempre ha traído gente de fuera para enriquecer la experiencia de ustedes.

En esa época, traje diferentes personas de fuera. Después de haber hecho nuestra primera coreografía con la señora Vera, llegamos al Tami, el gimnasio que queda en la avenida Benavides [Miraflores]. Era una maravilla, porque teníamos todo el último piso del gimnasio. Creo que nos prestaron el local por el contacto con el grupo *Contémpora*, porque la señora Vera nos avisó que íbamos a trabajar con ellas. Luego, nos enteramos de que ella era algo así como la directora artística o asesora del grupo. La directora del grupo era Gina. Comenzamos a trabajar con ellas e hicimos *Moderatto cantabile*, una coreografía dirigida por la señora Vera sobre el libro homónimo de Marguerite Duras. Tuvimos una temporada en la Alianza Francesa. Después, no hicimos más trabajos de coreografía con la señora Vera, pero sí seguimos trabajando. Por ejemplo, Bruno Silva¹⁸⁶ llegó a Lima,

¹⁸⁶ (Salvador de Bahía, 1963) Comenzó bailando disco con Yolanda Goyzueta; luego, bailó ballet con Haydée Morán y Carmen Muñoz. Estudió en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Posteriormente, formó parte del Ballet Municipal de Lima. Hizo carrera como bailarín en Canadá, Estados Unidos y Europa. Al retornar a Lima, baila

“(…) al interpretar una coreografía tienes dos responsabilidades: transmitir bien lo que propone el coreógrafo y compartir con el público lo que estás bailando con generosidad.”

y nos dictó algunas clases y tomaba clases con nosotros; o las mismas Contémpora dictaban clases cuando venía gente de fuera.

Después de que llegué [de Estados Unidos] en el 95 y te conocí, pensé que primero habías sido parte de Contémpora. Recién hace poco me he enterado de que comenzaste en San Marcos.

Qué gracioso. Lo que pasa es que muchas de las producciones se realizaron a partir de la época de la colaboración con Contémpora. Trabajamos mucho con ellas, pero, en algún momento, decidieron que había que diferenciar si la producción era de Contémpora o de San Marcos.

¿Ustedes recibían un sueldo de San Marcos?

No, en ese momento todavía no recibíamos un sueldo de la universidad. Por ese tiempo, llegó Maureen [Llewellyn-Jones] por medio de la señora Vera. Trabajamos con ella en algún momento también. La señora Vera siempre la respetó mucho, así que la buscó como coreógrafa y profesora. A Maureen siempre le ha gustado la investigación de movimiento.

Hace poco, vi la obra de ustedes que está en [el Festival] Fusiones Contemporáneas en el Teatro Británico. Fui con una amiga mexicana de mi pareja. Ella me comentó que la bailarina que más le gustó fuiste tú, porque eras la única que entendía lo que hacía. Es cierto que los demás son mucho más jóvenes, pero creo que, más allá de la edad, alguien que entiende lo que hace resalta frente a alguien que se está moviendo quizás muy apasionadamente, pero sin ese entendimiento.

¡Qué halago! ¡Muchas gracias! Creo que al interpretar una coreografía tienes dos responsabilidades: transmitir bien lo que propone el coreógrafo y compartir con el público lo que estás bailando con generosidad. Para ello, tienes que ser clara y entender lo que estás bailando en todos los niveles. Además, tener maestros que me han enseñado a ser artista ha definido mi forma de bailar. El entendimiento está vinculado con la atención y con el involucramiento con la propuesta. Cuando era más joven, tenía etapas obsesivas en las que soñaba con las coreografías, así que al día siguiente sentía que ya la había ensayado.

¿Cómo definirías tu interés o tu línea como bailarina a través del tiempo?

Creo que tiene que ver con un interés artístico. Nunca he bailado por bailar: siempre ha habido una búsqueda y pensamiento detrás de la danza.

y hace coreografía en el Ballet Nacional y de forma independiente. Dicta clases y baila en la Escuela Nacional Superior de Ballet y el Ballet San Marcos. También ha sido profesor de la carrera de Danza en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, se desempeña como profesor, jurado y coach de figuras en Perú y en Brasil.

¿Con qué coreógrafos de los que han trabajado contigo te has sentido más afin?

Creo que soy muy empática. Hay personas con las que me ha costado más, porque, por ejemplo, desglosan el movimiento, así que tengo que hacer el esfuerzo de hacer los nexos. Aun así, creo que normalmente trato de moverme como quien dirige, es decir, trato de meterme en su piel. En general, disfruto. Con quien más he disfrutado en ese sentido ha sido con Royston [Maldoom], un clásico, que además es encantador y muy divertido; y con Dana Tai Soon Burgess, que es increíble. Yo lo miraba y no había forma de cuestionarlo, porque todo lo que decía lo podías visualizar; y, si lo ves, te metes en la sensación de movimiento de manera natural.

¿Para quiénes más has trabajado?

También he estado en las coreografías de la señora Vera, Luis Valdivia, Rocío Meléndez, Juan Torres, Gina Natteri, Maureen, Rogelio López, Luis Piedra¹⁸⁷, Francisco Centeno, Mark Foehringer y Christopher Roman, entre otros. Cuando estuvimos fuera de la Casona de San Marcos, también trabajamos mucho con Patricia Awuapara. Con ella hicimos *La balada de Jenny*, que fue una experiencia súper linda. En el espacio de Maureen, comenzamos a trabajar la obra y empezaron a dictarse clases de la Escuela de Ballet San Marcos.

¿Ya dictabas en ese momento?

Dictaba a niñas. En el 96, comienzo a dictar clases de prueba con guía para el dictado.

¿Cuándo te contratan definitivamente como maestra o bailarina?

Luis Valdivia y yo fuimos contratados en el 97. Nuestro contrato es muy complicado: tiene las cualidades de los contratos de los profesores, pero no tenemos ninguno de sus beneficios. Estamos contratados como profesores, pero para bailar y dictar clases.

Cuando comenzaste a enseñar, ¿te gustó la pedagogía?

Me encanta, pero no disfruto trabajar con niños. Creo que mi forma de ser me obliga a trabajar con gente que tiene un proceso más complejo: cuando veo que de repente el estudiante entendió, no racionalmente, sino con el cuerpo, es un disfrute para mí.

¿Cuánto tiempo enseñaste a niños?

Creo que hasta el 99, después de *La balada de Jenny*. En ese momento, Susanne Chión me contrata para dictar clases en Andanzas en la PUCP. Di clases a un grupo grande, pues habían hecho una audición y había entrado mucha gente; eran por lo menos veinte personas o más. Yo venía de clases de cuatro o cinco personas en San Marcos; en el espacio de Patricia Awuapara, teníamos clases de ocho o hasta diez personas. En Andanzas o en el espacio de Nora Villanueva daba clases temprano en la mañana, y luego me iba a San Marcos. Estaba feliz, porque me había mudado a Magdalena

¹⁸⁷ Ver nota 113.

y la PUCP no está tan lejos. Trabajaba el piso que hacía Patricia Awuapara, que había aprendido de Mary Anthony. Tenía muchos elementos de Pilates, así que era una preparación física bastante sostenida. El trabajo con los chicos era bacán. Realmente, disfruté mucho de esa experiencia y me di cuenta de que sí disfrutaba dictar. Luego, trabajé con distintos grupos en talleres antes de volver a la Casona de San Marcos. En algún momento de ese periodo, me entero de que Rogelio iba a regresar a Lima, e iba a trabajar y hacer un taller en San Marcos. Como había escuchado tantas cosas de Rogelio, quería ir a sus clases. Dejé de dictar y solo iba a la casona para tomar clases y trabajar con la gente que iba. Llegó Rogelio, hizo un taller de una semana y desapareció. Tiempo después, regresa para hacer *Rojísimo sobre blanco*. La señora Vera había conseguido contratos para todos los que estábamos allí, que éramos dieciséis o diecisiete personas. En ese momento, Luis Valdivia se va a dictar en la Universidad de Lima. Vuelve para tomar clases en la época de *Rojísimo*, pero no participa en el montaje, porque sus horarios se complicaban. Después, viene Luis Piedra e hicimos *Texturas urbanas*.

Qué importantes han sido los costarricenses en nuestra historia, sobre todo por Rogelio y Luis Piedra. En general, ha habido mucho más intercambio del que se piensa.

Es bien interesante. También está la influencia de Alemania por la información que se difunde con sus maestros. De repente, es parte de la estructura del mismo concepto de “danza”: llegar, difundir y salir.

¿Alguna vez has tenido también el interés de crear como coreógrafa?

He hecho las típicas coreografías de final de curso con alumnos. Muchas me gustan, pero dudo que se repitan. También hice algunas coreografías con la gente de San Marcos. Recuerdo una que se llamó *Magda*, que hice con unas chicas muy lindas que tomaban clases con Maureen; entre ellas, estaban Alejandra Planas¹⁸⁸, Viva Caillaux, Micha Trigoso

¹⁸⁸ Ver nota 43.



La balada de Jenny de Patricia Awuapara. Fotografía: archivo personal de María Elena Riera

y Verónica Peña. También presenté una coreografía llamada *Octubre* en un concurso de jóvenes coreógrafos que organizó Maureen. Los miembros del jurado fueron la señora Vera, Celso Garrido Lecca y Maureen. Traté sobre la procesión del Señor de los Milagros. Como la hice para el concurso, el proceso fue apurado y no la llegué a terminar bien, aunque era consciente de eso. Me gustaría retomarla y ver hacia dónde va. No era mala; por algo fue seleccionada.

Más allá de esas experiencias, ¿sientes que tienes el ímpetu de crear? Creo que no todos los bailarines tienen que crear, pero, por alguna razón, sienten que tienen que hacerlo. Por ejemplo, mi hermana Tati [Valle Riestra] es una lindísima bailarina y también ha hecho coreografías con alumnos cuando enseñaba. Ahora que trabaja en Estados Unidos en la compañía de Dana, no tiene ese afán de ser coreógrafa, más allá de que lo haga con sus alumnos. Eso es totalmente genuino y honesto.

Claro. Puedes ser muy creativa aportando en la coreografía. El material que das para la coreografía no es tuyo ni de nadie, pero es importante cuando terminas y entiendes lo que estás haciendo.

Entonces, ¿cuáles son las facetas de la danza que te describen como artista?

Creo que la investigación en el proceso de creación. También me encanta dictar y bailar. Mientras pasa el tiempo, me doy cuenta de que hay más cosas que puedo hacer.

Siento que has sido una pieza muy importante para que toda la maquinaria de San Marcos funcione. ¿Cuál ha sido tu principal rol ahí?

Va cambiando. He tenido mi momento de bailarina. Después, he dictado clases, incluso para el elenco.

Aclárame algo. La Escuela de Ballet San Marcos no es lo mismo que la carrera [Escuela Profesional de Danza].

No son lo mismo. La Escuela de Ballet San Marcos existe desde su fundación en 1964. La Escuela Profesional de Danza fue creada en 2011, luego de años de esfuerzo de la señora Vera para que se consolide la carrera universitaria de Danza.

Entonces, ¿la Escuela de Ballet San Marcos está separada de la carrera?

No del todo. Maureen dicta cursos de composición e improvisación en la carrera de la Escuela Profesional de Danza, y también dicta en la Escuela de Ballet San Marcos. Luis y yo también hemos dictado en la carrera, pero ahora solo dictamos en la Escuela de Ballet San Marcos. Los dos últimos años, me tocó dictar clases de ballet, muy bien entrenada por la señora Vera. Fue bacán y más cómodo, porque venía de dictar más tiempo clases de contemporáneo. Luis dicta contemporáneo; y Juan Salas¹⁸⁹, que está muy ligado al proyecto Danza de la Esperanza, dicta el curso de Danza Comunitaria y los cursos de folklore. Antes de estar en el Ballet San Marcos, Juan estuvo en el Centro Universitario de Folklore.

¹⁸⁹ (Lima, 1978) Bailarín y profesor del Ballet San Marcos. Se ha formado en ballet, danza moderna y contemporánea, y danzas tradicionales peruanas. Ha participado como artista escénico y profesor en festivales de danza en Quito, Bogotá, Hamburgo, etc.

Creo que haber permanecido tanto tiempo en San Marcos ha colaborado con la continuidad de la institución. Más allá de que no hayas hecho gestión de una forma tan directa, tu permanencia es también una manera de hacer gestión.

Es cierto. La señora Vera es muy capaz para eso: te educa, te dirige y te empuja para que explotes todo tu potencial. Además, ahora puedo pasar coreografías que he bailado gracias a la estructura profesional de la que hablábamos al principio, y por haber visto y protagonizado tantas coreografías. Eso ayuda a mantener el repertorio; es lo que sustenta a un elenco y a una compañía.

¿Qué planes tienes para el futuro? ¿Tienes proyectos en San Marcos o en otras partes? Ahora, también dictas en la PUCP.

Como te dije, dejé la PUCP por el año 2000, cuando llegó Rogelio. Creo que, en el año 2005, Mirella [Carbone] me llamó de vuelta. Desde entonces, estoy dictando en los talleres de Danza para Todos. Cuando se abre la carrera de Danza en la Facultad de Artes Escénicas, me dan un curso para preparar a los alumnos para la prueba artística del examen de admisión; también pueden inscribirse alumnos que no van a postular a la carrera. Como la mayoría son muy jóvenes, les digo que se preparen más, pues la danza implica un proceso para el cuerpo. Entran a la carrera por sus maravillosas cualidades, pero con muy poco conocimiento de base técnica.

Como dices, los estudiantes llegan con muy poca preparación para la exigencia que se les va demandando durante la carrera. Además, como son tan jóvenes, no tienen mucha consciencia sobre cómo prevenir lesiones. A esa edad, el ímpetu los jala.

Por eso, es importante el tema del entendimiento. Si sabes cómo puedes aprovechar la clase al máximo, es probable que te lesiones menos. Siempre les digo “estos ejercicios de swing son para que relajen la cadera; tiene que haber peso. Entonces, párate. Tus rodillas tienen que estar encima de los dedos. Si no están encima de los dedos, te vas a hacer daño”. Tienen que moverse bien para no hacerse daño.

Claro, de forma consciente. ¿Estás abierta a trabajar con gente de fuera o a hacer proyectos independientes?

Sí, definitivamente. Me he quedado con ganas de trabajar con Mirella, por ejemplo. He tomado clases con ella y con Karin Elmore. Karin dictaba Cunningham; era muy interesante, porque lo explicaba y mostraba muy bien. Tengo claras muchas cosas por esas pocas clases con ella. Mirella siempre fue muy interesante para mí por su frontera entre el teatro y la danza. La admiro mucho. Hubo la posibilidad de trabajar con ella hace mucho tiempo. Lamentablemente, no se pudo dar. Era algo sobre duendes que me hubiera encantado hacer. En general, me encantaría trabajar con más personas.

Ya para terminar la entrevista, ¿qué sientes que debe pasar con la danza en el Perú para que demos un gran salto?

Es necesario que la educación de danza no se salte pasos, aun en estos tiempos de inmediatez.

Creo que muchos de los maestros son gente que se ha saltado etapas. Ahora, cualquiera comienza a enseñar, muchas veces por necesidad. Recién en el camino, se va encontrando una metodología. Cada vez, hay más gente que enseña sin saber lo suficiente.

Eso ocurre mucho. Es lamentable cuando esos profesores no hacen algo para mejorar su desempeño.



María Retivoff

“En un momento, se pensaba que la danza moderna o contemporánea consistía en ir caminando por el escenario, pero no es eso: hay que transmitir algo más.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo María Retivoff. Nací en 1947 en Paraguay, pero mis padres son rusos. De hecho, mi madre era maestra de danza rusa.

¿Cómo llegan tus padres a Paraguay?

Cada uno salió con su familia por la revolución. Mis padres se conocieron y se casaron en Paraguay.

Y naciste tú. ¿Tienes hermanos?

Sí, tengo una hermana nueve años mayor. Se llama Tatiana. Ella también bailó en su momento. Estudió en Estados Unidos con [George] Balanchine. Luego, tuvo una beca en la Escuela de la Ópera de París, pero no ha bailado profesionalmente.

Entonces, comienzan con el ballet por tu madre siguiendo los lineamientos de la escuela rusa.

Sí. En esa época, mi mamá iba a entrenar en Buenos Aires en los veranos. Así, se actualizaba un poco y después enseñaba lo que había aprendido.

¿Había bastante ballet en Paraguay o tu madre fue una de las pioneras?

En ese entonces, había dos o tres escuelas. Mi madre trabajó alrededor de cincuenta años. Ahora, hay muchas más escuelas, sobre todo de ballet. De contemporáneo hay unas cuantas. Parece que la gente ama el ballet, porque todo lo que se presenta tiene un éxito enorme.

Hace poco leí un artículo en el que hablaban de tu relación con el ballet de Paraguay.

El director actual del Ballet Clásico y Moderno Municipal de Asunción es Miguel Bonnín, que fue mi alumno cuando tenía ocho años. Cuando vine a Perú, siguió con las clases con mi mamá. Creció en Paraguay y más adelante vino a bailar en el Ballet Moderno de Cámara. También estuvo durante una época en el Ballet San Marcos con Vera [Stastny]. Luego, se fue a Europa. Al regresar a Paraguay, asumió la dirección.

Era un gran bailarín. ¿Qué te trajo a Perú? ¿Viniste sola?

Sí, vine sola a inicios de los años setenta. Había estado un año en Colombia antes de venir. Allí, conocí a mi marido y planeamos encontrarnos en Lima: yo tenía más posibilidades de bailar acá y para él era más fácil venir aquí que ir a Paraguay. Le escribí una carta a Trudy Kressel para pedirle una beca. Mario Ignisci, que es un bailarín argentino que había bailado con Trudy en alguna ocasión, me habló de ella y me sugirió que le escribiera.

Cuando le escribiste a Trudy, ¿te contesta?

Sí. Me contestó con su típica caligrafía y lapicero verde. Me dijo que venga. En diciembre de 1970, vine a Lima por tres meses con una beca para pasar el verano acá. En enero, Trudy me llamó y me preguntó si quería quedarme trabajando en su espacio, porque ella se iba a Francia a hacer un curso por seis meses. Acepté y me quedé.

Pero se fue definitivamente.

Ya no vino más. Después de un tiempo, llamó a su mamá para que se vaya con ella. Después de seis meses, la mamá se fue. Trudy me ofreció traspasarme la academia. Acepté, aunque no tenía ni un centavo. Creo que me prestaron dinero. Su local quedaba en el Cine Western, en el jirón Risso [Lince].

Cuando llegas acá, ¿habías hecho moderno?

Sí. Había tenido clases en Bogotá con Javier Prett, un americano. También hicimos coreografía.

¿Qué tipo de moderno era? ¿Qué técnicas usaban?

Era muy lindo. Era moderno con técnica y hacíamos trabajo de suelo. Cuando llegué acá, me sorprendí un poco, porque había mucha improvisación y poca técnica. Como yo venía de la formación de ballet, me sentí desconcertada. Tuve que adaptarme. Algunos bailarines tenían técnica, pero no todos. Armando [Barrientos] sí tenía otros estudios; sus clases eran maravillosas.

Además de trabajar improvisación, ¿cómo era el trabajo de Trudy?

Lo de Trudy era ágil y bonito. Los ejercicios eran muy agradables. Tenía consistencia. Ella había bailado con Alwin Nikolais en Estados Unidos, con quien yo también estudié en

los años ochenta. Ahora, reconocería la propuesta de Trudy como danza libre, pero, en ese momento, no tenía nada que ver con lo que había visto antes. En Paraguay, la Embajada de Estados Unidos nos prestaba películas de artistas como Alvin Ailey o José Limón, así que nos juntábamos para verlas. Eso era lo que yo entendía como danza moderna, que no era lo que había acá.

¿Crees que Trudy tenía algo de teatral a partir de la influencia expresionista alemana?

Me parece que no. Recuerdo que Trudy hizo parte de la coreografía de *West Side Story*, que presentamos en el Auditorio del Colegio Santa Úrsula. En los ensayos, daba indicaciones y luego me pedía que haga movimiento, pero yo no entendía la improvisación. Finalmente, algo logré.

¿Cuánto tiempo habías estado en su grupo antes de que ella se vaya?

Unos seis meses. Tuvimos una temporada en el Teatro Pardo y Aliaga.

¿Por qué crees que te dejó a ti la batuta, a pesar de que te conocía menos que a otros alumnos?

Siempre me he preguntado eso. Creo que fue por mi preparación, porque, cuando vine, ya había hecho funciones y coreografías a mis veintidós años en Asunción. El primer espectáculo de danza moderna presentado en el Teatro Municipal de Asunción en 1970, llamado *Ballet moderno experimental*, lo hice yo. Quizá consideró eso o mi disciplina. No lo sé. En todo caso, lo acepté, porque me vino muy bien y me pude casar con mi marido actual.

¿Quién más bailaba con Trudy en ese momento?

Creo que Armando Barrientos en ese momento estaba en Chile, pero había bailado con ella. También estaban Laura Alba; Stoyan Vladich; Juanita Tarnawiecki¹⁹⁰, que ya falleció; Maureen [Llewellyn-Jones], que tendría en ese entonces quince años.

Cuando llegas a Perú y empiezas a bailar con Trudy, lo que ustedes hacían era lo único de danza moderna. Lo demás era ballet. ¿Cómo lo tomaba el público?

La academia no estaba muy llena. Cuando hice los tratos de dinero con Trudy y la academia pasó a ser mía, le di otro movimiento. Empecé a poner piezas que conocía de antes y le di un rumbo más comercial. Así, hubo más alumnos y empezó a rendir mejor. Aun así, Trudy tenía un público que la seguía siempre y era muy bien considerada.

¿Los teatros se llenaban cuando hacía funciones?

No se llenaban, pero sí tenía público.

Debe haber sido difícil instalar otra danza escénica en una sociedad en la que predominaba el ballet.

¿Qué pasa cuando asumes la batuta de la academia y del grupo?

En esa época, regresó Armando y empecé a bailar con él. Es una persona excelente y me encantaba su trabajo. Todos nos llevábamos bien. Recuerdo que en el 72 hicimos una función en el Campo de Marte con una coreografía de Trudy, una mía y una de Armando.

¹⁹⁰ Ver nota 124.

¿Cómo surge el trabajo que hizo Trudy con Victoria Santa Cruz¹⁹¹ en *Muñeca negra*?

Se hizo cuando yo dirigía el grupo. Conocí a Victoria cuando recién me había casado. Ella hizo un curso de ritmo muy bueno, en el que todo era con palmas y pelotas. Nos invitó a la gente del grupo de Trudy, pero yo iba poco, porque me acababa de casar. Las clases eran alrededor de las 2 de la tarde. Era una maestra fantástica. Yo sabía de Victoria, porque en Paraguay nos habían pasado una película sobre ella. Creo que también en esa época ya se presentaba en teatros con *Me gritaron negra*. Propuso hacer *Muñeca negra*. En el elenco, estuvieron Orit Kenan y Maureen. En el proceso, solo acompañé a Victoria, no intervine. Se presentaron algunas funciones en la Feria del Pacífico. Después, no se volvió a presentar la obra.

Me parece muy interesante este punto de encuentro entre danza moderna y Victoria Santa Cruz. Para mí es un hito muy importante.

El que ahora trabaja fusión es Toño [Luis Antonio] Vilchez. Siempre había pensado que *Muñeca negra* había surgido del trabajo con Trudy, porque la documentación sobre danza moderna es escasa. Sobre todo, hay libros de ballet o algunos artículos escritos por Alejandro Yori¹⁹².

¿Cuándo entras al Ballet Moderno de Cámara?

Cuando se crea en el 74. Creo que entré por medio de Armando. Conocí a Hilda Riveros y nos hicimos amigas en seguida. No hice ninguna audición: simplemente me llamó.

¿Estuviste durante los cinco años de funcionamiento del Ballet Moderno de Cámara?

Hasta poco antes de que Hilda se fuera por el accidente que tuvo con el bailarín. Me resultaba un poco lejos, pues las actividades se realizaban en el Centro de Lima; yo vivía en Monterrico, donde también tenía una academia. Además, ya hacia el final, mis amigas se fueron del Ballet Moderno de Cámara y no era lo mismo. Al principio, teníamos clases de ballet los lunes, miércoles y viernes; y los martes y jueves llevábamos contemporáneo. Tuvimos clases maravillosas de ballet con Alexander Plisetsky. Me hacía volar.

¿Se parecían a las de tu mamá?

Sí. Además, me hablaba en ruso, cosa que me hacía feliz. Lucy Telge también nos dio clases de ballet allí mucho tiempo. Al retirarse, la reemplazó Ducelia Woll. Cuando nos mudamos a la vuelta del INC [Instituto Nacional de Cultura] en el Centro de Lima, Ducelia siguió con nosotros.

¿Cómo describirías el Ballet Moderno de Cámara, tanto a nivel de técnica de movimiento como a nivel de propuesta coreográfica?

Allí, encontré una técnica que me encantaba y era diferente a la que había hecho antes. Había coherencia en la clase, y las propuestas eran de ballet más serio y bonito. Como hicimos muchas giras, había clases que servían para presentar ballet

¹⁹¹ Ver nota 93.

¹⁹² Periodista, gestor cultural y cronista peruano. Fue colaborador del diario *El Comercio*. Además de ser un gran conocedor y admirador de las artes escénicas, fue crítico de danza y otras artes. Escribió el artículo "La danza en el Perú", publicado en la *Revista Peruana de Cultura* (Órgano de la Comisión Nacional de Cultura, 1963). Falleció en 2008.

al pueblo. Para esas presentaciones, se adaptaban las canciones y el vestuario para poder bailar en un estadio de la sierra. Teníamos mallas negras cerradas y unas faldas envolventes que se podían convertir en pantalones.

¿Qué pasa con el Ballet Moderno de Cámara cuando Hilda se va?

La que puede saber eso es Cecilia Gonzales, porque ella se quedó. Después, pasaron al Ballet Nacional todas las chicas que estaban nombradas, como Kathy Botto, Victoria Osoreo y Rosa Valencia. Ellas habían sido alumnas de Kaye Mackinnon, que hacía clásico y una fantasía peruana en puntas. Nunca vi un espectáculo de ella, pero sí fotos.

También he visto fotos. Debe haber sido una fusión interesante. ¿Qué haces después?

Me dedico a mi academia. Más adelante, mi mamá viene a vivir conmigo, pues estaba sola y enferma en Paraguay. Durante mi época en el Ballet Moderno de Cámara, mi mamá estuvo acá, pero se iba cada vez que la llamaban para hacer algún ballet, como *Don Quijote* o *Romeo y Julieta*. Aunque ya era mayor, se iba, hacía la temporada y después venía. Vivió hasta los 101 años. Mi mamá me insistía en que haga un grupo con la gente de mi academia. No estaban completamente preparadas ni yo tampoco, pero algunas estaban bien, así que hicimos un grupo y tuvimos funciones.

Ya bajo tu nombre.

Sí, bajo mi nombre. Lo de Trudy desapareció en el momento en el que entré al Ballet Moderno de Cámara. Por cuestiones de papeleo con la municipalidad, le cambié el nombre a Academia María Retivoff en el año 82. En el 81, me fui a un curso de verano con Alwin Nikolais en Estados Unidos; después, llevé clases con Luigi [Eugene Louis Faccuito], que falleció hace poco.

En esa época, era mucho más común que la gente de danza moderna y contemporánea también hiciera jazz.

Así es. Cuando empecé a enseñar jazz, tenía bastante alumnado. Seguía el método de Luigi. Él creó un calentamiento después de un accidente que tuvo cuando era joven para corregir las secuelas que le habían quedado. Era un método muy agradable y te calentaba muy bien el cuerpo. Después, ya uno hacía el fraseo. Se podía enseñar, porque era siempre el mismo. Bastaba tener el casete y el libro con las posiciones.

¿Cómo fue la experiencia con Nikolais?

Creo que fue muy buena. Me encantaban las clases. Teníamos una hora y media de suelo con gente de su grupo, y después entraba él para una hora y media de improvisaciones. Me gustó muchísimo.

Él fue magistral. Creo que tuvo algunas de las propuestas más originales del siglo XX.

Sobre todo, en una época en la que no era usual usar la tecnología como él lo hacía. Proyectaba filmaciones sobre telas que cubrían a sus bailarines para producir efectos y él mismo hacía música electrónica para sus piezas.

Incluso, su trabajo sigue siendo fascinante para estos tiempos. Trabajos como *Kaleidoscopio* me siguen pareciendo alucinantes, más allá de que otros creadores hayan incorporado también la tecnología en sus piezas. ¿Cuánto de lo que se veía en el escenario comunicaba él en sus talleres?

Eran distintos. Él tenía una técnica. Una vez también vino Murray Louis y que dictó una clase muy interesante. Nikolais y Murray Louis estuvieron en Lima en los años setenta, así como muchos otros artistas, como Eliot Feld y los del Gran Ballet Canadiense. Creo que Jennifer Muller vino ya en la década del ochenta. Ella era muy buena.

Yo no sabía, por ejemplo, que Armando había estudiado también con Nikolais cuando estuvo en las clases de Trudy. Nikolais también tuvo mucha influencia de Francia.

Sí. Era único en su época.

¿Cuánto tiempo estuviste en Nueva York?

Un mes. Al regresar, aproveché lo aprendido en las clases. Esto fue después de salir del Ballet Moderno de Cámara. Si quería hacer barra, seguía lo que hacía Hilda. Si quería hacer suelo, seguía lo que hacía Nikolais. Tenía esos recursos.

¿Cómo era el trabajo de suelo de Nikolais?

Era lo básico de trabajo de piso. Yo ya había empezado a aprender un poco de piso en Colombia, pero lo de Nikolais era más estructurado. Ir donde Nikolais me dio la certeza de que lo que estuve haciendo anteriormente estaba bien. Había cosas nuevas, pero para mí lo importante era la secuencia y el ritmo.

¿Cuál era tu motor para la creación? ¿Cómo describirías tus trabajos creativos?

Cuando tenía al grupo, partía de lo que me naciera. Siempre trataba de que hubiera belleza en lo que ponía en movimiento, y en la composición y la música. Luego, vino esta ola del teatro danza que a mí me espantó. Con eso no iba a calzar, pues tenía otras cosas en la cabeza. Quería hacer algo relativo a los elementos, así que hice *Oxígeno*, con música de Maurice Jarre; después vino *Inmerso*, que representaba el agua y fue con música de Alan Parsons; *Amor brujo*, la de la tierra, fue con música de Manuel Falla y la estrené en Paraguay.

¿Eran obras más abstractas?

Las dos primeras sí. *Oxígeno* fue un primer intento. Creo que la que más me gustó fue *Inmerso*; la música hacía que la gente se sintiera dentro del agua. Después, tuve nuevas ideas. Hice un ballet que se llamaba *Sueños*. La música misma me inspiraba mucho en el proceso de creación. Por eso, creo que yo no iba personalmente con la aspereza del teatro danza. No está mal, pero no iba conmigo.

¿Fue en los años ochenta?

En el 86 o el 87. En esa época, se creó el Consejo de Danza y era el momento del teatro danza. Me empezaron a llamar de Paraguay, donde me sentía en un ambiente más propicio para crear. Allá, hice *Círculos de viento*, referente también al aire. Fue con música de Luis Szarán, que me llamó para hacer esa pieza.

¿Con qué faceta te sientes más identificada? ¿Con la de bailarina, coreógrafa o maestra?

Como todo. Mi primera coreografía la hice a los once años. Mi mamá la vio y la puso en el festival de la academia. Siempre me gustó crear, aunque ahora mi creatividad se va para otro lado. También me gustaba enseñar, pero llegué a hartarme.

¿Por qué te hartaste?

Un día abruptamente decidí que no quería volver a dictar. Empecé muy joven, a los quince años. Cuando mi mamá se enfermaba, la reemplazaba en sus clases. La academia estaba en mi casa, así que iba corriendo donde ella para preguntarle qué seguía. A los veinte, ya hacía funciones: dirigía, hacía luces... veía todo. Llega un momento en el que te harta. Es muy demandante, porque tienes que hacer todo, hasta la publicidad. Además, la gente buena con la que contaba en el grupo se fue yendo.

¿Quiénes han sido tus alumnos?

José Siveroni, que ahora está enseñando en el conservatorio de Zaragoza en España. También le enseñé a Mónica de Osma y a Danilo Luna.

Yo bailé en una coreografía de Danilo Luna y Mónica fue mi profesora. Qué interesante cómo se va armando el árbol genealógico. No sabía que Mónica había sido tu alumna.

Sí, por varios años. Ella bailaba muy lindo. Otras alumnas muy buenas fueron Magdalena y Susana Guisse, aunque ellas no han seguido con la danza. También estaba Óscar Espíndola, que ahora se ha ido hacia el teatro. Varios de los que han sido mis alumnos sí han continuado con la danza, tanto en Perú como fuera. Por ejemplo, Danilo estuvo muchos años en Francia hasta que tuvo el accidente; estaban construyendo algo en su casa, pisó en falso, cayó sobre una piedra y se golpeó justo en la cabeza. La facultad del lenguaje quedó afectada: no podía hablar español, solo francés.

Lo recuerdo como un bailarín muy lindo. Así como decidiste que no querías enseñar más, también decidiste que no querías crear ni bailar más. Te despediste por completo de la danza.

Como dicen, “colgué las zapatillas”. En ese momento, tenía la academia en la avenida Larco [Miraflores], que le traspasé a Maureen. Me había pasado ahí después de estar en el Cine Western.

Ese espacio, que estaba en la cuadra 10 u 11 de Larco, fue lo que Maureen llamó “Danza Lima”. Cuando dejas tu academia, ¿no vuelves a bailar?

Regresé hace seis o siete años a las clases, pero de ballet clásico. Empecé con Ini [Iniurka Companioni]; después, estuve con Adriana Arrunátegui, que es muy amorosa; luego, tuve clases con Allegra, la argentina; y ahora estoy con Analú Polanco, pero desde hace dos meses no voy por viajes y mi gripe. Analú Polanco es jovencita, pero va bien. Estoy en el nivel inicial, pues hace treinta años no bailaba. También tomé algunas clases con Mónica de Osma; y después con Lili Zeni, que seguía la técnica de Rogelio López. Era agradable, pero, después de un tiempo, sentí que mi cuerpo tenía que descansar.

Por no descansar, me he destrozado la rodilla y ahora no puedo ni caminar. Es esencial reconocer lo que el cuerpo necesita. ¿Has seguido la movida de la danza en Lima como espectadora?

Me alejé un poco. Después de dejar la academia, seguí con coreografías. Me llamaban de Paraguay. Fui por tres años consecutivos a montar ballet.

¿Qué te llevó a regresar años después a la danza?

Mi nuera de chica siempre quiso bailar, pero sufría del corazón, así que su mamá nunca la dejó. Ya de grande, llevó a su hija a clases y preguntó si había un grupo para adultos. Le dijeron que sí, así que me animó a ir con ella. Yo tenía diez kilos más que ahora, y me sentía tiesa y dura, pero igual fui. Ni bien me senté en el suelo, Ini se dio cuenta de que había hecho ballet antes, a pesar de que yo quería mantenerme en el anonimato. Como tengo artrosis en la rodilla, de pronto siento mucho dolor y dejo de ir. Cuando se me pasa, regreso. Ya son siete años que estoy yendo continuamente.

¿Dónde dicta Ini?

Ahora está en la cuadra 12 de la avenida Benavides, en un lugar que se llama Ático.

Ese es el espacio de Úrsula Agustín¹⁹³. Ya para terminar, quisiera saber qué desearías que pase con la danza. Cuando pienso que en los años setenta existía el Ballet Moderno de Cámara, siento que fue un gran logro. Ha habido acontecimientos importantes en el mundo de la danza en nuestro país que desearía que se repitan ahora. ¿Qué crees tú que debería pasar?

Ahora que existe la carrera de Danza en la PUCP, se podría crear un grupo o una compañía. Por otro lado, desde que Jimmy Gamonet entró al Ballet Nacional, se han empezado a hacer nuevas cosas. Para mí volvió a ser interesante ir al teatro, aunque llegué por curiosidad, porque hay poca publicidad. También creo que es necesario que la gente tenga preparación. Por ejemplo, a mí me gusta la compañía Nederlands Dans Theater, porque tiene técnica y muestra algo con un fondo bello. Ese es el tipo de contemporáneo que me gusta. Los he visto en Nueva York en 2012. La danza ha evolucionado tanto últimamente. Veo a esa gente que gira hasta doce veces y lo hacen como si nada. Las piernas ya no son a la *second*, sino detrás de la cabeza. Quizás terminan destrozados, pero es bello.

Entonces, crees que debe haber más rigor a nivel técnico.

Sí. Ahora que va a haber escuela, creo que se puede ir por ese camino. En un momento, se pensaba que la danza moderna o contemporánea consistía en ir caminando por el escenario, pero no es eso: hay que transmitir algo más.

La danza contemporánea ha pasado por tanto que los diferentes movimientos parecen opuestos entre sí, pero creo que en este momento coexisten varias corrientes.

Sí, es bueno tomar lo mejor de cada una.

¹⁹³ Ver nota 46.



Marisol Otero

“Trabajo en la relación entre cuerpo, materia, sociedad y naturaleza. En esa relación carnal, para mí se evidencia la fragilidad de nuestra condición humana. Ahí, encuentro mi poesía.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Marisol Otero Rojas. Nací en octubre de 1971 en Lima. **Cuéntanos sobre tus inicios en la danza.**

En tercer grado de primaria, empecé a bailar ballet en la escuela de Lucy Telge. Era una niña muy movida y bailaba sola en mi casa todo el tiempo: cuando mi papá ponía música clásica, yo me encerraba y bailaba en puntas. Llevábamos varias clases después del colegio, así que mi mamá no quería que llevara más cursos extracurriculares. De alguna manera, convencí a mi mamá y fue así como llegué a las clases de Lucy Telge. Desde ese momento, me di cuenta de que eso era lo mío. Estuve en la escuela de Lucy hasta que estuve en quinto de media. Desde tercero o cuarto de media, estuve en el cuerpo de baile del Ballet Municipal.

¿Te enganchaste con el ballet y la manera de enseñar de Lucy?

Me enganché con la técnica por completo. Creo que lo que más me gustaba era vivir la música, pues las clases se hacían con piano en vivo. Como de niña era muy dispersa, la danza clásica me ayudó a centrarme; ordenarme; disciplinarme; y, sobre todo, sentirme aceptada. Tengo un empeine de bailarina clásica, así que recuerdo que de niña las primeras bailarinas de Lucy venían a buscarme al camerino para ver mis pies; todas me pedían que haga puntas. Yo era la niña de los “pies de oro”. En el ballet de Lucy, conocí a muchas personas, con las que después me he reencontrado al hacer contemporáneo. Llegué incluso a pasar los exámenes del Royal. Me encantaba. Todo cambió en quinto de media, porque empecé a tener algunas dificultades. Como mi cuerpo no corresponde al de una bailarina clásica, la situación se complicó cuando empecé a sentir la exigencia en relación al peso. Además, estaba entrando a la adolescencia y he sido muy rebelde. Mi mamá en algún momento trató de convencerme de dejar el ballet. Se convirtió en una lucha con ella, porque en ese momento yo me quería dedicar a la danza de lleno. Sin embargo, de pronto, las clases comenzaron a

parecerme aburridas y empezaba a ver el reloj. Finalmente, decidí dejar la danza. Aun así, creo que esa etapa de mi formación fue muy importante. Me enganché con la disciplina desde algo que me apasionaba; de otra manera, no hubiese tenido sentido.

¿Qué pasó después de que lo dejaste?

Lo dejé antes de entrar a la universidad por aproximadamente un año. Cuando me preparaba para ingresar a la universidad, practiqué judo y empecé a ir al gimnasio. En el 89, que fue ese año de transición, vi *Intuiciones* de Íntegro en la Concha Acústica de Miraflores. Me acuerdo de todo: del lugar, de los que estaban, del espectáculo. Quedé impresionada mirando a Lili Zeni y a Tati [Valle Riestra] en *Avaricia*, la famosa coreografía del dólar. También había una coreografía que se estaba preparando inspirada en la obra de César Vallejo [*Y si después de tantas palabras*]. Quedé totalmente impactada y conmovida, porque era un momento político muy complicado. Me di cuenta de que ese era el lenguaje que quería usar y esos eran los temas de los que quería hablar. Casualmente, Lili vivía a la vuelta de mi casa y siempre la había visto en su bicicleta. Fui a buscarla y empecé a tomar clases con ella. Más adelante, participé en un laboratorio dirigido por Lili después de sus clases. Invitaba a algunas personas y hacíamos coreografías que varias veces hemos bailado en el Día Internacional de la Danza en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano]. En ese grupo, estaban Rose Cano, Elvira Sánchez, Paty Soto y Lea Sulmont. También circulaba la gente del Grupo Uno: Dani Kanashiro y Lucho Peñaherrera, que eran los directores del grupo; y Jossie Lindley¹⁹⁴. Como Lili ya se había separado de Íntegro, estaba formando su nuevo espacio. El trabajo que ella proponía era muy lúdico, así que mi acercamiento a la danza moderna fue como si se tratase de un juego para crear. Después, en el 90 o 91, nos convocaron a Lili y a mí para trabajar con el Grupo Uno en la obra *Fausto*.

¿Ya estudiabas Educación en ese momento?

Sí, ya estaba en la universidad.

¹⁹⁴ Ver nota 172.

Hace un momento, me comentaste que de joven querías vivir de la danza. ¿Cómo querías hacerlo en un contexto en el que todavía no se le consideraba una profesión?

Yo pensaba que sí podía dedicarme a la danza de manera profesional. Por otro lado, creo que, desde niña, he tenido la vocación para enseñar. Como había estudiado música, desde los nueve años daba clases de flauta o piano, porque me gustaba. Cuando estaba en quinto de media, el profesor de gimnasia del colegio me llevó al nido de su esposa y me pidió que enseñara ballet. Cuando terminé el colegio, mi papá me dijo que primero tenía que tener un título universitario si quería dedicarme a la danza. Yo quería estudiar y bailar. Por suerte, entré a la PUCP a Educación en mi primer intento. Fue una etapa importante, porque la universidad me permitió tener una visión más amplia de la realidad. Los años noventa fueron una época crítica, así que fue valioso estar en la movida universitaria y conocer gente muy diversa. Además, tenía facilidades, como el auto, que me permitía moverme de la universidad a los ensayos de danza con el Grupo Uno. Eran mundos diferentes.

¿Qué obras recuerdas de tu tiempo con el Grupo Uno? ¿Cuánto tiempo estuviste con ellos?

Estuve aproximadamente dos años. En ese momento, ellos estaban trabajando con lo que denominaron “teatro clip”, que se trataba de un género inspirado en las características del videoclip.

Creo que lo lograron, al menos en *Fausto*.

El proceso de creación de *Fausto* fue increíble. Como yo era la menor, aprendí mucho de ese elenco, en el que estaban Lili Zeni, Jossie Lindley, María Angélica Vega, Guillermo Castrillón, las hermanas Benitez, Víctor Herrera¹⁹⁵, Humberto Barrantes y Atilio Giribaldi. Era un grupo grande y se creó una “patota”. Después de *Fausto*, hicimos *Talla 45*. Luego, hice *Ofelia*, mi primer solo, en el que Lucho Peñaherrera me dirigió. Se montó a partir de “La Europa de la mujer”, texto del personaje de Ofelia que aparece en *Máquina Hamlet* de Heiner Müller. Surgió a partir de una invitación al Grupo Uno para una presentación por el Día Internacional de la Mujer. Me tocaba presentarme con Pilar Núñez, de Cuatrotablas. En principio, cada una se iba a presentar por quince minutos, pero Pilar Núñez declinó la invitación, así que me pidieron que haga un solo de 45 minutos. Era con una escultura de los Arias & Aragón¹⁹⁶. Con Susana [Aragón] y Adrián [Arias] también colaboré mucho durante todo ese tiempo. Con ellos hicimos mucha experimentación en el tema performático: teníamos sesiones creativas en las que experimentábamos con la luz, los objetos y diferentes materiales. Hacíamos fotografía y, sobre todo, video. Fui modelo para ellos en varios proyectos que hicieron.

¹⁹⁵ Ver nota 13.

¹⁹⁶ Ver nota 141.

¿Cómo describirías el trabajo del Grupo Uno?

Traían grandes músicas y trabajábamos escenas. Partíamos de la improvisación, pero marcábamos inmediatamente; es decir, al final terminábamos ensayando bastante y todos los cuadros estaban totalmente estructurados. Cada creación fue distinta. En *Fausto*, trabajamos mucho en escenas corales; otras secciones fueron más teatralizadas, pues trabajamos con acciones de los personajes protagónicos. *Talla 45* fue un collage de coreografías. Dani y Lucho eran melómanos. Eso me encantaba de ellos: tenían una selección de música increíble con la que trabajábamos. Cuando dejo el Grupo Uno, me voy a trabajar con José Enrique Mavila, que estaba en una etapa de transición. Ya no existía Acero Inoxidable y a José Enrique ya lo habían operado del corazón.

¿Por qué dejó Acero Inoxidable?

No lo sé. Ni siquiera vi montajes de Acero Inoxidable; solo tenía el referente de ellos por Íntegro, porque los dos grupos trabajaron en simultáneo por mucho tiempo. Solo sé que

Acero Inoxidable se desmembró, porque tenían problemas y se pelearon entre ellos. Cuando el Grupo Uno se separó, Guillermo Castrillón, Óscar Pacheco¹⁹⁷ y yo fuimos con José Enrique. Hicimos un par de coreografías que se presentaron en el Día Internacional de la Danza. Recuerdo *Pausa*, una que me pareció particularmente interesante. Durante toda la coreografía, Óscar Pacheco pelaba papa y yo bailaba algunas secuencias de un flamenco inventado por mí. Era una danza muy teatral y con mucho carácter. Yo en esa época estaba terminando la universidad.

¿Cómo era la recepción de los espectáculos? ¿Tenían salas llenas?

Sí. Cuando hicimos funciones de *Fausto* en el ICPNA del Centro de Lima, nunca tuvimos sala llena, pero luego tuvimos una temporada larga en el ICPNA de Miraflores. A nosotros nos agarró el atentado de Tarata terminando la función de *Fausto*. El teatro estaba lleno, a pesar de que no era fin de semana. Cuando la gente empezaba a salir, volaron las ventanas por la bomba. Se escuchaban las sirenas y nadie sabía qué hacer. Estábamos muy cerca del sitio del atentado.

¿Generaban dinero? ¿Recuerdas si se les pagaban?

Ganábamos poco, pero todavía vivía en casa de mis papás y era estudiante universitaria. Lo que ganaba me servía como propina para mis salidas o para pagarme mis clases de danza.

¹⁹⁷ (Lima, 1969) Artista escénico formado en actuación, pedagogía teatral, dirección escénica, ballet, danza contemporánea, canto, improvisación teatral y clown. Tiene un diplomado en Gestión de Proyectos y estudios de Filosofía. Ha realizado más de cincuenta representaciones multidisciplinarias, y trabajos en audiovisuales, cine, televisión, locución, narración oral y animación. Desde hace veinte años, realiza programas de arte educativos en diferentes ámbitos: social/comunitario, universitario, educación especial y escolar, y corporativo. Ha formado Todoloteatral, asociación dedicada al diseño y realización de programas que emplean lo teatral para el desarrollo humano desde una metodología educativa experiencial. Conformó el Núcleo-Taller “Estación Central”, orientado hacia la investigación y la acción transformadora del arte escénico.

¿Cuándo te fuiste a Francia?

En el 93, un mes después de terminar de estudiar Educación. Fui a estudiar una licenciatura en Danza Contemporánea: una *Licence en Danse*. Solo tres universidades francesas ofrecían ese programa. Yo fui al de la ciudad de Grenoble. El programa era parte del Departamento de Historia del Arte.

¿Qué cursos llevaban?

Tanto de práctica como de teoría: Antropología de la Danza, Historia de la Danza, Historia del Arte, Historia del Arte en el Siglo XX, Kinesiología para la Danza y Análisis del Movimiento. En esa época, recién aparecían los centros coreográficos y Grenoble era un lugar con coreógrafos muy reconocidos, así que en la licenciatura trabajabas a lo largo de un año académico en laboratorio con seis coreógrafos para aproximarte a su forma de creación y entrenamiento. La universidad tenía convenio con el conservatorio para que puedas tomar clases de danza. La formación no era para bailar, sino para estar vinculado a la danza desde una perspectiva más teórica y crítica. De hecho, la única bailarina profesional en la licenciatura era yo. La mayoría de estudiantes escribía para revistas o manejaba centros culturales. Aun así, todos bailaban y tomaban clases de danza, por lo que estaban vinculados con el proceso creativo. Mientras hacía la licenciatura, también llevé clases en el Conservatorio de Teatro de Grenoble, pues todavía no sabía si quería dedicarme de lleno a la danza o al teatro. El problema es que el texto me angustiaba. La danza siempre ha sido una vía más amable para mí.

¿No era por el idioma?

En realidad, hablaba francés perfecto. Lo que había era una tensión al tener que comunicarme desde la palabra. Creo que siempre me ha interesado más el misterio y los lenguajes más abiertos. El texto es muy unidireccional para mi gusto. Por eso, soy bailarina. Recuerdo que esos altos niveles de tensión se manifestaban corporalmente: sudaba y no paraba; o, al improvisar, las palabras salían como una metralleta. Me sentía completamente distanciada del texto.

Es muy común que las bailarinas tengan miedo a la palabra. ¿Qué hiciste después de tu formación en Grenoble?

En mi primer año en Francia, hice en Grenoble la *Licence de Danse* y trabajé en diferentes proyectos universitarios. En el segundo año, me fui a la escuela de teatro de Jacques Lecoq en París. Hice la formación que duraba un año llamada LEM; era el laboratorio de estudio del movimiento, y de construcción de objetos y escenografía. La idea consistía en crear elementos e intervenir el espacio con ellos. Creo que había mucha influencia de la Bauhaus, porque trabajábamos sobre el color y sus temperaturas. Además, en esa época estaba vivo el Monsieur Lecoq, así que tuve la suerte de hacer clases con él. La escuela estaba en una sala enorme y hermosísima, que había sido el estudio de box del marido de Edith Piaf. El sitio era increíble. Venía gente de todo el mundo, así que fue un año muy interesante. También trabajé con la compañía de Catherine Dubois. Como ella había trabajado con el Grupo Uno, existía cierto vínculo.

Me encanta su trabajo.

Es brillante. El encuentro con Catherine fue lindo. Solo trabajamos juntas en un montaje. Aun así, durante todo el tiempo que estuve en París, ella fue mi conexión con el mundo de la danza, que era muy competitivo. Las audiciones en París eran para morir. Por ejemplo, cuando postulé al Centro Coreográfico d'Angers, me choqué con la cruda realidad. Como tenía veintiún años, ya estaba en la edad límite para postular. Entraban doce mujeres y doce hombres. La audición para las mujeres era muy formal, con mesa de jurado de mantel rojo. Hacías secuencia e ibas pasando con otros. Desde la audición, me di cuenta de que no me iban a seleccionar, porque ese tipo de audiciones son muy formales y técnicas. Después, fui a otra audición con una gran compañía y fue igual. Incluso, en los requisitos de las convocatorias especificaban talla y peso. Me imagino que la situación ha cambiado, porque eso fue en los años noventa. Con Catherine fue distinto; la audición con ella ya era un proceso de creación.

He leído que también estudiaste en Costa de Marfil.

Estuve por una temporada ahí. Cuando terminé los estudios en la escuela de Lecoq, no quería regresar a Perú. Entonces, me inscribí en la Universidad de París para hacer la maestría de teatro. Al mes de empezar clases, comenzó una huelga universitaria y del sistema de transporte. Las huelgas en Francia pueden ser larguísimas, así que no sabes si vas a terminar el ciclo universitario o no. Había conocido a un bailarín en un viaje que había hecho y me había hablado de una escuela en Costa de Marfil que hacía intercambios internacionales. La idea era estar cuatro meses allá. Para mí era un sueño ir a bailar a África. Compramos los pasajes, pero, días antes de viajar, él es seleccionado en una audición de una compañía grande y decide quedarse en París. Me fui sola, contra la voluntad de mi mamá y mi papá. A mi mamá llegué a convencerla, porque me acompañó a la embajada y pudo ver fotos de Costa de Marfil. La escuela se llama EDEC [Escuela de Desarrollo Cultural de Intercambios]. La directora es Rose Marie Guiraud, una gurú de la danza africana. Como en la India, la sociedad en África está organizada en castas. Ella venía de una casta de artistas. Las mujeres en Costa de Marfil y en África del Oeste en general solo cantan y bailan; no tocan tambores ni hacen otro tipo de arte. En esa época, se mantenía esa tradición. Rose Marie había tenido la oportunidad de formarse desde muy niña en las danzas de su país. Además, había estudiado en una universidad en Suiza y tenía mucho poder, pues era una *sorcière*. Yo creo que también era una hechicera. Estuve en Costa de Marfil en un momento muy particular: un año antes de que comience la guerra civil. Fueron meses de mucha tensión, pero nunca entendí la magnitud de la situación. Recién ahora comprendo la coyuntura en la que se encontraba el país. Yo solo quería bailar. Lo logré, pero por mi iniciativa, porque la escuela no era como se presentaba en sus folletos. Supuestamente, en la escuela había clases de cursos teóricos y prácticos todo el día; entre los teóricos, se ofrecían cursos de historia de arte africano, pero no fue así. Incluso, yo dicté clases a la compañía de ellos. Tenían un orfanato, y una escuela de danza y música. Muchos de los niños huérfanos eran hijos de las víctimas de las guerras civiles. Los

niños eran formados y los jóvenes eran parte de una compañía internacional que giraba por todo el mundo. Trabajaban permanentemente allí y recibían a gente que venía de otros países. Fue una experiencia muy fuerte.

¿Crees que eso te condicionó de alguna manera para trabajos que has hecho?

Siempre me ha interesado conocer danzas de distintas culturas y corporalidades. Algo que nunca he hecho es enseñar danzas africanas, a pesar de que mucha gente me lo ha reclamado desde que volví a Lima. No soy especialista en danzas africanas, porque en esos cuatro meses solo aprendí a rebotar. Es una danza de rebote, de relación con la tierra y de celebración de la vida.

Ahora que me cuentas eso, me hace pensar en lo que escribiste sobre tu proceso de trabajo para *Ino Moxo* con Íntegro. Comentaste que partiste de la vibración.

¿No crees que la experiencia en Costa de Marfil te influyó? ¿Cuál crees que ha sido el aporte de esa experiencia, que es muy distinta a la que hemos tenido la mayoría de los peruanos que hacemos danza?

Definitivamente, me marcó, pero las experiencias más impresionantes las viví fuera de la escuela. Me contacté con gente que participaba en fiestas, así que me llevaban a velorios o matrimonios. Yo quería tocar el tambor y me dejaron hacerlo solo por ser extranjera. Los músicos me daban una tarea básica: simplemente, tenía que mantener el ritmo base durante toda la fiesta, pero no podía, pues me quedaba pegada mirando las danzas. También entraba a bailar. Lo que más me impresionó de las danzas es el poder que te dan para entrar en diferentes estados y para la comunión con la fuerza de la tierra. Eso lo viví en esas fiestas con las mujeres que rebotaban y danzaban con los tambores. Llevaban a los bebés mucho más abajo que en los Andes y así rebotaban. Después de esa experiencia, volví a Francia. Me enteré de que la huelga había terminado al poco tiempo de irme, así que perdí mi año universitario.

Después, vuelves a Perú. ¿Qué haces a tu regreso?

Al volver a Lima, José Enrique Mavila me llama. Estaba de director de la ENSAD [Escuela Nacional Superior de Arte Dramático] y me ofrece desarrollar el programa de movimiento. Creé una propuesta y la desarrollé durante un año. En una de mis visitas a Lima durante los tres años que estuve fuera, estaba en temporada *Los amores difíciles* de Íntegro. Vi la obra y me conmovió mucho. Cuando se enfermó Jossie Lindley, que era parte del elenco, Óscar Naters me llama para que la reemplace. Yo no lo conocía y le tenía terror. Me preguntó si era capaz de montar la obra en tres días. Me necesitaban para tres funciones. Iba a compartir el papel con Bertha Pancorvo: ella iba a hacer las partes más teatrales; y yo, los cuadros con más movimiento. Me pidió que vaya al día siguiente con zapatos de taco y una falda larga. Acepté, y me presenté con mis zapatos de taco y mi falda. El trabajo con Bertha en *Los amores difíciles* fue mi primer contacto con Íntegro. En esa oportunidad, conocí a Jaime Lema, Óscar y Ana Zavala. Cuando regresé después de haber estado África, me llaman nuevamente de Íntegro para trabajar. Hicimos una nueva versión de *Los amores difíciles*, con la que viajamos. Tati no podía viajar, así que la reemplacé en esa ocasión. Con

Los amores difíciles e Intuiciones, viajamos a Ecuador. Luego, creamos *Juanita*; y *Hestia*, con la que viajamos a Colombia. He trabajado con Íntegro por muchos años, pero, durante una época, me distancié de ellos y trabajé con otras personas. Por ejemplo, trabajé con Guillermo Castrillón en *Versus* y *Apego-desapego*, que son proyectos que dirigió en el marco del Festival Internacional de Danza y Teatro. También trabajé con Karin Elmore para *Bellas durmientes*.

Después, empezaste a crear. ¿Qué te llevó a eso?

Después de esas experiencias, me di cuenta de que me tocaba crear y dirigir. Había empezado a cuestionar las decisiones de los directores. Siempre he sido muy rebelde y he tenido ideas muy claras, así que puedo mover un poco el piso si no me manejan bien. Por ejemplo, en algún momento empecé a chocar mucho con Guillermo Castrillón cuando me dirigía, porque me di cuenta de que empezaba a sentir mi propia voz, y quería tocar mis propios temas y tener mis propios procesos.

¿En qué año pasa eso?

Alrededor del 2000. Para entonces, ya había empezado a hacer asistencias de dirección a gente de teatro. Había trabajado en *La confesión* con Michael Didim. También había asistido a Philippe Salti, un director francés que trajo Rocío



Frontera. Fotografía: Roberto Huarcaya

Rato. Ella tenía la compañía de teatro Imágenes; trajo a ese director francés que trabajaba en L' Oiseau Mouche, una compañía francesa en la ciudad de Lille que hacía teatro con actores con habilidades distintas. Philip vino a montar *La noche antes del combate*, una obra que escribió César de María especialmente para el grupo, conformado por alrededor de veinte muchachos con síndrome Down. Es una obra maravillosa. No entiendo por qué nunca más se ha montado. La obra se estrenó en el Teatro Peruano Japonés. La experiencia me permitió conocer más a la gente de teatro de Lima. Philip es un gran artista. Luego, ofreció acompañarme a la distancia en mi primer trabajo, por lo que empezamos un intercambio postal. Era un trabajo sobre mí misma. Fue mucho tiempo de experimentación con el dibujo, la fotografía, y textos que escribía y le mandaba a Philip por correo. Él recibía todo, lo procesaba y me mandaba indicaciones; y yo seguía creando. En paralelo, a través de la Alianza Francesa, Karine Aguirre, Ana Zavala y yo conseguimos realizar un proyecto de formación con Hervé Diasnas, que duró cerca de tres años. En ese periodo, nosotras viajábamos cada cierto tiempo a Francia y él también venía a Lima. Me formé con Hervé y con Valérie Lamielle. En uno de los viajes de esa formación, trabajé también con Philip en mi proyecto. El unipersonal se llamó *Frontera* y se estrenó en el Teatro La Cabaña en 2000. Philip no pudo venir al final, así que lo presenté como me pareció. La estructura era mucho más arriesgada de lo que llegué a presentar. En principio, la estructura de la obra podía ser distinta cada noche.

¿La hiciste distinta cada noche?

Distinta en el sentido de que no marcaba o prácticamente no marcaba. Las danzas eran libres. Había desplazamientos y acciones que estaban determinadas, pero no estaba todo escrito y coreografiado. En esa obra, hay elementos que han estado presentes en todas mis creaciones: la estrecha relación con el trabajo de la plástica, el contacto con la materia del cuerpo y los sentidos, y la tensión de lo que se deja ver y lo que no.

¿Qué viene después de *Frontera*?

En 2002, hice *Babel*. La obra se creó y se montó en la Casa Barbieri. El proceso fue maravilloso. Era un equipo grande con gente de danza; músicos, como Pauchi Sasaki, Inkeri Petrozzi y Raúl Jardín; y videastas. El proceso comenzó con un acercamiento al lenguaje de señas y terminó en un montaje multimedia que exploraba diferentes lenguajes. La idea era acercarnos a eso que queda en el misterio, en el aire y fuera de las posibilidades de expresión en el encuentro con el otro. En ese momento, se formó un pequeño círculo, que fue lo que después se llamó “Los del Parque”. Los llamaba así, porque siempre nos juntábamos en el parque a conversar y a hacer diferentes actividades. Trabajábamos en colaboración con artistas de otras disciplinas. En el grupo, estaba Giuseppe de Bernardi, que nos comenta a Joelle Gruenberg y a mí que había hecho su taller de artes plásticas en la Casa Túpac. En ese momento, la casa se encontraba abandonada. A partir de eso, nace la amistad entre Joelle y yo, que nos lleva a participar en los inicios del proyecto de la Casa Túpac. Giuseppe nos propone que tomemos un espacio, así que entramos a hacer el proyecto de Danza Túpac. Invertimos en el espacio,

empezamos a dictar clases y tuvimos un espacio para ensayos. Un año y medio después, Joelle se va a vivir a España y me quedo sola. Casi cierro el espacio en ese momento, porque tenía miedo de asumir el costo de un local y convertirlo en algo viable.

¿Ya habían nacido tus hijas?

Mi primera hija nace en 2003, después de que había comenzado Danza Túpac. Al final, decidí quedarme y manéjé el espacio con la colaboración de Joelle cada vez que venía. Siempre hemos tenido un nexo muy cercano. Me hice cargo de la dirección y administración de Danza Túpac desde 2002 hasta el cierre en 2013. En los inicios de la Asociación Túpac, trabajamos bastante con Giuseppe de Bernardi. Éramos un núcleo de cinco artistas de diferentes disciplinas. Se trató de un proyecto de gestión que marcó un hito en Barranco. Danza Túpac siempre tuvo la cara abierta hacia afuera, mientras que la Asociación Túpac era un espacio de talleres de artistas visuales que trabajaban a puerta cerrada en procesos individuales. El espacio de danza trabajaba mucho para vincularse con la comunidad. Por eso, hacíamos encuentros, conversatorios y performances.

Una de las características de Danza Túpac era las residencias.

También funcionaba como un espacio de danza y ensayo todos los días. El espacio sobrevivía, porque todas las horas estaban ocupadas entre clases y ensayos. Las residencias se realizaban una o dos veces al año. Para eso, hacíamos eventos especiales, como subastas o grandes fiestas. Las residencias podían combinar fondos a partir de los talleres y presentaciones que también se hacían. Vinieron diferentes artistas. Por ejemplo, en una residencia estuvo Yumiko Yoshioka, que dio talleres. Gracias a ella, tuve contacto con el butoh por primera vez. Después, se hizo una residencia de teatro con Diego Starosta; y otra con Anushiye Yarnell, una artista visual que se introdujo en la danza e hizo un trabajo de danza muy sensible. También recibimos el proyecto IPL [International Performance Laboratory] de Khosro Adibi, que tenía un fondo de la fundación Prince Claus. Él vino dos veces a Danza Túpac. La primera vez fue de “paracaídas” en su gira latinoamericana y se hizo un IPL pequeño de solo una semana. La residencia más grande que hicimos fue la del IPL durante un mes con trece bailarines: había un entrenamiento diario del grupo, en el que también participaron otros bailarines; es decir, tuvieron un formato similar al de clases abiertas. También se crearon varias piezas desde la modalidad de creación colectiva, que luego se presentaron en tres espacios: en el FITECA [Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas] en Comas, en Villa El Salvador y en el MAC [Museo de Arte Contemporáneo] de Barranco. En el caso de Villa El Salvador, yo ya había empezado un proyecto de danza con una asociación del distrito. Nos presentamos en la calle y también se hicieron talleres. La presentación del MAC fue cuando se estaba construyendo el museo. Esa fue una de las residencias de mayor impacto.

Yo recuerdo mucho la de Luis Lara y Jeremy Nelson.

Fue la primera residencia Túpac y fue muy importante. Hicieron una intervención en la que participó mucha gente. Pauchi Sasaki trabajó en la música y Juan Javier Salazar pre-

sentó por primera vez su “escultura” del rayo y los fósforos. Juan era un asiduo de Túpac como residente itinerante. Como centro, Túpac fue un lugar valioso de encuentro entre artistas. También se hicieron mesas de diálogo organizadas por la PUCP y la Red Sudamericana de Danza. En esas mesas, se analizaban las obras y se comentaban los procesos.

¿Por qué cierra Túpac?

Porque ya no teníamos las condiciones económicas para seguir. Empezó como una casa okupa. Nos encargamos de hacerla vivir. El alquiler era irrisorio, porque todavía no había empezado el boom inmobiliario. Cuando esa casa se revalorizó, fue imposible sostener el proyecto económicamente. Creo que Giuseppe ha hecho un esfuerzo enorme para que eso viva el máximo tiempo posible, pero hubiésemos necesitado grandes mecenas para continuar.

También te has acercado a la somática. Cuéntanos al respecto.

A la mitad del proceso de Danza Túpac, hice la formación en psicomotricidad. Como había nacido mi hija, me había vinculado nuevamente con el mundo de los niños. Me formé en la Práctica Psicomotriz Aucouturier. La formación fue maravillosa. Con las amigas más cercanas que hice en la formación, se creó Zona de Juego en 2006 o 2007. Fue un proyecto educativo para los niños al interior de Danza Túpac. Se montó la sala de psicomotricidad y empecé a replantear mi trabajo creativo con los niños con una propuesta menos directiva. Ya en Francia me había dado cuenta de que no había trabajado hasta ese momento desde lo que ahora conocemos como un enfoque somático. Con la formación en Práctica Psicomotriz Aucouturier, me di cuenta de que me pasaba lo mismo en la enseñanza con los niños. Me permitió experimentar mayor libertad, porque es una práctica basada en el respeto del movimiento y el juego libre. Siempre había creído que hacía una danza libre, pero, en realidad, no lo era, porque no les daba a los niños las herramientas para que puedan crear de verdad. Fue un momento para cuestionar lo que creía sobre cómo enseñar y acompañar. Luego, cuando me encuentro con Hervé Diasnas, descubro una danza y una práctica muy completa: la PMD® (*Pratique-Mobilité-Danse*), basada también en principios de educación somática. Con la formación con Hervé durante tres años cambia mi “manera de ser” en la danza. Partiendo de estas experiencias, empiezo a pensar en la enseñanza de manera distinta. Empiezo a imaginar otro tipo de proyectos para difundir más la danza a todo el mundo. En ese momento, creo la asociación Lamovil con la idea de desarrollar proyectos de arte y educación en diferentes lugares; y para públicos distintos, como niños, familias, profesores o artistas. Lamovil es un punto de cultura que está inscrito como tal en Barranco, porque nació allí. Su concepción es un poco ambigua, pues, para ser punto de cultura, la asociación se relaciona con otras instituciones para hacer proyectos; la idea es instalarse en espacios distintos por temporadas. Estoy en otra fase de mi vida, pues, desde el cierre de Danza Túpac en 2013, ya

“Para mí la danza es un medio para comunicar, sobre todo temas urgentes que me mueven y me hacen sentir viva.”

no tengo un espacio propio, que es lo máximo por las posibilidades que te permite para desarrollarte como bailarín. Sin espacio, el tiempo de trabajo es muy limitado. Danza Túpac fue un espacio maravilloso para que muchísimas personas puedan crear y encontrarse.

Yo le agradezco mucho a Túpac, pues he ensayado y enseñado ahí. ¿Te encuentras en algún proyecto ahora?

Ahora, estoy con la “resaca” de *Ino Moxo*. Desde los últimos tiempos en Túpac, retomé mi trabajo con Íntegro. Hicimos *Paraíso*; luego, vino *Ino Moxo*, que ganó la Residencia de Danza del FAEL [Festival de Artes Escénicas de Lima]. Hemos estado trabajando más de ocho meses en el Teatro Municipal. He tenido las mejores condiciones de trabajo de toda mi vida: una sala preciosa, horas de trabajo, y tiempo para prepararse y ensayar. Además, recibíamos sueldo.

Qué suerte.

Después, hemos repuesto *Paraíso*, pero la obra fue replanteada por completo. He empezado también a hacer otro tipo de trabajo como consultora en temas de educación. Intermitentemente, trabajo con Íntegro cuando aparece algo, porque no tenemos el ritmo de una compañía. Me encantaría que fuera así, pero hago muchas cosas en este momento. Tengo una familia y, sinceramente, no puedo vivir económicamente de la creación. Mientras no haya financiamiento,

no puedo participar. No he querido aceptar esa realidad durante años. Aun así, hay proyectos por los que se termina haciendo un sacrificio. Por ejemplo, con Anai Mujica hice *Volver*, mi última creación, que se presentó en 2014 en San Bartolo. Anai me pidió que la dirigiera en su primer solo. Fue una creación

sin financiamiento de ningún tipo. Yo solo di mi tiempo y mi amor, y ella se las arregló para cubrir todos los gastos de producción. Hicimos una creación bellísima. También hicimos una versión de videodanza, pero no me llegó a convencer del todo. Me resultó difícil dirigir el trabajo en video, porque me di cuenta de que no conocía ese lenguaje. Me interesa, así que quizá lo haga más adelante.

Más allá de las dificultades para dedicarte solo a la creación, ¿tienes proyectos a futuro?

Ahora, es un momento de soledad, pero se vienen las giras con Íntegro. Supuestamente, este año vamos a viajar y quizá también el próximo año. Estoy empezando a encontrar temas que son de mi interés que involucran mi historia personal. Creo que haré un trabajo sola a partir de eso, aunque todavía no sé en qué formato. Siento que todas las obras que he hecho siempre han estado en espacios alternativos al teatral. *Frontera* fue en La Cabaña, pero el público estaba en el escenario. *Frontera* se presentaba como solo, pero, en realidad, era un dúo, porque la acción era con otra mujer que estaba en escena y que me acompañaba en todo, porque toda la técnica se hacía a la luz. En La Cabaña, me acompañó Anne Marie Crisanto¹⁹⁸. En 2005, me invitaron a participar en Zona Fronteriza, un espacio de investigación escénica que fue un simposio internacional. En

¹⁹⁸ Ver nota 106.



Frontera. Fotografía:
Roberto Huarcaya

esa oportunidad, se presentó *Frontera* por segunda vez en un lugar alucinante: un estacionamiento abandonado en un sótano. En esa ocasión, hice la obra con Karine [Aguirre]. Era un trabajo que requería precisión y una presencia invisible, así que no lo podía hacer cualquier persona, sino que tenía que ser alguien con dominio en la escena. Esa acompañante era mi parte silenciosa.

Para terminar, quisiera saber cómo te identificas en lo artístico. Has sido muy cercana al teatro, has hecho danza, eres educadora y has sido gestora.

Es difícil. Cuando me preguntan por mi profesión y tengo que responder algo, digo que soy bailarina o educadora, pero me identifico más como *performer*. En ocasiones, digo que soy una investigadora del cuerpo, pero no lo entienden o se burlan. Me cuesta mucho reconocermé como bailarina. A veces, he sentido que mi trabajo no es exactamente danza, aunque, últimamente, me siento más cómoda por la definición de la danza y su apertura frente a otras artes. Con Íntegro hemos experimentado mucho eso también. Trabajamos tanto en movernos poco como en movernos muchísimo en los ensayos, pues el material es enorme y las improvisaciones de siglos, así que sacamos y agotamos posibilidades que no necesariamente quedan en el producto final. De alguna manera, podría decirse que trabajamos con el negativo, con lo que queda después de haber experimentado mucho. A medida que pasa el tiempo, me siento más conectada con lo ritual, es decir, con un ordenamiento de acciones para llegar a algo que me conecte con algún sentido. Eso se relaciona con la memoria y el pasado, y se manifiesta en el presente. Mi arte tiene que ver con la espiritualidad, sin entrar al terreno de lo místico. No practico ninguna religión, así que solo a través de la danza medito, me conecto y encuentro respuestas que no he encontrado en otra parte. Por eso, para mí enseñar es muy delicado, porque es un camino muy personal. Sigo un sistema de preparación muy sensible para la danza, que es el creado por Hervé Diasnas. Ahora, enseño la PMD® (*Pratique-Mobilité-Danse*). La práctica hace que el “instrumento” esté afinado para estar listo para crear. Para mí la danza es un medio para comunicar, sobre todo temas urgentes que me mueven y me hacen sentir viva. Por eso, no hago obras de todo tipo. Me gusta trabajar en obras que

no están escritas y que se construyen desde cero. Si trabajo con un texto, es para deconstruirlo. Experimentamos con el espacio, la acción y la transformación más que cualquier otra técnica. El trabajo es solo un medio para abrir la sensibilidad ante los estímulos de la realidad. Trabajo en la relación entre cuerpo, materia, sociedad y naturaleza. En esa relación carnal, para mí se evidencia la fragilidad de nuestra condición humana. Ahí, encuentro mi poesía. Mi búsqueda no parte de la encarnación de personajes o emociones, aunque a veces pueden aparecer por sí solos. Me interesa entrar en corporalidades distintas, a pesar de que mi práctica personal es formal y muy técnica. Es un medio para poder contrastar, construir, y acceder a otros cuerpos y energías. Desde un acercamiento al folklore, también he abordado esos procesos. Las danzas tradicionales son una puerta para trabajar la transformación desde la energía, y la conexión con la memoria personal y sociohistórica. Como bailarina de contemporáneo, el acceso al folklore es un regalo, porque haces con él lo que quieres: lo desarmas y lo vuelves a armar de diferentes maneras para hacerlo presente. Es una vía riquísima de trabajo y es en lo que estamos en los últimos años en Íntegro a partir de la recuperación de mitos del antiguo Perú, por ejemplo. También trabajo a partir de las transformaciones del cuerpo a través de procesos que se vinculan al butoh, y a los estados de las danzas folklóricas desde su repetición y el trabajo energético que aparece. Finalmente, se trata de una historia de tierra, de relación con el piso y de rebote, y de dar, recibir y fluir. Así, volvemos a África a partir de esa historia permanente de condición de cuerpo en esta vida, en este mundo que nos quiere llevar a dejar de ser cuerpo.



Marlon Cabellos

“Creo que mi contribución consiste en tomar las premisas que fueron importantes para mi formación para adaptarlas a las necesidades actuales.”

— ENTREVISTA POR CORY CRUZ

Me llamo Marlon Cabellos Izquierdo. Nací en el año 1977 y soy peruano.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Creo que me acerqué a la danza por mis estudios de teatro en el TUC [Teatro de la Universidad Católica]. Era un teatro muy físico, muy ligado a la línea de [Jerzy] Grotowski. El curso que más me gustaba era el de Entrenamiento del Actor, que tenía muchos principios de trabajo corporal y centro; y era muy exigente a nivel físico por la energía que demandaba. También me encontré con la posibilidad de tomar cursos de danza para complementar mi formación teatral, y descubrí que tenía muchos puntos en común con el tipo de teatro que había estudiado. Más adelante, me decidí por la danza.

¿Cuántos años tenías en esa época?

Comencé a estudiar teatro a los dieciocho años. Cerca de los diecinueve, empecé a llevar cursos de danza.

¿Cómo fue tu formación en danza? ¿Dónde y con qué técnicas te educaste?

Mi primer acercamiento a los cursos técnicos de danza fue en el Ballet San Marcos. Llevé cursos de ballet y danza moderna. También tomé clases de contemporáneo en Pata de Cabra de manera muy esporádica. Lucho Ramírez, que era mi profesor en el TUC, nos dio la posibilidad a algunos alumnos de ir a tomar clases allí. Creo que tomé dos o tres clases con Mirella [Carbone]. En San Marcos, sí me mantuve de manera estable por alrededor de un año y medio. Después, me fui a Costa Rica en 2000.

¿Cuántos años tenías cuando fuiste a estudiar a Costa Rica? ¿Cómo fue la experiencia?

Cuando estuve en el Ballet San Marcos, no había muchos hombres, cosa que era usual. Entonces, a los hombres nos daban la chance de ir a los ensayos y nos invitaban a tomar clases con la compañía. Alrededor de un año después de haberme decidido a estudiar danza, vino Rogelio López de Costa Rica a hacer un montaje con el Ballet San Marcos; en

ese momento, no había ningún bailarín hombre en el elenco. Por eso, la señora Vera nos recomendó a algunos para tomar sus clases. Rogelio nos tomó a tres bailarines. A partir de esa experiencia, nos facilitó una beca para ir a estudiar en su compañía en la Universidad de Costa Rica. La compañía se llamaba Grupo de Aspirantes, que ahora se conoce como Danza Abierta. Para entrar al programa de la compañía, había que tener un nivel semiprofesional. El programa duraba cerca de dos años. Más que una formación, nos brindaban herramientas para bailar.

¿Recuerdas cómo era el panorama de danza en Lima antes de viajar?

Creo que en ese momento lo más representativo era Pata de Cabra, porque recuerdo mucho el trabajo de Mirella con Lucho Ramírez de Quinta Estación. Las creaciones de Pachi [Valle Riestra] y Rossana Peñaloza también son representativas de ese momento. También recuerdo Quinta Estación y los trabajos que se presentaban en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano]. Otro espacio importante era el de Danza Lima con Maureen [Llewellyn-Jones]. Eso era lo que básicamente conocía: en realidad, mi cultura dancística era muy pobre. Eventualmente, me metía a clases cuando podía. También recuerdo que el trabajo de Morella Petrozzi y su grupo, y el Festival [Internacional] Danza Nueva del ICPNA eran representativos en ese momento.

¿Con quiénes has trabajado en Lima? ¿Cuál sientes que ha sido tu espacio de mayor desarrollo?

Antes de irme, trabajé con el Ballet San Marcos, pero, como te dije, fue circunstancial. Ya a mi regreso, que ha sido reciente, he trabajado sobre todo con la PUCP. Además de eso, no he tenido proyectos ligados a una persona o institución en especial.

También has tenido contacto a nivel pedagógico con el Ballet San Marcos.

Sí. La PUCP y San Marcos son los principales lugares con los que he tenido contacto.

A nivel de intérprete, ¿hay alguna relación con algún coreógrafo o director que te parezca importante de resaltar?

Creo que no he desarrollado un vínculo tan estrecho en Lima. He trabajado con Pachi, con Guillermo Castrillón y con Mirella, pero estos no han sido procesos, sino que me han llamado puntualmente para montajes concretos. Después, he desarrollado trabajos personales con Amelia Uzategui¹⁹⁹, que ha vuelto de Estados Unidos. Por último, he trabajado mis proyectos pedagógicos con la PUCP.

Es decir, tu trabajo en Lima ha estado más enfocado hacia la docencia. ¿Cómo te sientes más identificado: como bailarín, pedagogo o coreógrafo?

Como es el caso de la mayoría en el mundo de la danza, creo que la pedagogía ha aparecido en el camino. Durante mis nueve años en Costa Rica, me dediqué exclusivamente a trabajar como intérprete bailarín. Trabajé para la Compañía Nacional de Danza durante casi todo ese tiempo. Como tienen un sistema más convencional, llaman a un coreógrafo para un montaje determinado. Tenía muy poco espacio para la pedagogía, pues solo daba ciertas clases en las tardes. Cuando regresé a Lima, las circunstancias laborales me obligaron a enseñar más. He descubierto que realmente me gusta, y cada vez trato de aprender más y ser mejor como pedagogo. También estoy tratando de desarrollarme más como coreógrafo, en lo que he tenido pocas oportunidades hasta ahora.

Tras tu formación de dos años en Costa Rica, ¿qué más hiciste allá?

Solo bailaba con la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica. Al llegar, bailé con la Universidad de Costa Rica, pero no llegué a tener la oportunidad de convertirme en bailarín de planta. En cambio, cuando hice la audición para la Compañía Nacional de Danza, sí pude trabajar como bailarín de planta. También bailé para una compañía de jazz profesional.

¿Cuáles consideras que han sido tus trabajos más relevantes en la enseñanza o lo coreográfico?

Como coreografía, el trabajo que más tiempo y responsabilidad me ha demandado ha sido el que realicé con Amelia Uzategui para la tercera edición de las Convocatorias de Ayuda a la Producción y Exhibición de las Artes Escénicas en el Perú, que existían en el Centro Cultural de España. Eso fue en el año 2012. Pedagógicamente, el lugar en el que he podido capacitarme un poco más de acuerdo a las exigencias institucionales ha sido la PUCP.

¿Cómo definirías tu trabajo como artista?

Creo que ahora se basa en una búsqueda. Quisiera enfocarme más en lo coreográfico y lo pedagógico. Como bailarín, me dedico más a la exploración con fines creativos y pedagógicos. Ahora, estoy bailando en un unipersonal dirigido por Pamela Santana y me gusta, aunque no me proyecto tanto como bailarín a nivel escénico. Quisiera enfocar mi experiencia en las funciones de coreógrafo y pedagogo. También me

interesa trabajar en proyectos de otros, pero más me interesaría abordar procesos que demanden mi parte creativa. Me interesa desarrollar proyectos en los que pueda plasmar mis ideas por medio del trabajo de otras personas.

¿Desde cuándo consideras que comienzas a aportar como artista y maestro?

Creo que el trabajo pedagógico que realizo ahora es relevante, porque implica hacerme replanteamientos a nivel profesional. Siento que estoy aprendiendo mucho a nivel pedagógico con la práctica y con la demanda de los alumnos. Desde que regresé, mi visión de la danza ha cambiado y creo que para bien. Mis investigaciones se han vuelto más estructuradas y eso ayuda a tener objetivos más claros. Cada vez, tengo más claro hacia a dónde quiero ir como pedagogo y coreógrafo.

¿Cuáles han sido tus contribuciones desde esa perspectiva?

Creo que mi contribución consiste en tomar las premisas que fueron importantes para mi formación para adaptarlas a las necesidades actuales. Ese trabajo lo realizo en el diseño de clases, la evaluación de cada grupo de alumnos, y la creación de más métodos y estrategias para que los alumnos logren sus objetivos. Como los alumnos de la especialidad de Danza tienen antecedentes tan distintos de movimiento, las clases deben adecuarse a cada grupo y a sus diferentes integrantes. Eso me obliga revisar los materiales constantemente. Me gusta, pues no es un trabajo de rutina. Constantemente, me encuentro creando a partir de la reflexión sobre lo que necesitan los alumnos, las herramientas que tengo para darles y mi metodología de enseñanza. El material de trabajo cambia cada año: se parte de los mismos principios, porque los objetivos son similares entre cada grupo, pero genero material nuevo.

¿Cuáles son tus motivaciones para bailar?

Mis motivaciones como bailarín siempre han estado supeditadas al coreógrafo con el que trabajo. Una de las ventajas de formar parte de una compañía es tener cierta estabilidad de entrenamientos, horarios y trabajo; sin embargo, no eliges con quién trabajar. Afortunadamente, muchas veces he podido trabajar con un coreógrafo que me fascina, cuya motivación viene principalmente de su misma propuesta de trabajo y de movimiento.

De hecho, tienes un foco en la producción de forma.

Sí. Mi formación ha sido más convencional, pues ha estado entre el ballet y la danza moderna. El contemporáneo como tal lo descubrí en Costa Rica. Rogelio tiene un acercamiento al movimiento desde la danza teatro, pero es el tipo de coreógrafo que te dice cómo moverte. Tuve suerte, porque Costa Rica es un lugar de paso de muchos artistas escénicos de la danza. Tuve la oportunidad de tener contacto con muchas propuestas, sobre todo de creadores europeos que venían con trabajos de entrenamiento y de coreografía muy contemporáneos. Eso me inspiró mucho. Ahora, lo que más me motiva a trabajar es la investigación del movimiento en sí mismo a través de principios muy concretos e innovadores. Generar nuevos códigos y formas es mi mayor motivación.

¿Sobre qué han sido tus creaciones cuando has dirigido?

Trabajo mucho el movimiento a partir de la calidad de energía que generan lo estados emotivos y sensitivos. Me gusta

¹⁹⁹ (Lima, 1985). Artista y educadora peruana que creció en Estados Unidos. Graduada de la División de Danza de la Escuela Juilliard y de Liderazgo del Instituto Tamalpa. En 2013, fundó Río Danza Comunitaria en Perú, organización que protege los derechos del agua a través de la performance comunitaria y la educación artística. Enseña de manera regular en el Perú y Estados Unidos.



Cuento acabado de Mirella Carbone. Fotografía: Javier Gamboa

plasmarlos en secuencias abstractas, así que busco generar códigos de movimiento que estén basados en aspectos muy personales, pero sin la perspectiva de la danza teatro.

¿Tienes alguna investigación específica que te gustaría compartir?

Ahora mismo, estoy realizando una investigación de movimiento a la que le estoy tratando de dar sentido desde mi trabajo personal. Más adelante, me gustaría plantearla como propuesta coreográfica con más bailarines. El tema todavía no está muy definido, pero sí tengo las premisas.

¿Cómo ves el panorama actual de la danza y cómo te gustaría que fuera en el futuro?

Veó el panorama con mucho optimismo. Creo que la institucionalización de la danza que se está dando, principalmente a través de universidades como [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos y la PUCP, va a generar un panorama distinto en un tiempo. De hecho, creo que la gente que se está formando va a tener que abrir caminos que llevarán a cambios importantes, porque la danza en Lima ha estado siempre reducida a un círculo pequeño que se vale de muchos recursos para mantenerla a flote. Ahora, se están formando buenos bailarines y gestores que podrán difundir de muchas formas la danza. Así, la institucionalización puede seguir expandiéndose. Espero que no aparezca algún obstáculo que frene este avance. En todo caso, yo soy optimista. Eso me genera confianza y me permite trabajar con más ánimos.



Maureen Llewellyn-Jones

“En general, creo que mi aporte es mi coreografía y mi enseñanza. Por medio de las clases que he dado, he tratado de compartir todo lo aprendido.”

— ENTREVISTA POR MIRELLA CARBONE

Mi nombre es Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca. Nací el 29 de octubre de 1954 en Lima.

¿Qué despierta tu interés por la danza?

Tuve interés por la danza desde pequeña. Cuando tenía unos nueve años, había unas clases de ballet en mi colegio que terminaban con unas actuaciones, a mi parecer, muy feas. Miraba las actuaciones y pensaba que eran una huchafería, pero quería bailar. Sentía que por bailar era capaz de sacrificarme y llevar las clases, pero mi mamá no aceptó y prometió llevarme a un lugar especial para que aprenda a danzar.

¿Dónde te educaste? ¿Cuáles fueron tus influencias en general?

Mi primera influencia fue mi mamá. Ella gobernaba sobre nuestro gusto sin que lo supiéramos. Una noche, fuimos al Teatro Municipal, a un palco oscuro, dramático y precioso. Vimos a Trudy Kressel y su grupo. A la mitad de la función, mi mamá me preguntó “¿esto es lo que quieres?” Le dije “sí”. Mi hermana Jenny y yo empezamos a ir a las clases de Trudy. Dos veces a la semana teníamos la clase de ballet; y una vez a la semana, la de acrobacia. Como mi hermana y yo éramos compinches, bailábamos el día entero. Nos juntábamos con nuestros amigos para bailar, íbamos al teatro a ver a Trudy y en casa replicábamos lo que ella hacía.

¿Cuántos años aproximadamente estuviste con Trudy?

Desde poco antes de cumplir diez años hasta los diecisiete, cuando ella dejó el Perú. El ambiente de su escuela era fantástico. Aunque mucha gente lo tildaba de bohemio, yo sé que era un ambiente de trabajo artístico. Trudy era una persona sumamente enérgica. Muchos la querían, la respetaban y la admiraban. En la escuela, enseñaban Trudy y sus asistentes, entre las que estuvieron Cristina Giannoni, María Luz Calle, Fortunella Alarcón y Teresa Arévalo. La clase de acrobacia era importantísima para mí. Reunía a todos los alumnos de la academia los sábados: iban las pequeñas, las

medianas, las grandes y a veces los del grupo profesional, así que nos conocíamos todos. Esa clase era fantástica y la más divertida de todas. Cuando iniciabas la adolescencia, entrabas a la clase de moderno y no te ponías zapatillas nunca más. En las clases de danza moderna, hacíamos ejercicios a la barra, que se conocían como sucesiones: la primera, la segunda y la tercera; también veíamos sucesiones de espalda, y, sobre la base de esto, se construía prácticamente todo: pliés, ejercicios rítmicos, ejercicios de caminar, combinaciones con saltos e improvisación. Los ejercicios de extensión, impulso, contracción, vibración y relajación eran los básicos. También estaban las caídas, recuperaciones y saltos, entre otros. Hasta hoy, sigo experimentando con los alumnos con esos ejercicios básicos por las posibilidades que dan; y con el manejo del torso, que es tan importante.

Me imagino que era de avanzada tener eso. Es raro tener acrobacia en un curso de ballet. ¿Usaban la acrobacia y la metodología de improvisación en sus espectáculos?

Todo el tiempo, porque el trabajo de creación se hacía a través de la improvisación. Cualquiera de los bailarines de Trudy te va a decir que ella nos daba un tema y sobre eso improvisábamos. Luego, Trudy escogía las improvisaciones que le parecían más valiosas o que probablemente se acercaban más a la idea que ella quería desarrollar. Después, venía un proceso de fijación de la improvisación y luego el resto del grupo aprendía las secuencias de movimiento. Por supuesto, la acrobacia también era parte del vocabulario del movimiento.

¿Cómo era el panorama de la danza en ese momento? ¿Qué otras propuestas y proyectos existían además del de Trudy?

Como yo comencé con Trudy muy pequeña, mi mundo se reducía a su espacio. Ahora, sé que existían otras propuestas, todas de ballet: estaban la escuela de Kaye Mackinnon, la de Roger Fenonjois y la Asociación de Artistas Aficionados. En Miraflores, estaba la academia de Carmen Muñoz²⁰⁰, Diana

²⁰⁰ Ver nota 1.

Kane y Fanny Dreyfus, aunque luego Carmen se separó de ellas. Cuando Trudy se va de Perú, yo estaba terminando el colegio y empiezo a moverme de manera más independiente. Conozco a Dimitri Rostoff en el Ballet Miraflores y me entero de la existencia del Ballet San Marcos. Con este me empiezo a relacionar más adelante, cuando ingresé a la [Universidad Nacional Mayor de] San Marcos a estudiar Historia del Arte.

¿Con qué personas empiezas a trabajar en el medio?

Solo llegué a bailar un año en el grupo profesional de Trudy de los siete años que estudié en su escuela. Como mi mamá se demoraba en recogerme de la academia, me quedaba viendo las clases de las mayores. Eso me permitió tener un panorama amplio de clases y ensayos. Cuando Trudy se marcha, María Retivoff se queda a cargo de la academia. Con ella trabajo un par de años, cuando era todavía bastante joven. También trabajamos con Armando Barrientos, que en esa época viajaba seguido a Nueva York, así que tenía la influencia de Alwin Nikolais. En esos años, vinieron a Lima Nikolais, Murray Louis, Alvin Ailey y Jennifer Muller. Mas adelante, Pina Bausch estuvo en el Teatro Municipal y pudimos verla bailar. Entonces, el techo era altísimo. Luego, trabajé en un grupo con Rafael Morey²⁰¹, Juanita Tarnawiecki²⁰² y otros bailarines del entorno de Trudy. El grupo se llamó Apocalipsis, aunque duró poco tiempo. Otra influencia importante para mí fue Paula Plat, una maestra holandesa que llegó a Lima a inicios de los años setenta. Colaboró con María Retivoff, con el Teatro Nacional Peruano, con el Centro Qosqo de Arte Nativo y con Leonardo Arana Yampey. Paula nos enseñaba expresión corporal. Durante algunos años, también hizo crítica de danza en la página cultural de *El Comercio*. Todo eso me acercó a ella. Yo tenía la suerte de acompañarla: me llevaba al TUC [Teatro de la Universidad Católica], al Teatro Nacional Peruano, a la UNIFÉ [Universidad Femenina del Sagrado Corazón]. Trabajaba como su asistente, lo que me permitió ver las clases y los ensayos, e incluso reemplazarla en las clases de expresión corporal en el TUC cuando ella viajó. Conocí a mucha gente de teatro a través de ella. Hice amistad con la gente de Cuatrotablas, Yuyachkani, Teatro del Sol y la Comunidad de Lima. Cuánto he conversado con Mario Delgado; Edgar Guillén; Pilar Núñez; Ana Correa; o Carlos Padilla, que había sido bailarín en el grupo de Trudy. Fueron conversaciones muy valiosas e incluso algunos me invitaron a ver sus ensayos. También trabajé con otros bailarines de Trudy bajo la tutela de Alexandra Tobolska²⁰³. Como ella también había sido alumna de Trudy, su entrenamiento era similar, aunque para mí no tenía el mismo nivel de profundidad en la búsqueda artística.

¿Cómo te acercas a la creación coreográfica?

Desde que trabajé con María Retivoff, ella me dio la oportunidad de hacer coreografía. Más adelante, Alexandra me permitió hacer coreografías con su grupo también. A partir de eso, aparece *La mujer rota*, una obra que fue particularmente especial. Surgió a partir del libro homónimo de Simone Beau-

voir, que me dio mi mamá. Mi hermano me dio la música que usé. Ya en mis primeras coreografías había usado música que me había dado mi hermano. Por ejemplo, una de mis primeras coreografías la hice con la música del disco *Pictures at an Exhibition* de Emerson, Lake & Palmer, en el que se que adapta la obra homónima de [Modest] Mússorgsky. Yo no conocía a Mússorgsky ni su obra, pero conocía a Emerson, Lake & Palmer. Me parecía fascinante la mezcla entre el rock del grupo inglés; y el tema de la obra de Mússorgsky, compuesta originalmente para piano. Cuando llegué al grupo de Alexandra, yo estaba trabajando con rock; entonces, trabajé con música de Yes y Pink Floyd. Cuando entré a estudiar Historia del Arte en San Marcos, fue un completo cambio en mi vida. Mi tutor era Alfonso Castrillón, un profesor que llegaba mucho a los alumnos. Le comenté que estaba trabajando una coreografía sobre un cuadro de [Vasili] Kandinsky: *La curva negra*. Entonces, me hacía dibujar en la pizarra la curva para explicarle cómo estaba trabajando. La coreografía funcionaba perfecta con *Rude Awakening 2* del disco Pendulum de Creedence Clearwater Revival. En esa época, trabajábamos las luces con Mario Acha, y la escenografía con Hernando Suarez Vértiz y el Taller de Escultura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. También trabajamos con Nicky [Nicolás Vitko], el esposo de Alexandra, que era escenógrafo y pintor. Él construyó las sillas para la primera vez que pusimos *La mujer rota*. Eran hermosas; lamentablemente, no tengo fotos de ellas. Alexandra y Nicky convocaban gente muy interesante, como Fernando Rosa, que hizo la fotografía; o Cristina Gálvez, que venía a los ensayos a dibujar.

Antes de Danza Lima, pasaste por primera vez por el Ballet San Marcos y por la primera experiencia de Íntegro. Cuéntanos al respecto.

Entré al Ballet San Marcos en los años setenta. En 1972, estudié danza moderna y jazz con Jane Devonshire, que había venido contratada por Vera [Stastny] para fortalecer el grupo de San Marcos en danza moderna. Vino con su esposo, que también bailó en San Marcos. Vinieron muy jóvenes del London School of Contemporary Dance. Salí del Ballet San Marcos, porque no me gustaba hacer las clases de ballet: me hacían sentir limitada. Más adelante, regresé al ballet: fui a clases con Lucy Telge y fue mágico. Me preguntó qué había hecho y le dije que moderno. Me daba apoyo y no era autoritaria. Sus clases me gustaban. Al salir de la universidad, empecé a trabajar en el TUC y de manera independiente. Mi hermana Jenny fue una gran influencia, pues con ella comienzo a bailar y a explorar en mi trabajo coreográfico. Como Jenny vivía fuera, me enseñaba técnicas de otras partes cuando venía. En esa época, veo un espectáculo de Rafael Morey en el que bailaba Lili Zeni. Ya la había conocido antes en las clases de ballet y me gustó su trabajo. Entonces, empiezo a trabajar con Lili en dúo en el 83 explorando el Contact Improvisación. Luego, se creó el grupo Íntegro con Óscar Naters, Lili y Roberto Ángeles; y en la música estaba Arturo Ruiz del Pozo. Hacíamos exploraciones de corto tiempo y Arturo tocaba el piano en vivo durante los ensayos, mientras Roberto y Óscar nos miraban. Fue un

201 Ver nota 97.

202 Ver nota 124.

203 Ver nota 115.

Solo, sola. Fotografía: Neto Longhi

“Mi hermana Jenny fue una gran influencia, pues con ella comienzo a bailar y a explorar en mi trabajo coreográfico.”



momento de lujo. Posteriormente, Óscar y Lili siguieron con el trabajo de Íntegro.

¿Cuándo comienza Danza Lima?

Danza Lima comienza en el 85. El primer espectáculo fue *Solos*. En el grupo, hubo un trabajo interesante con diferentes artistas, como Oriana Franco, Gigi Muelle, Tati Valle Riestra, Doris Bayly, Mirella Carbone, Rocío Castañeda, Karine Aguirre, Norma Berrade y Luciana Proaño, entre otros. Ya en el 81, había coincidido con Luciana: estaba haciendo mi segundo espectáculo de solista, *Solo, sola*, bajo la dirección de Pedro Barrionuevo y con la música de Miguel Flores. A partir de esa coreografía, Luciana me comenta que se dio cuenta de que podía bailar sola. De hecho, yo en Danza Lima comencé mostrando mis solos a otras bailarinas y ya después hice coreografía para grupo. Danza Lima duró dieciséis bellos años, hasta el 2000. En el 97, nace mi hija Miranda, otra gran influencia en mi vida. Me quedé cuatro años más dirigiendo Danza Lima y luego tuve que dejarlo. La última etapa fue muy rica, pues creamos Zona de Arte, un espacio que reunió a Danza Lima; el CEIF [Centro de Estudios e Investigación de la Fotografía] de Carlos Montenegro; la asociación de Karin Elmore; el Ballet San Marcos; Danza Gitana de Lourdes Carlin; y a más artistas, como Patricia Awuapara, Vera Stastny, Rocío Meléndez²⁰⁴, Martha Herencia²⁰⁵, Bruno Silva²⁰⁶ y Morella Petrozzi. Teníamos una galería de arte, y presentábamos espectáculos de danza y de música. También fue siempre interesante para el grupo de bailarines estar relacionados con los fotógrafos, como Carlos Montenegro y su grupo. Cuando termina Danza Lima,

empiezo a trabajar en la Casona de [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos con Vera. En el mundo de la danza, siempre hay mucha rotación de gente, lo que supone que se abran nuevas discusiones y que siempre se aprenda algo nuevo. Hace poco, Vera comentaba que, cuando éramos más jóvenes, discutíamos sobre el trabajo en puntas en ballet. En Danza Lima, era diferente, porque el entrenamiento y la formación consistían en clases de moderno y contemporáneo, y luego se entraba al ballet. Pienso que la educación del gusto debe venir primero para el contemporáneo, pero creo que el desarrollo técnico no puede ser en total libertad: debe ser guiado.

¿Te identificas como bailarina, maestra, coreógrafa o gestora?

Creo ser buena coreógrafa y me gusta bailar. A veces, digo que ya no debiera bailar, pues me duele todo, pero después termino bailando otra vez y con aliciente de la gente cercana. No soy muy buena gestora, aunque lo he tenido que hacer. También tengo una línea de investigación de trabajo. Desde 2011, existe la Escuela Profesional de Danza en San Marcos. Para ello, tuve que terminar mi carrera en Historia del Arte con mi tesis²⁰⁷. Esa formación me ha solidificado. Ahora, tenemos que replantear muchas cosas para el bachillerato de Danza. Primero, estuvo la idea de la formalización del Ballet San Marcos, que se basó en la propuesta de Fenonjois para profesionalizar la danza. Con esa idea entró Vera al Ballet San Marcos en el 72 y con esa idea seguimos trabajando hasta hoy. Nos hemos dado cuenta de que hay diferentes perfiles e intereses para poder concretar el bachillerato. No se busca una formación de bailarín, sino que el

204 Ver nota 88.

205 Ver nota 45.

206 Ver nota 186.

207 Se encuentra referida en el prólogo del libro.

bailarín formado debe realizar su propia investigación como profesional de la danza.

Tú misma has montado tus obras y tienes un espacio importante en el que has enseñado, tanto en clases como por medio de tus coreografías. ¿Cuáles consideras que han sido tus trabajos más relevantes o más logrados?

Ya mencioné *La mujer rota* hace un rato. Ese trabajo me ha acompañado desde que se estrenó en el 74 y se baila hasta hoy. El segundo trabajo que me parece muy importante fue *Solo, sola*, con música del percusionista y compositor Miguel Flores. Esa coreografía es una suerte de culminación de varios trabajos de solos, de muchos intentos por bailar sola y de tomar una canción para crear una pieza corta. *Solo, sola* fue un espectáculo de una hora, de uno a uno con el músico. De Danza Lima, un trabajo importante definitivamente es *Hexagrama*, que salió en el 87, pero ya había estado “calentándose” desde el 85. Trabajamos con Norma Berrade, que es directora y productora. Exploramos un estilo a partir de mi forma de coreografiar. Norma nunca se metía con el trabajo coreográfico en sí, pues hacía la puesta en escena y la iluminación. Aun así, nos sacaba una fuerza especial a cada una de las mujeres que participamos: Mirella Carbone, Rocío Castañeda, Karine Aguirre y yo. Fue un excelente trabajo en equipo. Otro trabajo icónico fue *Faldas*, el primer dúo que hice con Lili Zeni. Estrenamos la obra en el 84 y también me ha seguido acompañando, pues Lili y yo nos hemos vuelto a encontrar para bailar juntos pasados los años. Ese trabajo comenzó con la música de Arturo Ruiz del Pozo, asesoría de vestuario de Óscar Naters y asesoría teatral de Roberto Ángeles. Tomar esos aspectos en cuenta es importante, pues es el equipo el que hace la danza, algo que los coreógrafos no debemos olvidar. Otra obra importante es *Improvisación por marineras*, que también es producto del trabajo en equipo. Entrenamos marinera con Javier Valdés, que había bailado con el Grupo Jueves. Con Javier habíamos trabajado un poco de expresión corporal y teatral en Danza Lima. Para un montaje con el Ballet Nacional, Yvonne von Mollendorff me sugiere el tema de la marinera y Olga Shimasaki lo acoge. El trabajo de montaje de marinera con el Ballet Nacional fue interesante. Había tres bailarines trujillanos que hacían los dúos.

¿Has tenido ejes específicos y recurrentes en tu investigación?

Un eje constante es la exploración a través del movimiento, probablemente más de la mujer, ya que he trabajado con muchas más mujeres que hombres.

¿Cómo ves el panorama actual de la danza?

En general, lo veo superficial y de esto no debo acusar a nadie. Veo que se copian cosas y se traen técnicas de afuera, pero no se hace mucho con eso. Lo que me han comunicado mis maestros es su experiencia, quizá más que la técnica. Por ejemplo, Jerome Andrews, uno de los maestros de Trudy, fue un norteamericano que pasó por importantes experiencias de la danza moderna en su país. Luego, en Europa, trabajó con Mary Wigman; terminó residiendo en Francia en el 52, donde creó sus teorías sobre la danza. Esos trayectos me parecen interesantes. Veo todavía a la danza preocupada por ejecutar pasos bonitos. Como dijo Mary Wigman a Trudy

en una entrevista publicada en los años sesenta, “saltitos bonitos, pero saltitos”.

¿Cómo te gustaría ver a la danza en nuestro medio?

Existe el Ballet Nacional y el Ballet San Marcos. En San Marcos, hacemos algo de contemporáneo, aunque todavía hay una fuerte línea de la forma clásica. En los últimos años, no ha habido conjuntos de danza contemporánea, salvo Danzul, la iniciativa que dirigió Beatriz Morachimo a partir del Taller de Danza Contemporánea de la Universidad de Lima. En general, casi ya no hay temporadas ni compañías de danza contemporánea. No sé cómo el bailarín puede alcanzar la profesionalización si no trabaja profesionalmente. Me gustaría ver algo creativo: quisiera que nos encontremos actualizados frente a las técnicas que van avanzando en el mundo y que desarrollemos nuestros propios temas también.

¿Por qué crees que no hay creatividad y, por eso, hay copias?

No creo que no haya creatividad; sí la hay, sino que se valora más lo de afuera por alguna razón. Por ejemplo, viene un profesor de fuera y todo el mundo corre a su clase. Hay gente que incluso copia lo que ve en un video: ni si quiera se trae lo de afuera, o se investiga lo que está detrás de la creación para entender las motivaciones del coreógrafo, la forma de entrenamiento del grupo o por qué se hizo esa obra. Otra cosa que me sorprendió fue la promoción de coreografía en gran formato que hizo el Gobierno Municipal de Susana Villarán. La idea me pareció fantástica, pero, ¿cómo se iba a convocar gente que no conoce el gran formato ni ha sido educada para él? ¿Quién ha trabajado en gran formato en nuestro medio?

¿Cómo definirías o describirías tu trabajo como artista?

Yo me identifico como artista de danza y en el Ballet San Marcos soy coreógrafa; eso dice mi contrato. Cuando presento algo digo “coreografía de Maureen Llewellyn-Jones” o “danza de Maureen de Llewellyn-Jones”. Soy bailarina, coreógrafa, y maestra de danza moderna, contemporánea e improvisación.

La mujer rota. Fotografía: Patricia Martínez Ferrari



¿Desde cuándo consideras que empiezas a aportar como artista al medio de la danza?

¿Qué tipo de aporte? Podría ser en el sentido de modelo, como lo que dijo Luciana Proaño al darse cuenta de que podía hacer un espectáculo de danza sola. Eso puede ser importante, como lo es ahora mi trabajo en la Escuela Profesional de Danza en San Marcos.

Sí, eso es importante. Tú has sido una de las primeras bailarinas que hace solos. Después, ha habido otras, como Gina Natteri con el solo que le hizo Rogelio. La diferencia es que tú también te coreografiabas.

Sí, yo he coreografiado mis solos. Para Gina coreografié un hermoso solo llamado *Solo para fumadores*. En general, creo que mi aporte es mi coreografía y mi enseñanza. Por medio de las clases que he dado, he tratado de compartir todo lo aprendido. Eso me ha llevado a regresar al origen de mi aprendizaje con Trudy. Espero en algún momento hacer una síntesis de todo lo que he ido explorando.

¿Cuáles han sido tus motivaciones para tu trabajo?

Siempre decía que haber visto un buen espectáculo de danza me daba ganas de ir al estudio, pararme frente al espejo y trabajar. Ahora, eso ya no sucede tanto, sino que la motivación viene desde adentro y se va descubriendo. Eso he aprendido en Ballet San Marcos. Por ejemplo, al día siguiente de una función en la noche, puede haber ensayo en la mañana. Antes, tenía la idea de que luego de una función uno se relajaba. He aprendido que la motivación tiene que venir de uno mismo y que el trabajo debe ser constante.



Michel Tarazona

“(...) creo que es importante que se repiense el cuerpo en la danza desde la formación, lo artístico y lo pedagógico.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Michel Tarazona. Nací en Chimbote el 11 de marzo de 1979, pero vivo en Lima desde los tres años. Crecí en Comas durante la época de la migración a Lima.

Sé que te relacionaste con el teatro, porque estudiaste en la ENSAD [Escuela Nacional Superior de Arte Dramático]. ¿Cómo comienza tu interés por la danza? Antes de la ENSAD, ya me había acercado a la danza. Había descubierto el TUC [Teatro de la Universidad Católica] en la avenida Camaná [Cercado de Lima]. Iba los fines de semana, porque pertenecía a un grupo que se llamaba Los Tuquitos.

En ese momento, todavía ibas al colegio.

Sí. Mi colegio estaba en el Centro de Lima. Un día, caminando por ahí, descubrí el Teatro La Cabaña y la ENSAD. Vi que estaban practicando ejercicios de teatro físico. Luego, me enteré de la existencia del TUC. Cuando fui, veo un afiche que dice “Taller de Teatro para Adolescentes: Los Tuquitos”. Consulté al respecto. Jerry Galarreta me atendió y me dijo que las clases eran gratis. Empecé a ir los fines de semana. Seguíamos la técnica de [Jerzy] Grotowski, que era muy intensa. Todo era nuevo y raro para mí, pero mi cuerpo lo disfrutaba. Teníamos distintos maestros, como Willy Pinto, Bachi [Basilio Sorraluz], Simonetta Vela, Walter Ramírez y Walter Zambrano, entre otros. Un día, Adela Jara, que participaba en Andanzas, nos dio una clase de danza contemporánea. En ese momento, yo no sabía qué era. Me gustó mucho y noté una diferencia frente al entrenamiento que habíamos tenido hasta ese momento.

¿Cuál fue esa diferencia?

Si bien disfrutaba el entrenamiento del teatro físico, mi cuerpo adolescente salía adolorido. Cuando conocí la danza, había algo que fluía en la respiración, la consciencia del

cuerpo y las frases de Adela. El movimiento era adaptable al cuerpo, con entradas al piso. Salía contento de esa clase, porque mi cuerpo iba descubriendo algo distinto. Creo que Adela nos dio tres clases en total, porque fue a reemplazar a alguien. Le pregunté dónde podía continuar con ese entrenamiento y me recomendó que vaya a la Casona de [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos. Gina Natteri daba las clases. Empecé con moderno, y seguí con ballet y estiramiento. Mi cuerpo lo disfrutaba; incluso, disfrutaba los dolores del estiramiento. Progresivamente, fueron desapareciendo los alumnos, hasta que me quedé solo con una compañera en esa clase.

Eso es un lujo.

Sí. Solo los dos llevábamos la clase con Gina. A finales de los años noventa, Gina me pidió ayuda para una obra que estaba haciendo con Contémpora en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano]. A partir de eso, empecé a ver los grupos que bailaban en el ICPNA. Después, descubrí Pata de Cabra, que era un boom en esa época. Allí, primero tomé clases con Carmen Aída Febres. Luego, llevé un taller de creación coreográfica con Mirella Carbone. También llevé clases en Danza Lima.

¿Todavía era Danza Lima o ya se había convertido en Komilfó Teatro?

Creo que estaba en la etapa de tránsito, porque todavía estaba Maureen [Llewellyn-Jones]. Como mi familia no me apoyaba en mi deseo por hacer danza, yo veía la forma de pagar mis clases. Creo que en Danza Lima limpiaba los pisos después de las clases y en Pata de Cabra repartía volantes.

En Pata de Cabra casi el tercio del alumnado estaba becado a partir de algún tipo de trueque o intercambio.

Sí. Eso era una gran oportunidad.

En esa época, ¿estudiabas en la ENSAD?

Sí, pero mi relación con la ENSAD fue complicada. En ese entonces, había mucho conflicto entre los maestros y los alumnos, y frecuentemente estábamos en huelga. No seguí la carrera de manera continua, porque me interesaba más la danza. Aun así, al final terminé la carrera

Fotografía de Michel Tarazona: Jorge Velásquez

de Pedagogía Teatral. En las épocas en que no llevaba clases, exploraba lo que había de danza en Lima. Por ejemplo, empecé un taller con Olga Shimasaki en el Ballet Nacional. También hice trapezio en el Manicomio Azul con Aníbal Zamora²⁰⁸. El colectivo escénico tenía la casa en la avenida José Olaya en Chorrillos. En el grupo, estaban Aníbal, Nidia Bermejo, Flor Castillo, Pepe Santana²⁰⁹ y Gina Beretta, entre otros. Nos pasábamos todo el día entrenando trapezio y danza. Me gustó mucho el trapezio. La muestra final de Manicomio Azul, que se llamó *De ángeles y Caines*, se presentó en el Museo de la Nación. Aníbal Zamora era muy intenso como director. Era de los que te tiran el zapato si no haces las cosas bien. Después de eso, volví a la ENSAD por un ciclo. Luego, llevé el taller “El Actor-Bailarín” con Jaime Lema, que después me convocó para *Kamal*. También estuvieron Mila [Milagros] Olivero, Carmen Aída Febres y Marco Miguel Ravines. En la siguiente etapa, entró Cecilia Borasino. Fue una experiencia muy rica.

Tengo muchas imágenes de ese espectáculo y de ti en escena.

Fue un espectáculo muy bonito. Llegué a Komilfó Teatro por *El cielo está vacío*, una obra de César de María, que hicimos con Pascal Narquilli y Sara Deutille del grupo francés Drama Makina. Después de *Kamal*, Jaime me siguió llamando para otras obras, como *Los miserables*, y *La dama y el unicornio*. Fueron experiencias muy bonitas y de bastante aprendizaje. En esa época, en paralelo llevaba también clases con Neva [Graham]²¹⁰ y Lili Zeni en Terpsicore. En ese contexto, llegó Rogelio López para presentar la obra *La nostalgia de la sujeta* en el festival del ICPNA. En ese festival, además de Terpsicore, se presentaron grupos, como Contémpora; y los estudiantes de la Escuela Nacional Superior de Ballet. Lili me comentó que Rogelio quería que participe en su obra, así que acepté. Como los ensayos eran en la Escuela Nacional Superior de Ballet y yo vivía lejos, Lili y Neva prácticamente me adoptaron y me permitieron quedarme en Terpsicore.

Tan maternales.

Totalmente. Ensayábamos muy temprano y, en la tarde, Neva me invitaba a su casa a almorzar. Ya en la noche, volvía a entrenar con Rogelio. Esas épocas me dan mucha nostalgia, porque todo el día me dedicaba a la danza. Conocí gente maravillosa. Más adelante, empecé a presentar pequeñas coreografías con compañeros en el Encuentro de Jóvenes Coreógrafos y en el Día Internacional de la Danza. Hubo bastante movimiento en el ICPNA y también en el Centro Cultural El Olivar durante una época.

Entonces, te has interesado por la creación prontamente también.

Sí. Los directores con los que había trabajado me habían dado herramientas para trabajar, porque buscaban que yo proponga ideas. Vengo de haber trabajado con gente que

208 (Lima, 1963). Estudió en el TUC [Teatro de la Universidad Católica]. Fue becario de la Eitalc [Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe] en Mise-en-Scène y Dirección Escénica, y del ISA [Instituto Superior de Arte] de Cuba en Composición Coreográfica. Se desempeña como director, coach de actuación y coreógrafo. Radica entre Londres y Cusco.

209 Ver nota 50.

210 Ver nota 111.

Fotografía: Gregoire Massy



“Me di cuenta de que, más que enseñar, me gustaba compartir cosas que a mí me podían haber hecho bien.”

me decía que en el cansancio está la creatividad. Después de haber sido dirigido por otros, tuve la necesidad de crear. Empecé creando piezas breves, que duraban entre tres y cinco minutos.

Has pasado por clases de distintos enfoques. ¿Cómo te describirías como bailarín?

Últimamente, estoy volviendo a ser dirigido y lo disfruto mucho. Como mi cuerpo tiene memoria, están saliendo a la luz elementos de mi primera formación de teatro físico, y de los juegos con la teatralidad y la danza a partir de los primeros directores con los que trabajé: Aníbal, Rogelio y Jaime.

La danza teatro trabaja así.

Así es. Cuando me muevo, siento que aparece algo de teatralidad. He disfrutado investigar el movimiento por el movimiento, pero, cuando me ha tocado crear y que me dirijan, me he sentido más cómodo por el camino que te lleva a la imaginación desde la teatralidad.

Después de estas experiencias a finales de los años noventa, partes a Colombia.

Antes de irme a Colombia, terminé la carrera de Pedagogía Teatral en la ENSAD. Lo que ahora hago tiene que ver con mis inicios, pues hacía mucho trabajo comunitario con talleres en Lima Norte.

Al inicio, ¿lo hacías por motivos económicos o porque te interesaban los proyectos sociales?

Empecé con los talleres de verano para niños, porque necesitaba trabajo. Propuse hacer un taller de danza contemporánea, pero, como no se conocía mucho al respecto, le pusimos de nombre “Expresión Corporal”. Empecé a dar clases de todo lo que había aprendido. Me di cuenta de que me gustaba: cuando veía a los niños moverse, me emocionaba. Incluso, empecé a dar clases fuera de mi tiempo establecido en el contrato. Cuando terminó el taller, me seguí reuniendo con los niños y sus familias. Más adelante, me llaman de la misma zona para que dé un taller para las mujeres del

Programa Vaso de Leche de 7 a 10 de la noche. Salía de las clases con Olga Shimasaki y cruzaba la ciudad para llegar. Pagaban muy poco, pero era maravilloso. Me conectaba con todas estas mujeres que se levantaban muy temprano y trabajaban arduamente; aun así, se movían de una manera hermosa. Me di cuenta de que, más que enseñar, me gustaba compartir cosas que a mí me podían haber hecho bien. Cuando terminé la carrera en la ENSAD, entro a trabajar al Colegio Euroamericano en Pachacamac. Me quedé por tres años en el colegio. Fue una experiencia muy bonita, porque confiaron en mí e hicimos varios proyectos.

¿Los niños eran receptivos?

Sí. Trabajé sobre todo con los alumnos de secundaria. Hacíamos muestras de fin de año sobre diferentes temas, como sobre el medio ambiente. Después de esos tres años, quise seguir moviéndome, así que me fui a Colombia a principios del 2000. Tenía una necesidad personal por conocer otro país y otra cultura. En la Universidad de Lima, llevé clases de Contact Improvisación con Ralf Jaroschinski. Le comenté que quería seguir con el Contact Improvisación. Me dijo que iba a dar un taller intensivo de tres meses en Bogotá. No lo pensé dos veces: tomé un bus y fui hasta Bogotá a Danza Común, un espacio de danza contemporánea allá.

¿Quién dirige Danza Común?

Bellaluz Gutiérrez, Zoitsa Noriega y Sofía Mejía. Son tres mujeres geniales, empoderadas con la danza. Al principio, solo llevaba clases de Contact Improvisación. Luego, empecé a descubrir otras cosas en Danza Común, como improvisación, composición, *release*, piso y *flying low*. Para mí fue una sorpresa, porque no tenía idea de que en Colombia hubiera una oferta de talleres tan de avanzada.

El apoyo a la cultura y la danza en Colombia es bastante mayor al que hay en Perú.

Así es. Danza Común fue el primer espacio con el que me vinculé. Cuando terminó el taller de Ralf, decidí que tenía que quedarme. Postulé a una convocatoria del Ministerio de Cultura de Colombia junto a Danza Común y la Alcaldía Mayor de Bogotá. Consistía en un año de formación en el Centro de Experimentación Coreográfica con diferentes maestros europeos, colombianos y sudamericanos. Fui uno de los ganadores. La experiencia con el Centro de Experimentación Coreográfica fue muy importante para mí y ha sido muy influyente para lo que ahora es Kinesfera. No solo llevábamos cursos de danza, sino también de filosofía en relación al movimiento. Por ejemplo, leíamos a Merleau Ponty y [Martin] Heidegger. Tuvimos un taller de composición con Dominik Borucki. Nos enseñaron María Elena Boan; Natalia Orozco; Inés Rojas de Venezuela Neodanza; Rolf Abderhalden de Mapa Teatro, una compañía de teatro muy importante en Colombia que hace performance. Así, empecé a descubrir otros mundos. La intención es que los participantes luego hiciéramos proyectos propios. En paralelo, fui al norte de Bogotá para buscar al embajador de Perú, porque quería buscar otras formas de apoyo. Casualmente, su esposa, Cecilia de la Calzada, es bailarina de ballet. Cuando fui a la oficina del embajador, me invitó a comer a su casa para que conociera a su esposa. Cecilia me ofreció presentarme en las escuelas de danza. Me llevó

a Festival Art, que en ese momento estaba orientada hacia lo moderno. Me dieron una beca para estudiar ahí, así que pude llevar clases en paralelo al Centro de Experimentación Coreográfica. La directora adjunta era Sandrine Legendre, que venía de la Ópera de París y se había especializado en Limón. Era un personaje con un temperamento y un carácter muy fuerte. El entrenamiento era militar: barra al piso a las 8 de la mañana; luego, Pilates; después, estiramiento. Mi cuerpo lo seguía, pero sufría. Llegué a entrar a su compañía. Sandrine buscaba bailarines largos y delgados, y decía que la mayoría de colombianos no tenían esa corporalidad. También contaba sus experiencias y sufrimientos en la Ópera de París, pero con mucha clase. Cuando almorzábamos, nos contaba que en la Ópera Nacional de París los bailarines prácticamente no comían, y que a los lados de la sala de danza ponían baldes para que los bailarines vomiten y luego siguieran bailando. Después de decir eso, se reía. Empecé a cuestionar a Sandrine, a pesar de que era una figura importante. Terminé por dejar la compañía de Festival Art, porque mi cuerpo no se sentía bien.

Eso fue positivo, porque determinó tu búsqueda hacia otros caminos.

En Danza Común, sí me sentí muy cómodo con las experiencias del cuerpo. También hicimos bastante investigación sobre el espacio público. Por ejemplo, tomábamos la Biblioteca Virgilio Barco y bailábamos allí. Empezó a venir mucha gente de fuera a Colombia a hacer pasantías, intercambios o clases. En ese momento, eso no sucedía mucho en Lima. Había bastante movimiento, porque la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Ministerio de Cultura de Colombia y Danza Común estaban aliados. Cuando estaba en Festival Art, tuve una maestra de ballet maravillosa que venía de Cuba. Cuando salí de esa escuela, esa maestra me dijo que tenía que continuar las clases con ella en la Escuela Efa Danza. Allí, conocí a Cortocinesis, una compañía de danza contemporánea. También llevé clases con ellos. Le tengo mucho cariño a Colombia, porque muchas personas han sido muy nobles conmigo, no solo en el mundo de la danza. Además de llevar clases en Efa, empecé a dar clases de danza a niños. En paralelo, seguía trabajando con Danza Común y tomaba clases con Cortocinesis. Más adelante, se abrió una escuela llamada Ballet Ciudad de Bogotá, que era como una sucursal del Ballet Ciudad de Cali. La compañía pertenecía a unos bailarines afrocolombianos que hacían afro contemporáneo. Fui a dictar clases allí con los de Cortocinesis. Fui descubriendo todos los espacios de danza que había en la ciudad.

¿Volviste a trabajar en proyectos comunitarios en Colombia?

Sí. Un día, Marisol, una amiga de Festival Art, me pidió que la acompañara a una reunión, pues le estaban ofreciendo un trabajo en un proyecto pedagógico de danza. Consistía en hacer danza con jóvenes de poblaciones vulnerables en Ciudad Bolívar. Marisol no aceptó el trabajo. En la reunión, Martha Ruiz, la directora del proyecto, me comentó del trabajo y me preguntó si me interesaba. Terminé por trabajar en ese proyecto financiado por el Ministerio de Cultura de Colombia. Me pagaban por bailar y acompañar los procesos con otros maestros. Por las tardes, iba a Ciudad Bolívar y

dábamos los talleres para jóvenes y adolescentes. Fue una gran experiencia. Después de que terminó, Martha me llamó para invitarme a trabajar en un proyecto con mujeres desplazadas por la violencia en Medellín. Acepté, así que iba a Medellín los fines de semana. Martha me dio una oportunidad para tener una vivencia distinta con la danza. Implicó vincularse con el movimiento cotidiano de la gente. Muchas de las personas de las poblaciones vulnerables eran afrodescendientes, así que bailaban danzas afro. A partir de esas experiencias, empezó mi interés por regresar al Perú para hacer un proyecto. Justo en esa época, en Danza Común, estábamos explorando el trabajo del espacio desde diferentes enfoques, hasta que llegamos a hablar de Laban y su tratamiento del espacio personal, que es definido por él como la “kinesfera”. Empezamos a hacer una investigación desde la kinesfera del propio cuerpo, y cómo se diseña y se construye. Me gustó el concepto, porque implicaba tomar consciencia del espacio personal, y que tú permitas quién entra y quién no.

¿Cuánto tiempo estuviste trabajando en ese proyecto sobre el espacio con Danza Común?

Un año, que fue muy intenso. Iba mucho a las bibliotecas por las tareas que me dejaban. Así, empecé a descubrir muchas publicaciones de danza. También fui al Ministerio de Cultura de Colombia y a Idearte para conseguir publicaciones que terminé trayendo. Con Danza Común y con el Centro de Experimentación Coreográfica, bailamos en el Festival Universitario de Danza Contemporánea, que se realiza cada año. Vivía y respiraba danza. Como tenía veinticinco o veintiséis años, no me cansaba ni me lesionaba. Extraño esas épocas.

¿Por qué regresaste a Lima?

Mis padres se enfermaron y mis hermanos viven fuera del país. La danza te absorbe, así que ha habido fechas familiares especiales en las que he estado ensayando. En ese momento, me tenía que hacer cargo de mi familia y debía atender a mis papás. Regresé en 2007. Volví a bailar y empecé a involucrarme en la gestión a partir de Kinesfera. Antes de venir, le escribí a la ENSAD para comentarles del proyecto y pedirles un espacio para hacer talleres. Cuando regresé, me dieron un pequeño espacio. Al inicio, el trabajo no se enfocaba en personas con y sin discapacidad, pero sí tenía claro que la danza tenía que ser para todos. Como muchas personas empezaron a inscribirse, el espacio se quedó pequeño. Me prestaron por un año un auditorio de la sede de la Academia Pitágoras en el Centro de Lima. Como estaba en desuso, el piso estaba un poco malogrado. Compré un nuevo piso e hice otras refacciones. También empezamos a hacer talleres. De hecho, Cortocinesis vino a Lima ese año por el festival del ICPNA y dieron un taller de una semana en Kinesfera. Compartí el espacio con otros compañeros, como Marco Miguel Ravines o Christian Olivares. También vino Nicolás Meguira, un bailarín argentino que me contactó por medio de Ralf. Supuestamente, iba a hacer un taller de Contact Improvisación de un mes en Kinesfera, pero terminó quedándose cuatro meses y bailamos en el Teatro Británico. Presentó un dueto llamado *El solo nuestro*, que era muy intenso. Cuando los de Pitágoras se dieron cuenta de que el espacio estaba

tomando forma, ya no quisieron prestarlo al año siguiente. Así, terminó la primera etapa de Kinesfera y tuvimos que buscar un nuevo espacio.

¿Quiénes formaban parte de Kinesfera en esa primera etapa?

Estaba Sandra Bajac, que es de la ENSAD y también se había acercado a la danza. Luego, llegó más gente de la ENSAD. Estuvieron Fiorella Díaz y Augusto Montero²¹¹, con quienes presenté un trío en 2008. Me empezaron a prestar un espacio en el MALI [Museo de Arte de Lima], porque empecé a trabajar ahí. Daba un taller de danza contemporánea y clases de danza a los alumnos de séptimo ciclo de la carrera de Pedagogía de las Artes. Después, empecé a tener vínculos con el Goethe-Institut. Solía ir a la biblioteca por los videos y libros de danza. Cuando llega Petra Behlke a asumir la dirección al Goethe-Institut, me la presentan. Ella es muy animada e incluso fue a ver nuestros ensayos. Cuando nos quedamos sin espacio, me ofreció un lugar genial en el Goethe-Institut. Allí, empezamos a entrenar. Más adelante, en ese mismo espacio, empezamos a colaborar con Amelia Uzategui²¹².

¿Cómo sucedió esa colaboración?

Cuando yo estaba en Colombia, me llegó un correo de Amelia, que le escribió a toda la gente de danza de Lima. Se presentó, y dijo que era peruano-norteamericana y que iba a venir a Perú con un grupo del último año de sus estudios en Juilliard. Pedía información de alguna institución para dar talleres a poblaciones diversas. La puse en contacto con una ONG en la selva, así que pudieron irse allá. Después, trabajamos en el Goethe-Institut. A partir del trabajo en el Goethe-Institut, conseguí una beca para estudiar en Alemania. Los estudios tenían que ver con danza, idiomas, cultura y desarrollo. Estuve tres meses en Berlín, que es otro mundo. La danza es muy diferente también: tiene otras calidades, formas y miradas. Todo lo que vi en Berlín era muy conceptual. Lo abstracto y la metáfora estaban muy presentes; no bailaban prácticamente y la gente se emocionaba de una manera distinta. Fue una experiencia hermosa y tomé clases maravillosas. Una experiencia que me había marcado antes del viaje fue una charla que dio Felix Ruckert en el Teatro Municipal de Lima. Él nos decía que por medio del trabajo hay que ofrecer amor a la gente. Cuando fui a Berlín, me contacté con él y fui a su escuela. En ese momento, ya se encontraba en otra etapa. Lo de “dar amor” había sido en Lima; en Berlín, estaba explorando el sadomasoquismo.

Es otro tipo de amor.

Puede ser. Cuando fui, vi que el espacio estaba lleno de látigos. Me dijo que no me asuste, porque era su nueva investigación. En el espacio de Ruckert, tomé clases de Contact Improvisación con Stephane Fratti. También llevé clases en Tanzfabrik. Aproveché para ver obras de artistas como Sasha Waltz, Sylvie Guillem y otros. Fui a ver a Constanza Macras, una coreógrafa argentina que trabaja hace mucho en Alemania. Estaba interesado en ver el espectáculo, pero las entradas eran muy caras. Fui al teatro y pedí hablar con la directora. Empezamos a conversar en español y le dije que

211 Ver nota 52.

212 Ver nota 199.

quería ver su obra. Me ofreció un asiento al lado de ella. Cuando terminó la obra, en la puerta del teatro, había una venta de libros de danza. Mientras los veía, la vendedora empezó a conversar conmigo. Me comentó que siempre tenía entradas para los estrenos de las obras de danza, así que me invitó a ver a Sylvie Guillem. Fui y, después de la obra, me invitó a una cena en la que iba a estar la misma Sylvie Guillem. De repente, llega una mujer mayor que se me hacía conocida. Era Susanne Linke. Conversé con ella y me comentó que había trabajado en el Perú.

Claro, en sus inicios.

Les mandó saludos a Gina [Natteri], Vera [Stastny] y todos los del Ballet San Marcos. Me emocioné, porque es una figura histórica de la danza expresionista alemana. En general, la experiencia en Alemania fue hermosa. Allá también vi a un grupo que trabajaba en Colonia con cuerpos con y sin discapacidad. Regresé a Lima y continué con Kinesfera. En 2009, fui a pasar Año Nuevo a Cusco con Amelia Uzategui para de paso dar un taller. En principio, nos íbamos a quedar una semana, pero yo terminé quedándome tres meses. Me gustó la energía y la gente de Cusco. Di un taller de danza y *flying low*.

¿Quiénes eran tus alumnos?

Muchos hacían teatro y habían tomado algunas clases de danza. Me comentaban que usualmente iba gente de Lima a dar talleres, pero no hacían procesos largos. Conmigo llegaron a tener clases todos los días de estiramiento, cuerpo, *flying low*, conexión y Contact Improvisación. Fue intenso. En ese taller, conocí a Miguel Campana²¹³. En general, las clases fueron bien recibidas. Hicimos muestras en un supermercado y en la Alianza Francesa con videos de danza. Allá,

viví con Christian Olivares, que me dio una habitación. Al regresar a Lima, me enteré de que me habían aceptado para un programa de danza en Suiza. Fui alrededor de un mes al Tanzhaus en Zurich, que es también otro mundo. Al regresar a Perú, veo que DanceAbility estaba ofreciendo un seminario. DanceAbility es una fundación internacional que trabaja danza integral o inclusiva para personas con y sin discapacidad. El curso era en Santiago de Chile. Alito Alessi, que era el gurú de ese tipo de espacios, iba a dar el seminario. Además, en esa época, la compañía de Pina Bausch se iba a presentar en [el Festival Internacional] Santiago a Mil, así que también aproveché para ver su espectáculo. En el seminario en Chile, se trabajaba con personas ciegas, mixtas o en silla de ruedas a través de la danza. Alito nos daba herramientas del Contact Improvisación y la improvisación. Conecté esta experiencia con lo que había hecho en Colombia, pues las discapacidades también pueden ser vividas emocionalmente, como en el caso de las mujeres que habían sido víctimas de violencia. Cuando regresé a Lima, estaba decidido a investigar ese tema. Entonces, abrí un primer taller en Carmen de la Legua en el Callao, cuando todavía entrenaba en el Goethe-Institut.

¿Lo abriste por medio del Goethe-Institut?

Sí. Además, trabajamos con la Omaped [Oficina Municipal de Atención a la Persona con Discapacidad] y psicólogos, e hicimos un registro para ir casa por casa para dar a conocer el taller a las personas con discapacidad. A pesar de que las municipalidades son muy burocráticas, me encontré con personas con mucha disposición. Convoqué a Sandra Bajac y a Miguel Campana para el proyecto. El taller se realizó en la Casa de la Cultura en Carmen de la Legua. Pensábamos que el cierre iba a ser sencillo, pues planeábamos hacer

213 Ver nota 53.



Ciudad interior. Fotografía: Agustín Galván

una muestra en el barrio. Sin embargo, el Goethe–Institut quería que la experiencia se difundiera. Entonces, apareció el Fondo Cultural de la Embajada Suiza para apoyarnos en la producción: la muestra, que iba a durar cinco minutos y se iba a presentar en un parque, terminó por presentarse en el Teatro Pirandello y duró media hora. Me comencé a asustar.

¿Sentiste miedo por no saber lidiar con ese tipo de experiencia?

Sí, sobre todo durante el primer mes del taller, porque no estaba vinculado con el tema. En el medio de la danza, el cuerpo ideal es el cuerpo sano. Cuando comienzo con el taller, veo que los muchachos y las muchachas tenían un “problema”. Luego, ese “problema” se convirtió en un valor agregado para poder bailar. Cambié mi enfoque: lo que antes era un límite podía ser ahora una oportunidad para que ellos encuentren su propia manera de moverse. Sin duda, el primer mes fue una experiencia distinta, porque, además de la discapacidad física y sensorial, estos jóvenes venían de un bajo nivel socioeconómico. Eso podía ser más fuerte que la discapacidad física, porque el sistema no les daba oportunidades. Muchos de ellos no terminaron la escuela. Por ejemplo, Roger Cornejo, que ahora trabaja conmigo, sufrió un accidente a los catorce años. Él vivía en La Cruz, en Tumbes. De niño, siempre iba al mar y hacía clavados. En una ocasión, cayó mal y se golpeó la médula. Los médicos lo intervinieron en muchas ocasiones para ver si podía volver a caminar. Prácticamente, experimentaron con él. Pasó por el sistema de salud en Tumbes y en Piura, hasta que llegó al Hospital del Niño en Lima. Finalmente, no pudo volver a caminar. Miguel Campana y yo lo bajábamos del segundo piso donde vivía con su familia para que vaya al taller. Hace poco, presentó en Tumbes un libro sobre su vida, en el que también habla sobre Kinesfera. Roger tiene mucha luz.

Se le nota cuando baila. ¿Cuántos de los que han tomado los talleres contigo se terminan quedando en Kinesfera?

La mayoría se quedan por poco tiempo, entre uno o dos años. Los que se han quedado por más tiempo son los que están en situación de discapacidad. Por ejemplo, Roger está desde 2010; y José Rojas, desde 2012. También hay bailarines que no tienen discapacidad, como Nora Soriano, que ha hecho ballet desde niña y estudió en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Ella estuvo cerca de dos años en Kinesfera. Sandra y Miguel siguen trabajando con Kinesfera hasta ahora; hacen otros proyectos, pero siempre regresan con nuevas experiencias. Ahora mismo, tenemos un grupo muy bonito. Eliana Solórzano viene desde hace un buen tiempo, al igual que Urpi Castro.

¿Cómo es la dinámica de la dirección artística en Kinesfera?

Yo estuve a cargo de la dirección artística por un buen tiempo. Luego, han venido varios extranjeros a colaborar con nosotros. Tenemos un vínculo importante con voluntarios franceses por medio del Servicio Cívico Francés,

así que nos apoyan en diferentes tareas. Han venido varios artistas franceses a Kinesfera, como Kristel Brooks o Albane Moreau. Vienen de diferentes tipos de formación de contemporáneo y están con nosotros por temporadas cortas.

¿A José o a Roger les ha interesado dirigir?

José prefiere que lo dirijan. En cambio, a Roger sí le interesa, así que hemos hecho ejercicios para que poco a poco se involucre en la dirección. Hemos ido juntos a dar talleres a diferentes zonas de Lima y hemos preparado juntos las sesiones. Roger se encargaba del calentamiento. Dirige a los alumnos con la voz y su propio movimiento. Yo me encargo de la otra parte de la sesión. En ocasiones, él también dirige una secuencia en los entrenamientos. Está muy interesado en transmitir lo que ha aprendido. Dio un pequeño taller en el que lo acompañé en Carmen de la Legua para personas con discapacidad. Recientemente, hemos estado haciendo ejercicios de composición.

¿Van a espectáculos de danza?

Sí, hemos visto muchas obras de danza. Han ido al teatro a ver a artistas como Wim Vandekeybus. Siempre vamos a ver alguna obra en el Festival [Internacional] Danza Nueva y este año también hemos ido al Festival Sótano 2 de la Universidad del Pacífico. Siempre conversamos sobre lo que vemos y yo reaprendo desde sus miradas.

¿Crees que ellos se consideran parte del gremio de la danza en Lima?

Ahora sí. José ha empezado a explorar otros espacios de danza. Para Roger es más difícil por el tipo de discapacidad que tiene, pues necesita apoyo y acompañamiento para desplazarse. José ha comenzado a ir a los *jam* de improvisación de Perro Volador, a pesar de que el espacio es de difícil acceso, pues tiene una escalera. Conoció a José Avilés²¹⁴ y ahora tienen una relación muy bonita.

Luego, ha ido a los talleres de Sinergia. Ha trabajado también con Roly Dávila y con Eliana Solórzano. Le resulta interesante, porque es otro tipo de experiencia. A veces, los profesores no están acostumbrados a trabajar con gente que no tiene piernas, como José, pero él baja de la silla y se manda. Ha ganado un gran nivel de confianza. También hemos ido a conversatorios de danza del Ministerio de Cultura. Ese tipo de experiencias los hacen sentir parte del gremio.

¿Qué planes tienes con Kinesfera y como artista independiente?

Me interesa el cuerpo real más que el cuerpo ideal que tratan de inculcarnos en nuestra formación. Desde que dicto talleres y llegan personas con discapacidad, quedo maravillado con lo que logran hacer con sus cuerpos. El concepto de lo “virtuoso” ha cambiado por completo para mí. Yo les agradezco mucho a los muchachos que han estado en Kinesfera, pues han cambiado muchas perspectivas que tenía de la realidad. Ahora, me siento fascinado con el movimiento de las personas, más allá de que sean bailarines o no. Por ejemplo, Giovanna Ángeles, que baila con Kinesfera, tiene enanismo. A ella la conozco desde que yo tenía

“Me interesa el cuerpo real más que el cuerpo ideal que tratan de inculcarnos en nuestra formación.”

²¹⁴ Ver nota 146.

diecisiete años. En ese entonces, ella andaba con muletas. Ahora ya no, porque le han hecho varias operaciones y está bailando de una manera hermosa. Urpi me dice que Giovanna tiene algo especial, pues se concentra mucho cuando entra al piso. En general, la consciencia del cuerpo y espacio de estos muchachos van cambiando. Otro caso muy especial es el de Erick, un chico con parálisis. Lo conocí un día en el que estaba caminando por el Centro de Lima. Él caminaba con un ritmo que me parecía danza. Me acerqué a él para conocerlo. Empezamos a conversar y me contó su historia. Le dije que tengo un grupo de danza e inmediatamente se interesó. Sus movimientos nos sorprenden, aunque son parte de la forma en que se mueve cotidianamente. Ese tipo de cosas hacen que me quede en Kinesfera. Pronto cumpliremos diez años.

¿Tienen algún tipo de financiamiento en Kinesfera?

Hemos recibido apoyos específicos, como para los talleres de danza; o el taller Cuerpo Presente, que hemos dado en Ventanilla, que es el distrito que alberga la mayor cantidad de personas con discapacidad. Muchas personas que viven en Ventanilla han migrado de la zona norte y han sufrido accidentes. Hemos recibido financiamientos para un proyecto en las laderas de Chillón. La Cooperación Belga nos dió financiamiento para un proyecto de talleres en el Instituto Italiano de Cultura para maestros, públicos diversos y organizaciones de cultura viva comunitaria; eso terminó con una presentación en el LUM [Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social]. También recibimos financiamiento para *Danza panza*, una obra lúdica para niños. En la gestión municipal de Susana Villarán, postulábamos a las convocatorias de Cultura Viva Comunitaria y siempre salíamos escogidos. Hacíamos talleres o piezas de danza en los parques zonales de distritos como Villa El Salvador o San Juan de Lurigancho. Ahora, estamos postulando a Infoartes, un programa del Ministerio de Cultura. Felizmente, el Instituto Italiano de Cultura nos brinda espacio para ensayar. Como te comenté, la muestra del primer taller fue en el Teatro Pirandello, que pertenece al Instituto Italiano de Cultura. El director vio el proyecto y luego nos ofreció un espacio. Cuando cambió la directiva, pensamos que nos quitarían el espacio, pero, por suerte, no fue así, sobre todo porque es un proyecto inclusivo para personas mixtas.

Me parece importante que existan grupos como el tuyo, que benefician a gente que ha sido marginada. Aun así, qué pena que no se valore también por la calidad artística.

Siempre conversamos en el grupo al respecto. Cuando hicimos el taller por primera vez en Carmen de la Legua, se llamó “Experiencia en Danza y Discapacidad”. Luego, se llamó “Danza Inclusiva” y permaneció así por un buen tiempo. Más adelante, decidimos sacar la palabra “inclusiva”. Nos dimos cuenta de que era más excluyente decir “inclusivo”, porque ya no se hace énfasis en lo artístico, sino en el beneficio para un sector de poblaciones vulnerables. Incluso, en los conversatorios que hay después de las presentaciones, los comentarios de los espectadores suelen ser bastante paternalistas y las preguntas suelen dirigirse únicamente a los que tienen discapacidad. Ese tipo de experiencias nos sirvió

para repensar algunas cosas, como en la idea de retirar lo de “inclusivo”. Hacemos danza y punto.

Por ejemplo, DV8 tiene una pieza llamada *The Cost of Living*, que es con un hombre sin piernas. Se presenta como una coreografía más de DV8: no resaltan el hecho de que el bailarín no tenga piernas.

Esa es una obra preciosa. De hecho, tuve la oportunidad de conocer a ese bailarín de DV8 el año pasado, porque fui a un festival de cuerpos diversos en Europa. Descubrí que en Inglaterra hay muchas compañías mixtas, como Stopgap Dance Company. En ese contexto, conocí a David Toole de DV8. Es un gran bailarín, más allá de su discapacidad. Tiene mucha fuerza y gran dominio del espacio. Ese tipo de trabajos sí son vistos como obras artísticas en Europa. Andrea Ochoa, de la compañía de danza integrada Con Cuerpos de Colombia, me decía que la situación en su país era similar a la nuestra; es decir, va a tomar tiempo que este tipo de trabajo sea visto como algo artístico.

Es complejo. Incluso, en muchos lugares, las discapacidades físicas han sido tratadas como tabúes. Aun así, entiendo que para muchos es difícil lidiar con este tema, por lo que va a tomar tiempo que aprendamos y cambiemos de perspectiva.

Para eso, se tiene que pasar por la experiencia sensorial y corporal. Si no, no se va a comprender. El mismo Estado trata la discapacidad de manera muy paternalista. Eso no ayuda a cambiar.

Para terminar, ¿cuál crees que es tu aporte al mundo de la danza en Lima?

Por todas mis experiencias, creo que a la danza le hace mucho bien volverse más horizontal. Además, creo que es importante que se repiense el cuerpo en la danza desde la formación, lo artístico y lo pedagógico. Quiero aportar a esa línea desde el proyecto que estoy conduciendo desde hace un tiempo, porque ofrece una alternativa distinta a la del cuerpo ideal del bailarín y a los cánones de belleza en general en la sociedad. Desde Kinesfera, tratamos de contribuir con ese tipo de cuestionamiento: quiero una sociedad más justa y más inclusiva, pero no paternalista. Siento que la misma danza contemporánea se ha vuelto muy conservadora, a pesar de que en un principio trataba de romper con los límites de lo clásico. ¿Dónde está la valoración del cuerpo y la diversidad? ¿Dónde quedó la danza íntima, propia y conectiva? Trabajar con personas tan diversas como las personas con discapacidad, y que opinen sobre su experiencia con la danza y se sientan parte del gremio ya es un gran aporte para el mundo de la danza en general.



Miquel De La Rocha

“Para mí el circo es lo espectacular, lo popular. Tiene una magia desde su estética tradicional, su olor, su textura, su pomposidad y hasta su decadencia.”

— ENTREVISTA POR CORY CRUZ

Me llamo Yoann Miquel de la Rocha Carbone. Nací en 1980 y soy peruano. Tal vez mi interés por la danza se deba al hecho de tener una madre actriz [Marisa Carbone] y una tía bailarina [Mirella Carbone]. Sin haberle tomado mucho interés en mi niñez, vi una puesta de circo en Francia poco antes de terminar el colegio. Eso me hizo decidir tomar el camino del circo, tal vez por diferenciarme un poco.

¿Cómo fueron tus primeros acercamientos al mundo del movimiento?

Antes de terminar el colegio, tomé cursos con el grupo Maguey; además, en el colegio tuve la suerte de tener a Pilar Núñez como profesora. Ya saliendo del colegio, tomé cursos en diferentes lugares por un periodo de seis meses antes de postular a una formación de circo en Francia. Los cursos que tomé en Lima fueron de danza en la escuela Pata de Cabra, de circo con La Tropa del Eclipse y de un poco de acrobacia en el Estadio Nacional. Después, fui a estudiar a Francia. Ingresé a una formación preparatoria de un año para después postular a la Escuela Nacional de Circo en Francia. Al final, nunca postulé a esa escuela y comencé a trabajar con una compañía de circo francés llamada Les Colporteurs, con quienes había hecho mis prácticas para terminar la preparatoria. Aprendí mucho en el año y medio que estuve con ellos. Comencé con un proyecto franco-peruano con uno de los integrantes de ese circo francés y La Tarumba, que terminó con una puesta que se llamó *Sueños de vuelo*. Después, el francés me pidió que lo remplazara en la compañía. A los diecinueve años, terminé trabajando con ese circo en Marsella e hicimos una gira en los Estados Unidos. Después, solo me quedó formarme con la intuición y tomar lo mejor de los talleres que se daban en Lima.

Antes de irte ¿cómo recuerdas el panorama de la danza en Lima?

En esa época, estaba recién descubriendo y descubriéndome. De danza, solo conocía lo que había visto de mi tía Mirella

Carbone; y de Pata de Cabra, la escuela que compartía con Rossana Peñaloza y Pachi Valle Riestra.

Además de la experiencia en circo, al regresar a Lima hiciste trabajos de danza.

En Francia, tomé cursos de Contact Improvisación en una escuela de danza. Al trabajar en la compañía de circo, aprendí un poco con una de las integrantes que era bailarina. Ya a mi regreso, seguí en clases en la escuela Pata de Cabra. Estuve en algunos montajes de Mirella Carbone y en uno de Pachi Valle Riestra. Hace poco, estuve en proceso corto de danza butoh con Yumiko Yoshioka. También he estado en tres puestas de la compañía de teatro físico: dos dirigidas por Fernando Castro²¹⁵ y la otra por Alonso Núñez²¹⁶.

¿Con quiénes has trabajado en Lima antes de generar tus propios trabajos?

Comencé a generar mis propios trabajos bastante joven, pero, a la par, trabajé en La Tarumba en *Itó*, su primera temporada en la carpa. También trabajé con los que mencioné antes. Siempre tuve un impulso por comunicar más que por demostrar y eso se fue intensificando con el tiempo. Al comienzo, la técnica pesaba más o no sabía cómo manejarla para dar lo indispensable y comunicar lo que quería.

En ese primer momento, había un énfasis sobre todo en lo acrobático.

En lo acrobático como parte de la técnica del circo o de la danza. Siempre me fastidió ver la técnica; luchaba contra ella sin entenderla necesariamente. Ahora, pienso que para

215 (Lima, 1979) Se formó como payaso junto con el grupo Pataclaún y como bailarín en la Escuela de Danza Contemporánea de la PUCP. Posteriormente, viajó a Argentina, donde se formó en la pedagogía de Jacques Lecoq. Ha trabajado en teatro, televisión y cine. Actualmente, forma parte de la Compañía de Teatro Físico y es el gestor cultural en la especialidad de Danza de la PUCP.

216 (Lima, 1978). Diseñador y artista escénico autodidacta, interesado en explorar estados receptivos y de libertad expresiva para exponer contenido que suele ser encubierto por el lenguaje y por los códigos convencionales. Con esta perspectiva, sus propuestas experimentan sobre la plástica, la dramaturgia, la música y la expresión corporal.



Corteza. Fotografía: archivo personal de Miquel De La Rocha

“(...) hay que esperar y aprender a escuchar el estímulo para que no se te escape cuando llega.”

todo hay una técnica, como en “aprender a ser más natural para que no se vea la técnica”, más allá de las piruetas y lo demás. Aun así, creo que, para disfrutar algo, basta la honestidad con la que haces la obra. Prefiero pensar en la puesta en escena antes que darle una categoría de circo, danza o teatro.

Has trabajado como intérprete, maestro y creador. ¿Cómo te sientes con cada faceta?

Empecé como maestro por necesidad económica, y porque no había muchas personas y lugares que ofrecieran algo similar a mi trabajo. Eso me dio un gran aprendizaje, porque aprendí a guiar a otras personas y también aprendí de ellos. Con el tiempo, llegué a cuestionarme si hice bien o no en comenzar tan joven, pero fue lo que se dio. Como intérprete, siento que soy buen acompañante. Y la creación es el momento que más ilusión me da.

¿Hay trabajos que te han tocado más como intérprete?

Siempre me han tocado de distintas maneras. Tengo un buen recuerdo cuando trabajé con Mirella en *Platos rotos* y en un dúo llamado *Muerte vieja*.

¿Cómo te describes en tu trabajo artístico a nivel personal?

Siento que creo a partir de una necesidad. Por eso, siento que uno no puede estar haciéndolo siempre: hay que esperar y aprender a escuchar el estímulo para que no se te escape cuando llega. Me gusta trabajar la atmósfera, el tiempo y el espacio. Intento lograr que lo que vea me transporte a ese lugar.

Es decir, ya no trabajas solo el movimiento, como en el circo.

Pienso en el movimiento como lo justo y necesario para llegar a lo anteriormente dicho.

Por un lado, se encuentran tus creaciones como Miquel de la Rocha; por otro, está el trabajo con Agárrate Catalina, el espacio que abres y empieza a generar diferentes proyectos. ¿Cómo ha sido la experiencia con Agárrate Catalina?

Agárrate Catalina se fue haciendo por una necesidad de generar proyectos. Junto a Lucía Meléndez, tomamos la dirección de ese proyecto, aunque parte de una necesidad colectiva junto al grupo de amigos con los que practicamos en ese momento. El primer local se abre en 2006. Más adelante, tuvimos la necesidad de crecer, sobre todo espacialmente, así que nos mudamos en 2009.

¿Se abrió desde un inicio como un espacio de formación?

Sí. Desde que arrancamos, hubo clases. Tuvieron buena acogida; eso nos sorprendió gratamente y nos motivó, pero el principal motor siempre fue la creación escénica. Eso no nos generaba tanta ganancia económica, así que nos financiábamos con lo que ganábamos de las clases.

¿Estaban las líneas del circo y de la danza desde el inicio?

Sí. Para mí el circo es lo espectacular, lo popular. Tiene una magia desde su estética tradicional, su olor, su textura, su pomposidad y hasta su decadencia. De la danza más bien lo que me interesó fue su lado poético: el encontrar qué decir o hacer sentir sin necesariamente verbalizarlo y sin ser descriptivo. En ese momento, Lucía Meléndez y yo pensamos que podíamos generar más público dándole un poco de circo a la danza.

¿Cuáles crees que son los aportes que han generado en Agárrate Catalina?

Agárrate Catalina no solo ha sido un espacio de creación de espectáculos propios, sino también un teatro alternativo.

Dio espacio a otras personas para presentarse. Se dieron talleres de profesores nacionales e internacionales, lo que generó mucho intercambio. Sus clases regulares para adultos y niños siempre partieron de la búsqueda personal del movimiento, más que de la enseñanza de algo preestablecido.

El espíritu de compartir se refleja también en sus espectáculos, porque personas de distintas disciplinas colaboran y hacen fusión.

Sí. Comenzamos a trabajar con nuestros amigos. Algunos venían del circo; otros, de la danza. Se dio un intercambio entre nosotros para intentar ver algo fusionado y no a cada uno en su disciplina. A veces, hubo intentos más logrados que otros.

Siento que eso es parte de la identidad y las creaciones de Agárrate Catalina.

Lo que pasa es que en muchas escuelas se enfocan mucho en lo técnico y le dan espacio a lo creativo al final de los estudios. Si uno no le da importancia a lo creativo desde el inicio, luego es difícil estimularlo. Me gusta mucho trabajar con personas que recién comienzan por lo libres que están de toda técnica. Es por eso que me gusta mucho trabajar con niños.

¿Cómo ha cambiado tu trabajo a partir de la experiencia con otros creadores?

No sé si ha cambiado mucho a nivel de lo que quiero decir, pero sí me ha ayudado a explorar formas sobre cómo lo quiero decir. Desde hace un tiempo, no me puedo mover de la manera en la que lo hacía antes a causa de una lesión en la espalda. Siento que eso hace que me vuelva más conciso a la hora de moverme y me gusta. Si bien hay una limitación, hay una infinidad de movimientos que puedo hacer. Uno comienza a darse cuenta de las cosas que dejas de ver por el apuro.

Eso se traslada inevitablemente a las creaciones. Ahora, trabajas solo y tú mismo te diriges. ¿Podrías hablar sobre esa experiencia?

Trabajé en un solo hace un par de años que se llamó *Vestiré de marrón*. Fue un reto, porque era la primera vez que me dirigía solo a mí. Fue como ponerme a prueba. Si bien no resultó exactamente como lo pensaba, fue un primer paso.

Como has comentado antes, no trabajas desde una herramienta o técnica específica, sino que exploras a partir del encuentro con las personas con las que trabajas.

Sí, me gusta trabajar con lo que traen los actores. Si bien comienzo con una idea, esta se va transformando con lo que el grupo trae. Cuando trabajaba con circo, intentaba que el mismo proceso creativo nos lleve a la técnica para ver todas las posibilidades de expresión que había en ella; es decir, no quería partir de la técnica específica. Aun así, era un método limitado.

¿Cómo ves el panorama actual de la danza en Lima y qué te gustaría ver?

Ha habido un gran crecimiento y hay más orden para estudiar danza. Lo mismo ha pasado con el circo a partir de la creación de la Escuela Profesional de Circo de La Tarumba desde hace unos años. Creo que solo buenas cosas se van a dar de todo esto. Aun así, creo que la danza y otras artes en

el Perú aún son solo para un público privilegiado. El artista tiene poco público, quizá porque hasta ahora nos hemos conformado con eso. Sin embargo, ahora, hay más gestores y los artistas están entrando con más fuerza a todos lados. Hay más incentivos y concursos para crear. Espero que con el tiempo se puedan generar más.

¿Crees que hay algo en concreto que podría incorporarse en estas nuevas experiencias para que sean incluso mejores?

Creo que las experiencias mejorarán por sí mismas. Siento que no hay que temerle a la lentitud en tiempos en los que hay tanta presión por producir rápido, porque a veces uno produce por producir. La distancia y la reflexión siempre serán beneficiosas. No es necesario forzar tanto la creatividad.



Corteza. Fotografía: archivo personal de Miquel De La Rocha



Mirella Carbone

“Ante las normas impuestas por la sociedad, siempre he sido muy rebelde. Eso es innato en mis montajes, pues siempre he manifestado poéticamente mi rebeldía ante el sistema (...)”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Mirella Carbone. Nací en Lima el 11 de agosto de 1953.

Tengo entendido que hiciste ballet desde los tres años hasta el inicio de la adolescencia.

Empecé con el ballet en el Colegio Italiano Antonio Raimondi cuando tenía seis años. Mi mamá tuvo el gran acierto de inscribirme en las clases de ballet, ya que, durante casi toda mi estadía en el colegio, la pasé muy mal y lo que me salvó fue el ballet. Tuve como profesora a Nena Menacho²¹⁷, una maravillosa mujer que colaboró mucho con la educación del ballet en esa época. Estudié con ella hasta 1970, hasta quinto de media. Durante una época en la adolescencia, me retiré. Tenía otros intereses, pero Nena insistió en que siguiera. Fue a mi casa y le dijo a mi mamá que me ofrecía una beca. Su insistencia me hizo dar cuenta de que quizá valía la pena seguir. Nena fue la primera persona que me hizo sentir que podía dedicarme a la danza. Después de terminar el colegio, quise continuar. En Magdalena, el barrio en el que viví desde niña, estaba la academia de Tamara [Burkevics] de Cino, una profesora rusa de ballet. Llevé clases con ella por tres años, y adopté el ballet de forma más madura. Tamara también me hacía sentir que tenía potencial. Yo tomaba clases con las mujeres. Luego, Tamara me hacía quedar a las clases de los hombres para practicar los saltos, porque decía que yo era buena para eso. Estuve ahí hasta los dieciocho años aproximadamente.

¿Qué te gustó del ballet? ¿Qué aspectos del movimiento te hacían sentir bien?

Coincidiendo con [Pedro] Almodóvar, durante mi etapa escolar, viví la época de “la mala educación”: estaba educada por el miedo y la culpa. El ambiente era oscuro y tenso, tenías que aprender todo de memoria, y no te dejaban hablar ni ensuciarte en el recreo. A pesar de lo rígido que puede parecer el ballet, en él encontré libertad y una manera de

expresarme. Todo el año esperaba diciembre para presentarme ante mi papá y mi mamá; no me importaba el resto del público. Recuerdo que en el colegio me escapaba y me iba al ático, donde estaba el pequeño teatro. Me quedaba escondida mirándolo, porque me atraía. Aparte de las amigas, y las clases de ballet, arte y educación física, los buenos recuerdos que tengo del colegio son de momentos muy personales, siempre escondida y dejando volar mi imaginación.

¿Por qué dejaste el ballet a los dieciocho años?

Me fui a Italia. En esa época, ni siquiera sabía que existía la danza moderna. Mi mundo era el ballet. Siempre he sido tímida. Lo sigo siendo, solo que ahora sé manejarlo. De pequeña, mi timidez me ubicaba en un espacio de soledad, mientras que el mundo del ballet me abría a la fantasía. Recuerdo que mi cuarto estaba lleno de objetos de ballet, como las zapatillas, los tutús o los afiches. Sin embargo, no veía piezas de ballet, porque no había cómo: no existía internet y por la televisión no pasaban espectáculos. Mis padres no me llevaban al Ballet Nacional o el Municipal, y yo ni siquiera sabía que existían. Mi padre, migrante italiano, tenía la ilusión de que sus hijos conocieran su país, así que nos premió al terminar el colegio y nos llevó unos meses a su pueblo, Tasorello, en Génova. Me enamoré perdidamente. Cuando regresé a Lima, trabajé mucho para regresar a Italia. Y lo hice, pero me alejé de la danza. En Italia, empecé a estudiar Historia del Arte Italiano en la Universidad de Perugia; sentía que la carrera estaba conectada de alguna manera con lo que había descubierto en el ballet. Perugia es una ciudad donde se reúnen muchos extranjeros que estudian italiano o carreras universitarias. Me sumergí en ese mundo internacional, en las fiestas, en los enamorados y en la vida de los años setenta. Aun así, me encontraba sola trabajando y estudiando, y siempre sentí nostalgia.

¿Por el ballet?

En realidad, no sabía por qué sentía esta nostalgia. Viví un tiempo en Italia y logré conocer las raíces de mi padre. Sin embargo, como peruana, también extrañaba mi país. No entendía la esencia de la nostalgia hasta que volví a Lima y

217 Ver nota 134.

empecé a ir terapia. Mi terapeuta me dijo que explorara el teatro, porque sentía que con eso iba a experimentar ejercicios que me iban a dar más confianza. Yo no había visto más que dos o tres obras de teatro en mi vida. Comencé a indagar en Lima y encontré el grupo Cuatrotablas, que tenía un trabajo muy corporal. Para mi suerte, Mario Delgado, director del grupo, abría por primera vez un taller para el público en general. Al llevar ese taller de Cuatrotablas, descubro un nuevo mundo.

¿En qué año pasa esto, aproximadamente?

A mediados de los años ochenta. En el proceso, la gente empezó a desertar del taller, hasta que me quedé sola. Pilar Núñez y Mario Delgado me daban tareas y me dejaban sola por dos horas. Tuve por casi nueve meses una educación en soledad, aunque orientada por Mario y Pilar, que me daban a conocer las técnicas de [Jerzy] Grotowski. El mundo de soledad e imaginación que tuve en mi infancia se trasladó a ese momento. Empecé a ampliar mi imaginación y a experimentar con mi cuerpo. Le agradezco mucho a Mario Delgado por haberme dado ese espacio y haberme dejado ser una conejilla de indias.

Después, has estado en Ecuador. ¿Cómo fue tu experiencia allá?

Después de esa época, viajé a Ecuador por amor. Ecuador es como mi tercera tierra después de Perú e Italia. Viví en total cinco años en Ecuador, en dos temporadas. En la primera, estuve tres años. Trabajé en el Centro de Acción de la Mujer en Guayaquil, que tenía un proyecto en sectores populares. El grupo que llevaba esos proyectos estaba compuesto por psicólogos y educadores italianos y alemanes. El grupo de teatro Telba había creado un proyecto llamado Teatro Vivo y se lo ofrecieron al Centro de Acción de la Mujer. Tuve la oportunidad de adaptar y desarrollar el proyecto para que el énfasis sea en el movimiento y el reconocimiento del cuerpo. Hice un diagnóstico de los sectores populares con las mujeres a partir del movimiento y realicé pequeñas obras. Ellas las reproducían en las esquinas de sus barrios para hacer campaña de alfabetización, o para difundir el uso de medicamentos y anticonceptivos. Pude experimentar mucho: comencé a crear y a dirigir, y me introduje en el mundo del teatro de Guayaquil. Comencé a trabajar para el grupo La Mueca. Hacíamos trabajos en la calle y yo me encargaba de las coreografías sin haber tenido experiencia.

¿Quién dirigía La Mueca?

Oswaldo Segura, que venía de El Juglar, un grupo bien sólido y famoso en Guayaquil. Al salir de La Mueca, trabajé con un grupo que se llamaba Gestus, que también tenía mucha curiosidad por el movimiento. Con ellos trabajé en varias obras y dirigí la obra infantil *Gali Galápagos*, que fue la primera obra importante que hice. Por mi falta de experiencia, pensaba que un director creaba la música, hacía la escenografía y los vestuarios, y dirigía el movimiento y las actuaciones. Entonces, hice todo eso. Fue una experiencia de aprendizaje. En esa época, también me dieron un espacio experimental, que era un pequeño teatro en un centro

comercial. Lo coordinaba Marina Salvarezza, una italiana teatrera de Guayaquil. Empecé a ofrecer clases gratuitas y tuve muchos alumnos.

¿Qué enseñabas?

Yo leía mucho. Comencé a comprar libros argentinos sobre expresión corporal. Así, conocí la danza moderna y contemporánea. Eso me abrió un mundo. Por las convocatorias abiertas que ofrecí para mis clases, se inscribieron teatreros, psicólogos y gente ávida de Guayaquil en general. Gracias a eso, me atreví a experimentar. La etapa en Ecuador me permitió experimentar mucho y reafirmar ideas que tenía en la mente. Participé en concursos e hice coreografías, aunque todas horribles a mi parecer. Aun así, decidí dedicarme a la danza. Un evento que determinó ese camino fue ver a Wilson Pico cuando hizo una residencia en Guayaquil y presentó su solo *Mujeres*. Es la obra más linda que he visto de él. Cuando la vi, lloraba sin parar. Fui a su camarín, pero no me atreví a tocar la puerta. Quedé impresionada por lo que había sentido. Wilson mostraba lo que para él representaba la mujer. El tipo de movimiento que hacía me enamoró. Decidí que quería hacer eso y me inscribí en su taller. Luego, hice una coreografía para el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, inspirada en lo que había visto y tratando de imitar a Wilson. Lo que salió fue un espanto, pero así comencé. Cuando regresé a Lima, Norma Berrade, una mimo argentina, me presenta a Maureen [Llewellyn-Jones]. Empecé a tomar clases con Maureen y así tuve mi primera conexión con el mundo de la danza peruana. La misma Maureen me convocó para un montaje. Yo había trabajado en solos, en la calle, en teatros y en coreografía de movimiento, pero no en un montaje de danza.

¿Cómo era la propuesta de Maureen a nivel de movimiento?

Maureen dictaba algo de moderno con exploraciones. Con sus clases, comencé a ordenarme, porque solo había tomado clases de ballet y lo había dejado hace muchos años. Maureen hacía una barra muy fresca, en la que había fugas y entradas muy contemporáneas. Me gustó su estilo y su forma de crear. Me sentí muy cómoda.

¿Cuántos montajes hicieron?

El primero fue *Hexagrama*, que tuvo dos procesos. El primero fue con Jaime Lema; tuvimos una gran conexión, pues compartíamos los códigos de Cuatrotablas. Me comprometí completamente y aprendí mucho en el proceso coreográfico. Además, Jaime y yo estábamos en una época de mucha pasión, adrenalina y experimentación de la fisicalidad, así que le pusimos todo el corazón. Se llamó *Hexagrama*, porque en esa época estábamos muy pendientes del I Ching. Como Jaime se tuvo que ir a Europa en pleno proceso, Rocío Castañeda, Karine Aguirre y Maritza Garrido Lecca²¹⁸ se unieron al proyecto en la segunda etapa. Lo que se había experimentado y explorado con Jaime lo trasladamos al grupo. La obra tuvo mucho éxito e, incluso, la llevamos a Ecuador. Después, Maureen nos dirigió en otras obras, como *Sueño de tortuga*, inspirada en los cuadros de Car-

218 Ver nota 2.

“La etapa en Ecuador me permitió experimentar mucho y reafirmar ideas que tenía en la mente.”



Paso doble. Fotografía: Diego Espinoza

los Revilla. Luego, vino *La mujer rota*, basada en la novela homónima de Simone de Beauvoir. En esa obra bailamos Maritza, Maureen y yo; luego, Nancy Van Deusen reemplazó a Maritza. Amé esa coreografía. Me llevó a leer y compenetrarme con Simone de Beauvoir, así como con Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras y Virginia Wolf. Como en esa época colaboraba mucho con las feministas, la literatura de esas autoras maravillosas me alimentó bastante también.

¿Qué época era? ¿Cómo era el panorama de la danza en Lima?

Fue a mediados de los años ochenta, después de mi primera estadía en Ecuador. Fueron años muy intensos para el mundo de la danza, que estaba en un apogeo interesante. Además, la gente de teatro colaboraba mucho con los de danza. Por ejemplo, Maureen tenía una relación importante con el teatro. Por mi parte, comencé a coreografiar para Telba y para Roberto Ángeles. Los Cuatrotablas hacían intervenciones y presentaciones en casas que se abrían, y luego pasaban sombrero. La danza también se realizaba en las calles. Pude aprender mucho gracias a los teatreros. En esa época, había muchos encuentros de teatro de grupo, sobre todo de teatro corporal. Aprendí mucho gracias a los talleres de movimiento de Eugenio Barba, que trabajaba con una disciplina casi militar y de entrega con pasión. Participamos

en festivales y encuentros en Lima, Huampaní, Ayacucho y Cusco. Venían directores que proponían alternativas de movimiento y teatro. Era una época de mucha actividad y nuevas propuestas en las artes escénicas, entra las que la danza resaltaba. Ya a fines de los ochenta o inicios de los noventa, volví a Guayaquil por el mismo amor de mi primer viaje a Ecuador. Allá, conocí a Sarao y a su director, Lucho Mueckay. Comencé a trabajar más en danza.

¿No habías conocido antes a Lucho?

Lucho estudió una licenciatura en Danza en México. Cuando yo regreso a Guayaquil, casualmente, Lucho regresa de México. Se establece en Guayaquil y crea el grupo Sarao, que es una mezcla de gente de teatro y de danza. Ve un trabajo mío y me convoca para su grupo. Aprendí mucho de Lucho, porque me dio la oportunidad de crear y bailar bastante. Hicimos *Amortiguando*, un montaje que trajimos a Lima; y *Muerta vieja*, una coreografía entrañable que yo he seguido bailando como repertorio y con la que ganamos un premio en Ecuador. Me gustó su forma de dirigir y de llevar el proceso. En el 92, me voy a Quito: Wilson Pico, que había influido en mi pasión por la danza, me llamó para un montaje. Para mí fue como lograr un sueño. Ya me sentía más confiada y parte del mundo de la danza, así que regresé

a Lima con dos obras: *Muerte vieja*, dirigida por Lucho; y *Embrujo de bolero*, dirigida por mí.

***Vedova In Lumine* viene después.**

Eso fue en el 92. Al caer Abimael Guzmán, se destapa un caos en el mundo de la danza por el caso de nuestra compañera de danza Maritza Garrido Lecca. Como yo trabajaba con ella, me cae un “hachazo”. Yo venía de Guayaquil en las peores condiciones, porque me separé de mi pareja y terminó una etapa que había disfrutado. Quise regresar a Lima, porque estaba muy deprimida y no tenía ni un “real”. Ese momento deprimente coincide con la captura de Maritza. El suceso me afectó directamente. Llegué a estar presa en la Dircote [Dirección Nacional contra el Terrorismo] por quince días mientras se investigaban nuestros casos. Luego de esa terrible experiencia, tuve muchas ganas de crear. Conocí a Patricia Awuapara y la invité para trabajar en mi coreografía *Caja negra*. En esa obra, quería abordar el tema del consciente y el inconsciente. Además, comencé a investigar para lo que fue el montaje de *Vedova In Lumine*. Cumplí cuarenta años, lo que significó para mí un momento de limpieza y de cambio de piel. Tuve la necesidad de revisar mi vida desde pequeña y de enfrentarme a ciertos personajes. Comencé a investigar a partir de personajes que quería encarar y perdonar. Le pedí a Lucho Mueckay, que estaba en Ecuador, que me dirigiera a la distancia. Me comunicaba con él por internet o por teléfono. Como parte de la investigación, escribí cartas a mis amigos imaginarios sobre lo que sentía que había sido mi vida para luego ver qué quería priorizar. Le escribí a mi madre, a una monja del colegio, a una amiga entrañable, a un militar y a mi propia sombra.

¿Por qué a un militar?

Por la experiencia que había sufrido en la Dircote. Salió mi sombra y comencé a crear muñecos. Lo quise hacer con muñecos, pues quería una experiencia sola. Era como un ritual íntimo. Hicimos cada muñeco de acuerdo a cada personalidad: al militar lo hice de lata; a la monja la hice dura, con tubos de PVC; a mi mamá la hice como una muñeca patilarga, porque te abraza y cae donde no tiene que caer; a la muñeca joven, que representaba a una amiga, la hice de alambre moldeable; y mi sombra era de tela negra rellena, como si fuera una sombra que yo veía en la pared. La obra terminaba con una gran cena de fin de año, en la que perdonaba a los personajes, salvo al militar, que representaba todo lo negativo que viví y que el Perú estaba viviendo. A ese personaje lo mataba.

¿Crees que tus motivaciones en tus creaciones han sido las mismas a través del tiempo?

Siento que mis contenidos son recurrentes, aunque aparezcan con diferentes metáforas. Me encantan las relaciones humanas, a pesar de que nunca he sido muy sociable y siempre he tenido una suerte de miedo escondido. Desde niña, he pasado muchos momentos escondida en rincones, pero mirando lo que sucedía a mi alrededor. Además, siempre me han afectado los pleitos, la bulla y los maltratos. Por eso, me involucré mucho con el feminismo.

Antes, las mujeres vivíamos en silencio. Las leyes y la estructura de la sociedad en general han estado siempre en contra de la mujer, y para mí eso ha sido muy fuerte desde niña. Ante las normas impuestas por la sociedad, siempre he sido muy rebelde. Eso es innato en mis montajes, pues siempre he manifestado poéticamente mi rebeldía ante el sistema, mi necesidad por hablar de lo que me afecta de él, y el compromiso por lo que se cree y se lucha.

Entonces, las relaciones humanas, el cuestionamiento del sistema y el uso de la metáfora son puntos recurrentes en tus trabajos.

No tengo una forma determinada de investigar, sino que uso mi intuición y la energía del momento. Creo que el acto de creación me apasiona por ser caótico y el reto es tratar de ordenar ese caos. No he tenido la oportunidad de analizar mis obras con profundidad. Cuando retomé *Vedova in Lumine* para presentarla en La Plazuela de las Artes por la invitación del FAEL [Festival de Artes Escénicas de Lima], tuve que recurrir a los registros de videos y a las anotaciones en mi bitácora. Después de veinte años de haberla creado, me di cuenta de que aparecía la imagen de una araña: observé a una viuda negra que estaba conectada con mi mundo interior. Nunca antes estuve consciente de eso. Acepté el reto de remontarla para ver qué sentía después de tantos años. El reto fue difícil, pero quedé muy contenta por haberlo logrado. A partir de esa experiencia, comencé a ver videos de otras obras mías y noté de manera más clara cómo manifesté mi rebeldía ante el sistema en ellas. Mi coreografía corta, *Paso doble*, la creé cuando entré a trabajar a la PUCP en 2002. Luis Peirano me llamó cuando estábamos en la etapa

“Creo que el acto de creación me apasiona por ser caótico y el reto es tratar de ordenar ese caos.”



El cine Edén, dirigida por Alberto Isola. Fotografía: Alejandra Vélez

de cierre de la escuela Pata de Cabra. Cuando empecé a trabajar en la PUCP y me senté en el escritorio de la oficina, lo único que se me vino a la mente fue una creación. Tomé un escritorio, e hice una coreografía sobre la burocracia y mis sentimientos al respecto. Quería mostrar el miedo que sentía a la burocracia y su masculinidad, y cómo la mujer se tiene que disfrazar prácticamente de hombre para ser aceptada en este contexto.

Te has saltado la etapa en la que formamos Pata de Cabra junto a Rossana Peñaloza. Ya habías regresado de tu segunda estadía en Ecuador y habías estado trabajando en Danza Lima. Además, tenías un grupo considerable de alumnos y seguidores.

Cuando regreso de mi segunda estadía en Ecuador, vuelvo a dar clases en Danza Lima y en otros espacios. Me desarrollé en la exploración e improvisación. Además, enseñaba en los talleres de Alberto Isola con un lindo equipo de profesores, como Pepe Bárcenas en la música y Teresa Ralli en la voz. Poco a poco, empecé a tener un grupo de alumnas y alumnos con los que empecé a montar obras. No me interesaba tanto la técnica, sino que tuvieran la pasión, y las posibilidades corporales o interpretativas para expresarse.

¿Te interesa ahora la técnica?

Me interesa que la gente tenga disposición para la investigación de movimiento y que tenga propuestas. Puedo experimentar con gente que no tiene experiencia con el movimiento, porque soy muy abierta en ese aspecto y tengo la experiencia para estimular el movimiento. También me interesa que los intérpretes tengan entrenamiento corporal, pues así tienen más presencia. Uno de los primeros montajes que hice con alumnas fue *Muchacha del demonio*, en el que participaban Lucía Meléndez, Sumy Kujón y María del Carmen Castro, entre otras. Me encantó esa experiencia por la pasión que tenían, a pesar de que ellas no manejaban técnicas muy rigurosas. Con parte de ese grupo también remonté *Gali Galápago*.

Yo te he conocido cuando estabas haciendo Kitchen con Rossana Peñaloza en el 95.

Kitchen surgió porque la Alianza Francesa apoyó mucho a la danza por muchos años con proyectos y festivales, como Primavera de la Danza. El director de turno me encargó la organización del festival Puntadas. Comenzamos a intentar hacer otro tipo de muestras, así que llamamos a varias coreógrafas para que creen y se presenten en este festival. En la primera edición del festival, Rossana Peñaloza y yo creamos un espectáculo formado por dos piezas: *Fe de erratas*, dirigida por Rossana; y *Kitchen*, de mi autoría. *Kitchen* se inspiró en un fragmento de la novela homónima de Banana Yoshimoto. Por su parte, Rossana llamó a Ana Zavala, a mí y a ti y creó *Fe de erratas*. Tú recién habías regresado de Estados Unidos, y te incorporaste asesorando un poco y asistiendo a Rossana. También comenzaste a involucrarte en el dictado de clases. Así, comenzó una nueva etapa. Hicimos un montaje en Yuyachkani con coreografías de Rossana y de mí. Luego, las tres nos asociamos y alquilamos un espacio en el cuarto piso del Edificio Aljovín [Miraflores]. Rossana ya tenía antes un espacio en San Isidro, así que tenía seguidores. Yo también tenía alumnos y alumnas desde antes. Entonces, al

abrir el espacio, la gente nos siguió. Tuvimos éxito. Alguna vez, Mario Sifuentes nos describió como “románticas” en un artículo que escribió en *El Comercio* por pensar que podíamos abrir un espacio como Pata de Cabra. Después, encontramos una casa linda en la calle Juan Fanning [Miraflores]. Las tres estábamos muy apasionadas con el proyecto. No pensábamos en la parte comercial ni en la industria: pensábamos en bailar, en activar el mundo de la danza y en que la gente bailara. Entonces, nos endeudamos con el banco. En el nuevo espacio, llegamos a tener un promedio de trescientos alumnos, de los cuales aproximadamente cien eran becados. Era claro que éramos románticas, pero hicimos un movimiento interesante. Si hubiéramos pensado en las finanzas creo que no hubiéramos hecho nada. La ignorancia romántica es atrevida y eso fue lo que permitió abrir este mundo de la danza.

Nuestra personalidad romántica sin duda atraía a la gente. Más allá de eso, ¿cuál crees que fue el aporte de Pata de Cabra al medio?

Pata de Cabra fue un proyecto que aparece en un momento preciso, porque en esa época la gente tenía la necesidad de aprender danza de manera profesional y de alcanzar un bienestar que se puede conseguir por medio de sus contenidos. Creo que la gente comenzó a escucharse más a sí misma desde su cuerpo. Además, la danza siempre ha sido novedosa con respecto al nivel artístico. Si revisamos la historia del arte, nos damos cuenta de que la danza es pionera en los movimientos contemporáneos. Es la danza la que comienza a mezclar disciplinas. Las tres teníamos propuestas diferentes: tú venías de estudiar técnicas muy precisas en la universidad en Estados Unidos y tenías inquietudes personales por explorar; Rossana venía de las técnicas de Limón y Graham, pero también tenía una inquietud teatral bien contemporánea; y yo venía de un mundo dislocado, y tenía muchas ganas de entregarme a la danza y de seguir experimentando. Creo que esa junta produjo algo muy positivo. Si bien había estudiantes que se mantenían fieles a una de nosotras, a veces probaban diferentes clases. Entonces, había una sensación de escuela que no había habido antes. Antes, existían otras academias, pero nosotras estábamos proponiendo una especie de plan de estudios.

¿Por qué se cerró?

El detonador fue lo económico. El proyecto se sostenía, pero no teníamos ninguna ganancia, así que no teníamos como pagar los gastos. Teníamos a un productor y a una secretaria, pero no supimos hacer empresa. En un momento, incluso nos dimos cuenta de que había demasiados becados. Cuando los citamos, la cola era larguísima. Conversamos con cada uno para decirles que ya no podíamos becarlos. Aun así, creo que valió la pena becar a la gente, porque hoy vemos que la mayoría han realizados proyectos importantes.

Muchos de ellos han conformado la siguiente generación de danza.

Creo que Pata de Cabra fue un proyecto muy importante: no solo formó, sino también motivó a otras personas a generar más proyectos y movimientos, incluso en sectores populares, pues mucha gente luego ha hecho trabajos sociales y de educación. Algunos también se han dedicado a la somática. Fue



Vedova in Lumine. Fotografía: Paola Vera

un momento en el que gente joven y adulta se dio el tiempo de reflexionar y experimentar. También creo que otro de los motivos por los que se pensó en cerrar Pata de Cabra fue porque nuestra compañera Rossana se enamoró de Eduardo García. Tuvo un hijo, y se mudó con él y su esposo a México. Yo estaba sin un medio en el bolsillo y teníamos la deuda cuando me ofrecen un puesto en la PUCP. Esos fueron detonadores para decidir parar. Yo encuentro un espacio pequeño en la calle Chiclayo [Miraflores]. Lo tomé y te avisé para que dictes clases allí. No sufrí tanto la transición, y seguí trabajando con mucho orgullo y pasión. Sin embargo, siempre extraño ese proyecto, que para mí ha sido uno de los más importantes que he realizado.

Mucha gente siguió llamando al espacio de la calle Chiclayo “Pata de Cabra”.

Exacto. Seguimos dictando clases junto a otros compañeros también. Incluso, allí surgieron montajes, como *Platos rotos*. Ni siquiera había almacén, así que guardábamos la utilería en la ducha.

¿Cuál era tu labor específica en la PUCP cuando entraste?

En ese momento, existía Andanzas en el área de Danza. Susanne Chi6n había formado un servicio de clases de danza para la comunidad universitaria. También hacían

un montaje anual, generalmente en el Centro Cultural PUCP. Siempre tuve interés por la educación y la formación en danza. Cuando he bailado para eventos de empresas, o incluso de municipalidades y el Gobierno, sufrí muchos maltratos. Esperaban que baile casi gratis y que alegre a la gente para vender algún producto. En ocasiones, aceptábamos esas ofertas, pues necesitábamos el dinero. Aun así, el hecho de haber sido maltratadas y manipuladas me llevó a reaccionar; por eso, comencé a protestar contra el uso del cuerpo para el entretenimiento. Además, en la época del 2000, sentía que en el teatro se veía a la danza de manera ornamental. Hay directores que amo, como Alberto Isola, que utiliza la danza de acuerdo al contexto, pero también había directores que usaban al bailarín literalmente como un adorno. Ese tipo de experiencias me enfurecían. Cuando acepté la oferta de la PUCP, pensaba que la única manera de romper con esa mirada peyorativa hacia la danza era formalizándola para que tenga el mismo estatus del teatro. Han pasado catorce años, y siento que ha sido una guerra en la que se han ganado muchas batallas y se han perdido otras. En muchos momentos, me he sentido sola e incomprendida en este medio, pero también estoy agradecida por que la universidad le haya abierto la puerta a la danza. Llevé mi experiencia y mi personalidad al mundo académico. Dicen que

he conseguido mucho por ser atrevida, pero simplemente he tenido las ganas y la pasión.

¿Cómo surge la especialidad de Danza como carrera universitaria?

En un momento, decidí crear una escuela de danza como el TUC [Teatro de la Universidad Católica] y el rector de turno me dio permiso. Empecé a indagar y a pedir asesorías en la universidad. Los primeros alumnos venían de otras carreras, así que tenían una base académica. Además, pensé que algunos cursos se podían convalidar. En Andanzas, tratamos de hacer una especie de plan curricular, en el que el énfasis estaba en la técnica, la expresión y la improvisación. Hice los trámites para las convalidaciones de los alumnos de las primeras promociones: Mayra Valcárcel, Lucía Bacigalupo, Pamela Santana, Moyra Silva, Inés²¹⁹ y Carla Coronado²²⁰, y Ana Chung, entre muchos otros. Logré que el rectorado ofreciera un diplomado igual que el del TUC. Empezamos a dar información sobre el programa, hicimos audiciones y empezamos a tener alumnos en el diplomado. Posteriormente, nos unimos con Teatro y Música para presentar un proyecto de facultad. En 2009, aceptan el proyecto de la Facultad de Artes Escénicas. En 2013, se abre la especialidad de Danza dentro de la nueva facultad y asumo la coordinación de la carrera. Muchos profesores vinieron de Pata de Cabra. Ya pasaron cuatro años y el próximo año tendremos a los primeros graduados. Hemos creado un plan curricular y un plan de estudios sobre la base de la realidad peruana. Estamos a la par con otras facultades y me siento feliz por eso. Aun así, queda mucho por avanzar.

Sin duda, es un hito total. ¿Cuál crees que será el impacto de la formalización de la carrera en la situación de la danza en el Perú?

Creo que la danza en general tiene todavía mucho camino por recorrer para nivelarnos al nivel global, no solo con respecto a los contenidos de nuestra universidad. Se necesita apoyo y que los alumnos tengan más conocimientos. De lo que he podido observar hasta el momento, el hecho de que los alumnos estén en una universidad ha llevado a que tengan un mejor desempeño en lo teórico, pero no necesariamente en lo corporal. Todavía es algo que se debe evaluar y discutir con los docentes para mejorar; también depende mucho de los convenios que se hagan con la universidad. En la universidad, la aproximación a la danza tiene que ser desde la investigación y la práctica. Eso cambiará con el tiempo, porque es una carrera nueva y los estudiantes que postulan todavía necesitan prepararse mejor antes de ingresar. La gente recién empieza a considerar la danza como una carrera profesional; antes, era vista solo como un pasatiempo.

¿Crees que eso significa que el público crecerá junto con esta consciencia?

Estoy segura de eso, porque los productos van a ser mejores. Si bien puedo no estar de acuerdo con todo, tengo que abrirme

a la nueva generación y entregarme a lo que suceda. Ahora que dejo la coordinación y termino una etapa que entrego con mucho cariño a la gente que la va a seguir, quiero volver conmigo. Creo que ya di más de lo que pude y ahora quiero explorar mis inquietudes internas otra vez. Quiero volver a tirarme al piso. Ojalá pueda, porque también mi cuerpo está más viejo. No he dejado de bailar, pero bailo mucho menos que antes. No he dejado de dirigir, pero he dirigido mal, porque he estado coordinando y gestionando. Quiero volver a experimentar, ver cómo se mueve este cuerpo y qué más cosas tengo por decir. Quiero compartir y eso requiere un tiempo: no lo puedo hacer si es que coordino y gestiono lo administrativo. Creo que estoy volviendo a cambiar de piel otra vez. La cambié a los cuarenta. Ya estoy en los sesentas, que creo que es una etapa importante.

¿Cuál crees que ha sido tu mayor aporte a la danza en el Perú?

Creo que mi pasión y constancia, que espero seguir teniendo. La pasión siempre me ha inspirado y ha hecho que me entregue totalmente a la danza; creo que también la he contagiado. Cada vez que me siento mal o sola, pienso en esa sensación positiva que he tenido con las devoluciones de la gente, tanto de estudiantes como del público. Pienso en lo que siento cuando creo, cuando comparto mis investigaciones o cuando bailo, y me siento feliz. Creo que ese ha sido mi mayor aporte o por lo que más me aprecia la gente.

219 (Lima, 1983) Bailarina, artista circense, e investigadora del movimiento y de creación en danza inclusiva. Es cofundadora de la Compañía Mundana. Es docente en la Diplomatura de Estudio en Pedagogía en Danza y Artes del Movimiento en la PUCP, y coordinadora del proyecto Cuerda Firme en La Tarumba.

220 Ver nota 95.



Molly Ludmir

“Crear es la esencia de mi vida. La etapa de Atelier, que duró más de treinta años, queda como el recuerdo más hermoso de mi vida.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Molly Ludmir, coreógrafa peruana. A lo largo de mi vida, he tenido muchas experiencias; y las más lindas, importantes y valiosas tienen que ver con la danza y mi compañía Atelier Perú, que ha existido por más de treinta años.

Comenzaste con la danza a los veintiocho años. ¿Qué te llevó a la danza en ese momento?

No conocía la danza moderna en ese entonces. Casualmente, un día llegué tarde a recoger a mi hija Sandra de su clase de ballet con Alexandra Tobolska²²¹. Su local estaba en un sexto piso en la calle Víctor Maúrtua [San Isidro]. Al terminar las clases de las niñas, comenzaba la clase de danza moderna con las mayores. Empecé a mirar y me encantó la libertad. Alexandra me invitó a que me quede. Fue una cosa totalmente nueva. Sentía que físicamente no era para mí, aunque intelectualmente sí. Durante toda mi vida, había sufrido con los meniscos de la rodilla. Incluso, había estado exonerada de Educación Física en el colegio, por lo que no tenía entrenada la coordinación. Eso era pésimo para poder seguir una clase. Me costaba mucho ver a las chicas más jóvenes, que avanzaban más rápido. Aun así, con el desarrollo del tono muscular, superé mis problemas de meniscos para siempre. Cuando me desanimaba y quería abandonar las clases, Alexandra me motivaba diciéndome que yo un día iba a llegar lejos por mi amor tan grande por la danza.

Más allá de las dificultades, ¿disfrutabas las clases?

Claro. Siempre fui imaginativa y creativa. Años después, Alexandra empezó a pedirme que haga las coreografías de fin de año para la familia y amigos.

¿Cómo era el lenguaje y la propuesta de movimiento de Alexandra Tobolska?

No recuerdo tantos detalles de sus clases. Ella era muy espiritual y apreciaba la creatividad de cada uno. Como llegué a hacerme conocida por ser imaginativa, Lili Espinoza, que era una de mis compañeras de clase, me pidió que haga una

coreografía para su academia de jazz. Acepté y comencé a trabajar con los alumnos de su academia en Chama [Santiago de Surco]. Empezó como un juego y salió mi primera obra, *La siguiente generación*, con música de Vangelis. El problema era que los alumnos de ese espacio eran muy informales. En cada ensayo, había personas nuevas y debía empezar nuevamente con lo avanzado. Le pedí a Lili que resolviera el problema. Trató, pero no pudo. Diez días después, abandoné la escuela. Aun así, ya tenía el germen de la creación dentro. *La siguiente generación* existía y debía continuar.

¿Cómo trabajabas? ¿Creabas los pasos para los alumnos?

He tenido diferentes fórmulas de trabajo a lo largo del tiempo. En general, antes de escoger la música, partía de una idea en solitario. Jamás he bailado a partir de la música. Siempre he bailado a partir de la idea; luego, estudiaba las partes y los personajes; recién después, agregaba la música. Partía del trabajo conceptual antes de la danza: su estructura, las formas, el diseño del espacio y los niveles de velocidades en favor de la idea. Luego, agregaba la música adaptada, y después me reunía con el grupo con la estructura de la obra en maduración y el trabajo encaminado. En el proceso, surgían aportes de los bailarines; sus mismas personalidades y movimientos me sugerían formas. La improvisación estaba de moda en la época en la que entré a la danza, pero a mí no me funcionaba. En paralelo, se iba desarrollando la producción. En esa época, las productoras eran ineficientes, así que yo asumía todas las responsabilidades, incluso las que iban más allá de lo creativo, como la publicidad. Era fuerte y tomaba todo mi tiempo. Hoy es más fácil para un director, porque puede delegar.

¿Qué pasó después del intento fallido por colaborar con la academia de jazz?

Regresé a mi casa y me quedé con un vacío, pues quería seguir con la coreografía. Fui a la Escuela Nacional Superior de Ballet, conseguí cuatro bailarines y los llevé a mi casa para ensayar. Así, terminé de montar *La siguiente generación*, que presentamos en la Sala Alcedo en el 85, durante la época

221 Ver nota 115.

más dura del terrorismo. Tú también participaste. Tenías dieciséis años y tus pies eran espectaculares; interpretaste la parte de “Amor” y la de “Sogas”. Con esa obra, nació Atelier Perú.

¿Qué otras influencias has tenido, además de la de Alexandra?

También viajé a Nueva York y tomé un taller con [Alwin] Nikolais en Dance Theatre. Coincidió con María Retivoff y tuvimos una experiencia maravillosa. En otra oportunidad, viajé a Buenos Aires y tomé clases de composición con Ana Itelman; y de danza contemporánea con Mauricio Wainrot, que después fue director del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. Ambos son grandes maestros. Lo que más marcó mi trabajo fue conocer la danza contemporánea europea. Viajé a varios festivales en Europa que me mostraron el lenguaje de danza contemporánea que amé a primera vista. Después de eso, mi trabajo y mi búsqueda nunca más fueron los mismos.

¿Cómo cambió tu trabajo?

Me empecé a centrar en el detalle más que en la grandilocuencia. Creé “Los diez mandamientos de Atelier” para ser más clara en mi búsqueda con los bailarines. Acá los tengo escritos [entrega a Pachi un texto].

[Lee]

1. “Lo importante es el movimiento, no el bailarín.
2. Debe buscarse una pureza y limpieza de formas, completa claridad, y control del movimiento.
3. El bailarín debe decir con el cuerpo en movimiento, no con la expresión de la cara. Por eso, los movimientos han de ser grandes, claros y llenos de fuerza; adiós a las dramatizaciones” [Deja de leer].

Qué interesante, porque en Lima somos muy dramáticos.

Yo les tapaba las caras o les ponía máscaras a mis bailarines para que no “sufran” o sonrían demasiado. Mis bailarines venían sobre todo del ballet clásico y tendían a agrandar lo expresivo. Yo les decía que tenían que ser como modelos de la revista *Vogue*: inexpresivos. Lo que me interesa que exprese es el movimiento, no la cara. Costó, pero lo logré. Esa era la marca de los bailarines de Atelier.

[Lee]

4. “El ritmo debe venir del bailarín, no del exterior. Ya no hay la relación obligada música-movimiento. Se trata de un ritmo interno.”

Esto lo escribí en 1989. Ya había viajado a Europa y había visto su danza. La danza en Estados Unidos era diferente para mí, porque también era grandilocuente en ese entonces. Cuando comencé a traducirles a los bailarines el tipo de lenguaje de la danza europea, me decían que se veía feo, pero lo asimilaron y terminó por atraerles como a mí. Violeta Noriega y Martha Carrera tenían formación clásica. Aun así, acogieron el nuevo lenguaje y lo hicieron suyo: era nuestra sangre. Para mí el entrenamiento de clásico era una base formativa, así que nunca lo interrumpí. Nora Villanueva fue la maestra de clásico de Atelier por años. Después de una hora de clase con Nora, entraba yo a ensayar posición, salto, estiramiento y técnica. La formación clásica permitía que

los bailarines fueran de alto nivel. Con esos cuerpos, podían hacer cualquier tipo de trabajo.

[Continúa leyendo]

5. “El trabajo no es designativo. No hay personalidades individuales, pues todo es parte de un proceso de composición.

6. El bailarín debe estar abierto a los movimientos inesperados e insólitos que no obedecen a un molde ni lógica.

7. No a los pasos; sí a las formas.

8. Consciente manejo de la energía: la energía no se pierde; varía, pero está siempre latente.

9. Es importante empujar el movimiento hasta el límite para obtener un mayor sentido visual.

10. El trabajo de foco: un solo foco, no varios a la vez.”

[Deja de leer]

Estos eran tus diez mandamientos. Si bien dices que los escribiste después de pasar por Europa, también siento que tienen algo de influencia de Nikolais. En todo caso, para ti lo importante es el movimiento y no el bailarín.

Puede ser que haya algo de influencia de Nikolais, pues uno va creciendo con las influencias. Aun así, las que más me marcaron fueron la danza francesa y la española. Una persona importante para Atelier fue Eduardo González, pues nos cambió el concepto de “danza” a “espectáculo” con su gran aporte en efectos visuales. Crecimos con esa visión de Eduardo. El trabajo de Atelier más característico y que nos dio personalidad propia fue *Lamentos* en 1989, aunque todo fue un proceso evolutivo.

¿Con quiénes trabajaste en la etapa anterior, desde el 85 hasta el 89?

En ese periodo, hacía teatro danza. Trabajaba con chicos de la Escuela Nacional Superior de Ballet, como Máximo Fox, que también hacía clases conmigo en el espacio de Alexandra; a ti no sé cómo llegué. Después, llegaron otros bailarines, como Gaby [Gabriela] Paliza²²², Milagros Ojeda, Benjamín Aliaga y Marilyn Rojas²²³. La gran mayoría venían de ballet clásico. Entre las piezas que hice con ese grupo, están *Fe*, en homenaje a Alexandra Tobolska cuando estaba enferma; *Vidas paralelas*; y *Tiempo*. A veces, llegaba a trabajar hasta con once bailarines en un espectáculo. Luego, ya no quise trabajar con un grupo tan grande, así que opté por trabajar con mis cinco bailarinas e invitaba a bailarines hombres.

En esa época, ¿ya funcionaban como compañía? ¿Les pagabas sueldo y contratabas profesores para que sigan entrenando?

Les pagaba viáticos, como los pasajes. Lo que se ganaba era de la taquilla de las funciones. Como comenté, teníamos a Nora Villanueva como maestra para su entrenamiento. Después de la presentación en el Festival de Ballet de Trujillo de Stella Puga, comenzaron a invitarnos a diferentes lugares. Nos llegaron invitaciones de Barcelona y París. A España llevé *Vidas primitivas* y a París llevé un dúo llamado *Estado de culpa*. Después, hice *Penetrando laberintos*, que era más contemporánea. Ya estaba dejando el

²²² Ver nota 105.

²²³ Ver nota 34.

Apetencias y deseos. Fotografía: archivo personal de Molly Ludmir



“Lo que más marcó mi trabajo fue conocer la danza contemporánea europea (...) Después de eso, mi trabajo y mi búsqueda nunca más fueron los mismos.”

ballet moderno y el teatro danza. Exploraba el concepto del laberinto humano, que había estado presente en otras obras: *Búsqueda sin brújula* fue sobre el laberinto existencial; *Desamor* fue el laberinto emocional; *Estado de culpa* fue el laberinto psíquico; *Lamentos* fue el laberinto vivencial; e *Inconsciencia* fue el laberinto mental. Progresivamente, fui incorporando el nuevo lenguaje. Con *Lamentos* nos fuimos como finalistas de un concurso a Barcelona. Fue complicado conseguir el dinero para el viaje; incluso, tuvimos que hacer funciones profundas para recaudar dinero.

Los grupos peruanos salían fuera del país en ese entonces más que ahora. El tuyo es uno de lo que más ha viajado.

Nos invitaban a diferentes festivales de fuera. Nos veían en uno, les gustaba nuestro trabajo y al poco tiempo nos llamaban para otro. Yo luchaba para conseguir auspicios y los medios para irnos de gira.

¿Cómo financiaban esos viajes?

Concytec [Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica] me ayudó con pasantías especiales por alrededor de cinco años. Las pasantías nos cubrían los pasajes o una parte de ellos. De lo contrario, conseguía auspicios de aerolíneas, como Faucett o AeroPerú, y las ponía en los programas de la función que hacía. Gracias a las pasantías, los bailarines también recibían un sueldo mínimo. Yo recibía

dos sueldos mínimos: como directora y como coreógrafa. A Nora Villanueva también le daban sueldo mínimo como profesora; y Eduardo González recibía un sueldo como técnico, pues él manejaba las luces y nos hacía las fotografías más bellas que hasta hoy mantengo con cariño.

¿Todavía dan esos apoyos a la danza en Concytec?

No. En la época de [Alberto] Fujimori, suspendieron el apoyo.

Además de apoyarlos a ustedes, ¿Concytec apoyó a alguien más de danza en el medio?

Creo que no. Como habíamos representado al Perú en muchos países, eso nos ayudó. El apoyo de Concytec nos permitió trabajar relativamente tranquilos varios años, a pesar de que eran épocas difíciles por el terrorismo. Gracias a Dios, nunca suspendimos ni una sola función ni ensayo. Pasábamos dificultades, pero las superábamos. Había mucha mística y amor por nuestro trabajo.

¿Tenían mucho público?

Nunca tuvimos público masivo, porque es difícil con la danza contemporánea, al menos en esa época. No es como el folklore, el jazz o el rock. Aun así, no dejábamos de tener un público que seguía nuestro trabajo por las buenas críticas de Lichi Garland y por el gran desempeño internacional del grupo.

Hubo una época en la que dejaste la danza. ¿Por qué lo hiciste?

Nuestro trabajo tuvo que parar, porque demandaba dedicación exclusiva y era complicado. Tampoco podía vivir en mi nube y debía trabajar. Fueron momentos difíciles para subsistir como grupo. Aun así, en 1999, en la época en la que ya estaba alejada de la danza, hice un musical llamado *Crisol* con niños trabajadores de la calle. En ese momento, trabajaba en una joyería. Un día, fui a comprar al supermercado, y vi a un niño que cantaba y bailaba. Le pregunté si tenía amigos que cantaban como él. Me dijo que sí, así que le pedí que regrese con ellos la próxima semana. A la semana siguiente, cuando fui al supermercado, había cerca de nueve niños. Hice una audición y comencé a trabajar con ellos. Empezamos a ensayar los sábados en el Parque Naciones Unidas [Miraflores], que tenía una losa. Eran niños entre ocho y doce años. Mientras íbamos trabajando, me di cuenta de que tenían graves problemas de disciplina, pues se empujaban o no prestaban atención. También convoqué a niños de colegios particulares. Poco a poco, fui cautivando a los niños por medio de las canciones: yo escribía las letras.

En *Crisol*, ¿los niños solo cantaban o también bailaban?

También bailaban con diferentes objetos. La obra tuvo cinco funciones en el Teatro Británico y una en el Teatro Peruano Japonés. También me dijeron que la lleve a provincia, pero era muy complicado. Tenía que lidiar con cincuenta niños sobre el escenario, así que siempre tenía que estar detrás de ellos para que no se peleen. Además, venían de entornos muy difíciles. Muchas niñas habían sido abusadas sexualmente e incluso una salió embarazada. Por ejemplo, un día, veo que un niño llamado Ronald tenía moretones. Había sido golpeado por tratar de defender a su mamá de su pareja, que había llegado borracho a casa. Aprendí mucho con esos niños. Las madres de los niños trabajadores estaban invitadas

a las funciones, y venían bien arregladas y orgullosas a ver a sus hijos. Fue un proyecto hermoso y gratificante para mí. Me convertí en la señora más famosa de San Isidro: los niños me perseguían diciéndome “señorita, ¿cuándo hacemos *Crisol*?”

¿Cómo fue para ti ese periodo en el que dejaste la danza?

Fue muy duro. Por mucho tiempo, me había dedicado enteramente a la danza. Cada vez que me planteaba un proyecto, veía la forma de llevarlo a cabo. Por ejemplo, una vez conseguí el auspicio del supermercado Santa Isabel para viajar a cuatro ciudades de Chile con *Danza de la ilusión y desilusión*. Fue duro dejar la danza. Me faltaba mi música y crear mis espectáculos.

Después de ese periodo, volviste a hacer montajes.

Alrededor de diez años después, decidí hacer mi libro con mis memorias, pensamientos y fotos de mis coreografías de más de treinta años de trabajo. De no haberlo hecho, hubiera perdido material de mi época en la danza, que tenía guardado en un cajón.

Qué bien que hayas podido hacer este libro.

Me siento orgullosa de eso. En ese momento, me movió, pues reviví mi época en la danza, que fue maravillosa. Por eso, quise hacer un espectáculo, aunque fuera el último de mi vida. Como siempre he sido fan de Pink Floyd, quise hacer una obra con su música. Así, surgió *Brilla diamante loco*. En ese momento, ya se habían olvidado de mí en el medio, salvo las que han sido mis bailarinas, que son mis amigas queridas y lo serán siempre

¿Quiénes fueron tus bailarinas más importantes de tu primera etapa?

En mi primer grupo, estuvieron Milagros Ojeda, Jennifer Rosa Toro, Gabriela Paliza, Marilyn Rojas, Benjamín Aliaga y Bruno Silva²²⁴, entre muchos otros. Luego, formé un grupo estable, en el que estuvieron Violeta Noriega, María Laura Rheineck, Martha Carrera, Fany Rodríguez y Gladys Acosta.

Cuando regresas para *Brilla diamante loco*, ¿cómo convocaste a nuevos bailarines?

Le pedí a Lili Zeni que me preste su espacio para hacer una audición. Lamentablemente, en el ensayo general tuve un accidente: me fracturé siete costillas, así que no pude disfrutar la etapa de la puesta en escena. La obra se presentó con éxito, pero yo estaba en silla de ruedas. Como me quedé con el “gustito”, después de eso, quise hacer algo más. Por eso, presenté *Altazor desde su paracaídas* en la Alianza Francesa y en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] en Lima, y en el Coricancha en Cusco. Desde entonces, no he vuelto a hacer danza.

¿Cómo encontraste el medio de la danza cuando regresaste? ¿Qué diferencias notaste?

En nuestra época, teníamos una mística, pues nos identificábamos y compenetrábamos completamente con el trabajo de un grupo. Los bailarines de Atelier solo bailaban conmigo y compartíamos mucho. Al regresar a la danza, me he encontrado con un ambiente diferente: los bailarines son parte de muchos espectáculos a la vez, así que constantemente cancelaban ensayos y todo se hacía más difícil. No me

acostumbraba a esas frustraciones. Los horarios no siempre coincidían y era caótico. Los comprendo, ya que tienen que ganarse la vida.

¿Qué crees que tu trabajo le ha aportado al desarrollo del mundo de la danza en Lima?

Creo que en nuestro momento fuimos uno de los pocos grupos experimentales. Hacíamos espectáculos de danza que también tenían elementos de otros géneros, como literatura o cerámica. Ese tipo de mezclas no se hacían en Lima en esa época. Por ejemplo, en *Hiroshima Mon Amour*, que se presentó en el Teatro Británico, pasaban varias cosas en diferentes partes del espacio: había una bailarina trepada en la baranda entre las butacas y el escenario, había un percusionista al fondo, había una ventana en la parte lateral con un efecto de espejos con imágenes que se entrecruzaban, y dos bailarines corrían por el escenario. Todo sucedía al mismo tiempo y daba la sensación de que el espectáculo se realizaba en todo el teatro. También usé cerámica. Cuando recién entraba el espectador, había imágenes en barro que pasaban por el fuego, de una mano a la otra. Esto iba acompañado de percusión. Me gustaba jugar con los efectos y el elemento de la sorpresa. Por ejemplo, en la obra, salía una bailarina con una pieza de barro en las manos y la rompía. La gente se



Fotografía: archivo personal de Molly Ludmir

224 Ver nota 186.

sorprendía con el sonido. Como decía, también he tomado elementos de la literatura. Creo que no hay persona que ha usado tanto de la literatura como yo. Cuando hice *Apetencias y deseos*, el vestuario lo hizo Martha Carrera. La primera parte de la obra se llamó “Seducción”. Partía de esta cita de Platón [*Lee su libro*] “Cuando se multiplican infinitud de objetos de deseo, este pierde en la intensidad. En lo que gana es en extinción hasta dejar de ser deseado”. [*Deja de leer*] La segunda parte era “Hartazgo”: debajo de una mesa, iban saliendo bailarinas disfrazadas de mujeres gordas, como imágenes de [Fernando] Botero. El deseo colmado llegaba al hartazgo. Ese fue un trabajo lúdico y divertido para el espectador. Otras obras que hicimos fueron *Vinieron los boleros* y *Hora azul*. Fue una época de mucha danza.

¿Cómo describirías la transformación de la danza en Lima desde que comenzaste hasta ahora?

No estoy tan actualizada con lo que se está haciendo ahora. En todo caso, por lo que he visto, creo que los bailarines tienen más oportunidades de trabajo y están más profesionalizados. No es fácil para ellos, porque la danza siempre ha sido la menos atendida de las artes. Necesitaríamos un buen estímulo del Gobierno para que eso cambie. Hay gente muy buena en el Ministerio de Cultura, pero no necesariamente se van a acordar de nosotros. Necesitamos que haya más difusión para que la danza llegue a todo tipo de público. Por mi experiencia, he visto que la gente de diversos espacios sí aprecia la danza.

Cuéntame sobre tu época como presidenta del Concidi [Organización del Consejo Internacional de Danza CID Unesco].

Fui presidenta del Concidi por cinco años. Me llegó una invitación del señor Jean Robin de la Unesco. Él había sido uno de los jurados de un festival en el que participamos en Francia. Por alguna razón, me mandó la invitación para que forme el Concidi en Lima, que se creó en los años noventa. Formé la directiva con Mocha Graña, Queta Rotalde, Vera Stastny, María Elena Herrera, Pablo de Madalengoitia y Juan José Ruda. Si bien era una directiva de lujo y prestigio, quienes en realidad trabajamos fuimos María Elena y yo. El primer evento que organizamos fue un conversatorio, al que invitamos a Hilda Riveros; y Jimmy Gamonet, que en ese momento era coreógrafo en Miami. Luego, la organización se centró sobre todo en la infancia. Hacíamos festivales infantiles y encuentros de danza todos los años en el Museo de la Nación. Eran un éxito. Había de todo: ballet clásico, moderno, folklore. También presentamos un espectáculo de Navidad en el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería en el Cono Norte, que fue un éxito. La entrada fue gratuita y tuvimos excelente recepción.

Muchas veces la gente va a un espectáculo cuando es gratuito. El problema es que, cuando se cobra una entrada, por más que sea de un precio muy bajo, ya no van. Eso a mí me causa conflicto, porque siento que se asume que todos los espectáculos deberían ser gratuitos.

No tendría que ser así, pero, de alguna manera, hay que crear un público y familiarizar a la gente con ese tipo de espectáculos.

Creo que la mejor idea es difundir la danza desde el colegio. Por ejemplo, existe un programa de formación de públicos del Gran Teatro Nacional, que es muy bonito. Llevan a grupos de escolares a ver extractos de obras; luego, los actores o bailarines les cuentan sobre el proceso. ¿Cuánto tiempo duró el Concidi?

Después de cinco años de trabajo infatigable, María Elena y yo no pudimos seguir. Tampoco conseguimos una nueva directiva que se haga cargo. Yo hubiera seguido trabajando por la danza, pero no tuve el apoyo.

Entiendo que no has querido seguir con la danza, porque te pareció sumamente agotador. Si no hay apoyo y compromiso de todos los bailarines, no vale la pena. Sin embargo, ¿te interesa hacer otra cosa relacionada a la danza?

El problema es que yo ya no puedo trabajar si no tengo apoyo económico. Durante una época de mi vida, no me importaba trabajar sin ningún beneficio económico. Hoy, siento que todo esfuerzo debe ser retribuido.

Claro. Tendría que ser en el marco de alguna institución.

Lo haría con gusto. Crear es la esencia de mi vida. La etapa de Atelier, que duró más de treinta años, queda como el recuerdo más hermoso de mi vida. Ahora, Fany Rodríguez, que fue una de mis alumnas, se está desarrollando como una gran maestra y coreógrafa, y eso me llena de orgullo.



Mónica de Osma y Gigi Muelle

“Creo que nuestro aporte reside en la fusión que hemos hecho de lo contemporáneo y lo peruano (...) Hemos hecho espectáculos impactantes para nosotras y para el resto.” (Gigi Muelle)

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

MO [Mónica de Osma]: Me llamo María Mónica de Osma Berckemeyer. Nací el 22 de junio de 1960 en Lima.

GM [Gigi Muelle]: Soy Giselle Muelle, alias “Gigi”. Nací el 1 de marzo de 1965, también en Lima.

Me ha interesado entrevistarlas juntas, porque han trabajado de manera conjunta por mucho tiempo en Contémpora Eventos. Aun así, sus acercamientos a la danza fueron distintos. ¿Cómo fueron sus inicios en el mundo de la danza? ¿A qué edad y con quién comenzaron a bailar?

MO: Comencé bailando en mi colegio, que fue el [Colegio Peruano Alemán] Beata Imelda. Desde los diez años, Lucy Telge fue mi profesora ahí por mucho tiempo. Después de ella, tuvimos otras maestras muy buenas, aunque no muy conocidas en Lima. Entre mis compañeras de ballet en el colegio, estaban Charito [Rosario] Arnillas y las hermanas Uranga. Verónica [Uranga] es de mi edad e Inés [Uranga] es menor. Así, comenzó mi acercamiento a la danza. Cuando terminé el colegio e ingresé a estudiar a la Universidad de Lima, me mudé de Huampaní a Lima. Mi prima Cari de la Puente me recomendó que pruebe la danza contemporánea, porque había una academia cerca de casa. Era la academia de Alexandra Tobolska²²⁵. Con ella comencé en 1978.

¿Cómo describirías el trabajo de Alexandra Tobolska?

MO: Era interesante desde el punto de vista creativo. No había una técnica clara y definida, sino que se trataba de una recopilación de sus diferentes experiencias en danza. Tenía ideas novedosas para la Lima de ese momento. Tengo entendido de que en esa época Hilda Riveros dirigía el Ballet Moderno de Cámara, pero las únicas academias privadas de contemporáneo eran la de Alexandra y la de María Retivoff por el Cine Western en Lince. Más adelante, continué mi formación con el grupo de María.

225 Ver nota 115.

En tu caso, Gigi, ¿cómo fueron tus inicios?

GM: Como muchas bailarinas, comencé con el ballet. Cuando tenía cuatro años, entré a clases con Rosina Müller²²⁶ en la Academia Británica de Ballet. Era una escuela extraña, porque en ese entonces no era común que en un mismo espacio se aprenda tap, acrobacia y ballet. Estudié allí por varios años. Lo dejé por una temporada y me dediqué a hacer gimnasia deportiva en el Club Colonia con Gaby Zacarías. Luego, volví a clases de ballet con Gaby Sayán²²⁷, que había estudiado en Londres. Después, empecé a llevar clases con Lucy Telge. Aunque no me llevo con el clásico, me encanta la técnica. En otras palabras, odiaba bailar clásico en el escenario, pero me encantaba hacer la clase. Más adelante, empecé a enseñar a niños con habilidades mentales diferentes.

¿Qué te llevó a eso?

GM: Eran los inicios de los años ochenta y ya había diferentes estudios de danza de música popular, como el de el de Spencer [Hernán Toledo]²²⁸. A los catorce o quince años, empecé a enseñar preballet en Step Studio. Un día, una señora llevó a su hija, que tenía síndrome de Down. Las mamás de los demás estudiantes no quisieron que la niña lleve la clase por los prejuicios que tenían. Entonces, mi hermana Silvia, mi prima Marisa y yo ofrecimos clases para chicas con discapacidad o con habilidades mentales diferentes.

226 Ver nota 7.

227 (Lima, 1953) Inicia su formación artística en la academia de ballet dirigida por Lucy Telge. Interpretó roles principales del repertorio clásico en la Asociación Choreartium (hoy Ballet Municipal de Lima) de Lucy Telge. Fue profesora auxiliar en la academia de Lucy Telge. Recibió un diploma y certificado del Royal Academy of Dance para poder enseñar ballet bajo este método. Entre 1982 y 1987, fue organizadora de los exámenes de ballet del *syllabus* del Royal Academy of Dance. En 1979, fundó el Estudio de Ballet Gaby Sayán, que más adelante se convierte en Escuela de Ballet Arabesque. Fue profesora en la Escuela Nacional de Ballet en La Paz, Bolivia.

228 Ver nota 8.

Hasta ese entonces, ustedes no se conocían.

GM: No. En algún momento vi bailar a Mónica y me impresionó, porque su presencia en el escenario era alucinante, pero no llegué a tener mayor contacto con ella. Mientras ella estaba en el grupo de María Retivoff, yo experimentaba más con la acrobacia y el tap.

Tú [Mónica] entras al grupo de María Retivoff después de que Trudy Kressel se fue y le dejó la escuela a María.

MO: No llegué a conocer a Trudy Kressel. Creo que fui una de las últimas en entrar al grupo de María. Estudié Comunicación del 78 al 82 y, durante todo ese tiempo, bailé con el grupo de María. Llevé clases en el local del Cine Western un año. Después, María se mudó a una academia que quedaba sobre Trapecio en la avenida Larco [Miraflores]. Su mamá era maestra de ballet; y ella, de moderno. Éramos unas ocho personas en el grupo. Llegamos a viajar a Trujillo para bailar.

¿Dónde se presentaban en Lima?

MO: La academia tenía abajo un auditorio en el que nos presentábamos. Más adelante, ese auditorio se convirtió en el Teatro Larco.

¿Cómo describirías el trabajo con María Retivoff?

MO: Era muy interesante. Ella tenía mucha energía y daba pautas claras. Le gustaba mucho el jazz y las coreografías que hacíamos iban hacia esa tendencia.

¿Fue tu primer encuentro con el jazz?

MO: No. Durante un viaje a Estados Unidos, había probado diferentes técnicas. Estuve en San Francisco y llevé clases de Cunningham; luego, viajé a Nueva York y probé Graham. Entre esos dos momentos, tomé algunas clases de jazz.

¿Cuándo fue lo de la Zapatilla de Oro? ¿Puedes comentarnos en qué consistió?

MO: Fue un concurso realizado en Francia en los años ochenta. Susy Grau²²⁹, que asumió la dirección de la academia de Alexandra Tobolska, realizó una convocatoria para seleccionar a los bailarines modernos y clásicos que participarían en el concurso en Francia. Yo todavía estaba en la universidad. Presenté un solo. Seleccionaron a Olga Shimasaki y Jorge Rodríguez²³⁰ en la categoría de ballet, y a Carlos Guerrero²³¹ y a mí en la de moderno; sin embargo, Carlos no pudo costearse el viaje, así que fui sola. El concurso se llevó a cabo en Nevers, una ciudad en las afueras de París. Había bastante gente. En el jurado estaba Serge Lifar, que en ese momento era el director de la Ópera de París. A los miembros del jurado les gustó mi coreografía, así que al final me dieron la Zapatilla de Oro.

¿Qué honor!

MO: Sí. Fue muy bonito, pues representé al Perú. Como no existían los celulares, mi papá se enteró por el periódico.

GM: Todavía tiene la Zapatilla de Oro en su casa.

Me imagino. Volviendo a ti, Gigi, ¿en qué momento te fuiste a estudiar a Estados Unidos?

GM: Después de terminar el colegio, me quedé en Lima por varios años. No sabía qué hacer con mi vida. En Lima, no había una carrera universitaria de danza. Bailar no era bien visto y mi papá no quería que baile contemporáneo,

porque no lo entendía. A los veintiún años, me voy a estudiar Danza/Movimiento Terapia a Barat College-Lake Forest en Illinois. Era el 86 o el 87. En ese entonces, solo cinco universidades en Estados Unidos tenían esa carrera. Para que mis papás me permitieran ir, la universidad tenía que cumplir con ciertos requisitos: tenía que tener un campus pequeño, no podía estar ubicada en Nueva York, y tenía que ser solo de mujeres o con residencias estudiantiles separadas por género. La universidad era mixta, pero las residencias estaban separadas, así que cumplía con todos los puntos. Como en esa época no existía ni internet ni celulares, la angustia de los padres era enorme. De los cuatro años de carrera hice tres. Me faltaba hacer las prácticas. Tenía propuestas en tres hospitales mentales y dos compañías de danza contemporánea, pues seguía las dos carreras a la vez a tiempo completo. Al final, dejé todo, vine al Perú y me casé.

¿Qué tipo de danza hacías allá?

GM: Ballet y contemporáneo. Eileen Cropley era nuestra profesora de contemporáneo. Había bailado para la compañía de Paul Taylor y nos enseñaba un poco de repertorio de Taylor, sobre todo las coreografías más conocidas, como *Aureole* y *Three Epitaphs*. Usaba mucho *fall* y *release*. También nos enseñaba algo de Graham. Entonces, las clases no eran de una técnica exclusiva. Eileen era brillante y un personaje. En esa época, ella tendría más de cincuenta años y me parecía mayor, pero me impresionaba su forma de enseñar. Rory Foster era nuestro profesor de ballet clásico. Había sido solista del American Ballet Theatre, pero se había retirado debido a una lesión; sus clases eran un placer. Cuando regresé a Perú, me dediqué a bailar y a enseñar aplicando la danzaterapia.

¿Cuáles fueron tus primeros trabajos en danzaterapia al regresar?

GM: Cuando me casé, mi esposo y yo nos fuimos a Tacna. Allá, trabajé en un hospital mental, donde tuve mi primera experiencia en danza/movimiento terapia. Fue increíble. Después, enseñé en Crea+, que es un colegio para chicos con habilidades mentales diferentes. También he trabajado con ciegos. En los últimos años, me conquistaron el corazón los chicos con habilidades físicas limitadas. Me llamaron para un proyecto que fue increíble. Consistía en hacer un musical para recaudar fondos para un colegio; cuando llegué, recién me enteré de que los niños con los que iba a trabajar tenían habilidades físicas limitadas: estaban en silla de ruedas, o tenían dificultades para caminar o moverse. Aun así, terminaron bailando y cantando. Eso me permitió conocer el poder de la mente: querer es poder. *Yo puedo* fue un sueño hecho musical que tocó la vida de muchos.

MO: La personalidad de Gigi funciona muy bien con ese tipo de trabajo, porque es muy alegre y se entrega por completo.

GM: Al final, terminé exhausta. Tienes que estar atento al estado psicológico y al reto de cada uno. Primero, hay que evaluar cuáles son las necesidades de cada alumno. En el caso de *Yo puedo*, parecía contradictorio, pues soy bailarina y los alumnos tienen movimiento limitado. Me emocionó cuando un niño que solo podía mover una mano le dijo a su amigo que vaya a la clase de baile, porque bailar era lo más divertido del mundo.

229 Ver nota 61.

230 Ver nota 5.

231 Ver nota 30.

Qué satisfacción. ¿Cómo desarrollaste tu vínculo con la danza contemporánea en Lima?

GM: Como comentaba antes, al terminar el colegio, lo único que quería hacer era bailar, pero me obligaron a estudiar secretariado por un año. Lo odié. En ese tiempo, seguí llevando clases de diferentes estilos de baile: swing, jazz, piso y algo de contemporáneo. Así fue hasta que llegué en el 82 a Danza Lima, el espacio de Maureen. Ella había tomado el local de María Retivoff en Larco. Maureen improvisaba a partir de las bases de la danza contemporánea, porque, en esa época, no había mucha técnica, sino que se trabajaba a partir de la intuición. Me convocó para un espectáculo llamado *Solos*, compuesto por varias coreografías. Terminamos en Trujillo bailando en una bienal. En ese evento, estuvieron Maureen, Doris Bayly y Oriana Franco, entre otros. Fue muy divertido. Después de esa experiencia, viajé a estudiar a Estados Unidos.

Cuando regresaste, ¿ya existía Contémpora?

GM: Sí. Rogelio [López] vino cuando yo estaba en Estados Unidos. Cuando regresé, ya se había formado el grupo.

¿Contémpora aparece después de Collage?

MO: Así es. Después de ganar la Zapatilla de Oro, regreso en el 81 o el 82, y presento el solo con María. Cuando terminé mi carrera al año siguiente, las hermanas Uranga regresaron de Inglaterra: Verónica se había ido estudiar al Royal Ballet e Inés había estudiado aeróbicos. Al volver, me propusieron crear una academia. Como cada una se había especializado en una rama distinta, abrimos Collage a partir de estas.

¿Todavía estás en Collage?

MO: Collage todavía existe y es dirigida por las Uranga, pero yo salí cuando tuve a Andrea, mi segunda hija. Estuve en Collage desde el 83 hasta el 89.

Es un caso interesante, pues ofrecían clases de distintas disciplinas, como ballet, jazz y aeróbicos.

MO: Teníamos un espacio grande. Además, llegamos a formar un elenco. Por eso, nos invitaron al Primer Encuentro de Danza como grupo Collage. Creo que tú [Pachi] bailaste con nosotros.

Bailé con ustedes en muchas ocasiones: en teatros, en la película de José Carlos Huayhuaca, en eventos, en Ancón, en Arequipa con Francesca Solari. ¿Por qué dejaste Collage?

MO: Después de tener a mi segunda hija, quise volver, pero ya habían tomado todos los horarios. Ya no podíamos seguir con danza contemporánea, porque ya no había espacio en la academia.

Entonces, ustedes [Mónica y Gigi] se conocen por Contémpora. ¿Cómo se dio ese encuentro?

MO: En el Primer Encuentro de Danza, que fue en el 86, Rogelio convoca a mucha gente. Gigi todavía no había regresado. A los cuatro meses, se forma Contémpora por iniciativa de Vera Stastny. A partir del encuentro con Rogelio, un grupo continuó haciendo una clase sobre su técnica. Ese fue el grupo que conformó Contémpora, que estaba formado por gente independiente; y gente de grupos como el Ballet San Marcos, el Ballet Nacional y Collage. Entre las que comenzaron, estaban Gina Natteri, Martha

Herencia ²³²y Rocío Meléndez²³³ del Ballet San Marcos; y Carmen Aros, María Fe Jerí, Cecilia Navarro y Andrea Jauslin de Collage. Después, entran Dudú [Úrsula Lu²³⁴] y Gigi.

¿Cuándo conociste [Gigi] a Rogelio?

GM: Lo conocí en esa visita, aunque no bailé con él esa vez. Al regresar de estudiar, Rogelio se encontraba en Lima. Tuve la oportunidad de ver el ensayo en Collage y me encantó.

MO: Esa debe haber sido la segunda vez que presentaron *Una mujer llamada Lima*. La primera vez que la montaron fue con Lili Zeni.

GM: Claro, yo la vi. También vi *María, María* en la segunda visita de Rogelio.

¿Cuándo presentó Juana la Loca?

MO: En la primera visita.

Todas esas coreografías son de Rogelio. ¿Siempre se presentaban piezas de él?

MO: También presentaron una coreografía de Luis Piedra²³⁵ y una de Jimmy Ortiz.

Jimmy es brillante. Además de los trabajos de los costarricenses, ¿se presentaban creaciones peruanas?

MO: Sí y también de otros coreógrafos. Vera se movió bastante para traer gente de fuera.

Gigi, ¿cuándo entraste a Contémpora?

GM: Llegué en el 88, cuando esas coreografías ya estaban armadas. En esa época, Patricia Awuapara y Gina ya estaban haciendo coreografías. Además, Rogelio seguía viniendo de vez en cuando.

¿Por qué Vera se interesó en formar el grupo? Ella ya dirigía el Ballet San Marcos.

MO: Por ese entonces, los del Ballet San Marcos se habían quedado sin local. Forma Contémpora y fue la directora por varios años. Luego, Vera vuelve al local de San Marcos y Gina asume la dirección de Contémpora.

GM: Cuando Vera vuelve a San Marcos, Contémpora se parte. Un grupo se fue con Vera y otro continuó con Contémpora.

¿También se fueron Luis Valdivia y María Elena Riera?

GM: Ellos no pertenecieron a Contémpora.

¿Quiénes más entraron a Contémpora?

GM: Antes de que yo entre, ingresó Úrsula Lu. Después de mí, entró Patricia Wong²³⁶. María Fe estuvo durante una época y después se fue. Se fueron por cosas de la vida, pero nos mantenemos en contacto hasta el día de hoy.

¿A ustedes también les interesaba la creación en el grupo?

MO: Sí. Desde los inicios de Contémpora, incursioné en la creación. Hice un solo para Gigi; Gigi, uno para Dudú; y Dudú, otro para mí.

GM: Después de regresar de Estados Unidos, ya hacía coreografía. Hice unas tres o cuatro coreografías para Contémpora. Vera me motivó bastante.

232 Ver nota 45.

233 Ver nota 88.

234 Ver nota 126.

235 Ver nota 113.

236 Ver nota 9.

“A fines de los ochenta, las Contémpora éramos muy clásicas para el mundo contemporáneo y muy contemporáneas para el mundo clásico, así que no pertenecíamos a ningún lado.”

Vera siempre ha querido estimular a la gente a crear.

GM: Por supuesto. Ella me motivó bastante para hacer un evento para niños. Se trató de un show llamado *Había una vez un mundo en miniatura*, en el que todos los personajes eran bichos: escarabajos, saltamontes, la mamá araña. Primero, lo presentamos en el Teatro Británico y se vendieron todas las entradas. Incluso, nos dijeron que había sido el espectáculo del que más se vendieron entradas ese año, tanto de la temporada de adultos como de la de niños. Al año siguiente, lo llevamos a un sitio que se llamaba el Buddy Bear Park. Era un coliseo, pero la zona no atraía a público de teatro. Al comienzo, nos costó atraer público, pero al final nos pidieron que extendamos la temporada. Era un espectáculo de danza moderna en el que los mismos niños también participaban. Era lindo y divertido.

MO: Fue una experiencia bonita. Creo que fue el único espectáculo específicamente enfocado para niños de Contémpora que se presentó en varias temporadas durante años.

Tú [Gigi] siempre habías tenido una inclinación por trabajar con niños y para ti [Mónica] era una novedad.

MO: Fue una novedad que resultó simpática. Mis hijas estaban pequeñas, así que participaron.

GM: Uno siempre toma lo que le sucede en la vida para crear. La primera coreografía que hice en Contémpora se llamó *Los olvidados*. Me inspiré en una experiencia de trabajo en un hospital mental de Tacna. Cuando hicimos el espectáculo para niños, nuestros hijos estaban pequeños. Veíamos cómo jugaban con lo más cercano a la tierra. Por ejemplo, mi hijo se obsesionaba con las hormigas y hacía preguntas sobre ellas.

Ahora, solo existe Contémpora Eventos.

MO: Contémpora tuvo dos líneas de trabajo. A Gigi, a Úrsula y a mí nos llamaban para Contémpora Eventos. En esa línea, te proponían trabajar sobre un tema específico. La otra línea se centraba en el trabajo de danza y educación, así que la mayoría eran profesoras de danza.

GM: Por muchos años hasta hoy, trabajamos en eventos. Al principio, nos pagaban bien, porque hacíamos eventos corporativos. Pudimos darles trabajo a bailarines profesionales. Aun así, muchas personas del medio decían que prostituíamos la danza.

El medio limeño es tan malévolo.

GM: La gente no consideraba que gente que normalmente no ve danza estaba viendo nuestros espectáculos. Nos costó bastante mantenernos en el rubro y tener condiciones de trabajo adecuadas. Por suerte, las cosas han mejorado y ahora ya saben que deben cumplir con ciertas exigencias cuando nos llaman.

¿Sigue trabajando con ustedes Úrsula Lu en Contémpora Eventos?

MO: Depende. Si hay algo especial, la convocamos y trabaja con nosotras cuando puede. Ahora, sus tiempos son más

complicados, porque se dedica a la familia, que tiene un negocio. Además, tiene una hija pequeña de ocho años.

GM: Ahora, trabajamos en lo que nos gusta y nos provoca hacer.

Es decir, son selectivas.

GM: Estoy dejando de dedicarme tanto a los eventos para darle más tiempo al teatro. A fines de los ochenta, las Contémpora éramos muy clásicas para el mundo contemporáneo y muy contemporáneas para el mundo clásico, así que no pertenecíamos a ningún lado.

MO: El público no nos entendía, porque nunca había visto moderno.

GM: Los mismos bailarines de moderno no nos entendían, porque no éramos ni tan vanguardistas ni tan clásicas. Ahora, se usa mucha técnica académica en la danza contemporánea. Nosotras entrenábamos clásico todos los días, por más que nuestras creaciones fueran contemporáneas. Actualmente, los bailarines tienen que ser versátiles. Como doy clases, me convocan para preparar a los participantes de concursos internacionales. Estoy descubriendo un mundo increíble.

Que siempre ha existido, pero no en el Perú.

MO: Creo que hay una tendencia en el mundo por organizar más concursos de baile en general.

GM: Durante el año pasado, he entrenado a diferentes bailarines para concursos. Me han convocado para que les cree coreografías y algunos han ganado. Eso es maravilloso.

¿Dónde los entrenas?

GM: Depende. Normalmente, los entreno en sus respectivas academias. A veces, los entreno en la Escuela Nacional Superior de Ballet, donde enseñé clases de tap y acrobacia.

¿Desde hace cuántos años enseñas en la Escuela Nacional Superior de Ballet?

GM: Desde hace veinticinco años, es decir, desde antes que mi primer hijo nazca. Cuando iba a nacer mi segundo hijo, dejé de enseñar y entró Sandra Durand a reemplazarme. Cuando Sandra se fue, me pidieron que regrese. Desde entonces, estoy ahí. Cuando necesito un espacio para ensayar, alquilo en la escuela o donde Rosie Schottland, dependiendo de las necesidades del bailarín. En realidad, no soy muy amiga de los concursos. Me gustan más los festivales. Creo que es muy difícil evaluar danza, pero a los chicos les gustan los concursos.

¿Cuáles son los requisitos que piden en las coreografías de los concursos?

GM: En el caso del clásico, hay requisitos establecidos, pero no en el rubro de contemporáneo. Entonces, hago la coreografía en función de las posibilidades y capacidades de cada bailarín para potenciar lo mejor de ellos. Además, trato de incorporar algo de folklore peruano en las coreografías. Hay mucha incertidumbre, porque el resultado está en manos de tres jueces. Cada concurso es diferente: unos son más comerciales, dirigidos a alumnos a los que les gusta bailar

como parte de su formación integral; otros concursos están exclusivamente dirigidos a alumnos que quieren ser profesionales, por lo que la exigencia es muy alta.

¿Qué ganan, además del premio?

GM: Medallas, becas, exposición y experiencia.

Qué maravilloso. Más allá del trofeo, lo importante es que te den oportunidades.

GM: También doy clases en el espacio de Rosie Schottland. Varias alumnas de ahí se han ido a Miami, porque ganaron una beca para el Summer Intensive de Vladimir Issaev. Él es un muy buen maestro de Vagánova. También está rodeado de muchos maestros importantes de contemporáneo. En ese programa, llevan clases de ballet, jazz y contemporáneo. Valeria Soyer, una alumna mía de BailArte, también ha ganado una beca.

¿Qué es BailArte?

GM: BailArte es un programa sociocultural que fue coauspiciado por la Municipalidad de Santiago de Surco. El programa va a los colegios nacionales y selecciona a los estudiantes con talento para que los entrenemos. Rosa Valencia me comentó de la idea hace siete años. Por mi vínculo con la danzaterapia, empecé a trabajar con ella en el proyecto. Más de quinientas niñas han pasado por BailArte. Las que muestran mejores condiciones pueden seguir su formación con una beca en otra escuela. Si veo que hay una alumna con mayor predisposición para lo clásico, la derivo a otra formación, como a la Escuela Nacional Superior de Ballet; o al espacio de Rosie Schottland, que tiene alumnas becadas. Otras también han sido becadas para llevar clases en la academia de Gaby [Gabriela] Paliza²³⁷, que da clases de jazz y *ballroom*, aparte de danza clásica y contemporánea. Todas las maestras son muy buenas. Además de ser un proyecto formativo, nos preocupamos por el desarrollo psicopedagógico de las alumnas.

¿Tienen algún vínculo con Ando Danzando²³⁸?

GM: El único vínculo es que la fundadora de Ando Danzando es Sylvia Whilar²³⁹, mi mamá. Ando Danzando es un programa que promociona la danza. BailArte se centra en la enseñanza de contemporáneo a escolares. Ambos proyectos comenzaron casi en simultáneo.

Mónica, ¿estás involucrada también en este proyecto?

MO: De vez en cuando, ayudo a Gigi en lo que puedo.

GM: Mónica y Dudú son mi mano derecha.

Mónica, ¿dictas clases ahora?

MO: Doy clases a niñas en el Lima Club Golf desde hace años. Los grupos van rotando, pues comienzan a los siete años y se van cuando tienen trece. Además, todos los años colaboro con El Rastrillo. Otras instituciones dedicadas al trabajo de caridad también me llaman para presentar trabajos de danza.

GM: La danza está relacionada con muchos espacios. Cualquier aspecto que desarrolle tu mente y sensibilidad es válido. Mientras más gente baile, mejor vamos a estar.

¿A quiénes sienten que han influido con su trabajo? Por ejemplo, tú, Mónica, has sido una influencia importante para mí. Siempre te recuerdo como mi maestra, junto a Lili Zeni.

MO: A veces, se me acerca alguien a quien le he enseñado y me dice que le empezó a gustar la danza por mis clases. Sin embargo, no tengo recuerdo de alguien exacto que ahora sea profesional. Creo que más me recuerdan los que me han visto en el escenario. Por ejemplo, ayer me reuní con un sacerdote al que siempre apoyaba en Ancón. Presentaba espectáculos profundos para su parroquia con la participación de la gente del distrito y el apoyo de Contémpora. El sacerdote ayer me contaba que recordaba mis coreografías.

Haberse quedado en el recuerdo de alguien es un aporte importante. Ahora, se dedican al *pole dance*. Quizá podría salir algún trabajo al respecto más adelante.

GM: Hemos conversado con Gisella Scheuch²⁴⁰ sobre la posibilidad de presentar algún trabajo de *pole dance*. Como ella es campeona mundial master de *pole dance*, nos ha comentado de una línea de *pole dance* con elementos teatrales. Por ejemplo, una bailarina puede estar en el suelo; otra, en el tubo; y otra, en la reja. Puede hacerse una coreografía alucinante. Evidentemente, hay parámetros que seguir. Podemos utilizar esa técnica para algo contemporáneo. Gisela también es contemporánea y es espectacular.

Yo la he visto en varios trabajos de Elizabeth Muñoz²⁴¹.

MO: Gisela baila hace años. Cuando yo bailaba con Yvonne von Mollendorff, ella también bailaba. Ya bailaba contemporáneo cuando empezó con el *pole dance* hace ocho años. Como hizo acrobacia desde pequeña, ese siempre fue su fuerte.

Para dominar el *pole dance*, tienes que distribuir la fuerza por todo el cuerpo.

GM: Tienes que tener mucha fuerza en los brazos y elasticidad. Lograr equilibrar esos aspectos es difícil. Yo soy muy elástica y Mónica es muy fuerte en la parte superior, así que deberíamos fusionarnos [*risas*].

¿Cuál creen que ha sido su aporte a la danza en el Perú?

MO: Creo que hemos sido las pioneras en el momento en que la danza contemporánea se expande a un público más amplio. Hemos experimentando y hemos tratado que el público en danza contemporánea crezca.

GM: Creo que nuestro aporte reside en la fusión que hemos hecho de lo contemporáneo y lo peruano, incluso en muchos eventos internacionales. Al hacerlo, no hemos dejado de respetar la danza popular. Hemos hecho espectáculos impactantes para nosotras y para el resto.

MO: Hemos participado con danza contemporánea en eventos como Viva el Perú, donde hemos participado con artistas muy importantes, como el Zambo Cavero y Micky

240 (Lima, 1965). Artista plástica especializada en Diseño Gráfico de la PUCP. Desde su niñez, practicó gimnasia acrobática y atletismo a nivel competitivo. Más adelante, incursionó en la danza contemporánea y el ballet clásico. Participó en espectáculos de danza con Yvonne von Mollendorff (Perú), Mark DeGarmo (Estados Unidos), Marcela Pardón (Perú), Rogelio López (Costa Rica) y Jose Ruiz Subauste (Perú). Desde hace diez años, practica *pole dance* de manera profesional y ha logrado ganar competencias internacionales.

241 Ver nota 15.

237 Ver nota 105.

238 Ver nota 65.

239 Ver nota 37.

González. Además de la fusión, hemos mezclado lo lúdico con lo contemporáneo. Nos hemos divertido mucho.

GM: Personalmente, mi mayor contribución es haber incluido la danza/movimiento terapia en mis proyectos. Existen dos corrientes: la danza/movimiento terapia que parte de lo psicológico para luego introducirse en la danza; y la corriente en que la terapia parte de la danza y luego se introduce a lo psicológico. Creo que la danza/movimiento terapia tiene que ser un equilibrio entre ambos frentes para que la persona que la practique pueda desenvolverse con comodidad y luego pueda comunicarse. Como estoy tan abocada a la parte corporal, en casos específicos me parece importante trabajar con especialistas como psicólogos, terapeutas físicos o pedagogos para que la persona con la que se trabaja tenga un mejor resultado.

¿Conoces a Michel Tarazona del grupo Kinesfera?

GM: Lo conocí hace mucho tiempo. Bailó con nosotros la última vez que vino Rogelio, cuando hizo *Nostalgia de la sujeta*. El trabajo de Michel con Kinesfera es muy interesante. El mío es más lúdico. Trabajo con diferentes grupos humanos y de todas las edades.

¿Cómo se describirían como artistas?

MO: Me gusta mucho el drama y la presencia fuerte en escena. Eso es algo que disfruto mucho.

GM: No sé cuál es mi sello como artista. Me veo como una persona muy enérgica, aunque no sé si se ve en escena, porque me dan papeles muy líricos.

MO: Quizá te dan un papel opuesto a tu personalidad para que se sea un reto.

GM: Es interesante, porque así te descubres.

¿Quieren añadir algo más para terminar?

MO: Amamos la danza y ha sido una parte muy importante de nuestra vida.

GM: Alguna vez, Ducelia [Woll] me preguntó cuándo decidí dedicarme a la danza. No supe qué contestarle, porque nunca decidí bailar. Yo simplemente bailé. A los cuatro años, empecé a bailar y nunca más paré. He tenido suerte de poder hacer lo que me apasiona.

MO: Hoy, ya no hay constancia. Los jóvenes esperan ver resultados inmediatos y así no funciona la danza. La danza necesita un desarrollo. No importa si el bailarín solo va a estar parado en el escenario sin moverse: yo quiero ver a un bailarín.



Mónica Silva

“Me interesa mucho quebrar con la norma y, en general, con todos los estereotipos que hay en torno a la danza.”

— ENTREVISTA POR CORY CRUZ

Me llamo Mónica Silva Macher. Nací en 1975 y soy peruana.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Creo que siempre he sido activa y me ha gustado moverme. No podría decir que mi interés comenzó recién cuando tomé una clase de danza; por la manera en que ahora comprendo la danza, diría que mi interés parte del movimiento. Mi forma de entender el mundo es moviéndome.

¿Cómo y cuándo inicias esa relación formalmente?

¿Cuándo y dónde empiezan tus estudios?

De niña siempre estuve relacionada al deporte haciendo básquet o atletismo. También estuve en clases de judo. En ballet me fue muy mal. Ya en la adolescencia, tomé clases de danza teatro con Novo Miyagi en el colegio cuando tenía catorce años. Más adelante, en 1993, llevé un taller con Liliana Galván²⁴² en su escuela Integrarte. Allí, también estaban otros maestros, como Lili Zeni, Maureen [Llewellyn-Jones], Dani Kanashiro, Lucho Peñaherrera y Aníbal Zamora²⁴³. Estuve en Integrarte entre tres y cuatro años. Después, pasé por Pata de Cabra; sobre todo, tuve contacto con Mirella [Carbone] y Rossana [Peñaloza], pero también llevé algunas clases con Pachi [Valle Riestra]. Antes de irme a Estados Unidos, llevé otras clases, como una con Susanne Chión en la PUCP.

¿Cómo recibiste estas influencias en tu primera etapa y cómo se manifiestan en tu formación?

Definitivamente, en mi etapa de formación en el Perú, empecé por algo bastante teatral, sobre todo por el trabajo con Mirella y Lili Galván. No tuve una formación en danza de conservatorio, es decir, las técnicas estaban subordinadas a la creación: la creación y la exploración de movimiento eran lo prioritario, y, a partir de eso, se hacían las clases. Cuando me voy a vivir a Nueva York, aprendo una técnica más formal, que es la de Lynn Simonson, que viene del jazz. En esa formación, me quedé aproximadamente cuatro

años. Mi principal maestra fue Katiti King. También tomé muchas clases en Dance Space Center con David Dorfman y Guido Tuveri, entre muchos otros. En principio, me fui a Nueva York a hacer un Master in Arts en la New York University, en donde tuve la oportunidad de llevar cursos con Douglas Dunn, André Lepecki, Ted Warburton y Barbara Bashaw. Terminé de estudiar en 2003. Después, regresé a Perú. A partir de entonces, trabajo más en la creación, pero he seguido tomando talleres de todo tipo, que van desde la gestión, la improvisación, la pedagogía y diversas técnicas relacionadas a la producción de danza.

¿Cómo era el panorama de la danza cuando regresaste?

Antes de mudarme de vuelta a Perú, estuve viniendo por lo menos una vez al año. Todavía existía Pata de Cabra en ese entonces. En Nueva York, estudiaba en la universidad y hacía creaciones. Llevé sobre todo cursos de composición. Cuando venía a Perú, me encontraba con mis amigos y trataba de hacer presentaciones de mis investigaciones. Me acuerdo del Encuentro de Jóvenes Coreógrafos que hicimos en Pata de Cabra. Para mí el panorama se reducía mucho a Pata de Cabra, que era muy potente como medio de arraigo de la danza en el Perú. Cuando regreso definitivamente en 2004, empiezo también a trabajar en la PUCP. Llegué a trabajar en la oficina de la Escuela de Danza. Luego, enseñé en Estudios Generales Letras y en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

A tu regreso, empiezas a trabajar en la PUCP y te reencuentras con Pata de Cabra. ¿Con qué otras personas del medio has trabajado?

Como en Nueva York hice una maestría en Pedagogía, creo que al regreso me centré en la docencia y no tanto en la danza, a pesar de que siempre bailé; de hecho, estuve en montajes con Mirella y con Guillermo Castrillón, entre otros. Hice cerca de cinco montajes con Guillermo; después, durante un periodo de unos dos o tres años, presenté algunos trabajos en Agárrate Catalina bajo la dirección de Lucía Meléndez y Miquel de la Rocha. Desde hace unos años, realizo investigaciones por mi cuenta. En realidad, siempre he dirigido

²⁴² Ver nota 56.

²⁴³ Ver nota 208.

lo mío en paralelo a trabajos con distintos coreógrafos o directores. Entonces, desde hace quince años, fluctúo entre dirigir, bailar para otros y enseñar.

¿Cómo te sientes más identificada: como bailarina, coreógrafa, maestra o gestora?

Creo que lo que engloba todo es la figura de investigadora. Finalmente, todas las actividades están interrelacionadas. Si bien son roles que están aparentemente separados, creo que son parte de lo mismo. Prefiero el término “investigación”, porque hay diferentes temáticas, inquietudes y problemas que siempre estoy buscando. No importa el contexto donde esté operando la danza: siempre es mi lenguaje de búsqueda de respuestas. La danza siempre es un mediador y se manifiesta en muchos ámbitos.

¿Cuáles crees que son tus trabajos más relevantes como coreógrafa?

Tengo el recuerdo de una coreografía que he hecho a lo largo del tiempo y que la seguiría haciendo. Se llama *Zapatillas rojas* (2000), que fue mi primer trabajo. Siento que habla un poco de mi identidad como creadora. Después, está *Tú cocinarás para mí, yo bailaré para ti*, que fue un dúo que hice con Christian [Olivares] y ganó el concurso de Artes Escénicas del Centro Cultural de España. Lo último que hice el año pasado (2015) se llama *Vivir juntos*. Hice ese trabajo con un grupo de teatro llamado Tránsito. En ese caso, creo que mi búsqueda está más clara. Esas son obras en las que he sido directora. Como coreógrafa adjunta de teatro, he trabajado con muchos directores. Últimamente, trabajo con Alberto Isola. Con él ya he hecho tres o cuatro obras, y me encanta. También hice un proyecto interdisciplinario con Rodrigo Benza llamado *Ausentes*, que tomó gran parte del 2015. Más allá de esas colaboraciones, creo que las creaciones más importantes y a las que les tengo más “camote” son las que he dirigido: *Zapatillas rojas*, *Tú cocinarás para mí* y *Vivir juntos*.

¿Cómo definirías tu trabajo como artista? ¿Cuáles son tus curiosidades?

Creo que eso se ve desde el inicio de mi trabajo, es decir, desde la creación. Mi investigación no está vinculada necesariamente al trabajo técnico formal: me gusta, pero tampoco es lo que determina la creación para mí. Para mí la danza tiene que ver con explorar y crear formas propias; en ese proceso, me interesan los cuerpos que tengan cosas que decir. No me interesan cuerpos homogeneizados o formateados de una sola manera. Me interesa la capacidad que tiene la persona para crear y exteriorizar su propio impulso sin ninguna censura. Entonces, parte de mi investigación tiene que ver con generar condiciones para que las personas puedan sentirse capaces de sacar eso y, al mismo tiempo, tiene que ver con la forma en que estas personas se vinculan con otros. Mi investigación siempre está vinculada a la improvisación, que es un lugar donde se propicia una suerte de búsqueda personal o individual de lo que me llama o hace que me mueva. Como en la danza hay un encuentro con el otro, todo el tiempo hay una negociación entre lo que yo deseo y lo que desea el otro. Esto es para mí una manera de explorar la convivencia entre seres humanos. Eso cala en distintos tipos de reflexiones respecto de las estéticas que

Tú cocinarás para mí, yo bailaré para ti. Fotografía: Miguel Carrillo



“Me encuentro en un momento en el que finalmente estoy integrando lo académico y lo artístico sin que sean excluyentes (...)”

se generan o las estéticas hegemónicas dominantes sobre el cuerpo. Me interesa mucho quebrar con la norma y, en general, con todos los estereotipos que hay en torno a la danza. Siempre me han inquietado y quiero que se cuestionen para darle libertad a la gente en general con respecto a sus cuerpos, no solo a los bailarines.

¿Qué aportes sientes que estás generando desde tus distintas áreas de trabajo?

Como ahora mi trabajo se concentra en la universidad y en algunos grupos de investigación paralelos, uno de los principales receptores lo encuentro en la docencia. Desde lo práctico, busco que la gente alcance un descubrimiento propio. Desde lo teórico, busco que las personas empiecen a reflexionar y cuestionar paradigmas de manera muy puntual y directa. Creo que ese es mi principal aporte: que la gente más que decir “esto es así” diga “esto no es así...”

...O que esto podría ser de otra manera.

Exacto. No existe una única manera de entender la realidad.

Esta pregunta me parece que está relacionada con las motivaciones con respecto a estos cuestionamientos de las formas ¿Te relacionas con otros campos en los que extiendas tu exploración?

Ahora, he decidido tener una línea universitaria y he entrado a la coordinación de la especialidad de Danza en la PUCP. Una de las cosas que ronda en mi cabeza es hacer un doctorado. Estoy tratando de definir un tema de investigación, pero no me interesa hacer un doctorado puramente teórico, sino que me interesaría seguir el camino teórico práctico. Me encuentro en un momento en el que finalmente estoy integrando lo académico y lo artístico sin que sean excluyentes, sin que sienta que para ser artista tengo que estar fuera de la universidad o para estar en la universidad tengo que dejar el arte. Creo que estoy encontrando nuevas vías para generar investigación dentro de una institución que me da un montón de contenciones, estructuras y recursos. Creo que fuera de las instituciones los recursos son más limitados. En cambio, siento que la universidad plantea una estructura en la que me siento cómoda. Tampoco quiero decir que la PUCP tiene todo, porque siempre me preocupo por relacionarme con espacios fuera de la universidad; y lo hago desde hace ocho años: tengo un grupo de investigación, que es un laboratorio constante que no tiene nada que ver con la generación de proyectos, sino que es una práctica de laboratorio continuo. Es interesante que la investigación en danza no solo esté vinculada a la generación de productos, sino que sea también una práctica constante a lo largo de la vida.

**¿Cómo ves el panorama actual de la danza en Lima?
¿Cómo te gustaría verlo?**

En el caso de la universidad, si bien veo que se pueden generar un montón de proyectos y formar profesionales que sean autogestores dentro del sistema cultural del país, siento que a veces se sueña con un mundo ideal y se niega lo que ya se ha logrado. Creo que lo que ya se ha hecho es bastante, y es necesario detenerse a mirarlo y valorarlo, porque hay una constante necesidad de búsqueda de mejores condiciones con miras a un futuro ideal que nunca termina de concretarse. La danza convive con una constante sensación de frustración, porque nunca se va a llegar a ese estado ideal. Hay que detenerse a mirar lo que ya existe y disfrutar ese momento, pues ha habido logros importantes. Además, hay cosas con las que hay que batallar y una de las que más me molesta es la automarginalidad de la danza. La falta de dinero o de público se usa como justificación para una calidad descuidada del espectáculo en los proyectos más independientes. Si se quiere presentar danza en un contexto escénico, ya sea en la calle, en un teatro o donde sea, hay muchas condiciones de organización, logística y autovaloración que tienen que cumplirse. No sé si es propio de lo *underground* o del circuito off off que se piense que todo debe ser caótico e informal, y que el público lo disfruta de esa manera. A mí me molesta. Me molesta que un espectáculo no pueda empezar a la hora. Es algo que realmente me irrita, porque siento que el tipo de trabajo que yo tengo en la universidad empieza a aislarse cada vez más de cómo está funcionando el medio. Les digo a mis alumnos que vayan a ver ciertos espectáculos y me cuentan cosas que realmente no puedo creer.

Entonces, esta informalidad de los procesos puede ser uno de los aspectos centrales a tomar en cuenta. Por otro lado, ¿cuáles crees que son los logros?

Creo que ahora hay un grupo de profesionales de mucho nivel. El gran logro ha sido desarrollar varias individualidades, y que existan muchos investigadores, creadores y maestros que realmente se han ocupado de su profesionalización. Hay gente con mucho talento. Hablo sobre todo de la gente de mi generación, que se ha formado y tiene otra visión respecto de la danza. No necesariamente han encontrado espacios escénicos para plantear sus propuestas y su mayor impacto puede estar en la docencia. Aun así, el gran logro es que hay profesionales sumamente competitivos a nivel mundial. El siguiente paso debería ser ayudarnos mutuamente, porque creo que estamos demasiado aislados en nuestra propia búsqueda. Debe haber un liderazgo que permita la cooperación entre unos y otros. Eso es urgente. Si uno mejora, le abre camino al otro para también mejorar.



Morella Petrozzi

“El arte se identifica no solo con una técnica, sino con una forma de pensar y vivir.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Morella Petrozzi. Nací en Lima el 8 de agosto de 1964. **Sé que comenzaste a bailar desde pequeña, porque tu mamá es bailarina. Cuéntanos un poco más sobre esos inicios.**

Empecé a bailar a los tres o cuatro años de edad por mi madre, Ducelia Woll. Ella es bailarina de ballet clásico, y actualmente codirigimos la Escuela y Compañía Danza Viva Perú. De niña, era muy tímida, así que recuerdo que andaba prendida de la pierna de mi madre. Ir a una clase de ballet era terrorífico para mí, porque tenía que relacionarme con otros niños de mi edad. Ella me llevaba a una escuela de ballet en Miraflores. Cuando trabajábamos en grupo, podía hacer todos los pasos; sin embargo, cuando tenía que hacer diagonales sola, el *skip* o el galope, me moría de los nervios y me ponía a llorar. Para Ducelia era muy frustrante al inicio; aun así, continué bailando ballet hasta los dieciocho años. A esa edad, partí a los Estados Unidos a formarme como bailarina de danza moderna.

¿Fue tu mamá también tu maestra en algún momento?

Sí. Como te digo, comencé con otras profesoras. En 1978, cuando tenía doce o trece años, mi madre y su socia, Susy Grau²⁴⁴, fundan el Centro de Danza Monterrico. Continué con mis clases ahí con ambas. Ya cuando se separan y Ducelia funda la Escuela Danza Viva Perú, Martha Herencia²⁴⁵ empieza a enseñar ahí, así que tomo clases con ella en esa nueva locación.

¿Por qué decidiste estudiar a los dieciocho años danza moderna si tu conocimiento había sido de ballet? ¿Ya habías tenido contacto con la danza moderna?

Mi curiosidad por la danza moderna nace por unos libros maravillosos que tenía Ducelia en la biblioteca. Eran unos libros gordos con imágenes a color no solo de ballet clásico, sino también de danza neoclásica y moderna. Siempre me

atrajeron las imágenes de las bailarinas que no llevaban el tutú, no iban en puntas y bailaban con los pies descalzos, porque fui bastante rebelde de adolescente. No me gustaba usar vestidos y, como todos mis hermanos son hombres, heredaba la ropa de ellos. Vivíamos en una zona muy campestre, entre Monterrico y La Molina. Entonces, de niña trepaba los árboles de mi casa y los cerros de Camacho. Siempre fui una *tomboy*, así que tuve más afinidad con la danza moderna y la contemporánea que con el ballet. El arte se identifica no solo con una técnica, sino también con una forma de pensar y vivir. A partir de mis intuiciones, cuando terminé el colegio, le dije a mi mamá que quería ir a Estados Unidos a estudiar danza moderna, porque aquí no se enseñaba.

¿Nunca habías tomado una clase de danza moderna?

Jamás en mi vida.

¿Cómo llegaste a conocer la Western Michigan University, donde finalmente estudiaste?

Cuando terminé el colegio, conversé con mis padres sobre mi decisión de estudiar la carrera de Danza Moderna y lo aceptaron, pero querían que vaya a estudiar a un lugar en el que hubiera alguien de la familia. Entonces, tenía dos posibilidades: por un lado, estaba la Western Michigan University, donde estudiaba mi hermano mayor, Alfredo Petrozzi; y, por otro lado, estaba la University of Texas en Austin, donde estudiaba mi segundo hermano, Marco Petrozzi. Querían que tuviera a alguien cerca que me cuidara. Durante un verano, visité ambas universidades y me encantó la de Michigan, pues acababan de construir unas instalaciones muy modernas para el Departamento de Danza y Música: el Dorothy Dalton Center en Kalamazoo Michigan. Tenía aulas maravillosas de pisos perfectos de vinilo; techos altísimos; espejos colocados a 360 grados; y aulas maravillosas, donde se podían cerrar las cortinas para que se convirtan en espacios alternativos para hacer presentaciones de danza. Además, los alumnos de danza podían colaborar con los músicos, así que había música en vivo en las clases de danza. Por esas razones, decidí hacer una audición para esa universidad.

²⁴⁴ Ver nota 61.

²⁴⁵ Ver nota 45.

¿Cómo fue el proceso de audición?

Creo que me pidieron fotos y mi currículum para conocer mi experiencia. No me pidieron video, como sí lo hicieron cuando postulé a la maestría que estudié en Nueva York, además de una audición presencial.

¿Qué técnicas había en la Western Michigan University cuando llegaste?

Yo había entrenado en ballet clásico desde los cuatro hasta los dieciocho años. Llegué a hacer puntas e inclusive me llamaron para que haga una audición para ser parte del Ballet Nacional en 1981 o 1982, pero tuve que declinar, porque me iba a estudiar Danza Moderna a Estados Unidos. Por mi formación previa, estaba acostumbrada a la idea de que, si no hay dolor, no hay progreso; eso es totalmente lo opuesto a la técnica normativa de Erick Hawkins, que es la técnica en la que se especializa la Western Michigan University. Cuando tomé mis primeras clases de danza moderna, me sentí muy triste y defraudada, porque no se trabajaba con la constricción de los músculos, sino con el relajamiento y la energía fluida del cuerpo. De acuerdo a la técnica de Erick Hawkins, la pelvis es el centro, y los brazos y las piernas reaccionan a partir de ese epicentro. Como yo venía de trabajar estirando las puntas y las piernas, y ajustando las nalgas, eso me parecía una estafa. Luego, lo comprendí.

Como Erick Hawkins baila con Martha Graham, en un inicio, está influido por su técnica. Sin embargo, cuando él comienza a estudiar kinesiología, se da cuenta de que el esfuerzo inhibe el movimiento. Por eso, desarrolla una técnica muy parecida a la de Graham, pero sin ninguna tensión.

Exactamente. Como tú sabes, los primeros bailarines de Martha Graham fueron Erick Hawkins y Merce Cunningham. Después de haber tenido una colaboración y un matrimonio de muchos años con ella, Erick Hawkins se rebela y crea su propia técnica en contra de la de Martha Graham.

Eventualmente, ¿te llegó a gustar la técnica de Erick Hawkins?

Sí. Llegué a amar la técnica de Hawkins por influencia de la maestra Clara Gamble, que era mecenas de la compañía de Erick Hawkins en New York. La técnica normativa de Erick Hawkins no era muy popular en el mundo, ni siquiera en Estados Unidos. Él es considerado como un poeta de la danza. Clara Gamble me acogió como su alumna preferida, creo que porque era la única peruana en Michigan y porque mis condiciones físicas eran ideales para esa técnica. Por ejemplo, ni a Hawkins ni a Clara Gamble les gustaban las rodillas híper extendidas. Eso no era normativamente



Sa(v)er: tienen ojos y no ven que no ven. Fotografía: Javier Gamboa

correcto. En general, el cuerpo parecido al del ballet clásico no era normativo.

En realidad, no es muy saludable, porque, cuando hay mucha extensión, se va desgastando la articulación.

Yo tenía un cuerpo que no era ni rígido ni hiper flexible, así que iba muy bien con esa normativa. Mis maestros elogiaban mi trabajo. Yo aprendía y evolucionaba rápido, porque me gustaba. Así fue mi experiencia de cinco años en esa universidad. Fueron cuatro años de danza y en el quinto hice el *minor* en Women's Studies. En la universidad, hay dos años de cursos generales. En una de mis clases de historia americana, comentaron el tema de la diferencia salarial por género: por cada dólar que ganaba un hombre, una mujer ganaba cincuenta centavos de dólar por hacer el mismo trabajo. Al ser una joven de diecinueve o veinte años, eso me indignó. En realidad, al envejecer, no deberíamos perder la capacidad de indignarnos ante las injusticias. Como me interesé por el tema, cuando tuve que escoger el *minor*, me decidí por Women's Studies. Antes de graduarme, mientras todavía tomaba cursos de danza, empecé a tomar cursos de esa rama. Así, estudié temas relacionados a la presencia de la mujer en la antropología, la sociedad, la medicina y la política. Esos cursos me abrieron los ojos sobre la situación de la mujer actual. Los cursos se centraban sobre todo en el mundo occidental, pero también discutimos sobre el lugar de la mujer en el mundo no occidental. En Oriente, la postura de la mujer es aún más insignificante. Por ejemplo, comentamos el caso de las ablaciones femeninas, el castigo a morir apedreadas cuando cometen adulterio en algunos países africanos y asiáticos, y los casos de las mujeres a las que les tiran ácido en la cara. Las mujeres experimentan esos actos repugnantes, pues son consideradas ciudadanas de segunda categoría. En general, la situación de la mujer en el mundo es terrible. En la sociedad occidental, la realidad también es macabra. Creo que desde la década del sesenta solo hemos retrocedido. Puede que la desigualdad no siempre se manifieste en una huella física en el cuerpo, pero todavía persisten las diferencias. Por ejemplo, se ve en que solo los hombres asumen posiciones laborales altas.

Siempre he pensado que la danza moderna es quizá el único arte que está hecho por mujeres sin la necesidad de una aprobación masculina. ¿Crees que eso también te conectó con la danza moderna?

De los creadores de la danza moderna, casi el 80% eran mujeres. Sin embargo, siento que en los últimos ocho o diez años, más hombres asumen esa posición. Creo en la igualdad, y soy posmoderna y posfeminista. Aun así, me preocupa que algo que era sobre todo de nosotras sea tomado una vez más por los hombres. Por ejemplo, tradicionalmente las mujeres se encargaban de cocinar, pero ahora son más los hombres los que figuran como chefs. Tradicionalmente, las mujeres eran parteras; ahora, esa tarea es asumida por ginecólogos, muchos de ellos hombres. En mi caso, quizá me acerqué inconscientemente a la danza moderna, porque era un lugar con gran presencia de mujeres. En todo caso, sí me preocupa que progresivamente el campo sea tomado por más hombres, pues tienden a acaparar distintos espacios y no nos dejan mucho lugar de acción.

Es cierto. Ni bien comienza a haber dinero en un área, aumenta la presencia de hombres en ella. Volvamos a hablar de tu vida. Después de estar en Western Michigan y de terminar tu carrera, te vas a hacer una maestría al sitio soñado: Sarah Lawrence. Yo conocí esa universidad por fiestas y me parecía un espacio ideal para formarse en danza ¿Cómo llegaste a estudiar en Sarah Lawrence?

Ya en mis últimos años en la Western Michigan University, mis maestras Nina Nelson y Clara Gamble vieron en mí un personaje sumamente creador. Si bien ingresé como bailarina, poco a poco fomentaron en el alumnado y en mí la creación. Teníamos cuatro cursos de coreografía a lo largo de los cuatro años de la carrera. En ellos, estudiábamos los elementos necesarios para crear una danza, tales como diseño, ritmo, motivación, dinámica y otros. Además, presentábamos nuestros trabajos para que fueran criticados por nuestros colegas. Para la presentación final de mi tesis, creé un baile titulado *The White Man*, definitivamente influenciado por mi *minor* en Women's Studies. Mis maestros y maestras vieron que tenía el perfil perfecto para estudiar la maestría en el Sarah Lawrence College, donde fomentan la creación entre sus alumnos. En ese caso, la audición sí fue en persona. Recuerdo que manejé en mi BMW descapotable desde Michigan hacia el este de Estados Unidos. Dormí muy nerviosa en un cuarto alquilado, pues al día siguiente me encontraría con Viola Farber, primera bailarina de Merce Cunningham que era la directora del Departamento de Danza. Eso fue en 1989. Presenté un solo que titulé *Rudiments*. Lo había creado en una de mis clases de coreografía en Michigan y con él gané en un empate el primer puesto del Concurso Nacional de Coreografía en 1988 cuando vine a Perú. Empaté con un solo que hizo Ana Zavala con Óscar Naters. Como ya tenía ese solo que había ganado un premio, lo presenté en la audición. Entré al salón y entregué el casete. Viola Farber estaba delante de mí. Yo llevaba un leotardo negro con una raya amarilla y mis piernas estaban desnudas, porque en la técnica de Hawkins se bailaba sin malla. Viola Faber me vio y le encantó. Además, le gustó mucho que fuera de Perú, ya que ha viajado mucho; incluso, dejó una huella importante en París al difundir la técnica Cunningham. Me dijo que al día siguiente me daban la respuesta. Así fue: al día siguiente me llamaron por teléfono para decirme que me habían aceptado. Inicié la maestría en 1990.

¿Era una maestría en coreografía?

Era en danza contemporánea. Entre los cursos, había algunos teóricos y otros prácticos, como los de las técnicas de Cunningham con Viola Farber y los de la técnica Limón con William Adair. Lo lindo de haber bailado en Sarah Lawrence College es que diferentes maestros que estaban de moda en Manhattan eran contratados por la universidad. Había grandes maestros. Incluso, tomé clases con Bill T. Jones y Arnie Zane. Cuando Arnie Zane murió de sida, todos los de Sarah Lawrence nos sentimos afectados. Muchos artistas, bailarines y coreógrafos murieron de sida en los años ochenta y noventa.

Yo también vivía en esa época en Nueva York y era duro. ¿También te gustaron las técnicas de Cunningham y de Limón? ¿Con cuál te identificas más hasta ahora?

Sin duda, la técnica de Hawkins es la que se ha quedado más presente en mí. La técnica normativa fue perfecta para mí, porque me ayudó a desbloquear la constricción que me había dado la técnica del ballet clásico. Aun así, la que más me gusta y la que más sentido tiene para mí es la técnica Limón, pues ofrece una libertad magnífica del torso. Me enamoré del movimiento del torso y de los brazos que te da Limón. La técnica de Cunningham es muy parecida al ballet clásico: es bastante angular; y tiene extensiones altas, porque hay que estirar la punta y levantar la pierna. El prototipo de una bailarina de Cunningham es muy parecido al de una bailarina de ballet clásico. Hoy en día, en Danza Viva Perú, enseñamos las tres técnicas, obviamente influenciadas por mi propio lenguaje corporal.

Después de graduarte en Sarah Lawrence, ¿te quedaste más tiempo en Nueva York?

Me quedé por un tiempo. Después de terminar la maestría, la universidad te da la *training visa*, que te permite quedarte por un año en la ciudad para buscar trabajo de manera legal. Como cualquier bailarina joven, empecé a ir a muchas audiciones. En cada audición, se pueden presentar doscientas personas, y quizá contratan solo a uno o dos. Entonces, iba sobre todo para tomar la clase gratis. En esa época, trabajaba con Kimani Fowlin, que también se había graduado de Sarah Lawrence College. Ella es una bailarina afrodescendiente de padre jamaicano y madre judía. Bailamos en el Cunningham Studio; y en el Gowanus Arts Exchange en Brooklyn, donde te conocí. También bailé alguna vez en Washington D.C. en el Glen Echo Park, un parque de diversiones que ya no funcionaba y era utilizado para talleres, clases y eventos de diferentes disciplinas artísticas. Pude bailar en varias ciudades y, sobre todo, en Nueva York, que tenía muchos sitios alternativos para gente joven que quería bailar. Además de bailar, di clases de danza creativa a niños de primaria en Montessori School. Al final, me quedé un año más después de graduarme en Estados Unidos.

¿Por qué regresas al Perú?

No era mi intención inicial. Como Kimani es afrodescendiente, quería investigar sobre Chíncha y la danza afroperuana. Decidimos venir a Perú por un año para presentarle a músicos como Julio "Chocolate" Angeldones, Manongo Mujica y Pepita García Miró. Vinimos a Lima y la conecté con ellos; incluso, se presentaron en la Concha Acústica del Parque Salazar [Miraflores]. Luego, viajó a Chíncha con "Chocolate" Angeldones, que falleció hace algunos años. Se ha hecho un documental sobre él. Tocaba el cajón de manera espectacular. Estando en Lima, me enamoré acá, así que decidí quedarme. Creo que, además, tenía la necesidad de reencontrarme con mi espacio y con Danza Viva Perú. Empecé a dictar clases de danza contemporánea en Danza Viva Perú y me empecé a sentir cómoda nuevamente en mi país. Así, me quedé en Lima sin preverlo. Eso fue en 1993.

He leído que la Compañía de Danza Viva se forma en el 87 y en ese momento te incorporas.

Después de que se forma la Compañía Danza Viva Perú en el 87, vine a Lima en los meses de vacaciones de la universidad de ese año, y empecé a compartir mis experiencias con Ducelia y con un grupo de bailarinas. En la escuela, no conocían la danza contemporánea ni la danza moderna, pues solo habían hecho ballet clásico con Ducelia. Yo empecé a enseñarles danza moderna y a armar algunos pequeños montajes. Hice para Ducelia *Artículo La*, que tiene que ver mucho con mi primer contacto con el feminismo. También monté *Plasticidad, placa o pluma*, una coreografía que presentaron en el Teatro Municipal. A partir de entonces, empecé a venir en los veranos para enseñar mis aprendizajes de danza moderna en Danza Viva Perú, y también creaba coreografías cortas de diez o quince minutos. Ya en el 87, se formó la primera generación de bailarinas de la compañía que recién empezaba a acercarse a la danza moderna. Cuando regreso definitivamente en el 93, nos sumergimos completamente en las lecciones de danza moderna.

¿Cómo fue trabajar con tu mamá como socia? Después de haber sido tu profesora, tu mamá también ha aprendido de ti.

Mucha gente me lo pregunta, porque, generalmente, la relación entre madre e hija es compleja y complicada. Creo que en mi caso fue distinto por dos razones. En primer lugar, no nos habíamos visto por varios años. Hace poco pensaba en el poco tiempo que he convivido con mi madre. Cuando cumplí diez años, nació mi hermano menor, así que toda la atención de la familia y de ella fue hacia él. Después, a los dieciocho años, me fui a Estados Unidos y regresé prácticamente a los treinta años, pero a vivir de manera independiente. Entonces, creo que la relación con Ducelia ha sido bastante escasa en un principio. En mis primeros diez años de vida, nuestra relación probablemente no era muy íntima. Creo que, cuando estuve fuera del país, mi madre me extrañaba mucho y quería una relación más cercana, así que ha sido bonito desarrollar ese vínculo a través de la danza. Además, creo que no soy la típica hija que, por ejemplo, pelea por el amor del padre, porque mi padre, como médico, siempre fue muy frío. Entonces, nunca hubo una suerte de lucha con mi madre por el amor de mi padre. Por el contrario, nuestra relación es bastante fluida. Cuando yo venía en los veranos, ella estaba siempre abierta a aprender los conocimientos que yo traía, así como las bailarinas de esa época que hoy deben tener entre 60 y 65 años. Luego, Ducelia decidió dedicarse completamente al ballet clásico y yo me dedico completamente a la danza contemporánea. Incluso, nuestras clases son en días y horarios distintos.

Cuando ustedes se presentan como compañía, hay trabajos que son dirigidos por ella en los que tú participas y también hay coreografías dirigidas por ti. Si bien ella se ha dedicado a las clases de ballet clásico, sus propuestas coreográficas son contemporáneas, por lo que la Compañía Danza Viva es de danza contemporánea.

La Compañía Danza Viva Perú es de danza contemporánea por completo. La formación de los alumnos es en ballet

Doggy Style. Fotografía: Javier Gamboa

“Lo que caracteriza mi trabajo es el elemento del shock. Pienso que debe haber algo que vaya a la yugular o te sobresalte.”



clásico y en danza contemporánea, que son formaciones que creemos que deben estar relacionadas. La danza contemporánea tiene que partir del sentimiento y la evocación, pero sobre la base de una técnica muy fuerte. Cuando Ducelia hace sus espectáculos, son de danza contemporánea: no hay pasos de ballet, no hay ningún *glissade* ni un *assemblé*. Sin embargo, la formación de la compañía y de las alumnas sí es en ambas técnicas.

Me parece importante marcar la diferencia entre la propuesta de formación del bailarín y la propuesta en escena. Por ejemplo, Pina Bausch entrenaba a todos sus bailarines en ballet clásico, aunque lo clásico no se vea reflejado en sus propuestas escénicas. Otro punto interesante del trabajo de Danza Viva es que es muy clara la propuesta coreográfica de cada una. Sin haber leído el programa de mano, puedo saber si un espectáculo ha sido dirigido por Ducelia o por ti. ¿Cuáles crees que son las características centrales de tu trabajo? ¿Qué te mueve para crear y cuáles crees que son los resultados?

Ducelia está influenciada muchísimo por el ballet clásico, porque eso es lo que practicó durante toda su vida y, por lo tanto, es la manera en la que se mueve su cuerpo. Yo he sido entrenada en ballet clásico y sigo haciendo ballet clásico como entrenamiento, pero también aprendí directamente las técnicas de Hawkins, Limón y Cunningham. Creo que, para que un bailarín conozca realmente su cuerpo y pueda presentarse en un espectáculo de danza contemporánea, tiene que pasar por la formación de danza contemporánea, en cualquiera de sus técnicas. Si solo se ha formado como bailarín en ballet clásico, no entenderá técnicas como, por ejemplo, el *release*. ¿Cómo podemos pedirle que luego suelte el torso, las cervicales y la cabeza en el escenario? Entonces, creo que ambas formaciones son necesarias. Lo que caracteriza mi trabajo es el elemento del shock. Pienso que debe haber algo que vaya a la yugular o te sobresalte. En cambio,

el trabajo de Ducelia no busca necesariamente causar sobresaltos, aunque creo que ha empezado a explorarlo con el tiempo. Definitivamente, al conocer el trabajo del otro, uno se influencia. Aun así, uno reconoce cuando un trabajo ha sido hecho por Ducelia, por mí o por Claudia Odeh.

¿Las tres hacen creaciones para la Compañía Danza Viva?

Efectivamente. Desde hace ya alrededor de siete años, la Compañía Danza Viva Perú trabaja con las propuestas de Ducelia Woll; Morella Petrozzi; y Claudia Odeh, que es una bailarina que se formó en las canteras de Danza Viva Perú y que tiene mucho talento para la creación. Yo la he visto encerrarse en las aulas de la escuela y trabajar por horas, sudando muchísimo y explorando vocabularios realmente inéditos. Eso pide la danza contemporánea. Ha hecho espectáculos maravillosos, como *Salsa de ají*, que fue uno de los espectáculos elegidos por el FAEL [Festival de Artes Escénicas de Lima] en 2013. También ha hecho *Colección de imágenes* y *Bendita hoja*, montajes que han partido de mucha exploración, porque ella realmente trabaja por horas para crear un minuto de coreografía. Con mucha humildad, creo que el éxito que tiene ahora Danza Viva Perú como cantera de formación y de creación está basado en la tradición de Ducelia Woll, la profesionalización de Morella Petrozzi y la innovación de Claudia Odeh.

Al regresar al Perú, principalmente has estado abocada al trabajo de la Escuela y Compañía Danza Viva, pero también has tenido otras incursiones en la danza. Por ejemplo, has trabajado con Karin Elmore y has enseñado un tiempo en la PUCP. Cuéntanos qué otras actividades has realizado en Lima y con quiénes más has trabajado.

En la época en la que regresé a Lima, regresaron también otras figuras, como Karin Elmore, que venía de Italia. Me convocó para trabajar y así surgen trabajos como *Rosa canina*. Fue un dúo que se presentó en el Museo de la Nación, en

el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] de Miraflores e incluso en el Teatro Municipal de La Paz en Bolivia. También participé con Karin en *Un día en el paraíso*, que fue un corte performático que se presentó en el ICPNA de Miraflores. En el 97 o 98, me llama para trabajar de asistente de dirección en el área de Artes Escénicas de la Municipalidad Metropolitana de Lima. En ese entonces, Alberto Andrade era alcalde. Fue una época muy bonita, pues se promovieron la danza y el teatro.

Recuerdo esa época. Por otro lado, ¿cómo fue tu periodo de enseñanza en la PUCP?

En el 99, Luis Peirano, que en ese entonces era decano de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, me convoca, pues quería introducir la danza. Juntos, creamos dos cursos. El primero fue Principios de Danza, que tenía un módulo teórico, en el que veíamos historia de la danza del mundo; y uno práctico, en el que se bailaba. En la parte teórica, empecé a usar el libro *La danza moderna* de Jacques Baril, presenté videos de danza a los estudiantes, y leímos sobre Isadora Duncan, Doris Humphrey, Denishawn, Martha Graham y José Limón. Dicté ese curso entre 1999 y 2006. El segundo curso que dicté fue Danza Contemporánea, que era netamente práctico. Para entonces, yo le decía a Luis que se podría hacer mucho con danza si se separaba de Ciencias y Artes de la Comunicación.

Ahora que existe la especialidad de Danza, ¿te provocaría regresar?

Después de más de seis años de dictado en la PUCP, me empecé a cansar por el viaje que supone ir hasta Pando [Pueblo Libre]. Además, ya me provocaba dedicarme más a mis propios proyectos. He pasado por la parte académica desde mi formación, y como maestra y pedagoga en una universidad y en la escuela independiente Danza Viva Perú.

Para cerrar con el tema de la PUCP, quería que me comentas sobre el ensayo por el que te premiaron. Tú eres muy importante en nuestro medio por todo lo que has hecho en la danza, y porque siempre te has interesado por dar tu punto de vista y colaborar con la mejora de nuestra sociedad. Eso se ve en que también tienes una faceta de escritora, pues, además del ensayo, has publicado otros dos libros.

En Sarah Lawrence College, tuve la oportunidad y el lujo de ser alumna de Rose Anne Thom en el curso Crítica de Danza. Ella era la crítica de *Dance Magazine*, una revista muy famosa en ese momento. Tanto en el pregrado como en la maestría, tuve que hacer una tesis escrita y una práctica para graduarme. La tesis escrita que hice para Sarah Lawrence College reunió mis grandes intereses, que son la danza moderna, la danza contemporánea y los estudios de la mujer. Se tituló *La danza moderna más allá de los géneros masculino y femenino: Hacia la*

búsqueda de la danza moderna netamente femenina. Se trataba de cómo los movimientos de las mujeres son muy pequeños debido a que están influenciados por los valores de la sociedad patriarcal; es decir, las formas en las que se mueven los hombres y las mujeres están definitivamente influenciadas a nivel cultural por la sociedad. Para la tesis, tomé un libro de foto documentación de la alemana Marianne Wex. Ella ha hecho estudios sobre formas corporales cotidianas en ancianos. Notó que los hombres ancianos se hacen más pequeños y ocupan menos espacio, como sucede con el movimiento femenino cotidiano. Marianne Wex también fue una mujer feminista relacionada a la danza y al teatro. Traduje la tesis al castellano y la desarrollé más, y ese fue el ensayo que fue premiado por el Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP en 1996. Premiaron también otros tres ensayos de líneas distintas: de Antropología, de Trabajo Social y de Ciencias Políticas. El mío era de la categoría de Artes Escénicas. Ese ensayo también fue publicado por la Editorial Sur. En el mismo año, publiqué *56 días en la vida de un freak*, que fue una novela/diario. Había partes que eran reales y otras que eran ficticias. Se vendieron mil copias en un mes e inclusive llegó a ser un *best seller* en esa época en la ciudad. Después de unos años, se publicó una segunda edición con dos cuentos que publiqué: “Angst”, que significa “angustia” en alemán; y “Ángel moderno”. Mi tercer libro es *Militia Amoris*, un poemario que fue publicado en 2004.

Ahora, también estás escribiendo. ¿Cómo manejas la creatividad? Considerando que te has desarrollado en diversos ámbitos, ¿crees que la fuerza creativa está siempre presente en ti o es esporádica?

“Queremos formar gente pensante que pueda cambiar el mundo a través de las artes escénicas, concretamente a través de la creación en danza.”



Faire Cattleya. Fotografía: Musuk Nolte

En lo que respecta a la literatura, tiendo a crear más cuando estoy muy triste. En cambio, cuando estoy tranquila y contenta, exploro más la parte física, porque obviamente me provoca moverme más. Cuando estoy deprimida, no me provoca moverme y solo quiero estar en mi cama, así que escribo o leo. De hecho, me encanta leer. El problema es que para leer y escribir necesitas tiempo. Hace poco he hecho innovaciones en la escuela, pues hemos creado los Bloques de Formación, la Feria de la Danza y las Residencias Corto Circuito. Ese es un trabajo de producción que consume mucho tiempo, por lo que no puedo leer o escribir tanto como quisiera.

Coméntanos sobre estos tres proyectos que estás realizando como productora.

En los últimos cinco años, Danza Viva Perú se ha convertido en un centro de creación; es decir, no solo formamos a bailarines en ballet clásico y danza contemporánea, sino también creamos agentes y seres humanos con identidad propia, capacidad de reflexión y sensibilidad frente al mundo que nos rodea. Queremos formar gente pensante que pueda cambiar el mundo a través de las artes escénicas, concretamente a través de la creación en danza. Por eso, este centro se ha convertido en un espacio en el que los estudiantes pueden crear, reflexionar y compartir, pues nuestra enseñanza es horizontal. Tenemos una biblioteca con muchos libros y videos de danza. Los Bloques de Formación son un proyecto interdisciplinario, pues invitamos a gente de otras ramas artísticas para compartir con nosotros. De esa manera, la apreciación de otras artes puede nutrirse y madurar. También tenemos las Residencias de Corto Circuito, que otorgan la posibilidad a alumnos de tercer año para arriba para presentar sus proyectos. De ellos, se eligen los tres mejores, que se presentan en pequeño formato con público. También tenemos la Feria de la Danza, que supone acercar la danza a la comunidad con clases gratuitas para todos. En general, creemos en una formación interdisciplinaria, honesta y reflexiva sobre el vínculo que tiene que haber entre el arte, la danza y la sociedad.

Estos proyectos son a largo plazo. Además de ellos, ¿tienes otros proyectos?

Estamos continuando con los proyectos de la feria. De hecho, este sería el cuarto año de la feria. Los Bloques de Formación van en su sexto año. Las Residencias Corto Circuito se han realizado por primera vez este año. Lo que queremos hacer algún día es construir un espacio para presentar creaciones en el segundo piso de nuestro local. No sería propiamente un teatro, sino un espacio alternativo. Ya hemos hablado con los arquitectos y la infraestructura permite construir un espacio en el segundo piso para presentar trabajos de danza, teatro o performance. Lo que falta en la ciudad es mayor cantidad de espacios pequeños o medianos, no teatros de gran formato como el Gran Teatro Nacional o el Teatro Municipal. Los teatros medianos que tenemos, como el Teatro Británico o el ICPNA de Miraflores, siempre están al tope con sus propios proyectos. En Danza Viva Perú, nos encantaría abrir el espacio no solo para la cantera de Danza Viva Perú, sino también para gente joven de otras canteras.

Para terminar, ¿quisieras añadir algo más?

Me interesa mencionar los montajes completos de una hora de duración más representativos de mi trayectoria como coreógrafa que he realizado en los últimos veinticinco años: *Doggy Style* (2013); *Latidos de Andrómeda*, en colaboración con Claudia Odeh (2012); *Faire Cattleya* (2011); *Sa(ve)er: tienen ojos y no ven que no ven* (2009); *Tierra baldía* (2007); *Género femenino* (2005); *Potlatch* (2002); *Colapso gótico* (2001); *Fresh* (2000); *Cuerpos volátiles* (1999); *Narciso y Eco* (1998); *A través del rojo* (1996); y *La noche verde en el parque laberinto*, en colaboración con Ducelia Woll (1994).



Nelly Ávila

“Formalizar la danza no solo permite que se discipline el comportamiento, sino también que los bailarines lleven diferentes cursos. Un bailarín no solo debe saber moverse, sino que debe tener más tipos de conocimientos.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Nelly Ávila Paulette. Nací el 5 de marzo de 1947 y soy peruana.

¿Cómo fueron tus inicios en la danza? Sé que empezaste a bailar de niña.

A los siete años, comencé con Nena Menacho²⁴⁶. De grande, llevé clases con Alexandra Tobolska²⁴⁷.

Cuando eras niña, ¿las únicas clases que había de danza eran de ballet?

Así es. Nena Menacho tenía una academia en la calle Enrique Palacios [Miraflores]. También iba a los colegios y dictaba un curso después de las clases regulares. Así fue en mi caso: yo estaba en el Colegio Santa Úrsula y allí comencé con ella.

¿Cómo fue tu experiencia con el ballet en el colegio?

Siempre me gustó. Somos cinco hermanos: cuatro mujeres y un hombre. Mi mamá tocaba piano, así que quería que las mujeres aprendiéramos a tocar piano o a bailar ballet. Yo fui la única que quiso aprender ballet. En esa época, había ballet en la Asociación de Artistas Aficionados. Como queda en el Centro de Lima, era difícil para mi mamá llevarme. Por eso, iba a las clases en el mismo colegio.

A pesar de que no había una gran oferta de clases, había una tradición fuerte de ballet clásico.

Claro. Por ejemplo, Susy Grau²⁴⁸, además de llevar clases en la Asociación de Artistas Aficionados, había sido alumna de [Roger] Fenonjois. En mi caso, estuve por una temporada en Alemania, donde tomé clases de danza moderna. Quería seguir con esa línea al regresar y la única que daba clases de danza moderna era Alexandra, que había sido alumna de Trudy [Kressel]. Ya en los años setenta, Trudy había regresado a Francia.

¿Qué fue lo que te gustó cuando comenzaste a hacer danza moderna?

Transmitía un sentimiento diferente al clásico. Siempre he sido muy creativa. En el clásico, te marcan una rutina que tienes que seguir. Yo quería hacer algo diferente. Con Alexandra hacíamos una secuencia de ejercicios de preparación; también estimulaba la creatividad. En sus clases, veíamos diferentes tipos de pasos, porque no tenía una técnica definida: a veces, seguía la línea de Trudy; en otras ocasiones, la de Graham.

¿Cómo fue la formación de Alexandra?

Creo que había tomado clases de Graham en Nueva York, porque viajaba frecuentemente. Cuando me preguntan por su técnica, digo que es mixta, porque hacía Graham y Limón, y tenía otras influencias. Ella era de padre polaco y madre alemana. Vivió en Suiza, porque su madre las dejó a ella y a su hermana, Nina, con los abuelos. Por su hija, Natalie Vitko Tobolska, sé que Alexandra vino de viaje a Sudamérica con su esposo. Cuando estuvieron por Bolivia, conoció a Nicolás Vitko y a la que en ese entonces era su esposa. Nicolás y Alexandra se involucraron amorosamente, y luego vinieron juntos a Perú. Vivieron al principio en Tingo María y después vinieron a Lima. Acá, conoció a Trudy y así comenzó su incursión en la danza en Lima. En la última etapa de Alexandra, los sábados nos reuníamos para hacer improvisaciones y fue muy bonito. Como ella estaba relacionada con la Alianza Francesa, a veces trabajábamos con actores. Hacíamos una suerte de intercambio: ellos tenían que traducir nuestra propuesta; y nosotros, la suya.

Después de que se fue Trudy, Alexandra puso su propia academia. ¿Dónde quedaba?

En la intersección entre las calles Víctor Maúrtua y Miguel Dasso [San Isidro]. Se llamaba Dance Studio y quedaba en el sexto piso de un edificio. Alexandra quiso dejarme el estudio, pero no quise por alguna razón. Entonces, le traspasó el local a Susy Grau.

²⁴⁶ Ver nota 134.

²⁴⁷ Ver nota 115.

²⁴⁸ Ver nota 61.

¿Por qué lo traspasó?

Porque Alexandra quería irse de Lima. Se fue a Urubamba y regresó a Lima cuando se enfermó de cáncer. Tenía una casa en Pachacamac. Allí, murió bastante joven. No era una persona fácil, pero era muy linda y creativa. Era coreógrafa y bailarina.

¿Quiénes más fueron alumnas de Alexandra? Sé que Juanita Tarnawiecki²⁴⁹ llevó clases con ella.

Maureen Llewellyn-Jones, Natalie Vitko, Catherine Cogorno, Susanne Edge, Diana y Lindy [Roselin] Levine, y Luciana Proaño.

¿Cómo era el sistema de la academia? ¿Había niveles? ¿Solo Alexandra daba clases?

Ella era la única profesora. También dictaba clásico a niñas. En las mismas clases, había niveles, pero no había una división de grupos. Más adelante, cuando yo tenía treinta años y ya había nacido mi hijo Vasco, Alexandra intentó formar una compañía con sueldos para los bailarines. Lamentablemente, no funcionó, porque la gente no tenía compromiso. No sé de dónde conseguía el dinero para pagarnos, porque no tenía ningún tipo de subvención. En esa época, Maureen hizo la coreografía *La mujer rota*. Ahora es un solo, pero, en un principio, bailábamos Alexandra, Maureen y yo. Usábamos tres sillas diferentes que había hecho el marido de Alexandra.

Esa es una de las coreografías que más me impactó cuando era niña, pero nunca pude verla con ustedes tres.

Cuando has visto la versión con tres bailarinas, resulta extraño verla a Maureen interpretar a las tres mujeres, porque cada una tenía una personalidad distinta. Ella era bastante joven en ese entonces. Algo que admiro de ella es que desde muy temprano se ha dedicado exclusivamente a la danza. Eso es difícil en nuestro país. Además, es muy creativa.

¿Cómo describirías a Alexandra como creadora?

Sus coreografías eran muy visuales. No eran muy narrativas, sino que tendían más hacia lo abstracto. Recuerdo una en la que todas estábamos en una fila y hacíamos una figura. La bailamos en el Teatro La Cabaña. El piso estaba lleno de huecos. Pusieron una lona para que no se vieran, pero, evidentemente, quedábamos atascadas cuando girábamos.

Eso es muy peligroso para los meniscos.

Aun así, fue una experiencia interesante. Teddy, el hijo de Alexandra, tocaba batería, así que nos hizo la música en vivo. En esa época, había unos eventos que se llamaban Contacta. Invitaban a diferentes grupos. En una de las ediciones, presentamos una coreografía. Eso fue durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado. En esa época, el INC [Instituto Nacional de Cultura] incentivaba mucho el arte. Como querían llegar a un público masivo, apoyaban la difusión de eventos como Contacta, que se realizaba en un espacio público y no en un teatro. Más adelante, nos presentamos en la Alianza Francesa. Alexandra me pidió que hiciera un dúo con un chico que venía de Brasil llamado Percy. El problema es que me levantaba bruscamente cuando ensayábamos. Eso me dejó dolor de espalda.

²⁴⁹ Ver nota 124.

Así como Maureen, ¿llegaste a dedicarte exclusivamente a la danza?

No. También iba a la universidad. Al principio, estudiaba Periodismo en la PUCP. Luego, me trasladé a Antropología, pero, cuando me divorcié, preferí seguir estudiando en la [Universidad Nacional Mayor de] San Marcos, porque mi exesposo era profesor en Ciencias Sociales en la PUCP. Entré a estudiar el pregrado de Historia del Arte en San Marcos y coincidí con Maureen. En la clase, éramos solo ocho o nueve alumnos, y todos teníamos experiencia artística: Maureen y yo éramos bailarinas, Armando Becerra y Mina Mayolo eran músicos, Sara Acevedo es directora de un museo, y Brunella Scavia es restauradora. No llegué a sacar mi bachillerato cuando era automático; ni la licenciatura, porque quedé en cinta. Solo me faltaban dos cursos para poder obtener la licenciatura.

Durante el tiempo en el que estuviste en la PUCP y en San Marcos, ¿seguiste bailando?

Sí. Inmediatamente después de que regresé de Alemania a los veinte años, comencé a bailar con Alexandra y nunca lo dejé. Una de mis hermanas estaba casada con un chileno, así que alguna vez aproveché para viajar a Chile y llevar clases de Graham en el Instituto Nacional Coreográfico.

¿Sentiste que tenías herramientas para poder trabajar Graham?

Claro. Las clases eran en una casa vieja y antigua con una escalera inmensa. Como Graham exige mucho trabajo de piernas, fue difícil bajar tantas escaleras después de la primera clase. Luego, ya me acostumbré. Con Alexandra también veíamos contracciones, pero creo que a partir de Mary Wigman y Doris Humphrey. Cuando Patricia Awuapara llega al Perú en los años ochenta, también llevé clases con ella. La forma de enseñar de Patricia era muy definida: teníamos una clase de Graham y otra de Limón. La técnica Limón es más gentil con el cuerpo. Me imagino que, como él fue un bailarín que comenzó tarde, realizó una técnica adecuada para su cuerpo.

Además, él se ve influido por la técnica de su maestro Charles Weidman. Él ve la diferencia entre caída y recuperación, que da más vuelo a la contracción y relajación. Después de llevar clases con Alexandra, te vas a Chile. Cuando regresaste, ¿Alexandra ya se había ido?

No, todavía seguía en Lima. Seguí en las clases con ella. Después de que se fue Alexandra, comencé a enseñar a un grupo de ella. También tomaba clases de clásico con Susy.

Yo también he tomado clases con Susy Grau en los ochenta.

Quizá nos hemos cruzado en esa época. Hasta ahora, sigo el entrenamiento de ballet. Soy la única vieja que toma clases de clásico en el grupo de Bruno Silva²⁵⁰.

Sus clases son fuertes.

Son fuertes, pero las sigo. En 2008, tuve un coágulo en el cerebelo y casi me muero. También tenía la presión alta. Me tuvieron que internar en la clínica. El lado derecho del cuerpo se me comenzó a paralizar, así que no podía usar la mano derecha como antes: podía estirla, pero no

²⁵⁰ Ver nota 186.

flexionarla. Tampoco podía abrir los dedos de los pies. El doctor me dijo que no trabajara por un año, pero, a los dos meses, ya había vuelto a bailar. El coágulo se reabsorbió por sí solo. Cuando tuve que estar en reposo, Patricia Awuapara y Moyra Silva asumieron mis clases. Moyra fue mi alumna cuando era muy pequeña. Ella me reemplazó en las clases de los niños. Cuando regresé a dar clases a los dos meses, Moyra me asistió. Yo estaba con bastón todavía, así que Moyra hacía las demostraciones de movimiento. Al mes, no pudo seguir asistiéndome, porque tenía ensayos. Tuve que usar bastón por un año. Al poco tiempo de dejarlo, Bruno llegó de Brasil. Empecé a llevar su clase, pero cerca de la barra para no caerme. Al mes y medio, Bruno me dijo que se había dado cuenta de que mi pierna derecha iba más lento que la izquierda. Yo siempre había tenido mejor equilibrio en la derecha, pero ahora tengo más en la izquierda. Me fue más fácil recobrar la motricidad gruesa por la memoria corporal que tenemos los bailarines, pero la fina tardó más en recuperarse.

Creo que uno está muy acostumbrado a una rutina de movimiento.

Claro. Al regresar a mi casa después de estar internada, lo primero que pensé fue en cómo recuperar mi movimiento. Al principio, comencé a tejer. Eso me ayudó bastante. Ya a los tres meses, por recomendación del doctor, salía a caminar acompañada. Así, me fui recuperando progresivamente.

¿Cómo te encuentras ahora? Yo te veo muy bien.

Cuando estoy parada en una pierna, me cuesta más que antes mantener el equilibrio y tengo mareos más frecuentes. De por sí, siempre he tenido tendencia a los mareos, pero ahora incluso más. Aun así, los doctores dicen que me he recuperado casi por completo. Como te decía, desde esa época, llevo clases con Bruno en el espacio de Patricia.

Entonces, después de hacer moderno con Alexandra, has vuelto a hacer ballet.

Después de que Alexandra se fue, he llevado clases de ballet con Susy y ahora con Bruno. Mientras llevaba clases con Patricia, también hacía ballet. Es una pena que Patricia ya no enseñe danza en su espacio, porque es muy buena profesora. Ahora, se dedica más al yoga. Hay gente a la que le encanta, pero a mí me tensa, a pesar de que se supone que el yoga debería relajarte. Le falta movimiento. Mi danza es mi yoga.

Cuando comienzas a enseñarles a las alumnas de Alexandra, dabas clases de moderno.

Sí. Empecé a dar clases a las alumnas mayores. Cuando nació mi hijo Vasco, comencé a enseñarles a niñas. Eso fue en el 77, cuando tenía treinta años. Hasta el año pasado, daba clases en Espacio Danza, la escuela de Patricia Awuapara. Antes de eso, enseñé en el espacio de Lili Zeni y en el de Carmen Muñoz²⁵¹.

¿Qué clases has enseñado en Espacio Danza?

Daba clases de danza moderna infantil. Tenía clases regulares con niñas entre seis y trece años. Cuando tenían una presentación, ellas mismas creaban su coreografía en clase a partir de un tema. Por ejemplo, uno de los últimos trabajos fue sobre el humo. Una alumna planteó la imagen de un café

del que salía humo. Después, se desplazaban y formaban la figura de un tractor. Seguían presentando imágenes hasta terminar en un incendio total. Cada niña propuso movimientos que luego fuimos ensamblando. Era divertido. Extraño enseñar, pero ya no tenía tantas alumnas como antes. Ahora, la educación de los niños es distinta. Antes, se podía imponer disciplina en clase. Si bien el movimiento es creativo, las niñas pequeñas necesitan disciplina para trabajar, así que hacíamos una integración, locomoción con diagonales y una concentración en círculo. Luego, ya se podía trabajar con la creatividad. Las niñas entendían que tenían que seguir esos patrones. Por ejemplo, cuando una hacía aspa de molino, las demás estaban sentadas en silencio, pues necesitan concentración para aprender a hacer el movimiento. Ahora, los padres ya no le dan importancia a esa disciplina. Cuando yo enseñaba en el espacio de Lili, tenía un máximo de tolerancia de diez minutos de tardanza. Cuando las niñas son pequeñas, la puntualidad es responsabilidad de los padres, pero, mientras van creciendo, los mismos niños tienen que preocuparse por llegar a tiempo e insistir a sus papás para ir a la clase. En el espacio de Patricia, al inicio, también funcionaba la dinámica de los diez minutos de tolerancia. Dejó de funcionar, porque me decían que era muy estricta. No puedes entrar a una clase de danza media hora después de que ha comenzado por la disciplina y porque te puedes lesionar.

Existen muchas interpretaciones sobre la educación libre. No sé si dejar de poner límites sea tan beneficioso a largo plazo.

Yo creo que no. La disciplina en mis clases no iba a cambiar, así que empecé a tener menos alumnas. Además, ya estaba cansada de la actitud de algunos padres. Por ejemplo, una señora llegó a quejarse con Patricia: según ella, había insultado y pellizcado a su hija de tres años. Por suerte, otra mamá había visto toda la clase y corroboró que no era cierto. Otra queja que recibí hace un tiempo fue de los padres de una alumna por no incluirla en la presentación de una coreografía. Se iba a presentar en setiembre y ella no había ido durante todo el mes de julio en el que habíamos ensayado. Cuando le dije que no iba a bailar en la presentación, los padres hicieron un lío. El padre amenazó con retirarla de las clases y la madre llamaba todas las noches a Patricia para quejarse. Yo no podía aceptar ese tipo de comportamientos, porque tiene que haber compromiso y responsabilidad. Además, los bailarines van conociendo y desarrollando el tema de la coreografía en las clases.

No sabía que ya no enseñabas. Para mí eres la primera que ha desarrollado la danza creativa con niños. ¿Hay otros espacios ahora en los que se trabaja en esa línea?

No estoy segura. Quizá en Agárrate Catalina. También era complicado seguir, porque ahora Espacio Danza se enfoca más en el yoga y a veces había complicaciones con los horarios. Como ofrecen seminarios internacionales de yoga durante varios días seguidos, a veces me pedían que cancele mi clase y la recupere otro día, pero eso no se puede hacer con niños. Tampoco se les puede pedir que paguen por clase. Los padres tienen que matricularlos mensualmente; de lo contrario, no los llevan. Es una forma de promover la disciplina. En la academia no entendían eso.

251 Ver nota 1.

¿Podrías regresar a enseñar si se diera alguna oportunidad en otro espacio?

Si tuviera la oportunidad y el aforo, yo estaría encantada. Es muy bonito trabajar con niños, porque te dan mucho. Me divierto mucho con ellos. Cuando se enseña a niños, solo puedes preparar la clase a partir de lineamientos generales, porque ellos pueden ir por un camino que no pensabas desarrollar. Puede ser interesante. Lamento mucho ya no tener ese espacio. Me hace mucha falta.

No lo descartes del todo. Quizá, más adelante, vuelves a enseñar. Así como Moyra, ¿qué otros alumnos has tenido que han continuado con la danza?

Amanda Romero, que es hija de Gisela Cánepa, fue mi alumna desde muy pequeña. Ahora, hace danza en Alemania. También llevó clases con Bruno Silva y Vania Masías. Ella es muy linda y graciosa. Viva Caillaux también fue mi alumna. Ya no baila, pero enseñó durante un tiempo clases a niños.

Realmente hay que tener un don para enseñar a niños. Cuando viví en Nueva York, comencé enseñando a niños, pero perdía la paciencia.

Alexandra también. Cuando se dio cuenta de que me gustaba enseñarles a los niños, me pidió que lo haga, porque ella no podía.

Tengo la sensación de que muchas personas que ahora se dedican a la danza han pasado por tus clases. En Pata de Cabra, muchas alumnas me contaban que habían llevado clases contigo de niñas.

Más de una vez me he encontrado con personas de diferentes grupos de danza que me han dicho que he sido su profesora. **¿Cómo te identificas: como bailarina, maestra o coreógrafa?**

Me gustaba trabajar la dirección de coreografía con las niñas. Siempre corregía cuando presentaban el trabajo como “coreografía de Nelly Ávila”, porque la coreografía la hacían las niñas; yo las ordeno y las dirijo. Amador del Solar, amigo de mi hijo que tiene un estudio de música, me hacía las grabaciones. Se las presentaba a las alumnas y volvíamos a grabar a partir de sus comentarios. No tiendo a crear coreografías de cero. Por eso, me gustaba mucho la improvisación con Alexandra a partir de temas que proponía. La improvisación es diferente a la secuencia. Como les decía a las niñas, cuando partes de una creación ya armada, tienes que repetirla constantes veces. En cambio, cuando se parte de la improvisación, salen movimientos de cada una que luego van quedando. Es diferente.

¿Con qué tipo de movimiento te sientes más vinculada?

Con la danza moderna. Hago ballet por las posiciones. Después del coágulo, no podía hacer danza moderna por los cambios de niveles involucrados, que son muy demandantes. No podía bajar y subir por los mareos, pero sí podía bailar ballet. Aun así, la danza moderna es mi mundo. Ahora, sí puedo bajar y subir, y sentarme. Al principio, me costaba sentarme en el suelo. Aprendí a hacerlo con la pierna izquierda. En eso, Moyra me ayudó mucho. Ella es muy talentosa.

Moyra tiene un espíritu creativo y muy singular. La creatividad se estimula desde niño.

Aun así, hay niñas que tienen ciertas dificultades para crear, muchas veces porque hay mucha rigidez en su casa. En cambio, hay otras a las que les resulta fácil, porque tienen un sentido del espacio diferente. Creo que eso es innato.

Coincido con que hay muchas habilidades innatas, pero también se pueden estimular y canalizar.

Claro. Yo también lo creo.

¿Has seguido el movimiento de la danza moderna en Lima? ¿Has visto cambios?

Sí he visto cambios. Ahora, veo que muchos hacen danza por sus problemas personales y no tanto por la danza misma. La danza no es una excusa para mostrar los problemas.

¿Crees que ahora se ve la danza como un medio terapéutico más que artístico?

Creo que todo arte es terapéutico, pero ese no tiene que ser el punto de partida para abordarlo. Para mí es importante que haya una carrera de Danza en la universidad por la disciplina que implica. Cuando estuve en el montaje de *Fausto* en el Teatro La Plaza, fue muy grato trabajar con Mariana Espinosa, Adriana Albán y Luis Vizcarra, que han estudiado la carrera de Danza en la PUCP.

Siempre llegaban a la hora. Mariana y Adriana conservaban la disciplina en el camerino de mujeres, que compartíamos con Ana Cecilia Natteri, Pilar Núñez y Vania Accinelli. Mariana y Adriana bailaban en el aquelarre, como yo. Durante el tiempo previo, estudiaban o calentaban. Una vez, Mariana vino con fiebre, porque tenía infección al riñón. Adriana y Luis la ayudaron a ver la forma de arreglar la secuencia para que no le causara tanto dolor. Yo conozco poco a Luis. Aun así, recuerdo que a él nadie le marcaba. Él nos enseñó a bailar un poco el tango, pero no llegó a darnos marcaciones. Entonces, en las dos primeras funciones me choqué con Luis. Hablé con él al respecto y lo resolvimos rápidamente. No tuve que volver a mencionarle el tema, porque fue muy profesional. No dudo que en parte esa madurez es por la formación universitaria. Creo que la informalidad de la danza en nuestro medio nos ha llevado a ser tenaces, pero también hay generaciones que no han tenido mucha base. Ahora que hay una especialidad de Danza en la universidad, va a haber una estructura más clara. Formalizar la danza no solo permite que se discipline el comportamiento, sino también que los bailarines lleven diferentes cursos. Un bailarín no solo debe saber moverse, sino que debe tener más tipos de conocimientos.

“Creo que todo arte es terapéutico, pero ese no tiene que ser el punto de partida para abordarlo.”



Olga Shimasaki

“Hay que enseñar que la danza también es una profesión, y hay que estudiar y prepararse mucho para llegar a ser un bailarín profesional.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Olga Shimasaki. Nací en Lima en febrero de 1944. Acabo de cumplir 74 años. Siempre digo mi edad orgullosa [risas]. Hay mucha gente que esconde su edad. ¡Para qué! Mientras estés activa y puedas aportar con algo... Siempre agradezco al Señor que me dé salud para poder trabajar.

Justamente, tu actividad en la danza ha sido siempre constante ¿Cuándo comienzas a bailar?

Somos seis hermanos y yo soy la menor. Todos somos artistas, porque mi padre ha sido director de orquesta; y mi madre, pianista. Siempre se preocuparon por nuestra educación artística. Mi hermana mayor es soprano; Laura, la segunda, es maestra de marinera, danza japonesa y danzas españolas, y ha bailado muchos años en la NHK de Japón; la tercera es pianista, como mi mamá; el cuarto, el único hombre, es clarinetista y médico naturista. Silvia, la quinta, empezó a bailar ballet a los cuatro años con Rosita Ríos²⁵². Laura y Silvia bailaron muchos años en la Asociación de Artistas Aficionados. De pequeña, yo estudiaba piano, porque quería ser como mi mamá. Como en casa todos somos artistas, nuestra vida era muy linda. Mocha Graña, que era la madrina de mi hermana Silvia, iba todos los sábados a la casa. Me vio bailar danza japonesa y le dijo a mi mamá “Carmen Rosa, ¿por qué Olguita no baila ballet?” “Porque no le gusta” dijo mi mamá.

¿Dónde aprendiste danza japonesa?

Mis padres nos traían maestras de Japón.

¿Son japoneses de primera generación los dos?

Sí. Mi padre es de Saitama y mi madre de Hiroshima.

¿Por qué no te gustaba el ballet?

Iba a ver a mis hermanas al Teatro Municipal y no me interesaba. En cambio, me encantaba el piano. Tuve una gran maestra de Chile, que fue Elvira Galliani. Era concertista y miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional. A pesar de que no me gustaba el ballet, Mocha le dijo a mi mamá que

²⁵² Ver nota 67.

me iba a dar una beca completa en la Asociación de Artistas Aficionados. Me llevaron a la fuerza a los nueve años [risas]. Mi hermana Laura me hacía el moño y yo me iba sacando los ganchitos en el camino a la clase [risas]. Lo detestaba, hasta que poco a poco le fui agarrando el gusto.

¿Te gustaba la danza japonesa?

Siempre me ha encantado. Bailábamos muy bien. Como mis padres han colaborado con municipios de diferentes partes del Perú, nos llevaban a todos los hermanos a hacer giras. Además, mi padre fundó una escuela japonesa en Lima y fue uno de los fundadores del diario *Perú Shimpō*, que es el único diario de ascendencia japonesa que existe en el Perú. Mi papá amaba al país. Como pintaba, hizo cuadros de diferentes partes del Perú. Cada vez que venía una delegación del gobierno japonés, a mi papá le encargaban que nos presentáramos. Ha hecho una labor artística importante de vínculo entre Perú y Japón. Por eso, fue condecorado por el emperador.

Volvamos a tus inicios en el ballet ¿Quiénes fueron tus primeros maestros?

Mi primera maestra fue Martha Ferradas²⁵³. Después, pasé por Dimitri Rostoff, Roger Fenonjois y Charles Dixon. Varios maestros vinieron del Teatro Colón de Buenos Aires. Todos ellos me enseñaron en la Asociación de Artistas Aficionados. Era muy rápida para aprender los pasos, pero, como no me gustaba, siempre me ponía en un rincón. A veces, Martha se quejaba, porque marcaba el paso tres veces y aun así nadie aprendía. Luego, me preguntaba a mí si podía hacer el paso. Yo sí lo sabía [risas].

¿Crees que la danza japonesa te había servido para eso?

La danza japonesa y el piano. Mis padres siempre fueron muy exigentes. Además de las clases del colegio, estudiábamos japonés, francés, danza japonesa, piano... Todo el tiempo estudiábamos. Yo les preguntaba a mis papás cuál era mi horario para jugar [risas]. Cuando hacíamos giras, en el intermedio me buscaban preocupados, pues me metía a dormir en los baúles [risas]. Era niña, así que era agotador.

²⁵³ Ver nota 32.

¿Cómo te empezó a gustar el ballet?

En la época de Mocha, a la Asociación de Artistas Aficionados venían grandes artistas de Rusia, Argentina y Estados Unidos. También hacían temporadas en el Teatro Municipal. Como en esa época la Asociación de Artistas Aficionados estaba manejada por socios como los Miró Quesada o los Graña, Mocha hacía las temporadas a lo grande. Había mucho público y yo podía ir a ver las funciones. Lo primero que me jalaba era la música, pues tocaba piano. También me llamaba el color, los vestuarios... todo el espectáculo. Me fui conectando más poco a poco. Ya que aprendía rápido los pasos, me propuse empezar a entrenar con más ganas [risas].

¿Hasta cuándo estuviste en la Asociación de Artistas Aficionados?

Hasta los veinticuatro años. A esa edad, me fui a Chile para un concurso, porque nos avisaron que había dos plazas de solistas en el Ballet de Santiago. Carlos Reyes, que también bailaba conmigo en la Asociación de Artistas Aficionados, me convenció para ir a la audición. Los dos fuimos a Chile y entramos a la compañía.

Hasta ese momento, siempre habías estado en la Asociación de Artistas Aficionados.

En mi época de la Asociación de Artistas Aficionados, también viajaba mucho a Argentina. Tomaba clases con María Ruanova, que ha sido la directora del Ballet del Teatro Colón. Mocha traía mucho al grupo de los primeros bailarines argentinos, en el que estaban Esmeralda Agoglia, José Neglia y Norma Fontenla. Eran muy famosos en ese momento. Como siempre venían para las temporadas, tenía contactos para ir seguido a Argentina a tomar clases. Lamentablemente, en un accidente de avión, murieron todos los primeros bailarines del Teatro Colón.

¿Cuánto tiempo te quedaste en Chile?

Cinco años.

En Chile, hubo muchos bailarines franceses y rusos.

De diferentes nacionalidades. Más que acá.

¿Por qué sucede eso? En ese entonces, Lima era una ciudad más desarrollada que Santiago de Chile.

Porque en Santiago de Chile hacen mucha ópera, así que traían siempre artistas de afuera. Los directores de ballet también hicieron contacto con gente de fuera, quizá para levantar el nivel. Como siempre había invitados de diferentes países, éramos una compañía de muchas nacionalidades.

¿Por qué regresaste a Lima?

Por la enfermedad de mi padre. Regresé con la idea de quedarme un tiempo para acompañar a mi mamá, pero me fui quedando. En ese entonces, Martha Ferradas era la directora de la compañía del Instituto Nacional de Ballet. Me pidió que entrara para dar clases, hacer coreografía y bailar.

¿Ya habías dado clases antes?

En Chile, entré primero como bailarina. En el segundo año me contrataron también como maestra.

¿Te gustó la enseñanza?

Sí, mucho. Siempre he sido muy curiosa, así que quise aprender todos los roles. Entré como solista y, después, llegué a ser bailarina principal. Más allá de eso, mi inquietud me llevó a aprender cómo funcionaba desde el cuerpo de

baile hasta el primer bailarín. Observaba todo: el trabajo de los hombres, de las mujeres, del cuerpo de baile, del corifeo. Tenía ese interés y lo aprendía por mi cuenta. Siempre era la primera en llegar al teatro y la última en retirarse. La crítica en Chile era muy fuerte. Por ejemplo, Yolanda Montesinos, una crítica chilena que sabía mucho de ballet, siempre criticaba terriblemente y con fundamento. Felizmente, me fue muy bien en Chile y, en el 73, gané la máxima distinción como mejor bailarina.

¿Cuáles eran tus fuertes?

Yo he bailado de todo, menos el principal de *El lago de los cisnes* por mi físico. He bailado muchas veces *Giselle*, *Don Quijote*, *Paquita*, *La bella durmiente*, *El cascanueces*. He bailado bastante.

Entonces, cuando regresas a Lima, comienzas a enseñar en el Instituto Nacional de Ballet.

Sí. Antes, era el Grupo Nacional de Danza, que dependía del INC [Instituto Nacional de Cultura]. En el 73, cuando yo todavía estaba en Chile, se creó el Instituto Nacional de Ballet. La primera directora fue Carmen Muñoz²⁵⁴. Después, fue Martha Ferradas. Más adelante, se creó el Ballet Moderno de Cámara de Hilda Riveros. En esa época, también existía el Ballet Peruano de Kaye Mackinnon. Siempre he agradecido y admirado a Kaye Mackinnon, porque es una mujer que ha luchado mucho para que los bailarines tengan un sueldo y sean vistos como profesionales. Ella era una mujer muy elegante, que usaba sombrero y guantes. Más allá de eso, iba todos los días al Congreso para pelearse por el elenco y la escuela. A pesar de que la hacían ir muchas veces, nunca tiró la esponja. Eso me lo contó Elsa León, que fue su primera bailarina y su engréida. Kaye Mackinnon dejó todo su legado a Elsa León.

¿Conociste a Kaye Mackinnon personalmente?

Sí. Gracias a ella, también existen bailarines hombres. Ella los persuadía. Iba a los colegios donde se dictaba educación física y les decía a los alumnos “¿quieren hacer otro tipo de gimnasia?” [Risas]. Así los traía. Incluso, convenció a Fernando Ruíz, que enseñaba Educación Física en la FAP [Fuerza Aérea del Perú]. En ese grupo, también estaban Héctor Cano, Héctor Subauste y otros.

Siempre ha habido al menos dos versiones: algunos dicen que gracias a Kaye Mackinnon se profesionaliza la danza en nuestro medio; otros dicen que fue gracias a Roger Fenonjois.

Fenonjois era completamente clásico. Después de dejar la Asociación de Artistas Aficionados, se quedó en el Perú y creó un instituto de ballet. La mayoría de bailarines de la Asociación de Artistas Aficionados se pasaron a ese instituto. El trabajo de Kaye Mackinnon era de ballet mezclado con folklore. Ambos eran profesionales, pero tenían estilos de trabajo distintos.

Cuando entras al Instituto Nacional de Ballet a dictar clases, sigues bailando.

Sí. Como me fui quedando, después me contrataron como bailarina, repositora y coreógrafa.

²⁵⁴ Ver nota 1.

Fotografía: archivo personal de Olga Shimasaki



¿Cómo ha sido tu vida como creadora?

Reconozco que no ha sido mi fuerte. Mi fuerte es enseñar. Al comienzo, sí me gustaba crear. Después, me di cuenta de que mi pasión y fuerte era enseñar. En esa época, también me contrataron en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Casi todas las bailarinas que he formado están ahora bailando afuera. En Chile, también tuve buenos resultados con la enseñanza.

¿Qué tipo de maestra eres?

Me he formado a partir de varias escuelas. Me recibí de la escuela Vagánova. También he estudiado ballet de la escuela inglesa, de la escuela rusa y de la escuela cubana con Fernando Alonso. El año pasado, vinieron dos maestros del American Ballet Theatre. Dieron un curso para maestros que pude llevar. Justamente, ellos explicaban que los grandes maestros han tomados clases de diferentes escuelas y han creado un estilo propio a partir de eso. Por ejemplo, las bailarinas de Cuba han cambiado: antes, sus cuerpos eran más redonditos; ahora, todas son largas y delgadas, porque los cubanos han empezado a hacer más giras al exterior y tienen más contacto con otros sistemas de enseñanza. Antes, venían muchos maestros cubanos, pero salían poco como compañía.

¿Qué buscas en una alumna o en un alumno?

En el ballet, sobre todo cuando participan en una competencia, les exigen técnica, musicalidad y expresión. Esas son las tres pautas fuertes en las que me tengo que enfocar. No todos tienen las mismas condiciones: hay personas que no tienen *en dehors* de cadera, sino de rodilla para abajo; o hay otros que tienen *en dehors* de cadera hasta la rodilla. Tengo que trabajar cada caso con el alumno para ver cómo le explico y cómo le coloco la posición. Siempre les digo que más adelante pueden tomar clases con un ruso, un francés, un inglés o un cubano. Por eso, les explico las posiciones de acuerdo a cada estilo: los nombres son los mismos, pero la forma de trabajo es distinta. Me importa que adquieran ese tipo de consciencia sobre los movimientos. También les digo a mis alumnos que en algún momento van a enseñar, así que tienen que ser honestos para hacerlo. Nunca deben engañar a los alumnos.

Además de bailar y enseñar en el Instituto Nacional de Ballet, ¿llegaste a estar en el Ballet Moderno de Cámara?

No. Después de Martha Ferradas, entró Vera [Stastny] como directora, y se formó el Ballet Nacional a partir de la unión del Instituto Nacional de Ballet, el Ballet San Marcos y el Ballet Moderno de Cámara. Vera fue la directora por seis o siete años. Después, Stella Puga asumió la dirección, pero solo estuvo un año. En Trujillo, ella hacía grandes festivales, que eran subvencionados solo con auspiciadores. Como no había trabajado con el Estado, no soportó tener que estar peleando por todo. En ese tiempo, no teníamos local fijo, así que trabajamos en diferentes lugares. Por ejemplo, ensayamos en un espacio de un banco y en el Museo de Antropología [Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú] por dos meses en cada caso. Más adelante, nos recibieron muy amablemente en el Teatro La Cabaña, que era dirigido por Ernesto Ráez en ese momento. Ahí, estuvimos un buen tiempo. En ese lapso, se retira Stella y el Ballet Nacional se quedó en el aire. Creo que Fernando Silva Santisteban era el director del INC en ese entonces. Habló con los bailarines y pidió que decidan quién se quedaría a cargo. Todos votaron y salió elegida Olga Shimasaki [risas].

¿Por qué votaron por ti? ¿Veían que tenías habilidades de gestión?

No lo sé. Yo todavía era joven y quería bailar, pero me dijeron que tenía las condiciones por mi forma de ser. En el 87, estuve como encargada. Ya en el 88 me nombraron oficialmente. Han sido veintiséis años como directora. Me han salido muchas canas por eso [risas].

¿Cómo has aguantado tanto tiempo? Dirigir un elenco nacional es una lucha constante.

Sí, pero Dios es grande. En el tiempo de Vera, todas las giras las hacíamos en bus por tierra. Llegábamos e inmediatamente empezábamos a ensayar con los pies hinchados. Cuando asumí la dirección, decidí que tenía que conseguir que los viajes fueran por avión. Acudí a Aero Continente. Tuve que aprender un poco de relaciones públicas para conseguir auspiciadores. Felizmente, hemos ido de gira muchas veces e incluso hemos estado varias veces en Estados Unidos por invitaciones que nos han hecho.

Durante tus veintiséis años como directora, ¿qué buscabas para el Ballet Nacional? ¿Qué cosas lograste y qué cosas no?

Era difícil. Por ejemplo, cuando entregaba el presupuesto al INC y pedía zapatillas para todas las bailarinas, me decían que no tenían dinero. ¿Cómo íbamos a ensayar? Me decían que no haga funciones. Ni siquiera les interesaba. Hubo una época en la que cerraron el Coro Nacional y el Conjunto Nacional de Folklore dirigido por Victoria Santa Cruz²⁵⁵. Se quiso también cerrar el Ballet Nacional y dejar solo la Orquesta Sinfónica Nacional. Victoria hizo pública la noticia del cierre de su grupo, y se fue enojada a Estados Unidos y después a Francia. Más adelante, obtuvo premios fuera del país.

Afuera, la reconocen más que acá. Yo tengo alumnos que no saben quién es.

Las puestas en escena de Victoria eran espectaculares. Cuando quisieron cerrar el Ballet Nacional, yo todavía bailaba. Decidimos que íbamos a seguir y no íbamos a dejar que lo cierren. Entonces, nos presentábamos con tutús viejos o vestuarios que nosotros mismos hacíamos. Por suerte, seguimos recibiendo sueldo.

Cuando entraste a la dirección del Ballet Nacional, ¿seguiste bailando?

Seguí bailando en el 87, cuando estuve como encargada. A partir del 88, dejé de bailar, porque ya no tenía tiempo.

¿Fue duro dejar de bailar?

Sí, aunque ya tenía más de cuarenta. Sufría desde la platea cuando veía bailar a las chicas, porque quería que todo saliera bien. Trabajaba mucho para conseguir auspicios, como del Banco de Crédito, de Southern [Copper Corporation], de Coca-Cola o de empresas mineras. El INC no nos permitía recibir dinero, así que nos donaban cosas. Por ejemplo, había empresas que nos donaban zapatillas de punta a cambio de que fuéramos de gira a los centros mineros. Mis padres tuvieron también una revista cultural llamada *Nikkou*, que quiere decir “sol”. Mi madre era la relacionista pública de la revista, así que tenía un don especial para hablar con los

255 Ver nota 93.



“El Ballet Nacional ha progresado bastante gracias a la información que traen los coreógrafos y bailarines de fuera.”

Fotografía: archivo personal de Olga Shimasaki

gerentes de empresas para conseguir auspicios. Creo que yo heredé esa habilidad.

Tengo entendido que vino mucha gente de fuera a dictar talleres cuando Vera estuvo como directora. Eran sobre todo de danza moderna, ¿no es cierto?

Vera es más de danza moderna, aunque tengo entendido que hacía de todo. Trajo a Royston Maldoom; a Susanne Linke, con quien hicimos *Mujeres*; a Sara Pardo, con quien bailé descalza por primera vez.

¿Te gustó bailar descalza?

No del todo. Nos exigía hacer clases de Graham, que no es para mí. Prefiero Limón.

¿Trajiste también maestros de fuera y continuaste con el interés por la danza moderna?

Cuando entré a la dirección, ya no había clases de moderno, pero sí invitaba a coreógrafos.

Una diferencia entre el Ballet Nacional y el Ballet Municipal es que ustedes han tenido de todo.

Es que a Lucy [Telge] no le gusta lo moderno; es totalmente clásica. Ella lo ha dicho abiertamente y también es respetable. Nosotros hemos hecho de todo.

Has estado desde los inicios del Ballet Nacional hasta ahora. ¿Cómo resumirías la trayectoria de la compañía?

Indudablemente, ha progresado. Se ha traído mucha gente de fuera, tanto bailarines como creadores. Eso permite que sigamos aprendiendo. Cada vez que hay cursos, yo los tomo, como cuando hubo ese curso del American Ballet Theatre. Me eximieron de hacer la clase modelo, que era un requisito; aparte de eso, me evaluaron en todo lo demás, tanto en lo teórico como en lo práctico.

¿Desde qué edad aceptan alumnos en el American Ballet Theatre?

Desde los ocho o nueve años. Con niños menores, se hace trabajo libre para que conozcan cómo es la dimensión del escenario, el círculo, el cuadrado, la diagonal. En esa ocasión, vino también un médico, que fue un especialista que atendió a [Mijaíl] Baryshnikov cuando tuvo lesiones en las rodillas. A él le gustaba saltar, pero, con el tiempo, eso le hizo daño. En general, la experiencia con los del American Ballet Theatre fue muy interesante. El Ballet Nacional ha progresado bastante gracias a la información que traen los coreógrafos y bailarines de fuera. Nosotros también hemos salido fuera. Por ejemplo, Dana Tai Soon Burgess nos invitó a bailar en Washington D.C. También he podido enseñar en una universidad de Estados Unidos gracias a Gary Palmer y me han invitado a dar algunas clases en Texas. Eso permite ver la diferencia de enseñanza en otros sistemas. Al peruano hay que explicarle bien, porque la mayoría viene a bailar para distraerse. Hay que enseñar que la danza también es una profesión, y hay que estudiar y prepararse mucho para llegar a ser un bailarín profesional.

Además, las condiciones para trabajar en el Ballet Nacional han mejorado, como se ve en el sueldo y la infraestructura.

Desde que se inauguró el Gran Teatro Nacional hace cinco o seis años, trabajamos acá. Es una gran diferencia, pues antes con suerte había un baño para hombres y otro para

mujeres. Ahora, tenemos una sala moderna, camerinos y duchas. A los más jóvenes les digo que deben cuidar el espacio y deben ser agradecidos, ya que ellos no han vivido lo anterior. Ahora, cambian de zapatillas cada vez que las necesitan. Antes, les rogábamos a las bailarinas que cuiden las zapatillas para que les duren todo el año.

¿Cuál es tu cargo ahora?

Soy coordinadora artística. Fui directora hasta 2014 y Jimmy [Gamonet] asumió la dirección en abril de 2015.

¿Y Francisco Centeno?

Él no fue director. Vino como coreógrafo. Hubo un año en el que nos quedamos sin director, porque yo salí oficialmente en abril de 2014, cuando cumplí 46 años de carrera. Aun así, en ese año, me mantuve como encargada.

¿Jimmy y tú siguen estilos afines?

La línea de Jimmy es más neoclásica. Por mi formación, yo soy más de clásico y danza moderna. Por eso, traje a coreógrafos como Francisco Centeno, Pepe Hevia²⁵⁶ o Dana Tai Soon Burgess. De hecho, hice una temporada exclusiva de contemporáneo a la que invité a Morella [Petrozzi], Fany [Rodríguez], Francisco Centeno y Pepe Hevia. También ha habido otros coreógrafos peruanos de moderno y contemporáneo que han trabajado con nosotros, como Rossana Peñaloza, Maureen Llewellyn-Jones y Mirella Carbone. En general, siempre traté que se presenten obras de clásico y moderno.

Ahora que Jimmy está en la dirección, ¿crees que eso va a seguir?

No, porque él es totalmente neoclásico, lo cual es respetable también. El neoclásico viene del vocabulario del clásico, pero tiene movimientos un poco más libres.

¿Cómo es la situación con respecto al público?

Tenemos público. El problema es que la publicidad suele salir tarde: en vez de presentarse uno o dos meses antes del espectáculo, recién se presenta dos semanas antes. Cuando estamos ya en la penúltima función de una temporada, los espectadores nos dicen que recién se han enterado de la obra.

Sería genial que se conozcan los espectáculos con un año de anticipación, como en otras ciudades del mundo. Hace un momento, me comentabas que la Asociación de Artistas Aficionados se sostenía por el apoyo de sus socios en sus inicios.

Así es. Gracias a su mecenazgo, de ahí salieron personajes importantes de las artes, como Ricardo Blume o los miembros del Coro Nacional.

¿Ha habido alguna vez un formato de mecenazgo en el Ballet Nacional?

No, porque no hay una cuenta de donación. Hay muchas trabas para eso. Si alguien quiere brindar apoyo, puede hacerlo con donaciones de cosas.

¿Qué desearías que pase en el futuro con el Ballet Nacional?

Me gustaría que los políticos se pongan la mano al pecho y propongan un presupuesto para los artistas. Casi todos los artistas mueren en la pobreza, a pesar de haber contribuido enormemente con el Perú. Se les valora cuando se presentan en escena, pero luego no. Ha pasado con Polo Campos, que

ha muerto hace poco. Los artistas que han contribuido al país deberían tener algún tipo de beneficio, como una jubilación digna al menos. Por suerte, ahora, tenemos veinticinco bailarines; antes, había diez hombres y diez mujeres. Aun así, cuando hay temporada, hay que traer bailarines de fuera. Es una lucha terrible, pero vamos mejorando poco a poco.

Qué bueno, porque no todos los entrevistados sienten eso.

Evidentemente, queremos seguir mejorando. Necesitamos mejores sueldos también. Muchos profesores de fuera le escriben a Jimmy, porque quieren venir, pero es imposible que acá ganen lo que ganan fuera. Jimmy hace las gestiones para ver quiénes pueden venir. Él tiene un régimen estricto de selección, porque quiere bailarines delgados. Cuando yo era la directora, trataba de seguir ese criterio, pero era difícil, porque no había muchos con esas características para escoger.

Es que el tipo de los peruanos no es tan delgado.

Exacto. Aun así, creo que ahora los bailarines se mantienen más delgados.

¿Hay algo que quieras agregar antes de terminar?

Creo que la gente que ama la danza debe seguir haciéndolo, pero de manera honesta. Hay muchos que empiezan a crear después de haber tomado clases por pocas semanas. No estoy de acuerdo con eso. Uno se da cuenta de que el bailarín ha estudiado y está bien preparado cuando lo ve en el escenario. Se necesita tiempo y rigor. Además, cada vez se abren más academias solo por negocio. El Ministerio de Educación debería regular eso. ¿Cómo es posible que una niña empiece a tomar clases de ballet y ya haga puntas?

Eso es peligroso, porque puedes dañar al alumno o alumna.

Exacto. Primero, hay que dedicar tiempo a la explicación. En mi caso, si alguna alumna no entendió mi explicación, uso otras palabras o ejemplos. Cuando todas entendieron, quedo satisfecha.

²⁵⁶ Ver nota 75.



Olivia Vallejos

“Cuando tienes la necesidad de expresarte en el plano artístico, tu mensaje trasciende lo cultural y lo técnico.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RUESTRA

Me llamo Olivia Escarlet Vallejos Montalván. Nací en 1969 en Lima.

¿Cómo fueron tus inicios en la danza?

Por alguna razón, cuando terminé primaria, le dije a mi mamá que quería aprender a bailar ballet.

¿Por qué querías bailar ballet específicamente?

No lo sé. Ni siquiera entendía muy bien qué era el ballet, pues lo único que había hecho de baile era coreografías de la música de moda con mis amigas. Solo recuerdo que tenía muchas ganas de aprender. Ahorré dinero, llegué al MALI [Museo de Arte de Lima] y me inscribí en clases de preballet con el profesor Enrique Martínez Tello. No pude seguir mucho tiempo con el ballet por temas económicos. Años después, fui al Museo de Arte Italiano porque Mary Oscategui estaba dando clases. Yo pensaba que eran de danza, pero eran de expresión corporal. A ella le gustó mucho mi trabajo, así que me quedé en las clases por un tiempo. En paralelo, me empecé a interesar por ver espectáculos de danza: vi desde presentaciones en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] de Miraflores hasta del Ballet Municipal en el distrito del Rímac. Cuando tenía quince o dieciséis años, me enteré de que iba a haber una presentación de Alicia Alonso. Había escuchado algo de ella, así que me interesaba verla. Le pedí a mi mamá la entrada de regalo. Me compró una en la última fila; aun así, fue una experiencia maravillosa. Después de llevar clases con Mary Oscategui, continué con mi búsqueda. Entre las experiencias que tuve, tomé clases en la Asociación Cultural Germinal de Francisco Basili, donde hice mi primer montaje de teatro musical: *La ópera de los veinte años*. Susana Baca nos entrenó en la voz. Para entonces, yo vivía en El Agustino y participaba en las actividades de la parroquia de mi barrio. Allí, armaron un grupo del distrito para un proyecto de montaje. Me uní, porque dijeron que iba a haber danza, pero los talleres fueron solo de actuación. Después, nos enviaron a un taller

de Yuyachkani, con quienes aprendimos sobre máscaras. Rossana Peñaloza también nos dio una clase. En paralelo, seguía con mi búsqueda de danza y bailaba todo el día a solas en mi casa.

¿Cómo bailabas?

Intuitivamente. Bailaba a partir de sensaciones e imágenes que veía. Cuando tenía veinte años, me di cuenta de que ya era hora de aterrizar mi búsqueda. Llevé dos talleres con Luciana Proaño en Aceituna Albina. Eso fue a finales de los ochenta o inicios de los noventa. En paralelo, seguí vinculada con la parroquia de mi barrio en El Agustino.

¿De qué manera te relacionaste con tu parroquia?

La parroquia a la que iba pertenecía a la congregación de los jesuitas. A pesar de que no soy religiosa, la mentalidad de los jesuitas ha sido muy importante en mi vida: por influencia de ellos, quería dedicarme a la educación popular vinculada al arte. Durante una época, me encargaba de la biblioteca de la parroquia. Allí, encontré una revista de danza. Aparecía una mujer delgada, con el cabello amarrado y los ojos cerrados. Aunque no lo sabía en ese momento, era Pina Bausch. En ese entonces, ya había visto a Íntegro y había quedado impresionada. Había sido la primera vez que escuché hablar de danza contemporánea. También había visto otros espectáculos de danza contemporánea en el ICPNA, y había llevado clases con Luciana Proaño y con Rossana Peñaloza. Aun así, todavía no terminaba de entender la movida. El sacerdote jesuita Carlos Cardó Franco, conocido como “Calín”, era mi asesor espiritual en ese tiempo. Él me comentó de la Escuela Nacional Superior de Folklore [“José María Arguedas”], que en ese tiempo todavía quedaba en Lince. Para postular, había que dar un examen teórico y uno artístico. Yo no sabía nada de folklore, más allá de lo que había bailado en las fiestas. Le comenté a una amiga y me dijo que podía prepararme en una danza. En ese entonces, solo pedían que presentes una danza; ahora, te piden un repertorio general.

¿En qué momento te empezaste a relacionar con el Ballet San Marcos?

Mientras estudiaba en la Escuela Nacional Superior de Folklore, continué con mi búsqueda personal, aunque no exploraba un estilo específico. En el tercer ciclo, tuvimos clases de ballet clásico con Victoria Armas Franco²⁵⁷, exbailarina del Ballet Peruano de Kaye Mackinnon. Quise llevar más clases de ballet y una amiga me comentó que en la Casona de [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos había diferentes cursos. Vi un afiche del Ballet San Marcos en el que salía el nombre de Gina Natteri y la foto de una mujer que realizaba una caída hermosa. Cuando fui a la Casona de San Marcos, fui a buscar a Gina Natteri, aunque luego me enteré de que la mujer del afiche en realidad era Charo [Rosario] Beingolea²⁵⁸. Al llegar, el profesor Jesús [Juan Torres] estaba dando una clase en la que estaban varias alumnas que luego fueron mis colegas, como Violeta Gómez, Mariella Durán y Miryam Parra. Vi toda la clase y el ensayo. Hacían movimientos que eran desconocidos para mí en ese momento. Al final, me acerqué al profesor y le comenté que quería llevar la clase. Como ya tenía algo de experiencia, me dijo que podía ir sin problemas. A partir de las clases y la explicación del profesor Jesús, empecé a entender y conocer los principios de la danza moderna y contemporánea. El profesor nos comentaba sobre la influencia que tuvo Trudy Kressel en él. Era muy cultivado, pues leía mucho y nos daba información relevante sobre el contexto de la danza.

¿Cómo traía libros de danza en esa época? Era muy difícil.

Por amigos suyos o por viajes que hacía. Por ejemplo, estuvo en México y Chile.

¿Qué otros maestros tuviste en ese momento?

Al inicio, tuve clases exclusivamente con el profesor Jesús. Yo no entendía muy bien el sistema de las clases en el Ballet San Marcos al comienzo: solo veía al profesor; a los alumnos y alumnas; a una señora que limpiaba; y la señora Fidencia, que es la secretaria. Un día, cuando estaba terminando el año, la señora Fidencia comenzó a cobrar por las clases y recién me di cuenta de que no eran gratuitas. Me asusté, así que me escondí en el baño y pensé en dejar las clases. Antes de eso, un amigo me había regalado un casete con música de Nana Mouskouri. Sin escucharlo, se lo di al profesor. Él siempre ha sido muy sensible con los temas musicales. Lo escuchó y escogió una canción llamada *Gaviota herida* para que ensaye sola. A partir de eso, terminamos haciendo un solo. El profesor quiso que lo presente en la Noche de Gala de San Marcos. Para ese momento, yo ni siquiera conocía a la señora Vera [Stastny]. A Martha Herencia²⁵⁹ la había visto un par de veces, pero no sabía de quién se trataba. Normalmente, estaba muy ensimismada en las clases, así que no me daba cuenta de lo que pasaba alrededor. Cuando bailé en la Noche de Gala en el Teatro Municipal, vi a Rocío Meléndez²⁶⁰, a la señora Vera, a las de Contémpera y a mis compañeras. Al parecer, el solo gustó, pues, cuando fui a mi

clase al día siguiente, la señora Vera me pidió la música y me invitó a tomar clases con un grupo en el gimnasio Tamí en Miraflores. Allí, reconocí a Martha Herencia, que dictaba las clases de clásico y trabajaba improvisación al final de las clases de Maureen [Llewellyn-Jones]. Estaban las Contémpera; y los veteranos de San Marcos, como Patty [Patricia] Wong²⁶¹. Cuando surgió el proyecto para hacer *La balada de Jenny* con Patricia Awuapara, seguimos con las clases en Danza Lima, el estudio de Maureen. Por mi parte, seguí también con las clases con el profesor Jesús. Ya la sala de ballet de la Casona de San Marcos empezaba a ser desocupada para la remodelación, así que las clases del profesor fueron trasladadas a la Carpa Teatro, que se encuentra cerca al puente Santa Rosa [Cercado de Lima]. El piso era duro.

A partir de entonces, comienza una etapa larga en la que el Ballet San Marcos no tiene local.

En la Carpa Teatro, hicimos muchas clases con el profesor. También tuvimos clases en el Museo de Historia Natural, que quedaba por la avenida Salaverry. En la Casona de San Marcos, los pisos tenían huecos y los techos estaban casi demolidos. Aun así, tuvimos clases en los balcones y en

261 Ver nota 9.



Fotografía: Emilia Mendoza

257 Ver nota 153.

258 Ver nota 16.

259 Ver nota 45.

260 Ver nota 88.

una sala antigua en la que se realizaban las graduaciones de Derecho. Por las mañanas, iba a Danza Lima y, en las tardes, iba a las clases del profesor. Ya en 2000, se reinauguró la nueva sala en la Casona de San Marcos, así que pudo reinstalarse el Ballet San Marcos.

Para ese momento, ¿ya formabas parte del Ballet San Marcos oficialmente?

Sí. Me contrataron en el 98. Cuando era más joven, siento que muchas veces traicionaba a los coreógrafos como bailarina, pues, sin darme cuenta, cambiaba la propuesta de ellos: no buscaba hacer algo distinto a lo que planteaban, sino que sentía que tenía que asimilar las direcciones para luego bailar. En ese proceso, hacía cambios involuntarios. Algunos directores terminaban cediendo. Por ejemplo, con Rogelio [López] tenía compatibilidad, porque me daba libertad.

Eso te hace una bailarina bastante particular.

Ya más adelante, he tomado consciencia de mi proceso, así que me he preocupado más por el trabajo técnico. He tomado más consciencia de los demás bailarines, de los espacios, del tema y del lenguaje de la obra.

Además de bailar, te has dedicado a la creación.

Sí. Encuentro estímulos para crear en diferentes fuentes de inspiración. Por ejemplo, recuerdo que en el 99 estaba en la sala de Derecho y el mismo espacio me pareció interesante para una creación. Tenía un escaño que parecía un escenario, un telón enorme, un fondo inmenso guinda, una plataforma y un balcón. En el poco tiempo libre que tenía, iba al Conservatorio Nacional de Música para escuchar y grabar música. Así, pude conocer música morisca del siglo XII, que había sido traducida a partitura moderna. Surgió la idea de crear algo sobre las tapadas. Lo trabajé con María Elena Riera, Luis Valdivia, Rocío Meléndez y Claudia Pacheco. Experimentamos con unas faldas negras que teníamos de un trabajo previo. La directora de la Casona de San Marcos nos dio permiso para usar el espacio, así que presentamos el espectáculo ahí. La obra se llamó *Las tapadas*. Usamos velas y la música morisca. Lamentablemente, no tengo registro de la obra y solo se presentó una vez, porque estaba hecha para esa atmósfera. A partir de entonces, investigaba por mi cuenta y luego llamaba a la señora Vera para mostrarle mis ideas. Cuando algo le interesaba, lo tomaba.

Vera siempre ha tratado de incentivar la creación, pues le interesa que se formen coreógrafos.

Sí, pero a mí me prefería como intérprete. Por eso, me dedicaba al trabajo coreográfico por mi cuenta y le comentaba mis ideas después. Antes, como no había muchas clases en las tardes, había espacio disponible. Aprovechaba para quedarme con más gente o para experimentar sola.

Cuando he ido a ver creaciones a San Marcos a lo largo de los años, muchas han sido tus piezas.

La mayoría de piezas las he presentado en la misma universidad. Alguna vez, viajamos con una de mis creaciones a Colombia después de presentarla en San Marcos. Fue una

obra que trabajé con *Helme*, un huayno ayacuchano sobre un tema muy trágico. La obra partió de una experimentación que hice con una pelota de Pilates en el ballet. Relacioné *Helme* con el personaje de un arcángel por un vestuario que vi en la Casona de San Marcos y que terminé usando para la obra. Otro de mis trabajos es *Alfonsina y el mar*. Partió de una experimentación con una silla y un sombrero que Miryam Parra me había regalado. Trabajé con Rocío Meléndez, Claudia Pacheco, María Elena Riera, Patricia Alvarado y Miryam; fueron mis cinco musas. Para esa obra, usé música de Mercedes Sosa e hicimos una sesión de fotos en El Salto del Fraile [Chorrillos] a pedido de la señora Vera.

¿Cuáles han sido tus motivaciones para crear? ¿Cómo describirías tu proceso?

Creo que desde pequeña tenía mucha imaginación. A los seis o siete años, jugaba con los cubiertos e imaginaba que eran bailarinas. También me encantaba dibujar personajes, recortarlos y crear historias con ellos. En general, los objetos siempre me han motivado a crear. Me llama la atención la forma, la textura, los colores y lo que evocan. Hasta ahora, parto de los objetos como motivación, así que muchas veces los intervengo para mi creación. A mis alumnos de la Escuela Nacional Superior de Folklore los incito a explorar la arquitectura, los árboles o las pequeñas calles. Además, es

imposible no verse interpelada por la época en la que vivimos, porque uno ve mucho contraste y tristeza en las calles. Es inevitable ver diferentes situaciones que conmuevan en el día a día, aunque también se pueden encontrar momentos de alegría en medio de la tristeza. Las vivencias de mi propia familia son fuente de inspiración. Yo no vengo de una familia adinerada y mis papás eran adolescentes cuando comenzaron una familia. Llegaron a tener cinco hijos. Mis abuelos y mis padres migraron de provincia a Lima. Al llegar, mi abuela materna tuvo

que trabajar en diferentes oficios para sobrevivir. Durante una época, vendía mazamorra morada y choncholí. Desde niña, mi mamá también tuvo que trabajar en ese negocio con su hermano mayor. Todavía recuerdo cómo preparaban la mazamorra y mi mamá empujaba la carreta para ir a vender. También recuerdo a mi abuela paterna cuando hacía alfañique en su batán. Esas imágenes están muy presentes en mí y me gustaría crear a partir de ellas en algún momento. Me gustaría hacer una coreografía en la que aparezcan mujeres con batanes y ollas, y que se sientan esos olores de mi infancia.

Además de bailar y crear, ¿has enseñado en el Ballet San Marcos?

Solo tuve una oportunidad de enseñar. Cuando la profesora Martha Herencia estaba a cargo de los talleres de extensión, me dio una clase para adultos los días sábados. Dicté durante un semestre en 2011. En la clausura del curso, presenté mi trabajo y fue bien recibido.

“En general, los objetos siempre me han motivado a crear. Me llama la atención la forma, la textura, los colores y lo que evocan.”



Fotografía: Emilia Mendoza

Has estado por muchos años en San Marcos, pero hace algunos años has salido.

En realidad, me sacaron. Fue una situación muy dolorosa, sobre todo porque había pasado años difíciles a nivel personal y familiar. En 2013 perdí a mis padres. De hecho, mi mamá murió el 28 de abril y tres días antes tuve que bailar con Wagner Monge en una coreografía de Maureen. Bailé pensando en mi mamá y, al terminar, fui a verla al INEN [Instituto Nacional de Enfermedades Neoplásicas]. Mi papá falleció al mes siguiente, el 29 de mayo. Ese mismo año, mi hermano estuvo muy mal de salud por problemas con los riñones. Tuvimos que gastar mucho dinero, porque mi hermano no tenía seguro de salud. Por suerte, logró estabilizarse. Fue un año muy difícil, por lo que terminé agotada. En febrero de 2014, me fracturé el quinto metatarso del pie, y estuve con yeso por mes y medio. Cuando por fin me lo sacaron, no podía mover el pie. Pensé que iba a recuperar el movimiento con las clases, pero hasta ahora no lo he recuperado por completo. Antes, podía hacer movimientos con el empeine que ahora me da miedo repetir. Eso también ha limitado mi otro pie, porque mi equilibrio ya no es como antes. Desde antes de esa época, la señora Vera había empezado a mostrar una actitud hostil conmigo. No me trataba mal, pero no me daba las mismas oportunidades que a otras personas. Por ejemplo, bailarines que tenían menos tiempo que yo en San Marcos ya daban clases. Además, la señora Vera me dejaba sin ambientes para ensayar, me ignoraba en clase, le dije a Maureen que ya no trabajara conmigo... En general, creó un ambiente desfavorable, que incluso reper-

cutió en las relaciones con mis colegas. Por ejemplo, en la celebración de los cincuenta años del Ballet San Marcos, me hizo un fuerte desaire, porque no quiso que me tome fotos con el resto del grupo. En paralelo, empezó a crearse una polémica sobre la fundación del Ballet San Marcos. Como muchos otros, yo creía que Roger Fenonjois había sido el fundador. Sin embargo, en 2014, cuando se iba a celebrar el aniversario por los cincuenta años de la institución, algunas personas, como el profesor Jesús [Juan Torres], empezaron a quejarse, pues no se le reconocía a Miss [Thora] Darsie la creación del Ballet San Marcos. Elsa León, que viene de la escuela de Kaye Mackinnon, también expresó su malestar al respecto por Facebook.

¿El maestro seguía enseñando en San Marcos en ese momento?

Sí, pero ya había tenido conflictos en San Marcos. Creo que yo he sido una de las últimas alumnas de él que quedó en el elenco. Siento que hubo muchos rumores e intrigas. El profesor estaba muy indignado por la falta de reconocimiento a Miss Darsie, pero nunca trató el tema directamente con la señora Vera. Creo que esa falta de comunicación terminó por afectar a terceros, como a mí. Le pedí a la señora Vera tener una conversación para tratar la situación, que era completamente confusa para mí. Cuando conversamos, me dijo que yo debía dejar el Ballet San Marcos para tomar otros rumbos. Le pedí que me diera la oportunidad de seguir aportando a la institución. No tenía que seguir como bailarina, sino que también podía hacer coreografías o enseñar a los nuevos bailarines, sobre todo porque ella misma me consideraba

una buena intérprete. Le recordé que ella no me había dado oportunidades para crear, más allá de las que yo misma había planteado. Me dijo que lo pensaría. Después de eso, empecé a pedir espacios para mis proyectos coreográficos al Teatro Universitario de San Marcos o al Centro Universitario de Folklore. Incluso, empecé a ensayar en el patio de la Casona de San Marcos. De esa manera, salió *Intervenciones arquitectónicas sanmarquinas*. Para ello, trabajé con la fotógrafa Gloria Pardo. En cuanto a la composición, decidí que la intervención se presentara al mediodía, pues a esa hora sonaban las doce campanadas y se cantaba el himno nacional. Con los integrantes del Teatro Universitario de San Marcos hice tres trabajos: *Coral*, que se presentó también con el Coro Universitario de San Marcos en el Patio de Letras; *La banca*; y *Combi asesina*. En paralelo, ponía al tanto a la señora Vera de mis avances por medio de cartas e invitaciones, pero nunca me contestaba. Al final de 2014, la señora Vera pidió a la Dirección General el cese de mi contrato. Más adelante, me enteré de que entregó documentos en los que me catalogaban como una persona “desleal” y en los que se decía que daba “mala imagen” a la institución. Los contratos ya estaban renovados, así que pude continuar en el primer semestre de 2015. No me contrataron para el segundo semestre de 2015, pues la señora Vera volvió a pedir el cese de mi contrato. No llegué a entender por qué se molestó tanto conmigo.

Por lo que cuentas, me doy cuenta de lo fuerte que ha sido tu salida de San Marcos. Tú has sido fiel a esa institución desde que entraste.

He puesto al Ballet San Marcos por encima de otras oportunidades. Todavía no puedo creer que hayan dicho que he sido desleal. Me hubiera gustado poder conversar con la señora Vera desde el corazón.

¿Desde cuándo das clases en la Escuela Nacional Superior de Folklore?

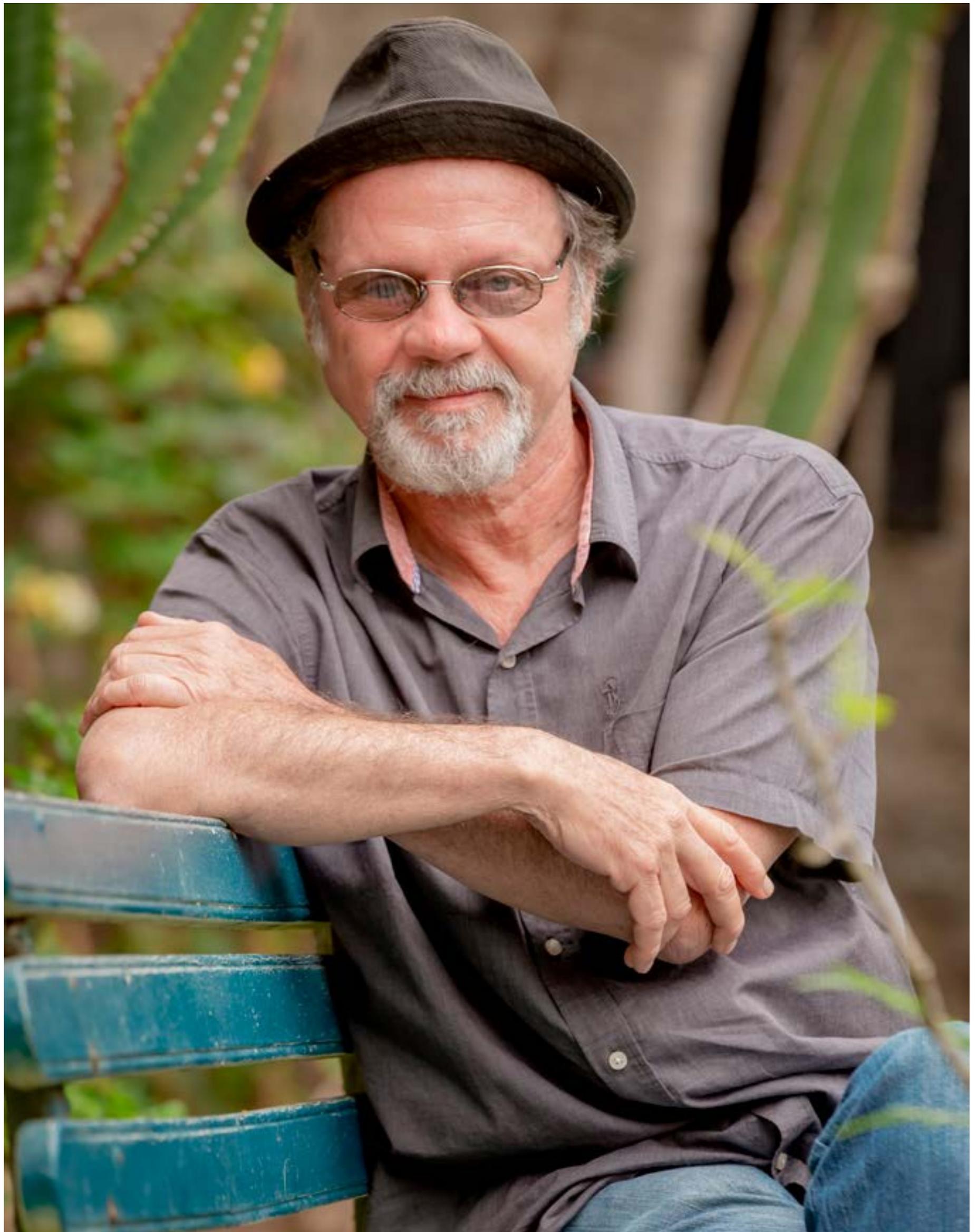
Yo egresé de la escuela en el 95. En 2004, me llamaron para dictar una clase maestra de danza moderna. Después, me llamaron para dar clases a los postulantes en el Centro de Preparación Académica. Comencé a dictar clases de expresión corporal. También me llamaron para hacer un *training* durante un semestre para el concurso del conjunto. Ya en 2008, me comenzaron a llamar para los cursos regulares. A mitad de 2015, recién he postulado a una plaza orgánica, porque ya no me renovaron el contrato en San Marcos. La plaza orgánica es de veinte horas lectivas y veinte horas no lectivas.

¿Cómo te sientes en ese espacio? Se suele creer que la gente de la danza contemporánea o moderna está totalmente alejada del folklore.

En un momento, los alumnos no confiaban mucho en mí, porque pensaban que iba a “contemporaneizar” el folklore. Incluso, hubo una promoción que no quiso que le dé clases, porque pensaron que enseñaría danza contemporánea. Por otro lado, en el Ballet San Marcos, la señora Vera pensaba que yo estaba más influida por el folklore. No terminaba por ser aceptada en ninguno de los dos espacios.

Entonces, los prejuicios sobre lo contemporáneo y el folklore vienen de ambos lados.

En el caso de la escuela, el problema es que muchos estudiantes tienen parámetros muy rígidos con respecto al folklore, a pesar de que muchas veces no sabían de qué trataba el curso que dicto, que es de expresión corporal. Yo siempre he incentivado a mis estudiantes a que tengan una apertura hacia la danza para que conozcan un panorama más amplio; si bien culturalmente puede haber diferencias, la naturaleza es la misma, porque tanto en la danza contemporánea como en el folklore trabajas con el cuerpo, la gravedad, y diferentes sensaciones y situaciones. Cuando tienes la necesidad de expresarte en el plano artístico, tu mensaje trasciende lo cultural y lo técnico. Evidentemente, partes de una formación específica, pero, a la hora de expresarte, no necesariamente tienes que definirte de acuerdo a un solo estilo. Si bien conozco el folklore por mi formación, no es parte de lo que he desarrollado a lo largo de mi carrera. Mi cuerpo siempre me ha pedido otro tipo de dinámica.



Óscar Naters

“Para mí crear es sanador. Es lo que me permite entregar el cariño que le tengo al mundo.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Óscar Naters. Soy chalaco, de Chucuito [Callao] y nací en 1957.

Eres una de las personas que ha revolucionado el mundo de la danza en Lima, a pesar de que no te has formado en esa disciplina. Aun así, no suele describirse tu trabajo como danza, sino como algo más “performático”. ¿Cómo entraste al mundo de la danza y cuál fue tu formación previa?

Estudí Artes Visuales. Obtuve una beca para estudiar Zootecnia en Rumanía. Por cuestiones de azar, me tocó estudiar el idioma rumano en la escuela de arte. A partir de esa experiencia, me interesó estudiar pintura. Con respecto a mi acercamiento a la danza, este se dio directamente a través de mi contacto con las bailarinas. Cerca de mi escuela de arte, quedaba el Liceo de Danza, así que veía siempre a las bailarinas pasar. Pedí permiso en la Ópera Nacional de Bucarest para ir a verlas en los ensayos y dibujarlas. Además, mi maestro de pintura era también músico. Como él era un pintor matissiano, estaba influido por la musicalidad y el movimiento. En Rumanía, también empecé a explorar el cine. La cineteca estaba muy cerca de mi escuela, y podía ver una o dos películas diarias. Pasaban cine ruso, alemán y del resto de Europa. Este contacto también fue determinante en mi trabajo posterior. Otra influencia importante para la formación del grupo Íntegro fueron dos textos: “De lo espiritual en el arte” de Vasili Kandinsky, en el que se plantea una posibilidad concreta de integración de diferentes disciplinas artísticas. El otro es “Esculpir el tiempo” de Andréi Tarkovski; en ese texto también se habla del vínculo de diferentes artes a partir del cine.

Además, estudiaste cine con Armando Robles Godoy. Después de haber fundado Íntegro en Lima, ingresé a la escuela de Armando Robles Godoy para estudiar cine.

Al llegar a Perú, conociste a Lili Zeni. Ya para ese entonces, tenías claro tu interés por la integración de diferentes disciplinas artísticas.

Digamos que algo intuía. Gracias a Lili, tuve la oportunidad de desarrollar *in-situ* las ideas que tenía para una propuesta interdisciplinaria. Sobre todo, me iba quedando más claro que ese era el lenguaje que deseaba desarrollar para hablar de los temas que me interesaban.

Siento que el trabajo de Íntegro ha pasado por etapas muy tan distintas. En sus inicios, en 1984, trabajan en el espectáculo *La mujer y la danza* con una coreografía de Roberto Ángeles, el trabajo de Maureen [Llewellyn-Jones] y Lili, y tu dirección. Después de eso, comienza una etapa en la que trabajabas exclusivamente con bailarinas ¿En algún momento sentiste como desventaja no tener la formación “tradicional” de un coreógrafo? ¿Qué ventajas y desventajas le ves al hecho de haber comenzado a trabajar con bailarinas sin manejar plenamente su lenguaje?

Si bien Maureen Llewellyn-Jones y Roberto Ángeles participaron de ese montaje, finalmente no aceptaron mi propuesta para fundar Íntegro y continuaron por su propio camino. Creo que los conocimientos coreográficos se acercan a los pictóricos en lo que se refiere a la composición. Más adelante, fui descubriendo que tenía cierto talento para manejar el sonido, el ritmo, los tiempos y la creación de códigos corporales a partir de las improvisaciones de los bailarines. Quizá sí he sentido en algún momento la necesidad de tener mayores conocimientos sobre el movimiento del cuerpo, pero nunca he sentido como desventaja tener otro tipo de formación; al contrario, aportaba originalidad y frescura.

¿Cómo fue la recepción de las bailarinas que dirigías en los inicios de Íntegro y cómo trabajabas con ellas? En ese momento, no era usual que alguien que no sea del mundo de la danza dirija.

Evidentemente, no era tan fácil trabajar con bailarinas y con códigos que no están acostumbradas a recibir. Yo hablaba de colores, sonidos y líneas, y buscaba que relacionen

esos conceptos con determinados sentimientos. También hablaba de los temas políticos coyunturales apasionadamente; por ese lado, creo que sí había una conexión, pero también muchas veces había conflictos, porque no era tan fácil hacerme entender. Entonces, planteaba algunos ejercicios de improvisación. A partir de la propuesta que realizaban las bailarinas, iba aprobando movimientos o sugería que probaran otros. Iba tanteando de esa manera para luego definir lo que quedaba en la coreografía.

Cuando comienzas a trabajar con Íntegro, trabajabas con Lili Zeni. Después, has trabajado también con Ana Zavala. ¿Cómo ha sido el trabajo de codirección? Generalmente los proyectos, la dirección y las decisiones finales están a mi cargo, aunque en la mayoría de los casos hay participación directa de Ana, sobre todo en los últimos tiempos. El encuentro con Lili se relacionó al espacio donde nos encontrábamos, que era su escuela. Ahí, fundamos Íntegro. Inicialmente, Lili convocó a las bailarinas. Cuando Lili estaba en el grupo, discutíamos las propuestas, pero el planteamiento de los trabajos se dio a partir de mi experimentación anterior en Rumanía. En los inicios de Íntegro, ya había algunos puntos distintivos de la propuesta del grupo, como la repetición de los movimientos y la intensidad, que constituían un código novedoso para la época.

Esos elementos se consideraron en Lima como parte de la danza teatro. ¿Consideras que estas formas y estos códigos de los que hablas eran danza teatro?

Puede ser, aunque no lo considero relevante. Nunca me han preocupado mucho las definiciones. Cuando uno ve nuestros trabajos, no es fácil discernir si es danza o danza teatro; a veces, algunos dicen que ni siquiera es danza. Más allá de eso, es muy claro cuando un trabajo es de Íntegro, pues es una propuesta escénica particular. Esa característica termina de consolidarse en *Y si después de tantas palabras* (1989).

Y si después de tantas palabras fue un hito muy importante. Comenzaste trabajando con mujeres, porque tenían mayor presencia que los hombres en la danza en ese momento. Además, dirigías bailarinas maravillosas y físicamente muy atractivas. Creo que se te ha asociado con un trabajo muy sensual, sobre todo para esa época. ¿Era algo que hacías conscientemente? Tú participaste en *Eslabones, cadenas, calabozos y dragones*. Debes recordarlo bien. Había que encontrar la manera de ingresar a un terreno personal de movimiento. Una vez que se lograba entrar a un territorio neutro para que improvisaran sin sostenerse en la técnica, se planteaban algunos ejercicios para encontrar movimientos o acciones que fueran cercanas al tema que explorábamos. Las bailarinas de la primera etapa de Íntegro fueron Ana Vázquez²⁶², Ana Zavala, Lili Zeni, Magdalena Villarán²⁶³ y Tati Valle Riestra. Son mujeres que sabían manejar muy bien sus energías, por energías, tanto la femenina como la masculina. La sensualidad era inherente en ellas y no había por qué reprimirla.

262 Ver nota 4.

263 Ver nota 3.

Y si después de tantas palabras fue en 1989. Creo que con esa obra terminas la primera etapa de Íntegro, que sirve para sentar las bases de su propuesta artística.

La obra exigía una entrega física absoluta de parte de las bailarinas. Ingresaban en un estado particular: era un tour de force. Eso, sumado al clima de violencia política que se vivía en ese entonces, hacía experimentar al espectador una fuerte catarsis. Por la imagen tan potente de las bailarinas en *Y si después de tantas palabras*, pueden pasar desapercibidos el sonido, la iluminación y hasta el vestuario, aunque había una comunión absoluta de todos los factores.

Creo firmemente que Íntegro revoluciona la escena de la danza en Lima. Después de ustedes, aparecen muchos grupos independientes. ¿Cómo sientes que era el panorama de la danza antes de que ustedes aparecieran? ¿Cuál crees que fue su impacto?

Considero que la aparición de grupos independientes permitió a muchos jóvenes creadores expresar sus ideas personales libremente. Eso fue muy positivo. Se podría decir que Íntegro en relación al panorama anterior a su aparición fue "punk". **Cuéntame también de los viajes que hicieron y cómo fueron recibidos fuera.**

Después de *Intuiciones* (1987), salimos por primera vez al extranjero. Viajamos a España y ganamos un premio con la coreografía *El rebaño*. Luego, fuimos al [Festival Internacional] Cervantino en México en 1990. Desde entonces, no hemos parado. Hasta la fecha, ya nos hemos presentado en treinta países y, afortunadamente, nuestras propuestas han sido muy bien recibidas. Hemos recibido reconocimientos internacionales; y nacionales, como el Premio Nacional de Coreografía.

En el 89, se van a México, entran a trabajar en el Centro Universitario de Teatro [de la Universidad Nacional Autónoma de México] y comienzan a trabajar con actores. ¿Cómo fue esta experiencia y de qué manera influyó en su trabajo?

En el Centro Universitario de Teatro, conocimos gente muy talentosa y entregada. Nos permitió ahondar en la creación de personajes. Casi al final del año, apareció *Gaia punto cero* (1992), que es producto de la experiencia de vivir en la Ciudad de México: nos impactó la contaminación de la ciudad en ese momento, por la cual hasta los pájaros caían muertos en el parque.

Si bien siempre has trabajado con objetos, siento que en esa etapa hay inclusive más objetos en lo que respecta a la puesta en escena. ¿Cómo describirías el trabajo en ese momento? ¿Sientes que el trabajo con actores potenció la creación?

Trabajar con actores era un alivio en algún sentido, porque ya no era tan importante moverse tanto; es decir, no había que hacer danza con movimientos complicados. Con pocos gestos y acciones se puede expresar lo que se quiere decir. Los elementos también hablan. La permanencia de la imagen y la lentitud del movimiento también comunican con mucha fuerza.

Eso es característico de la segunda etapa de Íntegro.

Se trata de otro tipo de energía. Al mismo tiempo, la propuesta se volvió menos abstracta. En la primera etapa, había un



Ino Moxo. Fotografía: Musuk Nolte

elemento abstracto en relación a los sonidos y colores. En la segunda etapa, las acciones podían remitir a algo más cotidiano y reconocible. Por ejemplo, un cuadro de *Gaia punto cero* consistía en un personaje que se trepaba encima del otro, porque le faltaba el aire. La tensión de querer ascender por el cuerpo del otro era simple y potente a la vez. Eran dos personajes muy distintos: uno era primitivo; el otro, ciudadano. El encuentro de los dos creaba una temporalidad anacrónica. Por supuesto, la precisión lumínica y el sonido eran factores muy importantes también.

¿Crees que con estos cambios tienes más público o este cambia? Al ser menos abstracto, se podría pensar que la propuesta pudo ser más accesible para un público más variado.

El público cambió, pero no creo que se deba necesariamente a que la propuesta sea más realista o menos abstracta. Creo que la fuerza y el sello personal de Íntegro se mantiene; por eso, después hemos vuelto a propuestas más abstractas. En realidad, los montajes de Íntegro no necesariamente tienen una continuidad a partir de lo que hemos hecho antes, sino que partimos siempre de una nueva motivación en cada creación. Inevitablemente, aparecen ciertas conexiones con nuestros trabajos anteriores, pero no se hace de manera consciente. A partir de la etapa en México, nos empezamos a relacionar con rituales tradicionales, que luego serán parte de nuestra creación.

¿De qué manera se da este acercamiento a lo ritual?

Antes de ir a México, ya en Perú había tenido algunos acercamientos a lo ritual a partir de ceremonias con plantas de

poder. En México, también participé en algunos rituales y ceremonias. Al regresar a Lima, el vínculo con lo ritual se hace mucho más fuerte, porque Alonso del Río me invita a hacer algunas iniciaciones. Él es un médico tradicional orientado hacia la evolución de la consciencia que trabaja con plantas sagradas. Desde los ochenta, he participado en frecuentes ceremonias de ayahuasca; así como en la denominada “Los cuatro altares”, que se oficia con Wachuma [San Pedro]. También he sido iniciado en la “Búsqueda de visión” [*Vision Quest*], que es una manera de buscar nuestro propósito en la vida. Consiste en alejarse de los lugares habitados, para lo cual uno va a zonas apartadas y montañosas, donde el buscador puede permanecer varios días en oración y ayuno. En tal estado de retiro, el buscador toma contacto consigo mismo, con la naturaleza y con el espíritu; así, se limpia de las cargas de la vida cotidiana y abre sus sentidos. **Si bien esto sucede en los noventa, veo también la influencia de los rituales tradicionales en la etapa actual de Íntegro.**

En México, es imposible no relacionarse con lo tradicional y popular, que es tan exuberante. Te atrae inmediatamente. Empiezas a viajar por México e inmediatamente te ves atrapado por ese mundo.

¿Sientes que no es igual en Perú?

Por supuesto, pero yo había estado fuera del Perú muchos años. Cuando regresé después de haber estado cinco años en Rumanía, viví lo que no había vivido en mi adolescencia en Lima; aún me faltaba viajar por el resto de Perú. Estuvimos en México por tres años y regresamos en el 92 o 93. Luego

de presentar *Paraíso punto cero* en Argentina, la presentamos en la Casa Yuyachkani. Después de eso, fuimos a vivir a Arequipa. Viniendo del smog de Ciudad de México, no queríamos continuar viviendo en una ciudad caótica. En ese entonces, los papás y la hermana de Ana Zavala estaban viviendo en Arequipa, así que fuimos a vivir allá por un año.

¿Siguieron activos durante ese año?

Un poco. Presentamos algunos trabajos en el Instituto Cultural Peruano Alemán, pero, como no teníamos contactos, fue difícil mantenernos muy activos.

¿Cuáles son las motivaciones que tienen al regresar a Lima? ¿Cómo se da este proceso a partir del cual se alejan del teatro y comienzan a hacer trabajos para espacios alternativos?

Al regresar de Arequipa a mediados de los noventa, tenemos un fuerte periodo de montajes. En el 94, presentamos *Los amores difíciles*, que trata de una crisis matrimonial. En el 95, presentamos en Lima *Gaia punto cero*; también tuvimos algunas giras con esa obra. En el 97, aparece *Juanita*; y, en el 98, *Hestia, el fuego sagrado*. Ya en *Hestia* empiezo a explorar lo tradicional a partir de las experiencias que estaba teniendo con el maestro Alonso del Río. Creo que se trata de una época muy fructífera para Íntegro. Después, decidimos empezar a experimentar con performances y acciones en espacios alternativos. Por ejemplo, hicimos *Fábula*, una performance con un rebaño de ovejas en la Universidad Nacional Agraria [La Molina]; se trató de una propuesta sobre todo sonora. Luego, presentamos *Agencia de viaje* en la Galería Bossa por la invitación de Carlos Cueva²⁶⁴ y la participación de Mocha Graña. También hicimos *Ayar*, que tiene cuatro versiones distintas. Creativamente, aparecieron oportunidades para expresarnos en espacios alternativos

264 Ver nota 133.

como esos, lo que suponía no estar ceñidos a las limitaciones del espacio escénico convencional.

Además, en espacios alternativos, el mismo lugar se convierte en la motivación para el trabajo.

Así es. El mismo tema puede surgir de habitar ese lugar.

Otro aspecto que distingue a Íntegro es la variedad de elencos con los que ha trabajado. ¿Con quiénes trabajas a finales de los noventa?

Me parece que para finales de los noventa empiezo a trabajar en el TUC [Teatro de la Universidad Católica], así que continúo trabajando con actores, pero peruanos. Empiezo a hacer algunas propuestas que van más hacia la performance, como *Prometeo encadenado* y *Hércules* con el TUC. Si empiezo a nombrar a los artistas de todas las áreas que han trabajado con nosotros, faltaría espacio, aunque me gustaría nombrar a Marisol Otero y Ximena Ameri como las que más presentes han estado a partir de los noventa. Tras retornar de México, trabajamos indistintamente con actores o bailarines en la misma puesta en escena. También trabajamos con gente que no tiene formación escénica profesional.

¿Cuál es tu criterio para escoger con quién trabajar?

Una vez, me dijiste que un indicador para ello era soñar con la persona. ¿Sigue siendo así?

Hasta ahora, tengo momentos en que aparecen ideas en mis sueños, y tengo que despertarme para apuntarlas y recordarlas. Con respecto a las personas, puede suceder que sueñe con ellas también. Para nosotros es posible trabajar con gente que no maneje la técnica, siempre y cuando tenga una energía especial. Incluso, el “no saber” mismo puede traerse a escena y puede ser favorable para la propuesta.

¿Cómo es el proceso con la gente que trabajas? ¿Qué esperas de ellos y cómo los estimulas?

Los procesos tienen una fuerte carga intuitiva. Entiendo la intuición como una verdad que penetra en el espíritu sin



“(...) las propuestas de Íntegro ya no son representaciones, sino intervenciones de personas que abren su corazón.”

Evocación. Fotografía: Andrés León

necesidad de razonamiento. Soy autodidacta y no tengo un método determinado, sino que este surge a partir del tema. Por otra parte, el tema viene de la situación del entorno en el que vivo, ya sea a nivel social o interno. Espero que la gente con la que trabajo sea consciente de que los seres humanos no somos el centro del universo, sino que estamos conectados y en armonía con los otros reinos. Esa es la verdadera danza: estar consciente de que todo está en movimiento y en continua transformación.

Tus procesos me recuerdan a Pina Bausch, porque tus piezas no se desarrollan a partir de una linealidad narrativa, sino a partir de la expresión del interior del intérprete. Tras haber trabajado contigo, siento que estimulas experiencias inconscientes y conscientes en tus intérpretes para que las usen positivamente.

He encontrado cierta similitud en la forma en que realizo talleres y, por ejemplo, la dinámica de la terapia psicoanalítica, pues en ambos casos se estimula la apertura del interior del participante. En ese sentido, las propuestas de Íntegro ya no son representaciones, sino intervenciones de personas que abren su corazón. Evidentemente, el resultado y el proceso no es el mismo siempre, pues algunos artistas están más predispuestos a sostenerse en los aspectos técnicos de su formación. En esos casos, el problema es que puede tenderse a la repetición y no se exploran nuevas posibilidades de expresión. En cambio, otros toman con mayor facilidad la improvisación abierta. Por ejemplo, a Ana Zavala jamás le gusta repetir una acción. Ximena Ameri también tiene mucha facilidad para proponer siempre algo distinto.

En la cuarta etapa de Íntegro, se relacionan más con lo ritual y regresan a los teatros convencionales, es decir, ya no se restringen a presentarse en lugares alternativos.

Sí, la cuarta etapa está relacionada con el ritual contemporáneo y su conexión con lo tradicional. Esa etapa está influida por lo vivido en México, tanto por una posición ambientalista como por la búsqueda de un camino hacia la entrega espiritual. En las últimas propuestas, hay una relación entre la psicología y lo sagrado. Aun así, no considero que exploremos un camino propiamente de sanación, pues no soy un chamán.

Sin embargo, para ti estos acercamientos creativos han sido sanadores.

Sí, porque el arte en general tiene un poder para aliviar pesares. Para mí crear es sanador. Es lo que me permite entregar el cariño que le tengo al mundo. Personalmente, sigo en la exploración de los diferentes estados de consciencia. Esto se relaciona a la vivencia de experiencias radicales de dietas prolongadas, o de permanecer durante cuatro días en la montaña sin comer ni tomar agua, entre otras prácticas. Así, se toma consciencia del ánima presente en todos los elementos y la naturaleza que nos rodea, por lo que el propio ego y el sentido de superioridad desaparecen. Tras estos acontecimientos, la vida cotidiana no vuelve a ser la misma, pues eres consciente de la complejidad del cosmos que te rodea en tu vida diaria. Inevitablemente, esto se transfiere también al trabajo creativo.

Como artista, ¿siempre eres Íntegro o a veces también eres Óscar Naters?

Es una pregunta difícil, porque ya no sé quién soy [risas]. En realidad, es lo mismo: a veces he realizado proyectos como Óscar Naters, porque eran más personales, pero creo que ha sido por razones más circunstanciales.

¿Cuál crees que ha sido tu aporte a la danza, a las artes escénicas y a la sociedad en general?

Creo que no soy el indicado para responder esa pregunta. Los que han podido sentir en su corazón lo que nosotros hemos entregado durante estos años son los indicados para responderla.



Pachi Valle Riestra

“(...) es innegable que Pata de Cabra tuvo un rol decisivo en la formación en danza y la difusión de arte. Era más que una academia, porque ofrecíamos un proyecto de formación que permitía al alumno ver su progreso.”

— ENTREVISTA POR CORY CRUZ

Soy Pachi Valle Riestra. Nací en 1968 en Estados Unidos, pero soy peruana.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Mi interés por la danza comienza desde muy pequeña. Tati [Valle Riestra], mi hermana mayor por seis años, bailaba prácticamente desde antes que yo nazca. Nos mudamos a Colombia en 1975 y quise seguir los pasos de mi hermana, porque la admiraba mucho. Ni bien llegamos a Bogotá, Tati continúa con sus estudios de danza y yo entro por primera vez a El Estudio, una escuela de danza muy importante en ese momento en Bogotá dirigida por el colombiano Rafael Sarmiento y la rumana Irina Brecher. Enseñaban danza clásica, moderna y jazz. Entré a un curso de creatividad corporal. Más allá de que mi interés inicial partió por querer imitar a mi hermana, desde el primer día en ese curso me sentí muy a gusto. Yo era una niña muy tímida, pero, de pronto, sentí que era un espacio donde podía ser libre. Desde entonces, mi relación con la danza no paró. Poco tiempo después, comencé a tomar clases de ballet y de jazz. Luego, me quedé en las clases de ballet clásico. Después de vivir en Bogotá, nos mudamos a Cali. Allí, solo tuve acceso a ballet clásico.

¿Cómo continuaste con tu formación al regresar a Perú?

Hasta antes de venir, me había dedicado básicamente al ballet clásico, a pesar de que también había bailado jazz de niña y me había sentido más cómoda. Cuando regreso a Lima a los catorce años, quería ser una bailarina clásica, así que entré a la escuela de Lucy Telge. Estuve en las primeras presentaciones del Ballet Municipal y participé dentro del cuerpo de baile. Al poco tiempo, empecé a sentirme contrariada. Aparentemente, tenía muchas condiciones para el ballet clásico, como la rotación y el empuje. Sin embargo, había aspectos con los que no estaba de acuerdo, como la idea del cuerpo “ideal” de la bailarina: tenía que ser extremadamente delgada y tener

proporciones muy específicas. Además, en el ballet, la bailarina no puede opinar, porque la disciplina se asocia con la sumisión y se piensa que el trabajo fuerte equivale a dolor: como dicen, *no pain, no gain*.

¿Cuándo comienza tu contacto con la danza moderna?

Mi mamá sentía que el mundo del ballet me hacía daño, porque empecé a tener problemas alimenticios. Se enteró de la llegada de una bailarina peruana de moderno a Lima. Se trataba de Lili Zeni, que había vivido un tiempo en Italia y se estaba presentando con Maureen Llewellyn-Jones con la coreografía *Faldas* en la Alianza Francesa de Lima. Fue la primera vez que vi danza moderna. Me gustó, aunque tuve sentimientos encontrados, porque todavía tenía la idea de ser bailarina clásica. Aun así, mi mamá me motivó a ir a las clases de danza moderna de Lili Zeni. Creo que enseñaba una mezcla de las técnicas principales del momento, es decir, Graham y Limón. En la clase, me sentí muy bien y muy cómoda. Posteriormente, Lili me llamó para que participe junto a otras bailarinas en un trabajo dirigido por Óscar Naters. Yo tenía catorce o quince años. La pieza se presentó en el Teatro La Cabaña junto a otras piezas de Lili, Maureen y Roberto Ángeles en el espectáculo llamado *La mujer y la danza*. Fue la primera vez que Íntegro se presentó oficialmente con ese nombre. Ya en ese espectáculo, se comenzaba a gestar el interés de Óscar Naters y Lili Zeni por integrar las artes. Yo quedé fascinada con la experiencia por el tipo de movimiento y el proceso de creación. La danza moderna me daba libertad en el tronco, por lo que tenía una sensación de mayor libertad a nivel corporal en general; me sentía bastante más cómoda que con el ballet clásico. Además, no eran piezas de repertorio que ya estaban previamente codificadas, sino que las bailarinas nos involucramos en el proceso de creación. Después de esa obra, trabajé con otra gente de danza moderna y contemporánea: con Mónica de Osma, que estaba en la escuela Collage y era bailarina de jazz; con Molly Ludmir; con Oriana Franco; con Maureen Llewellyn-Jones en una coreografía de ella dentro un cortometraje dirigido

por Martha Luna. Entonces, desde muy joven ya trabajaba con gente del medio.

¿Cómo era el panorama de esos coreógrafos en la Lima de esa época?

En la época de los ochenta hubo un boom de la danza en Lima. Ahora que conozco más de la historia de la danza moderna y contemporánea en Lima, sé que ha habido una movida desde los años cincuenta. En los ochenta, hubo un fenómeno muy interesante, porque comenzaron a aparecer grupos independientes con diferentes propuestas, como fue el caso de Íntegro. Lo que tenían en común es que todos estaban experimentando con diferentes lenguajes, aunque no necesariamente todos eran grupos profesionales. Además, había un público amplio y variado, incluso de gente que no necesariamente estaba acostumbrada a ver danza: de pronto, gente de que quizá nunca antes había ido a ver ni ballet ni ningún otro tipo de danza escénica estaba comenzando a ir al teatro. No había una alta calidad profesional en todos los casos, pero sí había mucha personalidad en las propuestas. Ese auge me permitió comenzar a bailar más.

Después, te vas a Estado Unidos. ¿Qué te llevó a viajar a Nueva York?

En Lima, la danza todavía no era considerada una profesión. Si bien mis padres siempre nos apoyaron a mi hermana y a mí con la danza, no son artistas, así que creo que les daba mucha angustia que sus hijas no estudiaran una carrera universitaria. Mi padre tiene maestrías y doctorado, y es un hombre de ciencias. Cuando era adolescente, mi madre siempre me decía que no me casara tan joven, porque primero tenía que estudiar y trabajar. Además, si bien mi hermana ha bailado toda su vida, estudió Biología en la universidad. Entonces, no me parecía que era posible dedicarme a la danza. Pensé primero en estudiar Psicología, pero desistí pronto. Luego, consideré estudiar Literatura, porque siempre me ha interesado mucho la escritura. Casualmente, durante mi último año escolar, regresó a Lima Oriana Franco, una bailarina peruana que

“Viajé a Nueva York y mi vida cambió (...) Esos años me dieron una sólida formación (...) y la disciplina para asumir la danza como una profesión.”



Tita y Lola, Lola y Tita. Fotografía: Andriette Helm

acababa de graduarse en una universidad en Nueva York. En Estados Unidos, la carrera universitaria de Danza ya existía desde hace mucho tiempo, aunque yo no lo sabía. Ella me contó sobre su experiencia y me comentó de la SUNY Purchase College. En contra de los deseos de mis padres, decidí hacer una audición para esa universidad. Oriana me asesoró durante todo un verano para dar el examen, y grabar un video y mandarlo. Tenía que presentar una clase de barra y centro de ballet clásico, una clase de piso y centro de moderno, y un solo. Me pasé todo el verano entrenándome. Meses después, me llegó la carta de aceptación. Por mi vehemencia, mis papás se dieron cuenta de que mi deseo por dedicarme a la danza no era un capricho. Además, les tranquilizaba saber que iba a tener un título universitario. Yo siempre les he agradecido mucho por el apoyo que me dieron.

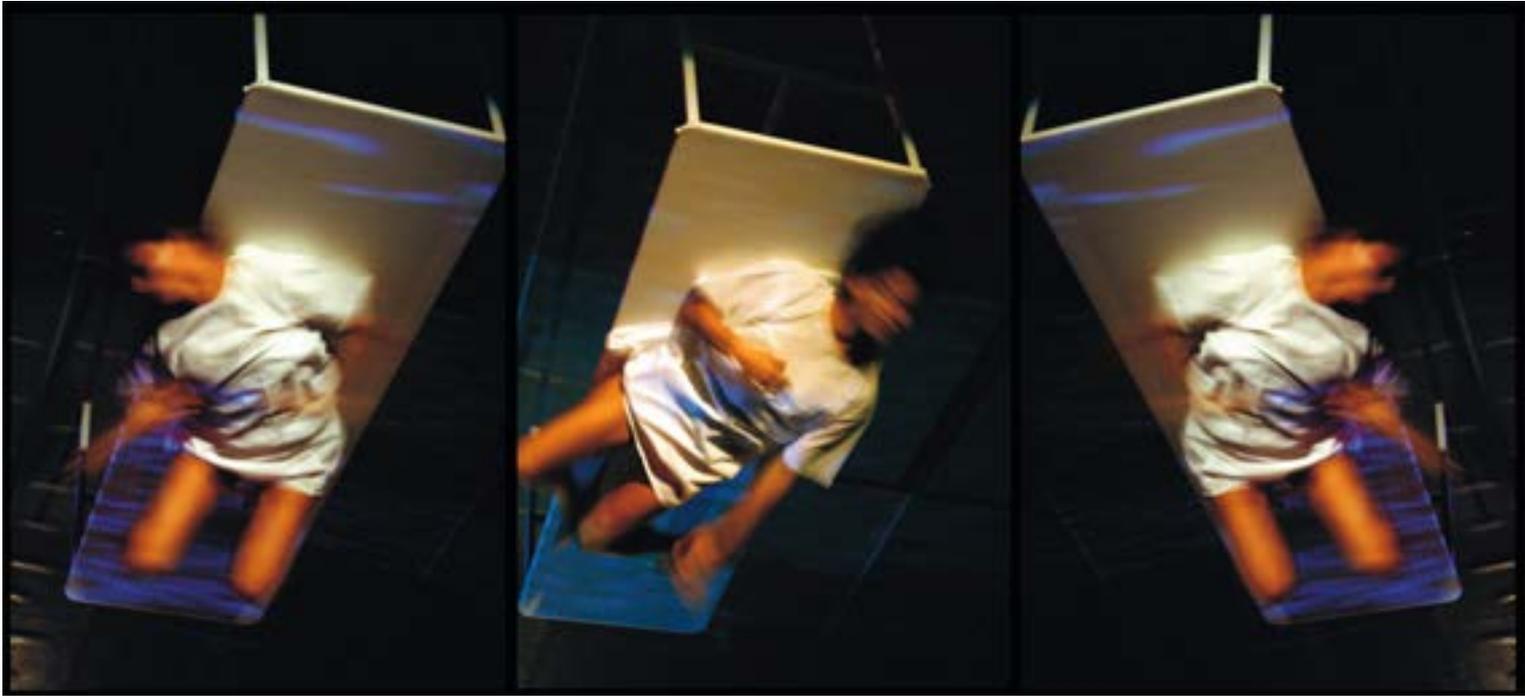
¿Cómo fue tu etapa de formación en Estados Unidos? ¿Qué influencias te marcaron?

Viajé a Nueva York y mi vida cambió. En el primer año de carrera, me pusieron en los niveles iniciales. Aun así, fue una experiencia fabulosa. Como la universidad seguía el modelo de conservatorio estadounidense, estudiábamos sobre todo las tres técnicas iniciales ya establecidas de la danza moderna, que son Graham, Limón y Cunningham. Por ese entonces, también llegaban profesores o coreógrafos con influencias novedosas, así que también tuve contacto con otras técnicas. También teníamos cursos de composición y de coreografía. Creo que a partir de entonces me di cuenta de que también me gusta mucho crear. Esos años me dieron una sólida formación de los inicios de la danza moderna norteamericana y la disciplina para asumir la danza como una profesión. Luego de graduarme, me quedé en Nueva York por varios años más. Comencé a probar otro tipo de clases y técnicas. Por ejemplo, en esa época, comenzaba ya a difundirse el *release*, aunque todavía no era tan conocido. También tomé clases de danzas haitianas y senegalesas. Además, junto a Veronique Robert de España, Carla Barragán de Ecuador y Donell Stines de Estados Unidos formamos un grupo llamado Birlibirloque.

Con Veronique y Carla había estudiado en la universidad; a Donell la conocimos después de graduarnos. Las cuatro coreografiábamos y bailábamos las piezas. A veces, teníamos a artistas invitados. El grupo estuvo activo por cuatro años. Nos fue bastante bien: tuvimos una crítica muy bonita en el periódico *Village Voice*, conseguimos subsidios y viajamos. De hecho, nos presentamos en Ecuador y en el festival del ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] en Lima. El problema es que el medio en Nueva York es muy difícil y competitivo. Finalmente, por un tema de desamor, decidí regresar al Perú. El grupo se rompió y volví en 1995.

Cuando regresas ¿cómo fue tu reencuentro con el medio de la danza?

Si bien ya había conocido la danza moderna en Lima cuando era adolescente y había tenido varias experiencias en el medio, no me sentía cómoda en la ciudad. Cuando viajé a



Corpus breve. Fotografía: Luisa Michelsen

Nueva York, pensé que nunca iba regresar. Sin embargo, dos años antes de regresar definitivamente, al venir con Birli-birloque a Perú, me había encontrado con una Lima que me despertaba interés. Ya para entonces, Rossana Peñaloza había regresado a Lima y había creado el grupo Do ut Des. En principio, vine con la idea de quedarme poco tiempo para luego hacer una audición para una gran compañía en Europa. Tenía interiorizada esa idea por la formación que había tenido en la universidad. Sin embargo, al llegar a Lima, me encontré con gente maravillosa y muchas posibilidades. Incluso, vi trabajos mucho más interesantes de los que se estaban haciendo en Nueva York. Al poco tiempo de mi llegada, July Naters me llama para que participe en una obra de teatro que iba a dirigir. El protagonista era Carlos “Cachín” Alcántara. Íbamos a participar cuatro bailarines: Dani Kanashiro, Fernando Petong, Mirella Carbone y yo. Por esa obra, pude conocer más a Mirella. Entonces, Rossana Peñaloza nos propone a Mirella y a mí abrir una escuela de baile. Comenzamos a buscar un local y así nació Pata de Cabra.

¿Qué expectativas tenían ustedes cuando comenzaron con Pata de Cabra?

La idea era unir nuestras experiencias: veníamos de tres generaciones distintas y teníamos antecedentes diferentes. Encontramos un local en la calle Aljovín, en Miraflores. Mirella y Rossana ya habían tenido alumnas antes, así que las siguieron. Comenzaron sus clases con bastantes personas. Yo creo que comencé con un par de alumnos. Hay que tener en cuenta que los inicios de los noventa fueron una época difícil para la danza. En el 92, atraparon a Abimael Guzmán. Él compartía una propiedad con Maritza Garrido Lecca²⁶⁵, que también pertenecía a Sendero Luminoso. En el primer

piso, Maritza dirigía un local de danza y, en el segundo piso, se encontraba escondido Abimael Guzmán. La asociación de Maritza con Sendero Luminoso fue un golpe muy fuerte para la danza, ya que las personas del medio empezaron a ser perseguidas y atacadas. Por eso, cuando abrimos nuestra escuela, no pensamos que iba a tener tan buena acogida, pero llegó mucha gente en muy poco tiempo. Incluso, la prensa nos ayudó a difundir el espacio. Creo que la junta de las tres generó interés. Pata de Cabra siguió creciendo, hasta que vimos la necesidad de cambiar de local. Nos mudamos a una casona grande que tenía tres salas de danza en la calle Juan Fanning [Miraflores]. Una de las salas se convirtió en un teatrín donde se presentaban espectáculos de danza todos los fines de semana. Pata de Cabra fue una escuela y un centro de difusión de danza contemporánea que funcionó por ocho años. Creo que el espacio contribuyó significativamente al crecimiento de la danza contemporánea en Lima, pues muchos de la última generación de danza profesional han salido de Pata de Cabra. Evidentemente, no creo que se le pueda atribuir un logro de esa magnitud a una sola persona o institución, pero es innegable que Pata de Cabra tuvo un rol decisivo en la formación en danza y la difusión de arte. Era más que una academia, porque ofrecíamos un proyecto de formación que permitía al alumno ver su progreso. El problema es que el local era alquilado. Si bien teníamos muchos alumnos, era difícil sostener el espacio económicamente. En un momento de agobio, decidimos cerrar Pata de Cabra. Luego, Rossana Peñaloza se fue a México y Mirella comenzó con otros proyectos.

Además de colaborar con Rossana y Mirella, ¿con qué otros artistas has trabajado?

Desde adolescente, he trabajado con mucha gente. Algo que valoro mucho es el trabajo que he hecho con los que han sido

²⁶⁵ Ver nota 2.



La vida del equilibrio. Fotografía:
Paul Mayca

“Como bailarina, me obsesionaba con explorar, así que continuamente trabajaba a partir de distintas premisas del movimiento (...) eso ha prevalecido en mis creaciones también, porque no represento una corriente específica.”

mis alumnos y después se han convertido en mis colegas. Entre esas personas están Carola Robles y tú. También he trabajado mucho con Karine Aguirre. Las cuatro hicimos un grupo de experimentación que se llamó Cuatro Costillas Flotantes. No duró mucho, pero después hemos continuado trabajando juntas. También he bailado para muchas personas, como Guillermo Castrillón, Jaime Lema, Alberto Isola, Mirella Carbone, Rossana Peñaloza, Karine Aguirre, Mario Ballón, Ruth Escudero o Jai Gonzales. Jai es una coreógrafa peruana que hace mucho tiempo vive en Alemania y admiro mucho. Trabajé con ella en Lima; después, nos invitó a Karine Aguirre y a mí a Alemania para hacer otro trabajo. A pesar de que he trabajado con muchos artistas peruanos, me hubiera gustado trabajar con más. Últimamente, trabajo también con personas que no han sido mis alumnos, porque ya no dicto clases técnicas. Es una experiencia interesante y distinta.

¿Con qué figura te sientes más identificada? ¿Con la de bailarina, maestra o gestora?

Desde 2013, ya no bailo por mi lesión en la rodilla. Eso me llevó a una crisis de identidad. Como bailo desde pequeña, siempre me consideré bailarina. Pachi era sinónimo de bailarina, pero ya no bailo. No sé exactamente qué causó mi lesión en la rodilla. Me trituré el cartílago medial y eso desencadenó una artrosis severa que limita mi movilidad de manera significativa. Aun así, creo que la danza me ha seguido dando una gratificación enorme, porque me ha permitido enseñar, que es a lo que más me he dedicado; y me ha permitido crear, cosa que me obsesiona. En suma, soy bailarina, maestra y creadora. Aun así, mi energía se centra más en la creación, no necesariamente como coreógrafa. Extraño bailar, no necesariamente en un escenario, sino porque amo

bailar. Me gustaba bailar absolutamente todo. El acto de bailar me parece maravilloso.

¿Cuáles crees que han sido tus trabajos más relevantes como creadora?

Entre ellos, está *Qui*, el primer trabajo que hice en Nueva York junto a Carla Barragán, que fue dirigido por Veronique Robert. Era una pieza muy corta y creo que el dúo que hice con Carla fue muy interesante. Ahora, me doy cuenta de que, como veníamos de una educación tan norteamericana, la propuesta que hicimos fue bastante riesgosa y experimental. A partir de entonces, empecé a interesarme por buscar formas de movimiento no relacionadas a las técnicas que había aprendido. Cuando uno es creador y ha sido bailarín, tiende a llevar la técnica a escena, pero en *Qui* no necesariamente reflejábamos las técnicas con las que nos habíamos formado. Otro trabajo que me parece relevante es *You Talkin' to Me?* que hice con Birlibirloque y recibió muy buena crítica. En esa época, veía muchas películas norteamericanas. La frase venía del personaje interpretado por Robert De Niro en *Taxi Driver*. Era una pieza corta con una propuesta feminista, que tenía que ver con la paranoia por buscar la belleza. Le tengo mucho cariño. De las obras que he hecho en Lima, les tengo mucho cariño a *Gregario* y *Corpus breve*, en las que estuve tú; y *El pecado del mirón*. En realidad, a todas les tengo cariño, pero siento que esas han sido las más significativas. También me gustó mucho bailar en una coreografía corta que hice para la obra *Suspiro a la limeña*. Interpretaba una grabación de *Muñeca rota*, cantada por Lucía de la Cruz.

¿Cómo definirías y describirías tu trabajo como artista?

Creo que soy ecléctica, porque siempre he sido muy curiosa. Me he formado en técnicas convencionales durante muchos años que he tratado de mantener vigentes, pero siento que nunca llegué a dominar una por completa, sino que terminaba

convirtiéndolas en algo distinto. Eso se convirtió en una búsqueda. Como bailarina, me obsesionaba con explorar, así que continuamente trabajaba a partir de distintas premisas del movimiento. Creo que eso ha prevalecido en mis creaciones también, porque no represento una corriente específica. No soy una creadora tan abstracta, pero tampoco literal. Creo que mi propuesta es particular, porque no se termina por definir a partir de un estilo concreto. Habría que preguntarle al público cómo lo toma.

¿Desde cuándo consideras que tu trabajo es relevante para el mundo de la danza en Lima?

Para mí es relevante desde que comienzo a bailar. Creo que el aporte más significativo que he hecho al medio hasta el momento fue con Pata de Cabra. También pienso que tengo una contribución importante desde mi lugar en la PUCP, donde enseñé desde 2000. Ahí, he podido colaborar con el proceso de formalización de la danza en la universidad.

**¿Cuáles han sido tus motivaciones en tu carrera?
¿Partes de investigaciones específicas?**

Mis motivaciones son variadas. Como cualquier artista, parto de una necesidad por expresarme. La necesidad de crear ha estado en mí siempre, aunque las motivaciones concretas hayan ido cambiando. A veces, ha sido un tema puntual, el desarrollo de un ejercicio o la mera necesidad de transmitir algo. He tenido distintos tipos de investigación, pero quizás en el proceso mismo me desviaba del punto de partida. Por ejemplo, cuando dictaba clases, hubo una época en la que investigaba el tema de la fragmentación del cuerpo y la forma en que se desarrollaba en las clases con alumnos ya preparados. Luego, llevaba la exploración a escena. También investigué la circularidad y la continuidad. Cuando cerramos Pata de Cabra, nos fuimos a un espacio en la calle Chiclayo [Miraflores]. No era un espacio tan grande, así que había que moverse en redondo envolviendo el lugar. En los últimos años, me he interesado en unir la escritura con el movimiento. Busco que no se presenten como lenguajes distintos. En mi último trabajo, escribí una especie de cuento, que luego me sirvió de guion para la obra. Este año, voy a hacer la segunda parte de una trilogía y mi punto de partida va a ser la escritura. En la primera parte de la trilogía, trabajé con bailarinas que tenían casi treinta años; en la segunda parte, trabajaré con bailarinas que estén entrando a los cuarenta; y en la tercera, quiero trabajar con bailarinas que estén en los cincuenta. Siento la fuerza y el ritmo de las palabras, por lo que creo que lo que te da la escritura es similar a lo que te da el movimiento. Se tiende a asociar a la palabra con lo racional y al movimiento con lo emocional, pero creo que ambos tienen ritmo, y evocan imágenes y emociones. Estoy comenzando esta exploración a partir de algo sencillo, que es la escritura del cuento para tener una estructura o guion. No sé cómo seguirá.

¿Cómo ves el panorama actual de la danza en Lima y cómo te gustaría verlo?

Realmente, amo la danza. A veces, escucho a colegas de mi generación o menores que están desencantados de la danza, porque nada les gusta. Yo sigo creyendo en este arte. Siento que en Lima el desarrollo de la danza ha sido muy accidentado, pero no ha desaparecido. Hemos tenido distintos hitos

en la danza moderna y contemporánea, como los setenta con el Ballet Moderno de Cámara, que fue subvencionado por el Estado; o los ochenta con el auge de los grupos independientes. Sin embargo, siempre han sido proyectos interrumpidos. Ahora, creo que estamos iniciando una etapa interesante con la creación de la carrera universitaria de Danza en la PUCP y la carrera profesional en la [Universidad Nacional Mayor de] San Marcos. Creo que eso va a ser positivo para el medio en general. Además, siento que se le está dando más apoyo a la danza a nivel institucional, pues el Ballet Nacional les ha subido los sueldos a los bailarines, y traen coreógrafos y trabajos más contemporáneos. Quisiera que eso continúe. Me parece importante que las instituciones del Estado apoyen la creación. También me gustaría que las empresas privadas apoyen la danza, sobre todo las propuestas independientes. En general, me gustaría que la danza pueda ser un medio del que uno pueda vivir en nuestro país.



Patricia Awuapara

“Nuestro propósito con la danza contemporánea es que los espectadores asuman una posición ante el arte, ya sea porque se ven conmovidos o cuestionan lo que ven.”

— ENTREVISTA POR LORNA ORTIZ

Me llamo Carmen Patricia Awuapara Penalillo. Nací en Lima el 9 de octubre de 1957.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Creo que fue circunstancial. Tenía once años y quería adelgazar. Las hermanas Maruy, unas amigas de origen japonés, tomaban clases de ballet en el Centro Cultural Peruano Japonés. Fui al mismo centro a hacer gimnasia y miraba a las chicas que hacían clases de ballet. Algo me llamó la atención y dejé la gimnasia por el ballet. Después, nunca quise dejar las clases de danza.

¿Te habías relacionado antes con algún otro tipo de danza?

Cuando viví en Huancayo por cinco años de pequeña, había concursos de la televisión, en los que participé en algunas ocasiones. Durante la etapa escolar, fuimos a un caserío cerca de Iquitos y recuerdo haber montado un baile con alumnos del lugar. Ya en Lima, hacia finales de los setenta, una prima hermana muy querida me llevó a un par de espectáculos de baile. Vino Maya Plisétskaya al Ballet San Marcos y montaron *Carmen*. Me pareció extraordinario: hasta ahora recuerdo la imagen, sobre todo la de la bailarina que representaba al toro y la del foso de la plaza de toros. En el Centro Cultural Peruano Japonés, llevé clases con Hilda Nagasaki. Luego, seguí con Tamara de Cino, cuyo nombre original es Carmena Burkevics. Ella se casó con un señor italiano de apellido Cino, así que todos la llamábamos con cariño Tamara de Cino. Era una señora que vino de Letonia en la época que vino Dimitri Rostoff. Cuando enviudó, comenzó a dictar clases de ballet en su casa en Magdalena. Sus clases eran sin música y marcaba el ritmo con un palo. Ella fue bastante importante para mí, porque me regaló mi primer libro de danza: una edición mexicana de *El arte de crear danzas* de Doris Humphrey. Tamara de Cino promovía que hiciera mis propios bailes con libertad de movimiento, como Isadora Duncan. También me aconsejó que fuera a

estudiar baile en el extranjero y que luego regresara para trabajar para el Ballet Nacional.

¿Con qué técnicas te formaste y cuáles son tus influencias?

Por sugerencia de Tamara de Cino, continué mi formación en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Entré como alumna libre al último año de la Formación Artística Superior. Llevé cursos de maquillaje con Arturo Villacorta, y de iluminación y escenografía con Eduardo Núñez en el Teatro La Cabaña. Ellos eran de la ENSAD [Escuela Nacional Superior de Arte Dramático]. En ese entonces, la sede de la Escuela Nacional Superior de Ballet estaba cerca de la Plaza San Martín [Cercado de Lima], en un segundo piso. En la escuela, estaba Liliana D’Albini²⁶⁶, una bailarina y coreógrafa argentina que fue muy importante para la danza en el Perú. Incluso, el local que tiene ahora la escuela se obtuvo gracias a su gestión. También estaban personajes como Olga Shimasaki, Manuel Stagnaro²⁶⁷ y Marcela Pardón²⁶⁸. Creo que en ese entonces la directora era Martha Ferradas²⁶⁹. Liliana D’Albini y Olga Shimasaki fueron muy importantes en mi formación como bailarina clásica. Cuando acabé la universidad en los ochenta, me fui a estudiar a Estados Unidos. Una prima hermana vivía en Nueva York, así que terminé estudiando danza contemporánea en la Martha Graham School en Manhattan. Primero, tomé clases en el American Ballet Theatre, que en ese momento tenía una escuela abierta de ballet. Una amiga de la Escuela Nacional Superior de Ballet me había pedido que le lleve un encargo a Sandra Campos, una bailarina peruana que vivía en Nueva York. Cuando finalmente me encontré con ella y la conocí, me cuestionó por seguir clases de ballet al haber clases de Graham en la ciudad. Paradójicamente, antes Liliana D’Albini me había dicho que no se me ocurriera hacer Graham. Aun así, fui a tomar un par de clases en la escuela de Graham y me gustó.

266 Ver nota 74.

267 Ver nota 101.

268 Ver nota 66.

269 Ver nota 32.

¿Qué te llamó la atención de la técnica Graham?

La técnica Graham aporta el método para bailar en el piso y es extremadamente expresiva. Otro aspecto que me fascinó es que las clases eran con música contemporánea en vivo, generalmente con piano. El acento estaba en el número 1, pero el bailarín debía llevar el ritmo de la música internamente, pues el acento no era evidente. El salón era precioso. En cuanto a la vestimenta y el aspecto físico, había mucha rigurosidad: había que usar un enterizo y sujetarse el pelo con un moño apretado. Además, no podías tener ni un gramo de grasa en la barriga, porque la técnica Graham nace del torso y se basa en la idea de que el centro y motor de las emociones está en la pelvis. La contracción, como el *release*, nace en la pelvis y es la que va a expresar todo lo que quieres decir. Se trata de una técnica muy fuerte y demandante. En esa época, tomaba tres clases al día. No sé cómo soportaba tanto. Como se trabaja mucho con pie descalzo, tenía heridas en los empeines. También nos ofrecían clases de repertorio; por ejemplo, tuvimos clase de la coreografía *Acts of Light*. Aparte, llevabas cursos dependiendo del nivel, que eran introductorio, nivel 1, nivel 2 y nivel 3; y tenías clases de creación, que eran fascinantes. Pearl Lang nos dio un seminario de coreografía sobre las emociones. Yo elegí la cólera. Había un pianista que improvisaba cuando mostrabas tu creación. Era muy interesante, porque tenías compañeros de todas partes del mundo. Una chica coreana también interpretó la cólera y su propuesta me pareció interminable: echada en el piso, movía un dedo con mucha lentitud. Así, tomabas consciencia sobre cómo la forma de expresarnos artísticamente está marcada por tu lugar de origen. Yo tenía intención de entrar a Juilliard, porque su programa me parecía completo. Como no podía costear la escuela, apliqué a una beca, pero no me la dieron. Eso me dio cólera, pero el sentimiento me motivó. Entre los Faculty Members, estaban artistas importantes como Anna Sokolow, una famosa coreógrafa y gran maestra que anteriormente había creado una compañía de danza en México. Un día, veo en el periódico que Anna Sokolow daba un taller abierto de coreografía en el Mary Anthony Dance Studio, así que fui. La primera tarea consistió en llevar un poema de [Pablo] Neruda. Como todos los bailarines eran profesionales de contemporáneo, me asusté y no regresé. Sin embargo, más adelante, Mary Anthony me sugirió que haga una audición para la formación de su escuela. Fui con unas compañeras de la escuela de Graham. Pensaba que, por los años que ya tenía estudiando Graham, tenía una contracción perfecta, pero en la audición me dijeron “No contraction, thunder thighs”; es decir, tenía muslos demasiado fuertes, por lo que tenía que cambiar mi manera de trabajar. Entrar a la escuela de Mary Anthony marcó otra etapa fundamental en mi desarrollo como bailarina, coreógrafa y profesora.

¿Cómo era la formación en la escuela de Mary Anthony?

Así como en la escuela de Martha Graham, en la escuela de Mary Anthony, aprendías técnica, enseñabas y había lugar para la creación coreográfica. Como muchas coreógrafas y bailarinas de los años cincuenta, Mary Anthony estuvo influenciada por Martha Graham; y se había formado con Hanya Holm, que fue discípula directa de Mary Wigman.

Mary Anthony tenía la influencia de la danza clásica: de Graham; y de los movimientos de Laban, que había aprendido con Hanya Holm. En la escuela de Mary Anthony, Bertram Ross nos daba clases de la técnica Graham; él es un artista brillante que fue creador de muchas de las coreografías de Martha Graham durante un periodo. También había talleres de composición dictados por Daniel Maloney o Anna Sokolow. Anna tenía frases fundamentales como “Todo bailarín debe alimentarse de música y arte”, así que nos motivaba a ir a conciertos y exposiciones de arte. Utilizaba mucho la estructura musical para que aprendiéramos la estructura coreográfica. Por ejemplo, nos hacía escuchar un clásico como [Johann Sebastian] Bach para analizar la estructura musical y luego nos pedía que llevemos un trabajo basado en eso. El lenguaje de tu creación tenía que estar relacionado con lo que querías transmitir. Anna no quería ver una secuencia de movimiento de clases o de un estilo determinado, sino un vocabulario propio. Sus clases eran intimidantes, pero me permitieron aprender que la danza tiene que ser una experiencia física, emocional y sensitiva basada en lo personal.

Además de la experiencia en la escuela de Martha Graham y de Mary Anthony, ¿qué otros acercamientos al mundo de la danza tuviste en Nueva York?

La época en Nueva York fue maravillosa. Pude ver muchos espectáculos, como un espectáculo de danza contemporánea de Merce Cunningham en el City Center. Fui con mi hermana, que no es bailarina. La obra comenzó con sonidos extraños, que eran de una composición de John Cage; de repente, aparece un hombre mayor, que era Merce Cunningham, con unos bailarines que hacían unos movimientos medio inexpresivos, pero con una precisión impresionante. También pude ver trabajos de Bill Cratty. La danza contemporánea es muy vasta, pues va desde lo abstracto hasta lo más expresivo, pero siempre con mucho rigor. Por eso, el cuerpo del bailarín tiene que estar preparado. Después, me incliné mucho por la técnica de José Limón. Comencé a tomar algunos cursos con Betty Jones, una maravillosa mujer, coreógrafa y bailarina. Como había viajado con la idea de estudiar coreografía, comencé a hacer trabajos coreográficos con colegas y también participaba en las coreografías de ellos. Me quedé en Nueva York hasta el año 89 o 90, es decir, prácticamente por diez años. Las técnicas de Martha Graham y de Mary Anthony, y el trabajo con Anna Sokolow me marcaron por su rigor. También trabajé con Daniel Maloney. Como artista afroamericano, su concepto y swing de la danza eran totalmente sensuales, a diferencia del trabajo de Mary Anthony. Entonces, trabajar con Maloney significó una suerte de liberación. Una vez, trabajamos a partir del personaje de una prostituta: exploramos cómo era esta mujer, y cómo se movía para experimentar su sensualidad y expresarla. La experiencia con él me gustó mucho, porque viajamos con un programa para llevar la danza a diferentes universidades; a colegios y bibliotecas para trabajar con niños; e incluso tuvimos un montaje en un centro comercial, que Maloney realizaba mientras pasaba la gente. En general, la experiencia que tuve durante esos diez años en Nueva York fue abrumadora. Ya después de regresar a Perú, fui

Fotografía: archivo personal de Patricia Awuapara

“La danza contemporánea es muy vasta (...) Por eso, el cuerpo del bailarín tiene que estar preparado.”



invitada al American Dance Festival en el 95; en ese evento, pude acercarme más a Betty Jones y a otros grandes artistas que ya eran mayores. En ese entonces, la danza posmoderna estaba muy presente. En mi época en la escuela de Martha Graham, siempre había que presentarse pulcra y había que pedir permiso para asistir a una clase. En cambio, en el American Dance Festival, los alumnos decidían la mesa del profesor a la que quería asistir. Los asistentes hacían grandes colas para estudiar con los profesores que estaban de moda. Yo fui a la clase de Betty Jones, que bailó en la coreografía *The Moor's Pavane* de José Limón. En su primera sesión, dijo que no debíamos desgastarnos en tomar todas las clases posibles, sino en escoger un camino y profundizar en este. Además, llevé un curso de composición con Martha Myers, que supuso un cambio de perspectiva con respecto a la parte formal de la composición a través de la estructura musical, pues implicaba explorar la danza desde todas sus aristas, como si se tratara de una escultura: había que ver la danza de manera tridimensional. También tomé un curso de gesto y movimiento con los miembros del Roy Hart Theatre, que integra teatro y danza.

¿Cómo era el panorama de la danza al regresar a Lima?

Regresé a inicios de los noventa; era un momento maravilloso, porque había un gran apoyo a la danza contemporánea. *El Comercio* y otros diarios tenían una sección cultural, en la que se comentaban los espectáculos, así que no había que llamar a los periodistas para que promocionen las obras. Además, había diferentes festivales, como Puntadas de la Alianza Francesa y el Festival Internacional Danza Nueva del ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano]. La PUCP también apoyaba mucho a la danza. Por ejemplo, cuando hicimos *El pabellón de oro*, inspirado en el libro homónimo de Yukio Mishima, recibimos el auspicio de la PUCP. Tener el respaldo de una institución permitía presentar un montaje por tres fines de semana, cosa que no se puede hacer ahora. También recuerdo que había un concurso coreográfico organizado por Marcela Pardón y auspiciado por el Patronato Popular y Porvenir. Había espacios para el diálogo sobre la danza, como el foro de danza que hicimos en el Centro Cultural de España.

¿De qué manera te insertaste en el mundo de la danza al regresar?

Al volver a Lima, me dediqué mucho más a la enseñanza y a la composición. Ya durante mis diez años en Nueva York, había empezado a sentir mayor curiosidad por explorar la danza peruana. Cuando fui a Nueva York, mis referentes musicales eran de fuera, como Led Zepellin o Aretha Franklin. Alguna vez, Anna Sokolow me preguntó por qué no trabajaba con música de compositores peruanos, que en ese momento yo no conocía. Participé en el Third World Festival en La MaMa E.T.C., que es un teatro de vanguardia. Para eso, hice un montaje llamado *The Stones of Vilcapampa*, porque mi referente de peruanidad estaba basado en la cultura inca y andina. Además, me inspiré en el poema “Alturas de Machu Picchu” de Pablo Neruda. El trabajo fue con música de Óscar Aramayo y Arturo Ruiz del Pozo. También llevé unas alas de cóndores preciosas que hizo alguien que trabajaba para la televisión. En ese montaje, trabajé con la actriz Isabel Segovia, que recitaba los poemas de Neruda. A mi regreso, me vi inspirada a buscar música de un compositor peruano. Había conocido la música de Celso Garrido Lecca a partir de un documental de María Luisa Lobo sobre el Valle del Colca, así que lo contacté. Me dijo que no hacía composiciones a pedido, pero, como le insistí tanto, aceptó verme. Al principio, se mostró un poco escéptico cuando le expliqué el proyecto. Aun así, me hizo escuchar su música y quedé fascinada. Me presentó una composición que creó para una coreografía de Hilda Riveros inspirada en la vida de Víctor Jara. Se trataba de un vals que había transformado para la pieza. Le conté que para el taller de Anna Sokolow había hecho una coreografía llamada *Rincones interiores*, basada en una mujer que a través de la imagen de la tapada limeña va mostrando su interior. Le dije que creía que su música quedaría perfecta con esa coreografía. A partir de entonces, comenzó una década de trabajo muy rica con él. De alguna manera, Celso me abrió al panorama de la música latinoamericana contemporánea. Por sugerencia de él, preparé *Rincones interiores* con música de él para el Concurso Nacional de Coreografía. El problema es que él era parte del jurado, por lo que la organizadora me dijo que tenía que cambiar la música o él quedaría excluido del jurado. Al final, me quedé con la música de Celso. Fue una experiencia dura, porque noté la desventaja por venir de fuera y no estar tan relacionada con el mundo de la danza en Lima, como los demás participantes. Por ejemplo, cuando se presentó *Íntegro*, todos aplaudieron, a pesar de que no era la norma en los concursos; además, la profesora de Morella [Petrozzi] estaba en el jurado, a pesar de que Morella también participó como concursante. Entendí que tenía que convivir con esas circunstancias. Yo venía de una formación bastante académica y rígida, por lo que partía de la idea de que había que contar el beat de la música. En cambio, aquí había tendencias en contra de eso. En ese concurso, quedé como finalista, pero no gané ningún premio, a diferencia de los demás. Me sentí molesta y frustrada, pero Celso me dijo una frase que se me quedó grabada: “Es mejor que subas por las escaleras y no por el ascensor. Como artista, ya has sentado un precedente”.

A tu regreso, también empezaste a enseñar. Cuéntanos al respecto.

Comencé a enseñar en la Escuela Nacional Superior de Ballet y en el Ballet Municipal. Hasta ahora, doy clases en la Escuela Nacional Superior de Ballet. Es fascinante, porque siempre encuentro en otros espacios a gente que ha pasado por mis clases. También hice talleres en la Carpa Teatro, que se encontraba en la avenida Tacna [Cercado de Lima]; en Danza Viva de Ducelia Woll; y en Zona de Arte, que era el espacio de Maureen [Llewellyn-Jones]. Si bien había mucha creación, como la de Íntegro o la de Sandra Campos, no había mucha gente que se dedicara a la formación de bailarines. Todavía no habían regresado Pachi [Valle Riestra] o Morella, así que en Zona Arte las clases eran multitudinarias. Ya con la apertura de Pata de Cabra, se expande más la enseñanza.

¿Con qué personas del medio has trabajado?

Conocí a Lili Zeni en clases de la Escuela Nacional Superior de Ballet. Cuando ella estaba cerca de dar a luz, me propone que dicte un taller en su espacio [Terpsícore]. Luego, le monté una coreografía con la que se fue a Costa Rica. También he presentado algunas pocas coreografías en el Ballet Municipal. He trabajado tanto con bailarines clásicos como contemporáneos. Entre ellos, están Rosario Beingolea²⁷⁰ y Anne Marie Crisanto²⁷¹, que eran bailarinas clásicas; Jorge Rodríguez²⁷², con quien monté un solo; y Mirella [Carbone], con quien hice una obra llamada *Caja negra*. Más allá de eso, me he concentrado sobre todo en procesos personales.

¿Con qué figura te sientes más identificada? ¿Con la de bailarina, coreógrafa, docente o promotora?

Cuando estaba en Estados Unidos, me sentía más identificada como bailarina. Cuando ya tenía dos años y medio en la escuela de Martha Graham, recibí una llamada de la directora para que reemplazara a Takako Asakawa en el Philadelphia School of Performing Arts. Acepté y me enfrenté a una clase de muchachos con música en vivo. Incluso, tenía que dirigir al pianista. Esa fue mi primera experiencia como docente. Al venir a Perú, me empecé a enfocar más en las facetas de la enseñanza y la coreografía. Es muy difícil coreografiar y dirigir, así que monté solos, como *Antígona* o *Rincones interiores*. Me da mucha satisfacción ver la transformación de los bailarines que dirijo. He disfrutado mucho de lo creativo, lo coreográfico y la enseñanza, porque creo que son facetas que van de la mano.

Si tuvieras que escoger una de las tres facetas, ¿cuál sería?

La creativa, porque se relaciona también con la enseñanza. En realidad, no puedo deslindar esas facetas. La parte creativa es inherente a la enseñanza y la enseñanza es inherente a la parte creativa.

270 Ver nota 16.

271 Ver nota 106.

272 Ver nota 5.

Cuéntame un poco sobre Espacio Danza. ¿Cuándo lo creaste? ¿Cuál fue y es su propósito?

Espacio Danza nace como un hermoso proyecto. Mi padre compró un terreno en Magdalena para este centro. El arquitecto Oswaldo Núñez diseña y construye el centro con la premisa de que lo más importante fuese el tamaño del espacio para la danza: tomó en cuenta la luz, el aire, la altura, el piso de madera sobre durmientes, los camerinos, y el lugar de las luces y del vestuario; así como el lugar para baños, cocina y una oficina. Se trató de una iniciativa privada e independiente. Es un lugar para la enseñanza, la creación y las muestras de los trabajos coreográficos. En general, se trata de un espacio para la investigación del movimiento. Inició sus actividades en febrero de 1999 con dos talleres: uno de danza clásica con María Vegh de Estados Unidos y otro de danza contemporánea con Francisco Rider de Brasil. Desde entonces, siempre se ha mantenido en constante actividad.

¿Cómo describirías o definirías tu trabajo como artista?

Es una pregunta difícil. Creo que mi trabajo como artista es como mi vida. No me gusta montar una coreografía por obligación; por eso, odio los concursos.

¿Desde cuándo consideras que tu aporte como artista en la danza es relevante?

No lo sé. En realidad, tampoco le doy importancia.

En todo caso, ¿de qué manera sientes que has contribuido en el medio?

Espero haber marcado a los alumnos con los que he compartido momentos de vida. Espero haberles transmitido pasión por la creación sincera y verdadera, sobre todo en una época como esta, en la que los jóvenes tienen un acceso tan inmediato a la información y ya no hay tiempo para la reflexión. También espero haber promovido el deseo por explorar otras disciplinas artísticas, porque suma nuevos elementos para la creación. Me importa transmitir un ejemplo de disciplina,



Colores. Fotografía: archivo personal de Patricia Awuapara

constancia y coraje para decir lo que uno quiere sin buscar complacer a los demás. Desde hace muchos años, enseñé en la Escuela Nacional Superior de Ballet, donde las alumnas ven la danza contemporánea como la expresión libre. Para mí debe haber un rigor en la danza contemporánea, aunque te permita escapar de los parámetros del ballet clásico. Ya estoy acostumbrada a que el público se sienta interpelado al ver algo contemporáneo, pero no necesariamente entiende de qué trata la obra, pues están acostumbrados a que todo sea más directo y digerido. Nuestro propósito con la danza contemporánea es que los espectadores asuman una posición ante el arte, ya sea porque se ven conmovidos o cuestionan lo que ven.

¿Cuáles han sido las motivaciones para tu trabajo?

Creo que la música siempre ha sido muy importante para mí. En el 89 hubo un festival de danza en el Teatro Municipal, en el que se presentaba tanto clásico como contemporáneo. En ese entonces, la danza era muy popular, así que la cola de gente bordeaba el teatro. Yo tenía que presentar un solo, pero no tenía una motivación. Celso me sugirió que creara algo sobre lo misterioso; me dio como referencias la imagen de una mujer de dorado que aparecía en un libro de [Carl] Jung y la *Sinfonía de los salmos* de [Ígor] Stravinsky. Entonces, hice *Arcana* tomando como inspiración la dualidad de la vida y muerte, y la *Sinfonía de los salmos*. He colaborado con Celso Garrido Lecca para muchos montajes, como en *La balada de Jenny*, inspirada en *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht. Celso había conseguido la música de Kurt Weill, así que me propuso hacer un montaje a partir de ello. El Ballet San Marcos me había propuesto que montara algo para ellos, pero, en vez de presentar un solo, hicimos *La balada de Jenny*, que fue un montaje grande y ambicioso. En general, la literatura y la música han sido referentes muy importantes para mi trabajo.

¿Cuáles son tus intereses actuales en tus investigaciones específicas? Por ejemplo, sé que desde hace muchos años estás interesada en el yoga.

Las inspiraciones las encuentras cuando menos lo esperas. Así sucedió con el yoga. El tiempo pasa factura al cuerpo: antes, podía tomar varias clases de danza, pero ahora las lesiones del pasado me impiden moverme cuando me levanto en la mañana. Un día, Willy Hernández²⁷³, un bailarín con el que he trabajado por muchos años, me mostró un libro sobre power yoga que le habían traído. Comencé a probar unas secuencias que aparecían en el libro y me gustó la sensación que dejaron en mi cuerpo, como me pasó en su momento con la técnica Graham después de haber bailado ballet. A partir de eso, incorporé elementos del yoga a secuencias en mis clases de danza. Además, cuando viajaba, ya no solo iba a clases de danza, sino también de yoga. Cuando viajé a Santiago de Chile, me reencontré con una bailarina de la escuela de Graham que, coincidentemente, es la hija de Celso. Se trata de Eliza Garrido Lecca, que nació en Chile. Le comenté que estaba haciendo yoga. En ese entonces, yo practicaba Ashtanga con Gustavo Ponce, que inicia la corriente del yoga más contemporáneo. Eliza me comentó que ella estaba

estudiando yoga con maestros de la India, por lo que estaba conociendo las raíces. Vino a Lima a dar clases de yoga con soporte de Andanzas de la PUCP. Yo también empecé a dar clases de yoga. A través de Eliza, conocí el yoga Iyengar, y me di cuenta de que era el movimiento ideal para mí, porque era metódico e inteligente. Implica seguir las enseñanzas del maestro Iyengar, con las que llegas a puntos profundos que no crees poder soportar, por lo que es un reto muy difícil. Lo que me gusta es que el movimiento no se manifiesta tanto de manera externa, sino interna. Luego, empecé a viajar a India para seguir con mi exploración. Aunque todavía experimento dolores en ocasiones, ahora mi cuerpo está más sano. **Para terminar, ¿cómo ves el panorama actual de la danza en Lima y cómo te gustaría verlo?**

Un bailarín debe comenzar joven para poder experimentar los diferentes procesos que la danza aporta al cuerpo. Ya con la experiencia, viene la fase analítica que da las bases para enseñar. Por eso, me gustaría que haya más reconocimiento de las técnicas de formación del pasado. Los bailarines clásicos son los que tienen más éxito a la hora de estar en escena. Cuando el público ve a un actor de teatro, espera entender lo que hace y dice para conmovirse. Cuando las personas van a ver danza, esperan ver movimientos extraordinarios que ellas no pueden hacer. Eso solo se consigue con disciplina y una formación constante, que, hasta ahora, solo están presentes en la danza clásica académica, al menos en Lima. La danza contemporánea todavía no está institucionalizada en nuestro medio. Ahora, existe también la danza urbana, que tiene bastante virtuosismo y, por eso, gusta mucha. Hay algo primitivo y tribal en el mismo ritmo de la danza urbana. De hecho, en un semestre en la Escuela Nacional Superior de Ballet, experimentamos con los chicos de D1, que mostraban una gran pasión por su danza. Los alumnos de ballet tienen la técnica, pero no esa pasión. En general, creo que debe haber mayor integración y comunicación entre la gente de contemporáneo y de clásico para retroalimentarse y difundir más su arte.

²⁷³ Ver nota 14.



Renzo Zavaleta

“(…) mi investigación se centra en la colectividad: por un lado, me interesa la gestualidad del cuerpo colectivo; por otro lado, trabajo en diseñar y generar esos espacios de encuentro.”

— ENTREVISTA POR LORNA ORTIZ

Soy Renzo Zavaleta. Nací el 24 de marzo de 1975 y soy peruano.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Varios aspectos: el movimiento, la gestualidad corporal y las posibilidades de expresión a través del cuerpo. Me llamaba la dramatización que tiene el potencial físico, que empecé a descubrir a mis veintitantos años. También me interesaba el cuerpo que sociabilizaba con otros seres en las calles.

¿Cuándo comenzaste a relacionarte con el mundo de la danza?

En realidad, primero comencé con el teatro. Como me interesaba el trabajo de cuerpo, estudié teatro físico en Cuatro tablas. Tiempo después, tuve un amigo que hacía ballet. Cuando lo vi bailar, me enamoré de cómo se manifestaba la perfección y el potencial del cuerpo en el sentido kinestésico, por decirlo de alguna manera. Ese fue mi primer encuentro con la danza. Luego, trabajé también con unos amigos que contrataron a Rossana Peñaloza.

¿Trabajaron en Cuatro tablas con Rossana?

No. Yo trabajaba teatro físico en paralelo con mi amigo Walid Barham Ode. En algún momento, trabajamos con Morella [Petrozzi]; después, llamamos a Rossana, que creó una coreografía para nosotros. La experiencia con ella me acercó al leguaje de la danza contemporánea.

¿Dónde y con qué técnicas te formaste?

Por Rossana conocí la escuela Pata de Cabra, y, por lo tanto, a Pachi [Valle Riestra] y Mirella [Carbone]. Empecé a formarme en danza en ese espacio. Por ese entonces, también tomé clases con Marisol Otero y con Guillermo Castrillón. Paralelamente, empecé a llevar clases en la Escuela Nacional Superior de Ballet.

¿Cuáles crees que fueron las técnicas e influencias que más te marcaron en ese momento?

A nivel técnico, mis referencias eran mixtas. Los referentes de Pachi eran de danza moderna; la técnica de Mirella,

por lo que entiendo, tenía también mucho de teatro físico. Técnicas conocidas como la de Limón han influenciado a mis maestros y a mí, pero creo que no me he especializado en una técnica en particular.

¿Cómo era el panorama de la danza en el momento en el que empezaste?

Había algunas escuelas y grupos independientes. Siento que el movimiento era muy disgregado, pues no había una comunidad cohesionada de danza. A nivel de producción de espectáculos, creo que sí hubo respaldo de algunas políticas culturales. Mi formación coincide con la llegada de muchos docentes extranjeros al Perú desde 2005 en adelante. Mi formación había comenzado antes, pero, a partir de ese momento, se fortaleció.

¿Con qué personas has trabajado en el medio?

Me identifico mucho con el trabajo de Mirella, con quien he trabajado mucho. También he trabajado con Guillermo Castrillón y Patricia Alzuarena, así como con muchas compañías.

¿En qué espacios sientes que te has desarrollado más?

En todos por igual. En algún momento, siento que interpretativamente pude desarrollarme más en Pata de Cabra con Mirella. En estos últimos años, también he profundizado más en la docencia, y me he dedicado a la gestión y producción.

Entonces, ¿con qué figura te identificas más? ¿Con la de bailarín, coreógrafo o promotor?

Creo que con la docencia, porque permite una retroalimentación constante. También me identifico con la producción y la gestión.

¿Cuáles crees que han sido tus trabajos más relevantes?

He desarrollado una práctica personal que involucra Contact Improvisación, danza aérea, teatro físico y gestualidad de cuerpo. Creo que esos campos son ahora los más relevantes en mi trabajo como creador. Como gestor, desde un colectivo que se llama Perro Volador, desarrollamos y gestionamos productos de las artes escénicas en movimiento.

“En un futuro, quisiera ver más trabajo e investigación de las danzas folklóricas, ya que a partir de esto podemos acercarnos a validar nuestras raíces (...)”

¿Qué es lo último que estás haciendo y a qué ocupación te dedicas más?

A nivel de docencia, hago investigación de danza contemporánea con Perro Volador. Tenemos una escuela. No es un espacio de capacitación, sino de encuentro para realizar investigación.

¿Cómo definirías o describirías tu trabajo como artista?

Mi trabajo va hacia una línea independiente. Busco un espacio de intercambio y sistematización de diferentes contenidos de danza contemporánea a partir del cruce de lenguajes de diferentes prácticas. Asimismo, me gusta explorar un espacio y un arte que genere integración con la comunidad.

¿Desde cuándo consideras que tu aporte como artista es más relevante?

Creo que a partir de la inquietud que se manifiesta con la creación de Perro Volador desde 2010. Creo que con el colectivo estamos generando un aporte.

¿Cuál crees que ha sido tu aporte y contribución en el mundo de la danza?

Actualmente, Perro Volador tiene tres plataformas. En primer lugar, hacemos los Encuentros de Luna Llena, que se llevan a cabo una vez al mes desde 2010, cada vez que hay luna llena. En un principio, se trataba de un espacio en el que se practicaba Contact Improvisación, que es una práctica colectiva e inclusiva; ahora, se ha abierto al trabajo de movimiento desde diferentes propuestas para generar composición colectiva. En segundo lugar, está la plataforma interdisciplinaria llamada Sinergia del Movimiento, en la que trabajamos algunos procesos de creación e investigación de danza y movimiento. Esta plataforma trabaja en cooperación con la institución Sinergia, que nos da apoyo y una mejor infraestructura. Con esta ayuda podemos generar actividades durante todo el año, como mesas de trabajo, montajes, talleres, conversatorios y encuentros internacionales anuales de Contact Improvisación con formato de residencia. El encuentro internacional va por su cuarto año y por segunda vez se llevará a cabo en Cusco. Perro Volador convoca y reúne a cuarenta artistas invitados para una residencia por catorce días, en la que cubrimos hospedaje y alimentación. En ese periodo de tiempo, se hace trabajo de laboratorio con los artistas invitados, investigadores, creadores de danza contemporánea y docentes de diferentes prácticas vinculadas al movimiento. En tercer lugar, diseñamos productos de algunos servicios desde la danza y el movimiento para la comunidad. Esas son las tres líneas de nuestro trabajo: los Encuentros de Luna Llena, el encuentro con docentes y creadores, y el trabajo con la comunidad.

¿Consideras que desde allí surge tu investigación?

Mi investigación se involucra con ese abanico de posibilidades, es decir, con la docencia y la creación. Últimamente, también tengo una inquietud por la interdisciplinariedad y

el trabajo con la comunidad. Mi investigación se centra en la colectividad: por un lado, me interesa la gestualidad del cuerpo colectivo; por otro lado, trabajo en diseñar y generar esos espacios de encuentro.

Entonces, también contribuyes con un aporte para la comunidad.

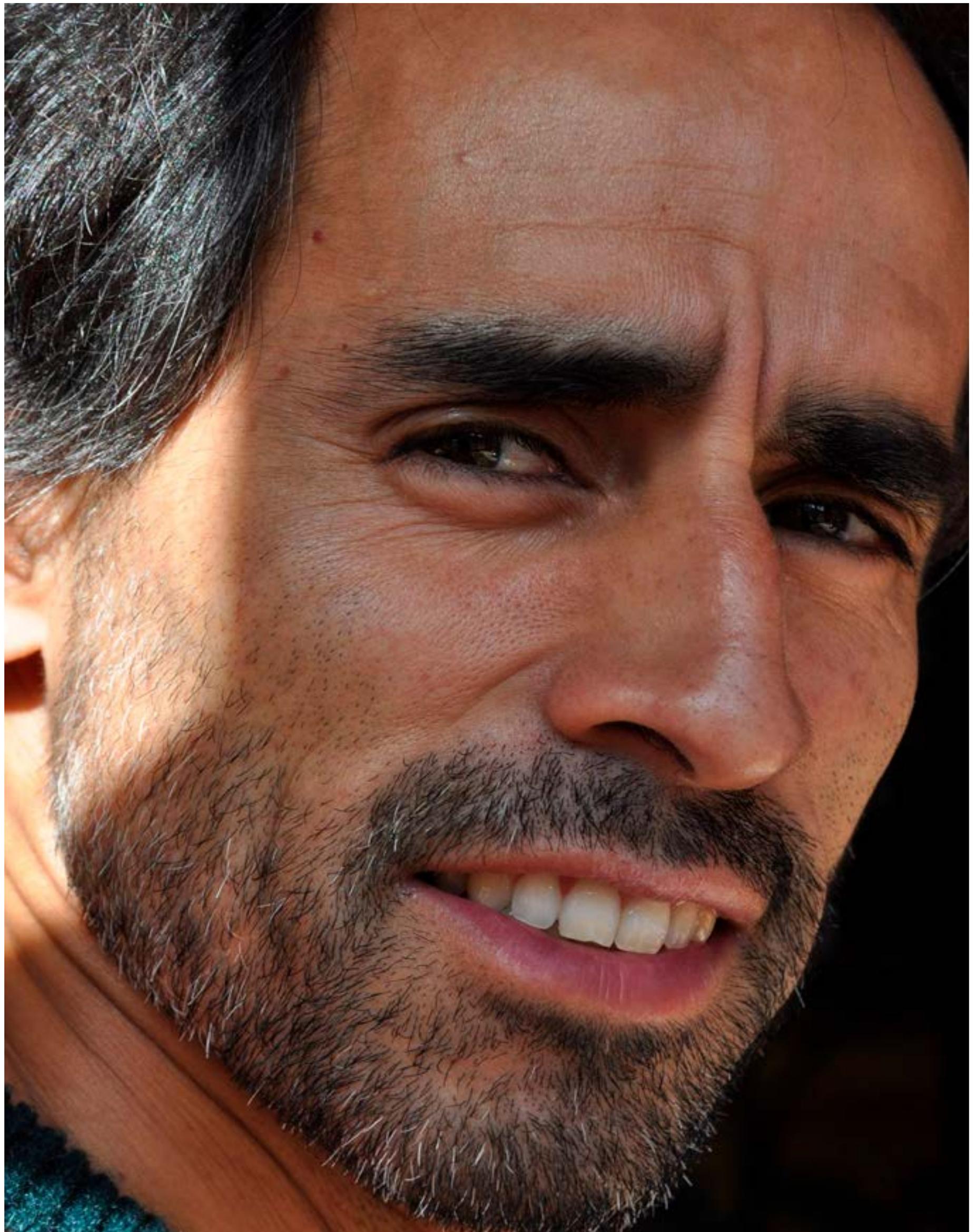
Sí, sobre todo a partir de los Encuentros de Luna Llena. El trabajo de Sinergia está dirigido quizá a un sector más especializado, aunque en los encuentros internacionales también hay un espacio de trabajo con la comunidad local.

Para terminar, quisiera saber cómo ves el panorama actual de la danza en Lima y cómo te gustaría verlo en el futuro.

No creo que pueda decir mucho, porque no he estado tanto en Lima. He ido a algunos espectáculos de danza, aunque me gustaría ir a más. Definitivamente, el mundo de la danza ha crecido en diferentes aspectos. Progresivamente, se están gestionando diferentes espacios independientes, pues se apuesta por las propuestas de autogestión. También siento que hay más políticas culturales, que poco a poco se van vinculando más a la danza. En un futuro, quisiera ver más trabajo e investigación de las danzas folklóricas, ya que a partir de eso podemos acercarnos a validar nuestras raíces en vez de copiar modelos de fuera. Además, carecemos mucho de fondos independientes. Existen políticas culturales municipales, pero, cada vez que hay cambio de gobierno, cuesta retomar los proyectos. Sueño con que algún día el Ministerio de Cultura apueste más por la danza para que haya una compañía nacional de danza contemporánea y una de folklore para que luego trabajen juntas.

Eso nos permitiría volver a nuestras raíces desde la danza contemporánea.

Sí, tanto antropológica como sociológicamente. También se podrían diseñar normativas de inclusión para generar investigaciones tanto de danza folklórica como de contemporánea. Eso nos permitiría ganar un espacio para que nosotros, como bailarines contemporáneos, estemos a la vanguardia desde nuestro contexto.



Rolando Rocha

“(...) concibo mi trayectoria como un recorrido en permanente proceso de búsqueda de sentido para formular propuestas (...) y elaborar a partir de la imaginación, de la sensibilidad o de un propósito.”

— ENTREVISTA POR MIRELLA CARBONE

Me llamo Rolando Rocha. Nací el 27 de agosto de 1976 en Lima.

¿Qué despertó tu interés por la danza?

Comencé con el teatro para niños cuando tenía trece años, gracias al encuentro con Liliana Galván²⁷⁴ y su grupo de teatro corporal llamado Integrarte. Al entrar al grupo, formé rápidamente parte del elenco, con el que producíamos eventos para las grandes empresas, como animaciones de Navidad; o presentaciones para fiestas de cumpleaños de niños de la clase acomodada en Lima. Los procesos se construían básicamente a partir de la necesidad de creación. Naturalmente, la danza vino como otra etapa por seguir en el mismo espacio de Integrarte, donde ya recibía distintos estímulos de disciplinas como cerámica, bases de acrobacia, teatro y canto. Evidentemente, el elemento del cuerpo siempre estuvo presente. La llegada de Kosva Gutiérrez y de Maureen [Llewellyn-Jones] a dar clases de danza moderna, y la participación en otras puestas contribuyeron con que empiece a codificar un vocabulario gestual y corporal. También me vi influenciado por el kung fu, que practiqué por un tiempo.

¿Cómo fue tu formación de danza? Además de Lili Galván, ¿qué otras influencias fueron importantes en tu desarrollo artístico?

Como vengo de un barrio y estaba acostumbrado a sus “mataperreadas”, siempre fui alguien bastante físico. En cuanto a influencias de movimiento, en un momento los ídolos máximos del kung fu fueron para mí lo que para los fans del *breakdance* sería Michael Jackson. Desde Integrarte, tuve encuentros con personas que se habían formado de manera

más técnica en expresión corporal, o danza jazz o moderna. Eso fue otro aliciente. Lo que terminó por motivarme a dedicarme a la danza fue ver *Fuegos*, una obra de Alberto Isola que me hizo descubrir Lili. La obra reunía a un súper elenco en escena. Quedé maravillado con la presencia de la danza incorporada a la dramaturgia. Salí del espectáculo muy entusiasmado. Integrarte justo andaba en búsquedas por otros lados. Yo estuve con ellos alrededor de cinco años y, durante mi última etapa, se comenzó a explorar más en torno a la danza moderna y contemporánea. Incluso, se hicieron muestras y montajes en esa línea. Después, tomé clases con Maureen en Danza Lima, el espacio que dirigía. Aparte, participé en eventos ligados a los aeróbicos y la comedia musical. Mientras existió Pata de Cabra, llevé cursos y bailé con Rossana [Peñaloza], Pachi [Valle-Riestra] y contigo. Así mismo, llevé clases y tuve distintas experiencias junto a Lili Zeni, Patricia Awuapara, Yvonne von Mollendorff, Ducelia Woll, Morella Petrozzi, Karine Aguirre, Jaime Lema y Karin Elmore, así como con varios otros profesores, artistas e intérpretes. Al principio, conocía pocos compañeros que bailaban danza moderna. Víctor Herrera²⁷⁵ era uno de los que me inspiraba. Más adelante, el encuentro con Susanne Chión, que inició Andanzas en la PUCP, también fue importante y significativo. Susanne nos daba clases de moderno, y hacíamos preparación física y clásico con Gladys Acosta. En otro momento, tomé clases similares con Bruno Silva²⁷⁶ y otros maestros. Participé en las primeras obras de Andanzas, en las que se trabajó con la idea de fondo de formar un grupo estable y duradero. Se tenía la intención de que se volviera una compañía profesional de danza.

Has bailado con muchos de los personajes importantes del medio.

Ha sido una gran suerte, como también lo ha sido haber participado en campos distintos al de la danza.

²⁷⁴ Ver nota 56.

Fotografía de Rolando Rocha: archivo personal de Rolando Rocha

²⁷⁵ Ver nota 13.

²⁷⁶ Ver nota 186.

¿Cuál consideras que ha sido tu espacio de mayor desarrollo artístico en Lima?

En general, esos años de primeras experiencias en Lima fueron estimulantes y nutritivos artísticamente a nivel corporal. Toda esa interacción me permitió crear, avanzar, mover, joder e intercambiar. Me enfrenté a una gran variedad de maneras autodidactas codificadas de crear gesto, y hacer arte y coreografía. Todo me intrigaba, me fascinaba y me desafiaba por la novedad, y las ganas de participar y descubrir. Al cabo de un tiempo, después de haber pasado por un largo proceso de mimetismos, encuentros, separaciones y cuestionamientos personales; y debido al impulso de Jacques Peigné, que en esa época era agregado cultural de la Embajada de Francia en Perú, terminé viajando a Francia. Ha habido mucha gente que me ha influenciado y con la que me he construido a medida que he ido avanzando. Aun así, en un momento me tocó ir hacia mí mismo para entender mi posición: aprender a aprender más allá de seguir por seguir, más allá de tener buena estrella. Quería indagar hacia dónde quería continuar en el arte y en la vida.

Antes de irte a Europa, ¿cómo veías el panorama de la danza en Lima en ese momento?

Esos tiempos me parecieron geniales. A pesar de la recurrente falta de apoyo y medios, sentía que había escuelas, espacios y grupos con una efervescencia propia. Había múltiples propuestas con las que se podía conectar; además, había una cantidad enorme de bailarines, artistas e intérpretes con muchas ganas y pasión con los que había mucho por intercambiar.

¿Con quiénes has trabajado en Europa? ¿Quiénes influenciaron en tu búsqueda personal?

Llegué a Francia en el marco del Festival Montpellier Danse. Participé en el *workshop* de dos semanas y tuve la oportunidad de ver la mayoría de los espectáculos programados. Al llegar, pude hacerme una idea del panorama dancístico europeo e internacional. En adelante, la intención era entrar a una formación, ya que allá existen políticas, instituciones culturales y de danza, y escuelas establecidas oficialmente reconocidas desde hace años. En Lima, trabajaba en una oficina en la UPC [Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas], mientras en paralelo bailaba. Al salir del Perú, opté por ser bailarín y artista a tiempo completo. Postulé, entonces, al Centro Coreográfico Nacional de Montpellier y me escogieron. Al poco tiempo, me aceptaron también en el Centre National de Danse Contemporaine de la ciudad de Angers. La formación en Montpellier duraba entre seis y ocho meses; la de Angers, dos años. Como no hablaba francés, me pareció ideal cursar la de dos años para aprender el idioma e integrarme a la vida en Europa, así que me quedé en Angers. Hice la formación desde 2000 hasta 2002. Lo bailado fue intenso, increíble, removedor y provechoso. Al Centre National de Danse Contemporaine fueron coreógrafos, directores y maestros de renombre internacional a darnos clases y *workshops*. Durante meses, alternamos talleres de butoh; de danza africana; de danza teatro; de voz; de teatro; de ballet para contemporáneo; y de técnicas, como la de [William] Forsythe. Atravesamos formas de movimiento; propuestas corporales y conceptuales; estéticas de grupos belgas, franceses, canadienses, y de artistas con prácticas en

danza moderna o contemporánea; improvisación; y tendencias o universos coreográficos venidos de distintos continentes. También llevamos cursos teóricos regulares, como de historia del arte, cine y anatomía; y cursos fijos de yoga, ballet clásico y danza de carácter, entre otros. Más allá de buscar formarnos en una técnica determinada, la escuela se enfocaba en el desarrollo artístico de cada bailarín. A pesar de la obtención del diploma, me quedé con la sensación de no haberme sentido muy disponible para la valoración de esa formación. Al comienzo, fue frustrante no hablar el idioma. Tiempo después, recién empecé a asimilar lo atravesado.

¿Qué hiciste cuando terminaste la formación?

Para terminar la formación, había que crear un solo en el que uno se encargaba de todo: la escenografía, la música, las luces, el vestuario, la puesta en escena, la interpretación. Mi trabajo fue bien recibido, y me propusieron bailarlo en un par de festivales y en encuentros con otras escuelas. Si bien esto me había permitido entrar en confianza, al dejar definitivamente la escuela, me confronté con un entorno vasto y tremendamente competitivo. Me costó empezar a trabajar. Una vez fuera, mientras intentaba contactar a algunos coreógrafos, volví a conectarme con Jai Gonzales y bailé con el UnterwegsTheater, compañía de ella y Bernhard Fauser. También pasé audiciones, y me las arreglaba para tomar talleres y clases cada vez que podía: era otro modo de irme adentrando en el medio. Hubo tiempos en los que iba más hacia la performance, la improvisación o la composición instantánea. Seguía experimentando.

No has tenido un camino fácil, pero tus logros son maravillosos. ¿Cómo te consideras: como bailarín, maestro, gestor, promotor o coreógrafo?

Diría que mi actividad principal es la de bailarín o “bailante”. Llevo años desplazándome como intérprete corporal bailando, cocreando, y asimilando numerosos registros escénicos y coreográficos. He participado en una gran cantidad de obras que circulan por mi cuerpo, de las que he ido absorbiendo una suerte de repertorio artístico o de movimiento. Como se dice en Francia, hago parte del medio del artista coreográfico: por momentos, colaboro; por momentos, impulso creaciones o proyectos; también interactúo con otros ámbitos y comparto en cursos o talleres.

¿Cuáles han sido tus trabajos más relevantes, ya sea como bailarín o coreógrafo?

He tenido la suerte de participar en una gran variedad de proyectos con grupos que abordan la danza desde distintos enfoques: de modo conceptual; de modo político; a partir de puro movimiento o de búsquedas de lenguaje corporal; desde vías performáticas; tocando problemáticas de género, de desarrollo humano y de entorno social; a partir del contacto con el público, y del lugar donde se produce y al que se dirige la danza. He colaborado con artistas provenientes de horizontes complejos, como Pal Frenak de Hungría, y Aïcha M'Barek y Hafiz Dhaou de Túnez, entre otros. Sigo integrando propuestas; entre ellas, se encuentra la de la compañía Ex Nihilo de Anne LeBatard y Jean-Antoine Bigot, que tiene más de veinte años de trabajo de danza contemporánea en el exterior. Con ellos me he familiarizado con el medio de las artes de calle a partir de piezas y proyectos creados

para lugares específicos, como un espacio urbano, un lugar natural o una sala. El recorrido en este y otros grupos, como La Baraka o Kubilai Khan Investigations, me ha llevado a atravesar distintos contextos y realidades: he residido provisionalmente en otros lugares, o he estado de gira en destinos como Europa del Este, Europa del Norte, Europa del Sur, Oriente Medio, África del Norte, África del Sur, Asia o América del Norte. Una experiencia mayor para mí sigue siendo interpretar un rol en la destacada obra *May B*, creada en 1981 por la compañía Maguy Marin. Esa obra es un tremendo regalo para un intérprete por todos sus elementos: la composición de la pieza, la puesta en escena, la dramaturgia, la relación con la música, el trabajo de creación de personajes, la voz, los gestos, el maquillaje, los accesorios.

¿Cómo definirías tu trabajo como artista?

Parto de lo cotidiano, pero no soy indiferente al contexto de la sociedad global actual. Trabajo la forma desde la intuición por medio de la reflexión y el cuestionamiento sobre la interacción familiar y colectiva, lo inmaterial y lo perceptible, y las constantes que no cambian. Intento realizar un quehacer artístico que conjugue espacios privados, comunes, ajenos y de práctica; e imaginación, creatividad, cuerpos, plásticas, poéticas, y dinámicas relacionadas con la danza u otros campos. A partir de lo instintivo y de dejarse llevar hacia la exploración, me provoca fomentar distintas maneras de acercarse a modos de expresión que puedan ensancharse, liberarse y emanciparse, tanto personalmente como en conjunto.

Creo que todos los artistas deberíamos tener ese interés social, dependiendo del contexto en el que nos encontremos. ¿Cuál crees que es tu aporte como

“(...) me he familiarizado con el medio de las artes de calle a partir de piezas y proyectos creados para lugares específicos, como un espacio urbano, un lugar natural o una sala.”



Fotografía: archivo personal de Rolando Rocha

artista a la danza y desde cuándo consideras que dicho aporte es relevante?

Al haber sido parte de diferentes vivencias, no me siento muy establecido en una sola cosa. Por un lado, durante años me he adaptado y me he abierto a distintas proposiciones. Por otro lado, poco a poco he ido afirmando mi propio modo de funcionamiento, y de respeto hacia mis propios procesos y necesidades de evolución dentro del medio también con los grupos con los que colaboro desde hace años. Entonces, me es casi orgánico buscar elementos de convergencia para llevar a cabo un proyecto, lanzar alternativas y generar posibilidades para la realización de una idea. Quizá mi aporte se encuentra en el nexo que establezco voluntaria o involuntariamente entre los diversos enfoques intercambiando herramientas, actitudes y puntos de vista que faciliten el seguir aprendiendo a lidiar y resistir el desgaste psíquico, corporal y afectivo. Me parece que ese aporte es relevante cuando lo intercambiado contribuye a la constante renovación de nuestra creatividad, inspiración, búsqueda y energía. Además, ofrece oportunidades de avance colectivo y fuentes de incentivo común, tanto a nivel personal y humano como a nivel artístico. Mi posición como padre también determina que tenga un tipo de postura en lo que me mueve.

Hay que desarrollar una capacidad para no estresarse y para organizarse. Uno se va acostumbrando.

Sí y no. Al ser intérprete para distintas compañías y trabajar casi en simultáneo con más de un grupo, ensayando, creando o pasando de la difusión de una obra a la otra, el ritmo de vida se torna completamente irregular y esquizofrénico: un día puedo tener una presentación en China; en unos días puede que sea en una ciudad pequeña de Francia o de Polonia. A pesar de ser muy apasionante, a veces los cansancios son extremos y las gestiones interminables. Entonces, ¿cómo manejas tu vida individual, íntima, de artista y de papá separado? Es complejo. Felizmente, lo bailado te va haciendo ganar en ligereza, en confianza, en sana distancia y en algo de tranquilidad.

A pesar de que ya lo has comentado, quisiera que me cuentes un poco más sobre las motivaciones para tu trabajo. ¿Por qué te has quedado en Francia? Sé que tu hijo es un factor importante.

Por un lado, sigo en Francia, porque mi camino de persona que ejerce el arte por allá continúa confrontándome a mí mismo y me hace evolucionar en lo que me hace falta. Por otro lado, mi hijo, Atilio, me ha abierto a un sinfín de posibilidades de gran aprendizaje, que han permitido que pueda relativizar el solo hecho de estar vinculado a la vida metido en el arte y a lo que eso conlleva. Ser padre ha representado una inmensa aventura desde el comienzo, que me ha ofrecido la oportunidad de crecer como persona. Es un rol del que, al parecer, yo ya hablaba y que asumo plenamente por amor. Además de sentirme afortunado, agradecido y enriquecido, siento que, a medida que Atilio se vaya independizando, yo también me iré independizando con otras maneras de hacer arte. “Cuando mi hijo y yo seamos grandes”, me veo plácidamente aprendiendo a tocar un instrumento o volcándome a actividades para las que usualmente no tengo



Fotografía: Blandine Soulage-Rocca

tiempo. Seguiré bailando e imaginando proyectos, vacíos, silencios, realizaciones.

¿Has tenido una investigación específica a lo largo de tu carrera?

No necesariamente. La mayoría de mis iniciativas han surgido de inspiraciones, de necesidades anímicas, espirituales o reflexivas, o por estímulos de vivencias corporales o sensoriales. Por ejemplo, me he concedido ciertos tipos de experiencia, como ir a un corto retiro en un templo de Corea del Sur para percibir un poco la forma en la que viven los monjes; o buscar peyote en México. En cuanto a la danza, concibo mi trayectoria como un recorrido en permanente proceso de búsqueda de sentido para formular propuestas, emplear y explorar nociones, crear alternativas, y elaborar a partir de la imaginación, de la sensibilidad o de un propósito.

Para finalizar, ¿cómo ves el panorama actual de la danza en Lima?

Lo siento diverso, con otras energías, y con ricos entusiasmos que emergen y toman espacios. Al mismo tiempo, percibo todavía ese pesado dilema en el que se encuentran los bailarines, las bailarinas, los directores y los coreógrafos que aspiran y persisten en dedicarse principalmente a la danza, a pesar de su impotencia por no poder conciliar una remuneración decente como artistas profesionales. El hecho de que tengan que reorientarse mayoritariamente hacia el dictado

de clases para subsidiar sus gastos básicos impide que exista un mínimo de disponibilidad tranquila para dedicarse a la creación. Tampoco permite que el medio se contagie de nuevos impulsos, de emulaciones que fomenten distintas tomas de riesgo, y de más y más búsquedas.

¿Cómo te gustaría ver el panorama de la danza en Lima?

Desearía que la gente de la danza en nuestro país pueda atravesar la experiencia que representa el partir de gira ampliamente, a través de presentaciones que les permitan mayores desplazamientos dentro del territorio nacional e internacional. Me gustaría que las obras trasciendan, que los artistas experimenten física, mental y psicológicamente el peso de sentirse exhaustos por bailar su obra una y otra vez, y que vivan la intensidad de hacerla crecer desde la escena frente a distintos públicos en diferentes ciudades de viaje en viaje. Eso genera diversas maneras de vivir y de comprometerse con la profesión que enriquecen al artista, y lo llevan a otros estados de satisfacción y a otros niveles de espíritu crítico. Sería fabuloso que esa posibilidad se apoye, se apruebe, se propague y se potencie en el Perú. Incluso, social, cultural y políticamente sería de un inmenso aporte para el país.



Rosa Valencia

“Muchas veces, nos quedamos en nuestra zona de confort, así que no trabajamos para mejorar la situación de la danza en el país (...) Nos falta más rebeldía y locura en estos tiempos.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Rosa Leonor Valencia García y soy de Lima. Mi mamá es de Lima y mi papá de Arequipa, y tengo abuelos ayacuchanos y arequipeños. Estoy convencida de que todo está escrito. Los niños vienen con un cúmulo de capacidades y dones; a partir de las oportunidades que se les presentan en el colegio o en el barrio, esas condiciones pueden adormecerse o potenciarse. Así sucedió conmigo cuando era niña. Cuando estaba en cuarto de primaria en el Colegio Nacional Miguel Grau de Magdalena, un día, durante el recreo, veo a un grupo de niñas que estaban haciendo cola. Les pregunto a dónde iban y me dijeron que a clases de ballet. De repente, una mano me empujó. Subí a un bus, a pesar de que no estaba en la lista de las convocadas. Nos llevaron al jirón Ica en el Centro de Lima, donde estaba Kaye Mackinnon. Empezó a evaluar a todas las niñas. Yo estaba muy avergonzada, porque no tenía mi fuste. Aun así, de las 52 niñas, fui una de las 21 aceptadas.

¿Fuiste alumna de Kaye gracias a las becas que ofrecía?

Sí. Kaye fue una mujer visionaria, porque realmente luchó con el Ministro de Educación de turno y propuso tres proyectos: la escuela, la normal y la compañía. Las tres salieron con una resolución ministerial en los años sesenta. Hoy en día, ningún ministro haría algo similar. Gracias a la beca, estudié ballet hasta quinto de secundaria.

¿Cuántas veces tenían clases a la semana?

Íbamos después de las clases del colegio. Durante el primer año, teníamos clases tres veces por semana los martes, jueves y sábado. Después, se volvieron más rigurosas, así que empezamos a tener clases de ballet de lunes a viernes. En principio, escogieron a tres colegios para hacer el piloto del proyecto: el Miguel Grau, el General Prado y el Teresa González de Fanning. Las clases estaban dirigidas solo para mujeres. Al terminar quinto de secundaria, postulé a la Normal Superior de Ballet, que duraba cinco años. También hice una audición a una plaza del Estado y entré a la compañía.

¿Cuál era la compañía?

El Ballet Peruano fue el semillero de la compañía del Instituto Nacional de Ballet, que luego se transformó en el Grupo Nacional de Danza. Hasta ahora, el Estado me paga pensión por haber bailado. Además de las clases para las niñas, Kaye tenía bailarinas adultas que había formado. En su compañía se hacía un poco de clásico y bailes tradicionales recreados.

Solo he visto fotos del trabajo de Kaye. ¿Cómo trabajaba la fusión del ballet clásico y los bailes tradicionales?

Por ejemplo, el espectáculo comenzaba con una pieza como *Capricho italiano*, que es muy clásica. Después, se presentaba algo más criollo, como *Valsecito del ayer*. Kaye hacía la coreografía y la recreaba para las bailarinas. Muchas de las chicas tenían un físico latino, a diferencia de las que escogen ahora para el ballet. Kaye estaba casada con Luis Pacheco de Céspedes, un músico y compositor muy conocido. Él le componía canciones para sus piezas. Ella viajaba por diferentes partes del Perú, así que estuvo en diferentes fiestas en las que se presentaban danzas folklóricas. A partir de eso, empezó a contratar profesoras para que nos enseñen marinera, huaylarsh y otros ritmos. Recuerdo que bailé la llamerada en la fiesta de Tinta. También bailamos huaylarsh en Quito y ganamos en un festival de folklore. En la normal nos enseñaban folklore, moderno y solfeo. Era maravilloso. Para convocar muchachos a las clases, Kaye hizo un convenio con el Instituto Nacional de Educación Física, así que trabajamos con chicos que ya tenían preparación física. Entre ellos, estaba el Chino Castillo, que luego bailó por mucho tiempo en el Ballet Municipal. Esos chicos bailaban muy bien folklore.

¿Cuándo se convierte el Ballet Peruano en el Grupo Nacional de Danza?

Después de mis dos primeros años en la compañía, Martha Hildebrant asumió la dirección del INC [Instituto Nacional de Cultura]. Entonces, la compañía del Ballet Peruano se convirtió en el Grupo Nacional de Danza, que pasó a ser dirigido por Carmen Muñoz²⁷⁷. Fue un golpe muy fuerte

²⁷⁷ Ver nota 1.

para Kaye. Se fue a la Universidad Nacional Federico Villareal, y formó el elenco y la formación del Ballet de la Universidad Nacional Federico Villareal. Estuvo allí hasta que falleció. Luego, Elsa León asumió la dirección. Después, entró Ricardo Rengifo²⁷⁸, que ya falleció.

¿Te quedaste en el Grupo Nacional de Danza?

Sí. Yo tenía dieciocho o diecinueve años. Un año después, se crea el Ballet Moderno de Cámara dirigido por Hilda Riveros. Entonces, el Grupo Nacional de Danza se dedica exclusivamente a lo clásico; y el Ballet Moderno de Cámara, a lo moderno. Yo pasé a formar parte del Ballet Moderno de Cámara. Al inicio, éramos nueve. Prácticamente todos nos habíamos formado con Kaye, salvo Armando [Barrientos]; y Carlos Guerrero²⁷⁹, que llega después de Trujillo. Desde el inicio, entregábamos todo en el baile. Nos presentamos en el Teatro Municipal con coreografías de Hilda. El Ballet Moderno de Cámara fue un hito en el mundo de la danza, pues rompimos esquemas y tuvimos éxito.

¿Qué tipo de técnica tenía Hilda?

La metodología de Hilda era muy hábil y suelta. Tenía influencia de la corriente alemana. Además, incorporó afro. Teníamos un repertorio para teatro y otro para difusión masiva. Tanto el Grupo Nacional de Danza como el Ballet Moderno de Cámara tenían un tope de 52 funciones al año, que se realizaban en teatros municipales, espacios públicos y colegios, entre otros lugares. De hecho, hacíamos giras nacionales. Hicimos ese tipo de trabajo por un buen tiempo, hasta que Fernando Faverón²⁸⁰ agredió a Hilda. Yo estuve presente en esa función, porque iba a bailar un tema de Víctor Jara con Fernando. Eso fue muy chocante para Hilda. Después de eso, se va a Cuba. Después, con el cambio de gobierno, se realizó la fusión del Grupo Nacional de Danza, el Ballet Moderno de Cámara y el Ballet San Marcos. Así, se forma el Ballet Nacional con Vera [Stastny] en la dirección. Todos los del Ballet Moderno de Cámara teníamos que pasar por una audición para ver si podíamos formar parte del Ballet Nacional, a pesar de que habíamos trabajado por más de cinco años. Pedían al menos nivel básico de ballet clásico, improvisación y una clase de moderno. No todas mis compañeras fueron admitidas. Los que fuimos seleccionados pasamos a ser contratados, a pesar de que ya antes habíamos estado nombrados. Implicó un cambio total, pues tuve que volver a aprender aspectos del clásico, como el sentido del *petit battement*.

¿Quiénes les enseñaban en el Ballet Nacional?

Nora Villanueva nos daba clases de moderno. Nos enseñaba Graham y también recreaba el clásico. De vez en cuando, Vera y una profesora finlandesa nos enseñaban clásico. Hicimos montajes de clásico y moderno. Por medio de sus contactos, Vera trajo a Royston Maldoom, Anna Sokolow, Sara Pardo y Susanne Linke.

Qué buena época.

Sí, fue una gran época. Los coreógrafos que venían nos daban clase, y luego realizaban uno o más montajes. Así, empezó a crecer el repertorio y también tuvimos giras.

²⁷⁸ Ver nota 10.

²⁷⁹ Ver nota 30.

²⁸⁰ Ver nota 6.

¿Cómo era la recepción en cuanto al público?

Regular. Como Vera se preocupaba mucho por captar espectadores, hicimos funciones en el Teatro Segura a la hora de almuerzo, pensando en que vayan los oficinistas que estaban en refrigerio. No llenábamos el teatro, pero teníamos movimiento. Cuando cambió el gobierno, Stella Puga, de Trujillo, entró a la dirección. Ella consiguió realizar un convenio entre Perú y Cuba, así que trajo a un profesor cubano que nos exigía bastante en las clases. Quería que tengamos clases desde la mañana hasta las 5 de la tarde.

¿Cuándo se forma el Consejo de Danza?

En el 87, vino Jai [Gonzales] de Alemania y nos convocó para formar el Consejo de Danza. Hicimos la primera reunión en el Teatro La Cabaña. Asistimos alrededor de veinte personas, pero, poco a poco, el grupo fue disminuyendo. Cuando Jai dejó la dirección, Cecilia Gonzales y yo nos quedamos organizando actividades, hasta que Cecilia se cansó.

Me da la impresión de que la actividad del Consejo de Danza era muy intensa al inicio, pero, luego, se generaron muchas disputas internas entre los que hacían clásico y los que hacían moderno.

Siempre ha habido ese tipo de disputas. Después de que Cecilia deja el Consejo de Danza, invité a Fernando Torres a formar parte de él como nuestro presidente. Él no quería involucrarse en los problemas anteriores, así que cambiamos el nombre a Consejo Nacional de Danza-Perú. La primera directiva fue en el 89. Desde entonces, se realizaron diferentes actividades, como el Primer Concurso de Coreógrafos. Fue un éxito, pues mucha gente postuló. El problema es que no especificamos “danza teatro” en las categorías y los de teatro también postularon. Entonces, ganaron los del grupo de José Enrique Mavila. Los de danza quedaron descontentos, aunque los miembros del jurado calificaban la coreografía y el concepto, no el género de la pieza. Al año siguiente, introdujimos la categoría de danza teatro, pero ya los de danza estaban resentidos.

Lo que comentas es muy típico en nuestro medio. Somos un híbrido, a pesar de que no lo aceptemos. Los de clásico bailan moderno y los de teatro tienden a acercarse a la danza. Creo que deberíamos aceptar esa hibridez como característica nuestra, porque no en todos los espacios se da. A raíz del consejo, empezaste a hacer gestión. ¿Seguiste bailando en paralelo?

Sí. Empecé con la organización del concurso, porque creía que no debemos depender únicamente de los coreógrafos de afuera. Agradezco que muchos hayan venido, pero el trabajo no debería quedarse en esa instancia. El concurso era una oportunidad para promover la creación. Aun así, algunas de las coreografías que se presentaban no tenían un sentido claro. Cuando los de teatro incursionaban en danza, tenían una propuesta clara, ya que trabajan desde la dramaturgia y los personajes. Por eso, nos juntamos con los de teatro. Invitamos a Alberto Isola, Alfonso Santistevan y Willy Pinto para que den pautas a los de danza sobre el enfoque dramático en la creación en escena. Fue un momento rico, pues respondía a las necesidades de la danza en nuestro medio.

¿Cuándo se dio el encuentro con Alberto Isola, Alfonso Santistevan y Willy Pinto?

A finales de los ochenta o inicios de los noventa. Paralelamente, estábamos en crisis en el Ballet Nacional por la falta de presupuesto para renovar cuadros y coreografías. Por medio del consejo, invitamos al profesor cubano que trajo Stella Puga. Le propuse que hiciéramos *Majísimo*, que es una coreografía cubana muy fuerte. Además, a final de año, se presentó el Festival Lo Mejor de la Danza, que tuvo buena acogida. Cuando comenzó el gobierno de Alberto Fujimori, sale Stella Puga de la dirección y entra Olga Shimasaki. También me nombran subdirectora del Ballet Nacional por los logros del Consejo Nacional de Danza-Perú: ya nos habíamos dado a conocer en periódicos como *La República* y *El Comercio*. Además, teníamos el programa *La hora de la danza* en el Canal 7, que es el canal del Estado. Yo propuse y conduje el programa. Pasábamos grabaciones de los festivales o entrevistas a figuras del medio.

Has logrado que el Estado se relacione con la danza de diferentes maneras.

Creo que eso se debe a que mi referente en el tema de gestión ha sido Kaye, que fue una visionaria. Vera también tuvo una visión acertada durante su gestión en el Ballet Nacional. Ahora, se puede hacer mucho también, pero hay mucha quietud, pues no se ha fomentado el liderazgo o los que han conseguido algunos logros no han continuado trabajando.

Siento que hay escepticismo, porque se cree que ni el Estado ni la empresa privada van a apoyar la danza, y eso lleva a la inacción.

Además, entre las diferentes disciplinas artísticas, el gremio más difícil de unificar es el de la danza, quizá por su propia idiosincrasia. Muchas veces, nos quedamos en nuestra zona de confort, así que no trabajamos para mejorar la situación de la danza en el país. Otros países de Sudamérica han avanzado mucho más que nosotros, como Colombia, Brasil o Ecuador. En el mismo campo de la creación, no hay diálogo, así que el formato es muchas veces el mismo. En cambio, en el teatro existen diferentes circuitos y todos tienen público. Nos falta más rebeldía y locura en estos tiempos. En 1990, los del consejo hicimos un Encuentro Nacional de Danza en Arequipa. Invitamos a diferentes grupos, a la entonces ministra de Educación Mercedes Cabanillas, a los del INC, a los del Concytec [Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica] y a diferentes políticos. Presentamos funciones y clases maestras, y luego se habló sobre las políticas que podíamos emprender. Incluso, llegó a crearse una filial de la danza. Buscábamos plantear una visión integradora para poder hacer cambios efectivos. He aprendido también que para conseguir al apoyo de las empresas privadas hay que ser astuto. Hacia finales de los noventa, me casé con un boliviano y me fui a vivir a Chile. Cuando regresé en el 97, el consejo ya había tenido tres directores: Fernando Torres, Lucía Hamann²⁸¹ y Sylvia Whilar²⁸².

281 Ver nota 38.

282 Ver nota 37.

¿Qué haces a tu regreso?

Regresé divorciada. En esos siete años, me había desvinculado del mundo de la danza. Me enteré de que Karin Elmore era la directora del área de Artes Escénicas de la Municipalidad de Lima. La contacté para comentarle que estaba buscando trabajo. Me contrató como su asistente para la gestión de los teatros municipales. Me encargaba de las producciones y de realizar las gestiones cuando venía algún artista invitado. Poco a poco, me empecé a hacer conocida en la municipalidad en la época en la que el alcalde era [Alberto] Andrade. Un día, la jefa de Recursos Humanos me llama para invitarme a ser directora del área Participación Vecinal. Me preocupé, pues no entendía por qué me ofrecían ese puesto. Se lo comenté a Alfredo Luna, que trabajaba con nosotros, y me aconsejó que tome el puesto. Después de empezar, me enteré de que en esa posición habían estado antes abogados, sociólogos y psicólogos. Mientras estuve en ese puesto, creé la Escuela de Talentos Vecinales para hacer accesible el arte a la gente. Por ejemplo, llamaba a Patricia Awuapara para que diera clases de danza contemporánea a las señoras del Programa Vaso de Leche. Así, comencé a incursionar en el terreno político. Después, empezó la amenaza de [Vladimiro] Montesinos al gobierno municipal, así que constantemente estábamos alertas ante cualquier intervención que pudieran hacernos.

¿Cómo continuaste tu labor en la gestión política?

Más adelante, llegué a trabajar en otras municipalidades, como en la Municipalidad de Santiago de Surco, en la que hice un plan distrital para la cultura. Mi trabajo dejó de reducirse a la danza, pues empezó a abarcar la cultura en general. Para involucrarme más en el tema, entré a estudiar una Diplomatura de Especialización de Animación Sociocultural en la PUCP. A partir de eso, me invitaron a España para formar parte de la Red Iberoamericana de Animación Sociocultural. De hecho, ahora soy presidente de la sede en el Perú. Para entonces, Lili Zeni me pidió que vuelva a ser presidente del consejo. Acepté, pero, cuando terminó mi periodo, nadie quería postularse. Entonces, adapté los estatutos para que el consejo no solo trabaje con bailarines, sino también con gestores culturales, comunicadores o antropólogos que estén vinculados a la danza. En 2013, la Municipalidad de Lima me contrata y me hago cargo de los Centros CREA Lima [Centros de Cultura, Recreación y Educación Ambiental]. Obtuvimos reconocimiento como primeros puestos en creatividad empresarial, en gestión pública y en espacios públicos. Cuando [Luis] Castañeda [Lossio] entra al poder, me quedo medio año más en la municipalidad para que estos centros de cultura no sean convertidos en oficinas. En 2016, me invitan del Ministerio de Cultura por un fondo concursable del Ministerio de la Producción: se trataba del programa Innóvate Perú, que existe desde hace más de diez años. Siempre ha apoyado a los microempresarios, y ahora han incluido también al sector de industrias culturales y creativas con acuerdo del Ministerio de Cultura. Por el trabajo que había hecho en la periferia con el Consejo Nacio-

“Mi trabajo dejó de reducirse a la danza, pues empezó a abarcar la cultura en general.”

nal de Danza–Perú, quería hacer un proyecto para llevar la danza a FITECA [Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas] y a espacios públicos. Era difícil conseguirlo. Las bases del programa son muy rígidas, ya que piden la rotación de personal y el movimiento económico bancario de los últimos años. Aun así, aproveché las capacitaciones. En una de ellas, mencionaron un proyecto que se quería realizar en parques. Aproveché para comentar que el Consejo Nacional de Danza–Perú había trabajado diez años en descentralizar y democratizar la danza en los distritos periféricos. Además, no representamos solo a un grupo, sino a la danza del Perú en general. Al final, tres instituciones recibieron el fondo: el MALI [Museo de Arte de Lima], la Feria Internacional del Libro de Lima y el Consejo Nacional de Danza–Perú.

Recién me enteró de eso y probablemente la mayoría de nuestros colegas no lo saben.

Estoy preparando las presentaciones del proyecto, que se llama “Desarrollo Puesto en Marcha de la Agenda de Innovación de la Danza Escénica en Lima, Trujillo y Arequipa”. Esto no incluye a las formaciones, sino a las compañías de diferentes estilos de danza, incluso de folklore. Nos dan una subvención por dos años. Durante el primero, tenemos que hacer un diagnóstico para trazar un proyecto de manera más asertiva para que se realice en el segundo año. Ahora, nos encontramos en la etapa del diagnóstico de la situación de los grupos y las compañías de las tres regiones mencionadas. Estamos contra el tiempo, porque recién nos han capacitado en el tema financiero. Tenemos que trabajar con una coordinadora administrativa para que todas las matrices rindan. Queremos que 60% de los recursos sea para ella y el proyecto, y que el 40% restante sea para fortalecer institucionalmente al consejo. Estamos en una crisis de la cultura asociativa en el Perú y el resto del mundo. No pasaba lo mismo en los ochenta, pues era la época de los colectivos artísticos. En ese entonces, los artistas estaban dispuestos a colaborar. En la actualidad, solo se trabaja por el beneficio propio. Eso lleva a que caigan muchas asociaciones sin fines de lucro. Por suerte, con este fondo podemos devolverle la institucionalidad al Consejo Nacional de Danza–Perú.

Hace unos días, Karin Elmore me comentaba sobre la idea de crear un sindicato. ¿En qué se diferenciaría el Consejo Nacional de Danza–Perú de un sindicato?

El sindicato es un gremio que trabaja por los derechos laborales. En cambio, el consejo es una asociación sin fines de lucro. Después de que salga el diagnóstico, nos corresponde sacar adelante el proyecto. Los políticos no lo van a hacer, porque se sienten desautorizados para opinar sobre danza. En cambio, nosotros podemos crear políticas públicas para escolarizar la danza o para mejorar la pedagogía. Desde hace poco tiempo, tenemos nuevamente una junta directiva, que está conformada por Fernando Torres, Morella Petrozzi y Roberto Murias²⁸³. Por mucho tiempo, el consejo ha subsistido por el Encuentro de Coreógrafos. Quisiera que se realice un taller estratégico con el apoyo del Ministerio de la Producción para ver en qué líneas tenemos que capacitarnos. Así, quizá se puede organizar un laboratorio para la

composición para que luego los más destacados postulen a otros fondos.

Carla Coronado²⁸⁴ tiene un proyecto que consiste en estimular la creación dando espacios físicos y los materiales necesarios. El foco está en el proceso de investigación, no en el resultado. Como la gente no tiene tiempo para investigar y crear, muchas veces llega a un producto apresurado. No tenemos verdaderas compañías, pues los bailarines no tienen tiempo para trabajar en grupo.

Por eso, quizá habría que organizar una mesa para que representantes del contemporáneo y otros grupos compartan su vocabulario. Así, aprenderán a trabajar juntos.

283 Ver nota 39.

284 Ver nota 95.



Rossana Peñaloza

“Para mí Pata de Cabra significó la cúspide de todo el trabajo que había hecho (...) Implicó un trabajo arduo y muy sacrificado, pues éramos tres bailarinas independientes que sostenían una escuela sin apoyos externos.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Rossana Peñaloza. Nací en Lima el 10 de setiembre de 1962.

¿Cómo fue tu acercamiento a la danza? Antes de bailar, hiciste gimnasia olímpica.

De pequeña, siempre me gustó bailar y brincar por todas partes. Empecé con la gimnasia olímpica en el colegio. Representaba al colegio en las competencias, y me empezaron a buscar de la selección peruana y del Club Regatas, pero la danza ganó. Un día, fui a la Academia Británica de Ballet de Denise Müller, hija de Rosina Müller²⁸⁵. Vi que hacían una clase de acrobacia, así que pedí permiso para llevarla. Luego, me enteré de que en la misma academia había clases de ballet y tap. Al principio, llevaba en paralelo las clases de gimnasia en el colegio y de danza en la academia. Ya a los trece o catorce años, empezó a ser difícil entrenar en ambos espacios, así que dejé la gimnasia olímpica, porque me llamaba más la danza.

¿Qué te gustó de la danza? ¿Por qué la preferiste frente a la gimnasia?

Fue una decisión difícil. Me gustaban los riesgos de la gimnasia, pero más disfrutaba desplazarme en el espacio. Entonces, me enganché más con el ballet. Cuando empecé a bailar en las presentaciones de la Academia Británica de Ballet, era feliz en escena. Además, la academia tenía clases de acrobacia, así que no dejé del todo la gimnasia. Como también llevábamos tap, era una combinación extraña y divertida.

²⁸⁵ Ver nota 7.

Muchas de tu generación han pasado por la escuela de Rosina Müller. ¿Con quiénes coincidiste?

Sobre todo, con bailarinas de clásico, como Titi Beltrán y Mónica Romero²⁸⁶. También coincidí con Ana Vázquez²⁸⁷, que más adelante estuvo en Íntegro.

Cuando terminaste el colegio, ¿consideraste la danza como una posible carrera profesional?

Estudí en la universidad otra carrera, pero sabía que sería bailarina. Después de terminar el colegio, viajé a Colombia y Venezuela. Dejé la danza por un año por los viajes y el colegio. Después, viajé a España a estudiar Hostelería y Turismo en una universidad en las afueras de Barcelona. A los seis meses, no pude más y me mudé a Barcelona para retomar la danza en la escuela de Ramón Solé. Hice clásico con un profesor chileno y con Ramón. Además, hice moderno con una bailarina holandesa del Nederlands Ballet; y jazz con Geraldine Thomas, una maestra inglesa fabulosa. Al llevar clases con ellas, comenzó mi acercamiento al moderno. También bailé en sus coreografías.

¿Se hablaba de danza contemporánea en esa época en Europa?

Creo que le decían “moderno”. Eran finales de los setenta o inicios de los ochenta. En paralelo, seguía estudiando la carrera de Hostelería y Turismo, aunque casi no iba a clases. Los profesores me dejaban faltar si cumplía con las evaluaciones. Solo ejercí esa carrera mientras vivía en España. En los veranos, trabajaba en hoteles. Con lo que ganaba, sustentaba mis gastos y mis estudios en Barcelona.

¿Qué haces después de terminar la carrera en Barcelona?

Quería continuar mi formación de danza en Francia. Ramón Solé me recomendó una escuela de un amigo suyo

²⁸⁶ (Lima, 1961) Estudió en la Académie Princesse Grace en Mónaco. Bailó en las compañías de Ámsterdam y Lisboa, y fue primera bailarina del Ballet Nacional del Perú y del Ballet Municipal de Lima. Actualmente, dicta clases de repertorio en la Escuela Nacional Superior de Ballet.

²⁸⁷ Ver nota 4.

en Toulouse. Sin embargo, vine a Perú de visita y mis planes cambiaron. Acá, me enamoré. Luego, viajé a Los Ángeles, donde estuve ocho meses. Allá, llevé muchas clases de jazz y clásico. Después, he visto a muchos de mis excompañeros en videoclips de diferentes artistas. Cuando regresé a Perú, puse una academia de jazz, que se llamó RP Studio. Estaba en Miraflores, en la que era la casa de mis papás. Ya eran los años ochenta, pero todavía no existía Íntegro. Había otras escuelas de jazz, como la de Spencer [Hernán Toledo]²⁸⁸. Él hizo un espectáculo con Ana Zavala llamado *Luces de Broadway*. En la escuela de Spencer, tomamos cursos con Brigitte Matteuzzi, que venía de Suiza. Diferentes bailarines tomaron clases de jazz en mi escuela, como la misma Ana Zavala. Incluso, hice algunas presentaciones con tres o cuatro alumnas. Sin embargo, terminé por darme cuenta de que no quería dedicarme a enseñar en ese momento. Tenía veintidós años y quería bailar. Decidí viajar a Nueva York, donde estuve casi cinco años. Completé el Training Program en la Martha Graham School. Luego, llevé clases y talleres largos con Jennifer Muller/The Works.

288 Ver nota 8.



La otra Huarínga, dirigida por Miguel Rubio. Fotografía: Günter Krämmer

En tu etapa en Nueva York, reforzaste más tu trabajo de danza contemporánea. Para ese entonces, ¿ya habías empezado a crear y a hacer tu propia exploración?

Cuando tenía la academia de jazz, hice un dúo con Ana Zavala con música de Aretha Franklin. Como era mi primera experiencia en la creación, todavía no tenía una propuesta muy elaborada. Luego, hice un quinteto con mis hermanas, Anita y Cecilia; y dos alumnas más avanzadas. En Nueva York, la Martha Graham School me abrió el panorama, que se reforzó cuando estuve en Jennifer Muller/The Works, pues había muchos talleres de coreografía. Pude montar una coreografía y bailé para otros creadores también.

Después de estar cinco años en Nueva York, regresas a Lima. ¿Qué pasa cuando vuelves?

Ana Zavala se enteró de mi regreso y le habló a Íntegro de mí. Me invitaron a bailar con ellos. El trabajo y los procesos con Íntegro fueron muy interesantes. Además, empecé a trabajar con Lili Zeni y a dar clases en su espacio. También comencé a enseñar en otros lugares, ahora con más experiencia.

¿En qué obras de Íntegro estuviste?

Cuando llegué, ya habían hecho *Faldas*. Entré a reemplazar a alguien en otra obra y luego fui parte del proceso de *Y si después de tantas palabras*. Como pensaba regresar a Nueva York, estuve presente en todo el proceso de creación, pero no participé en el espectáculo, a pesar de que finalmente me quedé en Lima. Después, seguí por un tiempo trabajando con Íntegro. Al dejar de dar clases en el espacio de Lili Zeni, empecé a dar clases en Danza Lima. Allí, estaban varias estudiantes de Psicología de la PUCP, como Rocío Castañeda, Karine Aguirre y Ximena Maurial. Luego, Marcela Pardón²⁸⁹ me abrió las puertas. En su espacio, comencé a tener muchos alumnos. Abrí un curso de danza contemporánea, y vinieron alrededor de doce hombres y una chica. Fue un caso particular, porque usualmente hay más mujeres en las clases de danza. Me di cuenta de que no había tantas escuelas de danza en nuestro país, así que me pareció importante que se crearan nuevas formaciones, porque la mayoría de bailarines habíamos estudiado fuera. Busqué un espacio y abrí Do ut Des, que significa “doy para que des”. Partí de la filosofía de entregar todo lo que sé al estudiante. He dado clases a diferentes personas: al grupo de José Enrique Mavila, a Marisol Otero, a los de Telba, a Norma Martínez y a mucha gente de teatro.

En nuestro país, mucha gente de teatro se ha interesado por la danza. Yo te conocí en la época de Do ut Des. Tuviste dos locales: el de Piso 5 y el que estaba en la avenida La Paz [Miraflores].

En Piso 5 tuve un grupo interesante, con gente como Wilma Ehni, Fernando Escudero o Ximena Maurial. Muchos de los que llevaron clases en ese espacio luego continuaron con una carrera en la danza. Llegó un momento en el que Piso 5 dejó de ser sostenible, así que me mudé a un departamento en la avenida La Paz. Allí, estuve por una temporada considerable y tuve muchos alumnos, tanto de danza como de teatro.

289 Ver nota 66.



Fe de erratas. Fotografía: Karen Díaz

¿Cómo eran tus clases y que técnicas usabas? Muchas personas te ven como una gran maestra.

Cuando regresé, tenía la experiencia de la técnica Graham, pero el trabajo de Jennifer Muller me había marcado más por la combinación de energías que supone. Entonces, al llegar, mis clases tenían influencia de Graham, pero no dictaba su técnica. Creo que fui encontrando mi propio camino. Según alumnos como Cory [Cruz], al inicio era muy exigente, a pesar de que yo no era muy consciente de eso. Mi proceso de aprendizaje como maestra me tomó mucho trabajo. Me di cuenta de que no todos los que quieren bailar tienen claro el sentido del centro o el *core*. Para mí ese eje es el centro de vida de donde sale todo el movimiento, sobre todo en las mujeres. Cuando Karine Aguirre fue mi alumna, me dijo que nunca había pensado en el centro, a pesar de que ella ya había bailado por años. La consciencia del centro ha sido uno de mis intereses en mis clases. Incluso, Miguel Rubio alguna vez me dijo que yo era la maestra del centro.

¿Cuándo empezaste a hacer espectáculos propios tras tu regreso?

Cuando todavía era parte de Íntegro, hice un dúo con Nelson Díaz²⁹⁰ llamado *Insoportable ser*. Fue una creación colectiva con la que ganamos el Concurso de Coreógrafos del Consejo Nacional de Danza-Perú a finales de los ochenta. Al separarme de Íntegro, empecé a hacer coreografías sola. Cuando daba clases en Danza Lima, soñé con la coreografía de *Instinto*, en la que estaba colgada con un saco. Le pregunté a Maureen [Llewellyn-Jones] si podía colgar un gancho en el techo del espacio de Danza Lima. Lo hice con ayuda del famoso Brother [Jorge Moscoso]. Tenía muy clara la idea que quería trabajar, pero fue un proceso difícil: era la primera vez que trabajaba sola. *Instinto* fue un hito, porque fue la primera coreografía aérea de nuestro medio. Además, usé el saco, que me costó mucho manipular y controlar. Desde que he empezado a crear danza contemporánea, siempre he trabajado con objetos.

²⁹⁰ Ver nota 129.

¿Qué te motivaba a crear en tus inicios como coreógrafa y qué te motiva ahora?

Las motivaciones van cambiando. Al principio, era muy intensa, porque trasladaba a la danza lo que me pasaba en mi vida personal. Por ejemplo, *Instinto* significó un renacer para mí, porque había salido de un grupo y estaba retomando la creación sola. Literalmente, el movimiento salió de mi interior y de mi instinto. En general, en mis primeras creaciones, partía de la emoción y del instinto. Empecé a trabajar muchos dúos sobre las relaciones humanas, como en el caso de *Párpados* con Karine Aguirre, Flavia Gandolfo y Javier Cardona. Flavia bailaba desde hace poco tiempo y no tenía mucha técnica, pero tenía mucha intensidad en escena. Javier Cardona, que viene del teatro y la danza, vino de Puerto Rico para hacer una residencia en Yuyachkani, así que lo invité a trabajar conmigo. Con cada dúo salían los fantasmas y los monstruos de cada uno; fue una experiencia muy interesante. El dúo de Karine y Flavia se llamó *DePIEndiendo*. Era una coreografía muy intensa y muy angustiante. Con Javier, bailaba una coreografía en paralelos muy lúdica. Yo estaba en calzón y sostén; y él, en camiseta y calzoncillos. En ese montaje también bailé *Insoportable ser* con Javier e incluí *Instintos*. Después de *Párpados*, presenté *La otra Huaríngá*, que fue dirigida por Miguel Rubio. Fue un trabajo largo e intenso, porque discutíamos mucho sobre lo que queríamos probar, hasta que llegamos a crear un discurso con un lenguaje común. Nos conocimos en un programa de radio: a él le estaban haciendo una entrevista y yo había ido a promocionar *Párpados*. Cuando salimos, me dijo que quería trabajar conmigo. Me propuso trabajar con una máscara que era el cráneo de un carnero. Evidentemente, no pude usarla, porque era muy pequeña y pesada. Entonces,

Mariano Márquez de Yuyachkani hizo una copia de la máscara. Luego, la llevamos a Maricruz Arribas para que la envistiera. Era una máscara maravillosa. Incluso, cuando llevé la obra a Europa, me pararon en el aeropuerto, porque pensaron que era de hueso, a pesar de que era de acrílico. La obra se estrenó en la Huaca Pucllana. Inicia conmigo vendada y con un ramo de flores amarillas; luego, hago una limpia con las flores. A la mitad de obra, aparece la máscara. Hay un enfrentamiento entre la máscara y yo.

¿Con qué otros artistas has colaborado?

Trabajé con un colectivo de artistas cercanos a lo afroperuano, como Luis Sandoval, Ana Correa y Koki Baldeón. Hicimos talleres y montajes para niños en El Guayabo en El Carmen [Chincha, Ica] durante cinco veranos. También he trabajado con Ana Zavala, Mirella Carbone, Yvonne von Mollendorff y Alberto Isola, entre otros artistas. Cuando estaba en el espacio de La Paz, hice *Fe de erratas* con Ana Zavala y Mirella Carbone en el 94. Fue una experiencia maravillosa. También es una obra que parte de la emoción. Partimos de la contradicción de los que se identifican como católicos, pero sin ser practicantes o creyentes. De alguna manera, era una forma de exorcizar la parte católica que los limeños llevamos dentro y que no necesariamente se asocia con quienes somos. La estructura de la obra era similar a las partes de una misa. Luego, Tati [Valle Riestra] y tú reemplazaron a Ana y a Mirella. En el mismo espectáculo, también presentamos *Kitchen* de Mirella. En un viaje a Nueva York, te conocí. Como estabas pensando en venir a Lima, te propuse trabajar juntas. Aceptaste y empezamos a buscar un local más grande, porque el de Do ut Des era muy pequeño. Encontramos un espacio increíble, pero era muy grande para mantenerlo entre las dos. Sabía que Mirella también estaba



“En general, en mis primeras creaciones, partía de la emoción y del instinto.”

Y tu qué. Fotografía:
Cecilia Larrabure

buscando un local, así que le propuse unirse al proyecto. Ese fue el comienzo de Pata de Cabra.

Terminó siendo una gran aventura que duró ocho años. Para mí Pata de Cabra significó la cúspide de todo el trabajo que había hecho. Fue maravilloso trabajar con ustedes, porque las tres teníamos experiencias totalmente distintas. Creo que esa fue la razón de nuestro éxito. Mirella y yo ya habíamos tenido muchas alumnas antes, y tú venías con muchas novedades de Nueva York. Así, fuimos creando un alumnado. Implicó un trabajo arduo y muy sacrificado, pues éramos tres bailarinas independientes que sostenían una escuela sin apoyos externos. Aun así, en cuanto al nivel académico, se hizo un trabajo muy sólido con técnicas y trabajos muy distintos.

¿Qué aporte crees que le dio Pata de Cabra al medio de la danza en Lima?

Pata de Cabra fue un espacio por el que pasaron muchos de los artistas que siguen activos en la actualidad, como los de Agárrate Catalina, Renzo Zavaleta, Cristina Velarde y Marisol Otero. Más allá de que se hayan desarrollado por diferentes caminos, creo que hemos aportado en alguna medida en ellos. Luego, ellos han hecho algo parecido a nosotras: han trabajado para crear sus propios espacios y para montar espectáculos propios. Además de nuestras clases, dábamos espacio para otro tipo de cursos.

¿Qué crees que hubiera sido necesario para que continúe Pata de Cabra?

Creo que faltó apoyo económico. De haber tenido subvenciones, incluso hubiéramos podido dar la posta a otra generación para que administre la escuela y se siga con las clases.

Frente a ese momento, ¿cómo ves el panorama de la danza en Lima en la actualidad?

No puedo hablar con tanta precisión sobre los últimos años, porque, por lo general, solo he estado en Lima en la época de vacaciones de verano. Aun así, siento que ha habido un retroceso. En mi época, luchábamos por hacer espectáculos de calidad, a pesar de que no teníamos apoyo económico. En algún momento, incluso he estado en espectáculos que han tenido dos meses de temporada. Eso ya no se ve en los montajes de danza en Lima. No hemos podido mantener ese ritmo, porque hubo un tiempo en el que no había producciones, así que el público se ha diluido. En nuestra época, tampoco teníamos las mejores condiciones para crear, pero luchábamos para conseguir algún auspicio y sacar la obra adelante. Por ejemplo, cuando presenté *Sin son serás*, que era una obra para niños, conseguí todos los indumentales auspiciados, como las telas para el vestuario o la utilería. Con esa obra tuve una temporada de varias funciones en las playas del sur.

Cuando acaba Pata de Cabra, te vas a México. ¿Qué ha pasado con tu faceta como artista allá?

Me fui a Ciudad de México en 2003. En ese momento, Lautaro, mi hijo, tenía seis meses. Fue un proceso duro, porque es una ciudad difícil y el mundo de la danza es muy cerrado. No me gustó mucho el ambiente de la danza, así que me vinculé con el yoga. Ahora, soy maestra de yoga terapéutico. Durante todo este tiempo, he trabajado sin buscar tener un nombre conocido, así que me he acostumbrado

al anonimato. Aun así, he colaborado con el gran compositor mexicano Arturo Márquez, he bailado con muchas orquestas, he hecho montajes, y he invitado a artistas peruanos como a Nelson Díaz y a ti. He bailado en el Festival Internacional Cervantino y en el Festival de la Ciudad de México. Además, he trabajado por muchos años con niños con parálisis cerebral; esa ha sido una de las experiencias más importantes después del nacimiento de mi hijo. A partir de ello, surgió mi espectáculo *Y tú qué*, en el que bailo con una silla de ruedas, y hablo sobre los deseos y la situación de una persona en silla de ruedas. En los últimos años, he trabajado en Tijuana con niños de alto riesgo en orfanatos y escuelas de muy bajos recursos; también he trabajado con niñas abusadas sexualmente a partir del baile y el canto. Ahora, trabajo como capacitadora de los maestros de los coros de todo el país. Justamente, a mi regreso, voy a capacitar a más de cuarenta maestros. En paralelo, he trabajado con dos compañías: con Lux Boreal de Tijuana nos presentamos con la orquesta de Baja California; y a los de Péndulo Cero les doy clases de yoga. Sigo trabajando con las herramientas que tengo de la danza y del yoga, pero con un perfil bajo. Lo que me interesa es seguir dando: *do ut des*.



Sandra Campos

“La energía vital del arte significa que amas ser artista con todos los sacrificios que implica. Mientras tengas ese amor, creo que todo lo que has aprendido se te queda para siempre.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Valentina Sandra Campos. Nací en Lima el 9 de mayo de 1955.

Tú eres artista plástica.

Mi papá siempre me inscribía en talleres de pintura cuando estaba en el Colegio Rosa de América. Además, en ese colegio, había una excelente profesora de arte. No solo nos enseñaba pintura, sino también historia del arte. Ella era una de las alumnas de Fernando de Szyszlo de la PUCP. Cuando tenía diez años, le comenté que quería estudiar Pintura. Me dijo que tenía que estudiar en la PUCP. Ella misma me preparó para ingresar a la universidad.

¿Desde tan pequeña ya sabías qué querías estudiar?

Sí. La profesora nos enseñó desde primero de secundaria. Yo entré bien joven al colegio, así que a los diez años ya estaba en secundaria. También entré bien joven a la universidad. Ya en la PUCP, el profesor [Adolfo] Winternitz decía que, cuanto más joven comenzabas, era mejor, porque tenías la cabeza limpia. Él nos decía que teníamos que olvidar todo lo que habíamos aprendido antes, porque en la universidad íbamos a volver a aprender todo.

¿Cuántos años tenías cuando comenzaste la universidad?

Quince años. Yo pensaba que no iba a ingresar, porque, en esa época, a los de la Facultad de Arte²⁹¹ nos tomaban el mismo examen de admisión que a los de Estudios Generales Ciencias, así que la parte de Matemáticas era difícil. Después, había una evaluación artística que duraba tres días: tenías que dibujar y presentar una composición. Por último, tocaba la entrevista personal. A mí me entrevistó el mismo Szyszlo, que tenía un poco de desprecio por las mujeres.

²⁹¹ Desde 2015, se le cambia el nombre a “Facultad de Arte y Diseño”.

Además, en las artes plásticas se ha tendido a ver a las mujeres solo como musas, ¿no es cierto?

En realidad, los que estudiaban en la Facultad de Arte eran los locos, ociosos y rebeldes [*risas*]. Muchas familias con dinero que tenían hijos con problemas mentales los mandaban a estudiar Artes Plásticas. He tenido varios compañeros a los que les empezaba a emerger la esquizofrenia. También había jóvenes con homosexualidad reprimida que venían de familias conservadoras de clase alta, así que la pasaban mal. Por suerte, mi papá siempre me apoyó. No estaba en contra de que su hija fuera lesbiana, sino que pensaba que así su hija sería “pura” toda la vida [*risas*]. Mi mamá, en cambio, no lo entendía, pero, como yo siempre había tenido amigas, no se hacía problemas.

¿Cómo llega la danza a tu vida?

En una clase, teníamos que hacer un trabajo de dibujo de movimiento al natural. El profesor Winternitz decía que teníamos que dibujar en un solo movimiento, es decir, en una sola línea, como los japoneses. Para él esa era la idea de perfección en el dibujo. Nos hacía dibujar movimiento para que no nos enfocáramos en detalles del cuerpo, como la mano o el pie. También nos decía que teníamos que sentir el movimiento. En esa época, vino Alwin Nikolais a Lima para presentar un espectáculo. Mostraba la integración de las artes a partir de la luz, el sonido y su propia música. El profesor me sugirió que vaya a ver la obra de Nikolais. Al hacer el dibujo en movimiento con la modelo de la clase, yo llegué a poder hacerlo bastante bien en pocos minutos. Quise seguir dibujando movimientos más rápidos, así que fui al Ballet Moderno de Cámara para dibujar al grupo de Hilda Riveros. Ya los había visto en una presentación en el Campo de Marte. Hablé con Hilda y aceptó que los dibuje. Empecé a ir todos los días. En su espacio, conocí a Carlos Guerrero²⁹², Elisa Garrido Lecca y María Retivoff.

¿Cómo pasaste del dibujo a empezar a bailar?

En realidad, no quería ser bailarina, pero el profesor Winternitz me dijo que, como tenía que sentir el movimiento, debía

²⁹² Ver nota 30.

llevar clases de danza. Como siempre le hacía caso, empecé con las clases y me gustaron. Además, me sirvieron como terapia, porque en esa época tenía conflictos de identidad. Estaba en la adolescencia, que es la época más difícil de la vida. La danza me sirvió para equilibrarme mucho, pues bota la negatividad. Por la pintura y los amigos intelectuales que me rodeaban, entraba muchas veces a la reflexión filosófica, que me llevaba a conflictos existenciales. En la danza no puedes obsesionarte: tienes que hacer y punto. Esa noción de acción luego la aplicas a otras facetas de tu vida.

¿Con quién llevabas clases de danza al principio?

Con Hilda y después con María Retivoff. Al terminar la universidad, estudié también con Miss [Thora] Darsie. Ella me entrenó hasta el 78, hasta antes de que me vaya a Nueva York. En ese entonces, daba clases gratuitas en la Asociación de Artistas Aficionados a las 6 de la mañana. Si llegabas 6 y 10, ya no podías entrar. Miss Darsie me enseñó muchas cosas filosóficas de la danza. Dejó de enseñar en la Asociación de Artistas Aficionados cuando ya estaba mayor. Cuando regresé de Nueva York, ya no la encontré.

¿Con qué tipo de danza empezaste?

Con ballet y moderno, porque estaba interesada en conocer el mundo del movimiento en general. Cuando fui a ver a Nikolais por sugerencia del profesor, me di cuenta de que ese era el camino hacia el que estaba yendo: crear coreografía como si fuera una pintura en tres dimensiones. Para poder hacerlo, tenía que estudiar. Cuando vino Nikolais, empecé a dibujar a sus bailarines en movimiento. Todavía tengo algunos dibujos de sus funciones y ensayos en Lima. Nikolais vio los dibujos y le gustaron. Cuando regresó a Nueva York, empezó a enviarme fotos de su grupo y de Murray Louis para que las dibujara. A partir de eso, quise ir a estudiar allá. Me dijeron que me podían ayudar con el trámite de la visa y a encontrar trabajo en Nueva York. Tuve muchos problemas y mi papá no quería que me fuera, pero aun así viajé a Nueva York.

Qué raro, porque tu papá te apoyaba mucho.

Sí, pero se moría de miedo de que me fuera sola. Postulé a la beca Fullbright para estudiar Dibujo y Grabado en el Instituto Pratt en paralelo a la formación con Nikolais. Sentía que esos estudios se iban a complementar perfectamente. Había terminado mi tesis en la PUCP con sobresaliente. Aun así, no recibí la beca y se la dieron a Ramiro Llona.

Qué pena. Por lo que me cuentas, eras muy consecuente con tus intereses.

Era muy joven y estaba marcada por la formación del profesor Winternitz, que fue el fundador de la Facultad de Arte. Me enseñó muchos aspectos filosóficos del arte que son importantes en el arte actual. Sigo enseñando eso a mis alumnos. Incluso si no se dedican a ser artistas, van a tener criterio creativo e imaginativo: van a tener una visión distinta de la vida. La pintora Julia Navarrete siempre decía que el arte es una forma de vivir. No puedes ser oficinista y llegar a tu casa en la tarde a pintar, porque no es tu mundo. Durante el día, tienes que pensar cómo va a ser la pintura. El mismo Leonardo da Vinci decía que el ocio es necesario, porque, en esos momentos, descubres las grandes cosas del mundo.

Gracias a su imaginación, Da Vinci diseñó planeadores, armas y hasta inodoros.

También podía hacer todo eso gracias a sus mecenas. Finalmente, te fuiste a Nueva York.

Me fui en el 78 o 79. Estudié con Nikolais y con Hanya Holm, que era su maestra. Hanya Holm fue también alumna de Mary Wigman. Hanya nos enseñaba a caminar, que es algo fundamental. Tomar consciencia sobre cómo se camina en escena es muy difícil. Más allá de la técnica, la caminata es caminata. Siempre nos decía “repetition is perfection”, así que nos hacía repetir y repetir. Cuando algo te salía bien, te pedía que lo repitieras. De repente, la siguiente vez ya no te salía bien [risas]. También teníamos clases con Nikolais y con Murray Louis.

¿Cómo eran ellos como personas?

Eran bien tranquilos. No eran gritones ni mandones como otros profesores, sino completamente sencillos. En los salones no había espejos; según Nikolais, los espejos no sirven para nada: tienes que encontrar tu equilibrio en tu propio cuerpo, no mirándote al espejo. En escena, no hay espejos.

Mirarte al espejo te hace perder la noción de volumen, es decir, de las tres dimensiones.

Como muchos artistas de la época, Nikolais tenía una tendencia orientalista. Entonces, quería alcanzar lo puro y lo abstracto. Para él, como en los paisajes japoneses, el ser humano era un punto. Esa imagen significa la eliminación del ego. Nikolais nos enseñaba a no tener ego, porque, si aparece la persona, no aparece la abstracción. En escena, él no buscaba que el bailarín se luzca como tal, sino como la cosa que aparece y se mueve.

Cuando uno veía a sus bailarines en escena, no los reconocía individualmente.

Sus bailarines tenían buen prestigio, pero en escena no se les veía la cara. Todos llevaban un montón de telas y objetos, y la iluminación impedía que se les viera la cara. Sus espectáculos eran fabulosos. Era muy abstracto, incluso para los estándares de ahora.

Desde los años cincuenta, él fue uno de los mayores representantes de la danza abstracta.

Exacto. Eran finales de los setenta en Nueva York, así que había mucha discriminación hacia los afroamericanos y latinos, y hacia las mujeres y homosexuales. Por ese tipo de represión, había muchos grupos de protesta, como Queen, que era un grupo de reinas regias que protestaban por los derechos de los homosexuales y desfilaban en el desfile del Día del Orgullo Gay. También aparecieron grupos de danza de afroamericanos que creaban a partir de sus raíces e identidad, como el Dance Theater of Harlem, que no buscaba adaptarse a los estándares del cuerpo blanco predominante en el ballet de ese entonces. En esa época, apareció Alvin Ailey y el American Dance Theater, donde se daban clases a los afroamericanos. El mismo Michael Jackson llevó clases en ese espacio. En las clases de Nikolais, hice una amiga de México. Como le costaba hablar inglés, yo era su única amiga. Su mamá era Amalia Hernández, del Ballet Folklórico de México. Recién me enteré de eso cuando fue a visitar a mi amiga. Amalia iba a las clases de Nikolais para contratar bailarines como profesores para su escuela, que

estaba en el Museo [del Palacio] de Bellas Artes. Amalia me empezó a apoyar e, incluso, me llevaba a comer a hoteles de cinco estrellas. Una vez, me llevó a una fiesta con todos los productores de Broadway, que eran sus amigos. Entre ellos, estaba Alvin Ailey. Amanda le habló de mí y le dijo que tenía que ayudarme, porque era latina como ella. Por eso, me dieron una beca para que estudiara un año con Ailey [risas].

¿Qué suerte! ¿Te quedaste todo el año?

Sí. Tomé tres o cuatro clases gratis. En su escuela, había profesores de distintos estilos. Yo llevaba clases con Judith Jamison, que era buenísima. Ella me recomendó que llevara clases con Martha Graham. Cuando vi la clase de Martha Graham, me encantó: nunca había visto algo así. Llegué a Nueva York en la época en la que todavía estaban vivos los grandes maestros de técnicas de danza contemporánea: Martha Graham, Alvin Ailey y Nikolais ya eran mayores; Paul Taylor ya había hecho producciones; y Twyla Tharp ya era famosa. Fue una época muy bonita. También fue un periodo muy fuerte, porque apareció el movimiento homosexual a partir de los disturbios de Stonewall, que iniciaron el Día del Orgullo Gay. Ese día todos salíamos a desfilan en la Quinta Avenida y todo Nueva York paraba. Desfilaban Queen, los de The Village People y David Bowie, entre otros. Después, apareció la crisis del sida. En total, estuve cuatro años en Nueva York, que fueron muy intensos. Entonces, cuando regresé a Lima, estaba recargada.



Fotografía: archivo personal de Sandra Campos

Regresaste a Lima a comienzos de los ochenta.

Sí. La señora Amalia me decía que tenía que aprender todo lo que pudiera en Nueva York para luego regresar a mi país y ser pionera. Me dijo que sufriría mucho, porque las pioneras siempre sufren y nunca son reconocidas, pero tenía que hacerlo. Por eso, me apoyaba. Gente como ella han aparecido en mi vida, y han marcado mi dirección y mi camino.

¿Qué sucede cuando regresas a Lima?

Acá, ni siquiera sabían quién era Martha Graham. De danza contemporánea, solo se conocía lo de María Retivoff. Hilda Riveros ya no estaba en Lima, porque se peleó con un bailarín; y Alexandra Tobolska²⁹³ se había ido a vivir a Cusco. Entonces, toda esa movida se había perdido. Gente como Maureen [Llewellyn-Jones] y Lili Zeni aún eran jóvenes en esa época. Había un grupo de gente que quería que el movimiento de danza se formalizara. Así, se creó el Consejo de Danza con Rosa Valencia y Cecilia Gonzales. Después, el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Norteamericano] también participó en el Consejo de Danza.

¿Qué hiciste a tu regreso?

Cuando llegué, el profesor Winternitz me llama para que enseñe en la Facultad de Arte de la PUCP. Estuve desde el 83 hasta el 92. Ya en esa época, les enseñaba a los alumnos sobre el movimiento. Trabajábamos con modelos en movimiento y los mismos alumnos tenían que hacer el movimiento también. Después, dicté clases de danza en la Escuela Nacional Superior de Ballet. A partir del "Fujishock" en 1990, empezaron a hacerse recortes presupuestales, así que redujeron el personal en la PUCP. Había profesores que tenían muchos años en los cursos de Pintura, como Alejandro Alayza, Julia Navarrete y el profesor Winternitz. Yo era la menor y era la que tenía menos años como profesora, aunque era de las pocas que tenía título universitario y había enseñado en los diferentes años de la carrera. En el 92, tuve algunos desencuentros con colegas y terminaron por botarme de la universidad. Evidentemente, adujeron otras razones. En febrero, que era mi mes de vacaciones, tenía compromisos para bailar y presentarme en conferencias en la Universidad de Bahía y en un grupo cultural en Río de Janeiro. Poco antes de que me vaya, me dijeron en la Facultad de Arte que querían que me quede para el examen de admisión, que era en febrero. Dije que no podía, porque ya tenía todo programado. Al regresar, ya no tenía trabajo. Al final, estoy mejor así.

Además, trabajar de manera independiente te da más libertad.

Ahora, estoy muy feliz: he llegado a una edad y a una estabilidad que me permiten hacer lo que quiero. Si quiero pintar, pinto. Si quiero bailar, bailo. Si quiero dormir, duermo. Evidentemente, también tengo responsabilidades.

¿Sigues bailando?

Sí, pero ya no bailo haciendo clases; pongo música, bailo y, sobre todo, fantaseo.

Recuerdo haberte visto bailar en tus propias creaciones, sobre todo en los ochenta.

Claro, en la época en la que estaba en la PUCP. Cuando me despidieron, estaba muy deprimida, porque también me

²⁹³ Ver nota 115.

había dejado mi pareja, que era de Brasil. Como siempre, mi papá me dio mucho apoyo: me dijo que vaya a conocer Europa y que me olvide de la universidad.

Qué lindo tu padre.

A veces, era muy generoso. En el 92, viajé a Europa. Gracias a varios contactos, hice funciones en Francia, Estocolmo y Suiza. Regresé a finales del 93 y en el 94 empecé a trabajar en la Universidad Nacional Agraria La Molina. Trabajé dando clases de danza a estudiantes de diferentes carreras hasta el 99. Comenzaba de cero con ellos. Lo más importante que puedes hacer es que la gente se concentre en el movimiento en su forma más pura e internalizada a partir de sus necesidades por expresarse. Hacíamos ejercicios de calentamiento; luego, había una parte de improvisación y composición. Yo les daba ciertas indicaciones cuando improvisaban en función a sus necesidades. Entonces, cuando componían, ya empezaban a tener códigos simples. Los movimientos no tenían que ser perfectos, sino asimilados por su propio cuerpo. Poco a poco, empezaban a entender cosas más complejas y sus cuerpos iban cediendo, hasta que llegaron a tener una capacidad impresionante para expresarse en escena y no tenían miedo para improvisar. Cuando participamos en los festivales de la Universidad de Lima, algunas partes del trabajo que mostraban eran pura improvisación y lo hacían muy bien. Yo me quedé impresionada. Cuando el ser humano conecta tan profundamente consigo mismo, se olvida de todo lo que lo rodea, y se sumerge en su fantasía e imaginación. Así, logra tener una gran capacidad para expresarse. Una profesión artística es para eso: para transmitir algo al otro. Hubo varias generaciones que pasaron por mis clases.

¿Alguno de tus alumnos se interesó por seguir con la danza después?

Una de mis estudiantes se dedicó a la fotografía. Creo que la afición por lo artístico fue estimulada en las clases de danza.

¿Con quiénes colaboraste en tus creaciones?

Siempre creaba para mis alumnos cuando enseñaba. La única persona a la que llamé para que baile conmigo fue Gladys Acosta. Era excelente bailarina y se adaptaba muy bien a la danza contemporánea. Siempre le pagaba por su trabajo.

¿Por qué la llamaste a ella? ¿Qué te gustó de su trabajo?

No recuerdo cómo la conocí. Siempre me gustó cómo se movía como bailarina. Yo venía de haberme formado con profesores muy exquisitos. Con Gladys, hice diferentes coreografías.

¿Cómo era tu búsqueda en tus trabajos coreográficos?

Creo que la energía de todo lo que se vivía estaba muy presente en mis trabajos. Como mujeres, tenemos que enfrentar una carga muy dura y difícil. Creo que por eso coincidí tanto con el pensamiento de Martha Graham y nos llevábamos tan bien. Cuando estaba en Nueva York, yo era la única que conversaba con ella. Le enseñé unos dibujos míos y le gustaron mucho, así que me quiso conocer. La pintura me ha servido mucho [risas]. Incluso, nos hicimos amigas. En ese momento, tenía una necesidad por expresar quién soy yo, porque no me respetaban. Uno es insignificante si es genuino; por eso, es soberbio y agresivo para ser respetado. Uno debería ser respetado por como es, ya seas hombre o

mujer. Cuando terminaba de estudiar la carrera de Pintura, mis profesores me dijeron que no tenían nada más que enseñarme: lo que me faltaba era vivir. En parte, eso me motivó a viajar a Nueva York. Sobrevivir allá me hizo fuerte.

Si bien Nueva York es otro tipo de sociedad, también hay mucho machismo allí, incluso en el mundo de la danza.

Por supuesto: el machismo y el desprecio están presentes en muchos ámbitos. En el mundo de la danza, hay mucho ego, mucha soberbia y mucha vanidad estúpida. Tu cuerpo no es nada si no expresa, por más lindo que sea. Como decía Martha Graham, puedes tener el cuerpo más bello, pero, si no expresa, no da ganas de mirarlo; y, cuando lo miras, da ganas de vomitar. Para Isadora Duncan puedes no manejar la técnica en absoluto, pero tu cuerpo puede expresarse maravillosamente. Por eso, ella decía que no era necesario dominar la técnica de ballet, sino que había que bailar libremente.

“Cuando el ser humano conecta tan profundamente consigo mismo, se olvida de todo lo que lo rodea, y se sumerge en su fantasía e imaginación.”



Fotografía: archivo personal de Sandra Campos

Como bailarina, ¿sientes que tus propuestas eran fieles a tus ideas?

Claro. Con la danza siempre trabajé la integración del movimiento, la luz, el color y la forma en escena. Trabajaba la luz a partir de lo que había estudiado con Nikolais. Yo lo he visto usar simultáneamente cuatro proyectores para pasar filminas. Cuando regresé a Lima, traje mis filminas, pero todavía no teníamos la tecnología necesaria. Había que usar sábanas para proyectarlas.

Creo que la “integración” es un concepto clave en tu trabajo.

Ahora, eso es fundamental en las artes en general. En las clases que doy a niños en mi casa, enseño una hora modelado de cerámica; en la siguiente hora, los niños pintan; por último, hacemos juegos de expresión corporal. Las clases van de 9 de la mañana hasta la 1 de la tarde y ellos quieren quedarse más tiempo, porque mi método funciona. Como ahora hay muchos niños hiperactivos, necesitan trabajar a partir de la integración, porque todo lo captan rápidamente. Son muy intensos, así que tienes que estar más alerta que ellos. Si más adelante no se dedican al arte, igual van a ser creadores. Ser creativo y creador va más allá de la profesión. Lamentablemente, no todos los profesores tienen esa visión; ni siquiera en la Facultad de Arte han comprendido eso. El profesor Winternitz siempre nos decía que nosotros no podíamos estar encerrados en un edificio de cemento, como si fuéramos ingenieros. Como artistas, teníamos que estar cerca de la naturaleza, porque nuestra sensibilidad viene de ahí.

¿Qué haces cuando sales de la Universidad Agraria?

Trabajé en la Universidad Agraria hasta el 99. Mi mamá estaba muy mal, así que me dediqué a cuidarla. Falleció en 2000. Como estaba muy deprimida, no podía bailar. De todas maneras, necesitaba expresar mi dolor, así que me dediqué por completo a la pintura. Empecé a trabajar con texturas y con cortadas. Pasé por diversos universos.

Qué pena que hayas dejado de bailar por estar demasiado triste. Después de esa época, ¿no has querido retomar la danza como profesora o creadora?

Me gustaría, pero no tengo recursos. Ya no bailarías, sino que me dedicaría a otras facetas. Estoy tratando de convencer a mi hermana para crear una escuela con clases de diferentes niveles. Así, desde niños pueden asimilar el arte como una forma de vivir. Me gustaría traer maestros del Special Element. Ellos hacen danza acrobática y tienen precisión alemana.

La danza se ha vuelto muy acrobática en los últimos años.

Se ha vuelto muy masculina, porque muchos se han dedicado a hacer una danza ruda: corren, ruedan y tienen muchas acrobacias. Una mujer no puede hacer eso, pues el cuerpo promedio de la mujer no tiene tanta masa muscular como el del hombre.

Durante toda tu trayectoria, ¿cómo has visto la danza en Lima?

Me da un poco de pena, porque nuestro sistema aprovecha todo por conveniencia para hacer dinero. La gente cree que el sentido de la vida es ser rico y famoso. Un verdadero profesional de la danza tiene que trabajar con mucho rigor.

Como decía Martha Graham, uno tiene que prepararse por un promedio de diez años con por lo menos cinco clases a la semana de una hora y media para ser verdaderamente profesional. El problema es que en nuestro país se cree que lo único que hay de danza es lo que aparece en televisión. La otra danza no aparece en ningún lado, así que ni siquiera existe para la mayoría. Además, hay muy poca gente joven dispuesta a sacrificarse por amor al arte, y por amor a sentir el movimiento en su cuerpo en el aquí y ahora: no para lo que pueda pasar después. La fama y el dinero son lo de menos, porque de repente mañana te mueres. La energía vital del arte significa que amas ser artista con todos los sacrificios que implica. Mientras tengas ese amor, creo que todo lo que has aprendido se te queda para siempre. Además, eso te enseña a vivir y a ser mejor persona.

¿Cuál sientes que ha sido tu aporte a la danza en Lima y a la sociedad de Lima en general?

Existe un grupo de seres que hemos nacido para el arte. Quizás, todos hemos nacido en conjunto para ayudarnos mutuamente. Creo que mi función en el mundo es fundamental, porque tengo la claridad que otros no tienen sobre lo que necesitan. Si solo me hubiera dedicado a la danza o a la pintura, no tendría el entendimiento que tengo ahora. Mi sentido de la creación parte del sentido mismo de la creación abstracta, no solo de la pintura o la danza. Esa noción abstracta de la creación puede ser derivada a diferentes disciplinas. Eso tiene que ser formado de niño: ya de grande, no funciona. Por eso, me interesa enseñar a niños: a los ocho o nueve años absorben todo. Creo que les estoy enseñando poco a poco a pensar como artistas.

¿Cómo te sientes con ese trabajo hasta ahora?

Les he enseñado a varias generaciones hasta ahora. En verdad, no me siento muy satisfecha con ellos. Por ejemplo, no me siento contenta con los que son ahora maestros en la universidad, pues cada uno se deja llevar solo por sus intereses individuales. Esta es una época muy importante en la evolución del mundo, porque estamos en tiempos críticos a nivel nacional e internacional. Las generaciones actuales son prácticas e independientes. Los de mi época éramos idealistas y románticos, porque teníamos mucho por lo que luchar. Si ahora tenemos cierta estabilidad en el país, es porque los de mi generación luchamos. Lamentablemente, la situación en las artes en el Perú no es la misma: desde la época de las instalaciones artísticas, cada vez ha ido empeorando más. Procuremos hacer algo que pueda ser de provecho para las nuevas generaciones en el futuro.



Susanne Chión

“Creo que a la gente que hace danza le falta exponerse no solo a lo artístico, sino a la vida misma. Ahí reside la riqueza de la exploración.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Susanne Chión Chacón. Nací el 7 de octubre de 1970.

¿Cómo fueron tus inicios en la danza?

Antes de empezar con la danza contemporánea, bailé desde los catorce o quince años danzas españolas con la Compañía de la Casa España, que luego se convirtió en el Centro Español. Estuve en esa compañía por un lapso de seis años. Desde el inicio, te exponías al público, porque participábamos en varios eventos de la comunidad española, en la ópera y en la zarzuela. Ese tipo de experiencia me gustaba. Ya en mis últimos años con la compañía, mi maestro, Jaime Neves del Pozo, comenzó a llevar la clase hacia la danza moderna, al menos desde mi punto de vista. Empezamos a hacer piezas más individuales con respecto a las danzas tradicionales. Él mismo diseñaba las coreografías. Por otra parte, mi hermana Miriam estaba estudiando danza con Maureen [Llewellyn-Jones]. Así, empecé a conocer la danza moderna.

¿Con quiénes empezaste a tomar clases de danza moderna?

Llevé clases en Danza Lima con Kosva Gutiérrez y Rossana Peñaloza. Después, viajé a Barcelona y me quedé por ocho meses estudiando danza contemporánea. Llevaba las clases en un espacio llamado Área, que también tenía clases de circo. Luego, me aceptaron en una maestría de Educación en Danza en la Universidad de Stanford, así que me fui a Estados Unidos a estudiar.

¿Por qué decidiste estudiar una maestría de Educación?

Porque hice mi bachillerato y licenciatura en Educación Inicial en la PUCP. De hecho, mi tesis²⁹⁴ de pregrado trata sobre la danza y el niño. Mientras estudiaba el pregrado, di algunos talleres de teatro para niños de primaria en el CIFO [Colegio Isabel Flores de Oliva]. Después de terminar

²⁹⁴ Chión, S. (1990). *La danza creativa para la identificación del niño* (Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Educación. Lima, Perú).

la maestría, regreso a Lima y me contacto con la Facultad de Educación de la PUCP. Comenzamos a desarrollar cursos de danza en el 94.

¿Cómo era tu relación con la facultad?

Siempre he tenido una muy buena relación con las personas de allí, como Carmen Coloma, que ha sido decana; y Luzmila Mendivil, que fue la primera persona con la que comencé a trabajar los primeros proyectos de educación y danza. Ofrecimos un curso de danza creativa y talleres de capacitación de profesores a través del CISE [Centro de Investigaciones y Servicios Educativos], además de los cursos regulares de la especialidad de Educación. Yo también enseñaba cursos de creatividad y supervisaba las prácticas preprofesionales en Educación. Luego, por medio de Servicios Universitarios, comienzo a organizar clases de danza, que se transforman en el área de Danza y Andanzas; y la Compañía de Danza Contemporánea de la PUCP. Casi simultáneamente, empiezan a enseñarse los cursos de Danza en Estudios Generales Letras. Entonces, la raíz de la especialidad de Danza en la PUCP se remonta a los cursos de la Facultad de Educación y Servicios Universitarios. Más adelante, los cursos son asumidos por la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

¿Quién estaba a cargo de Servicios Universitarios?

El doctor Rogelio Llerena, pero mi jefe directo en ese entonces era el ingeniero Enrique Quevedo, que se encargaba del área de atención a los alumnos. Más adelante, le pido al entonces rector Salomón Lerner que la relación sea directa con el Rectorado, así que el área de Danza y Andanzas pasa a pertenecer directamente al Rectorado.

¿Por qué lo pediste? ¿Te daba más libertad?

Había muchos problemas burocráticos por el mismo diseño del sistema universitario. Por ejemplo, pasé por tres auditorías por la cantidad de dinero que se me daba, a pesar de que era una cantidad mínima. Al inicio, yo misma invertía de mi propio capital en Andanzas. Me encargaba de encontrar un espacio para ensayar. Incluso ensayábamos en nuestras propias casas. Luego, conseguí un local en la calle Tarata



Fotografía: archivo personal de Susanne Chi6n

“(...) para m3 cada experiencia creativa era un viaje y una posibilidad para explorar nuevos territorios.”

[Miraflores]. Yo misma ten3a que invertir en el proyecto para que fuera despu3s avalado.

¿Cu3l era la diferencia entre Andanzas y el 3rea de Danza?

Andanzas era la compa3a, que depend3a en un inicio de Servicios Universitarios. El 3rea de Danza consist3a en clases abiertas, en las que cualquier persona se pod3a inscribir.

¿Tuviste buena recepci3n con las clases abiertas?

S3, siempre fueron muy bien recibidas y tuvieron p3blico.

¿Qu3 suced3a con el CEMDUC [Centro de M3sica y Danza] en esa 3poca?

Siempre tuve una linda relaci3n con Chalena [Rosa Elena] V3squez²⁹⁵. Desde el principio, fue claro que Andanzas y CEMDUC ten3an orientaciones distintas, porque Chalena era investigadora de folklore. CEMDUC tambi3n est3 bajo el Rectorado. Si bien nunca hemos colaborado en un espect3culo, s3 hemos intercambiado opiniones y Chalena siempre se mostr3 muy receptiva. Cuando nosotros aparecimos, ya se daban clases libres en CEMDUC, que ten3an bastante gente. CEMDUC est3 orientado a dar clases de danzas y m3sicas peruanas con una estructura ya definida; es decir, a diferencia de nosotros, no propon3an exploraci3n de movimiento. Creo que nosotros fuimos un espacio para los que buscaban la creaci3n y expresi3n libre.

¿Qu3 alumnos tomaron talleres con ustedes?

Al inicio, ten3amos alumnos de la misma universidad. En las primeras coreograf3as estuvieron Mar3a P3a Arlotti²⁹⁶ y Patricia Del R3o, por ejemplo. Ellas ya ten3an algo de experiencia en danza. Adem3s, yo invitaba bailarines de fuera, como Rolando Rocha. As3, los espect3culos pod3an tener un mejor nivel de calidad desde el punto de vista t3cnico. Nuestro inter3s no era ser un grupo de aficionados, pues siempre aspiramos a ser un grupo competitivo a nivel profesional.

²⁹⁵ Ver nota 167.

²⁹⁶ Ver nota 24.

Los talleres ten3an distintos niveles. ¿Crees que Andanzas fue un espacio de formaci3n?

Cuando un estudiante se enganchaba, se daba cuenta de que no era suficiente llevar clases una o dos veces por semana, as3 que empezaba a tomar clases tambi3n fuera de la universidad. Comenc3 a crear convenios y a trabajar con otras escuelas, como Pata de Cabra, Terps3core o Espacio Danza. De esa manera, los alumnos ten3an m3s posibilidades de capacitaci3n con mejores condiciones. Nuestro piso, por ejemplo, era muy duro.

En total, estuviste diez a3os en la PUCP. ¿C3mo sientes que evolucionaron la compa3a y las clases abiertas en ese periodo?

Empezamos de cero. Al dejar la PUCP, dej3 un proyecto para la creaci3n de una facultad de danza. Cuando me fui el 31 de enero de 2003, ya exist3a el Festival Estaci3n de Danza y la compa3a, y hab3a una oficina con un sistema operativo. Antes, yo ten3a que encargarme de todo, incluso de la contabilidad y de aspectos administrativos sin siquiera tener una verdadera oficina: ten3a solo un peque3o espacio con un escritorio y silla, pero sin computadora. Gracias a las gestiones con el Rectorado, llegamos a tener una oficina y espacio para las clases.

Durante esos diez a3os, creaste cinco montajes.

Fueron cinco montajes de Andanzas y piezas sueltas que iban a los festivales. Los montajes fueron *Andanzas*, *Sentidos*, *Detr3s de la mont3a*, *Memorias del Laberinto*, y *Temblores del cielo, la rebeli3n de Lucifer*.

Tu trayectoria en la danza es curiosa, porque empezaste a crear despu3s de dirigir un proyecto de ense3anza. ¿En qu3 momento empezaste a sentir la necesidad de crear?

Cuando uno comienza a tomar clases de danza moderna, siempre hay un espacio creativo, as3 que fue parte de un proceso natural.

¿Qué técnicas de tu formación crees que han influido en tu etapa creativa?

Si tú vas a tomar clases con Morella, verás Hawkins; si tomas clases con Patricia Awuapara, verás Graham. En cambio, en Danza Lima, no veíamos una técnica depurada. Antes de irme a Barcelona, también tomé clases con Lili Zeni, pero tampoco se seguía una técnica precisa. En Área en Barcelona, lo que más había era Limón; y, en Stanford en Estados Unidos, había Cunningham y Contact Improvisación. Por mi personalidad, me dediqué a explorar más el Contact Improvisación. Eso me siguió influyendo en Andanzas y en mi parte creativa.

¿Cómo describirías tu trabajo? ¿Partías de un tipo de investigación puntual para cada creación?

Quizá, como para todo coreógrafo, para mí cada experiencia creativa era un viaje y una posibilidad para explorar nuevos territorios. Siempre me ha gustado trabajar con otras disciplinas artísticas, así que la colaboración con los músicos y artistas visuales como Denise Mulanovich y María Gracia de Losada se daba desde el inicio del proceso creativo.

¿Trabajaste con ellas en las cinco creaciones?

No, desde la segunda. *Andanzas* consistió en piezas sueltas del grupo. A partir de *Sentidos*, la investigación sí partió de temas centrales. Me gustaba mucho dar libertad a los demás colaboradores, así que íbamos creando en paralelo.

¿Con quiénes trabajaste la música?

Trabajamos en un inicio con Mauricio Álvarez, que ya falleció. Él era muy flexible, así que la comunicación era muy rápida y fluida. Después, trabajamos con José Luis Madueño. Él se encargó de toda la composición en *Detrás de la montaña*. *Memorias del laberinto* consistía en piezas sueltas de diferentes autores; para *Temblor del cielo* colaboramos con Alvaro Barrios del grupo Zarauz y Pauchi Sasaki, entre otros músicos valiosos.

Tú me contrataste para dar clases en el año 2000 y te agradezco mucho por ello. ¿A quiénes más contrataste en ese entonces para el área de Danza y Andanzas?

Me interesaba dar cabida a diferentes profesionales de danza. Más que invitar a amigos o amigas, quise invitar a gente de danza que sea muy diversa y auténtica. Además de llamarte a ti, contratamos a Gladys Acosta, una bailarina cubana que daba clases de ballet; y a Nora Maniak, que fue una de las primeras personas en dar clases de yoga en el Perú. Además, teníamos un vínculo con Terpsícore, Espacio Danza y María Elena Riera del Ballet San Marcos. Había una carencia de espacios de danza en Lima, así que quería ofrecer la mayor cantidad de clases posible. Incluso, cada vez que se llevaba a cabo el Festival Estación de Danza, invitaba a todos los grupos profesionales y a otras universidades.

Coméntanos cómo surgió ese festival.

Partimos de la necesidad de exponer nuestro trabajo. Siempre ha sido complicado tener público de danza en nuestro medio. En parte, eso se debe a que muy pocos se arriesgan a gastar dinero para ver un espectáculo que quizá no les va a gustar, considerando los recursos económicos de los jóvenes de nuestro medio. El festival consistía en exponer a la comunidad de la PUCP a diferentes actividades de danza, como funciones al aire libre y talleres en los que podían participar.

Incluso, alguna vez hubo conversatorios y una exposición fotográfica. De esa manera, queríamos visibilizar la necesidad de este espacio cultural para la comunidad de la universidad. Además, nos permitía integrar al circuito de danza de Lima, pues invitábamos a la mayor cantidad de grupos posibles. Incluso, intentamos vincularnos con provincias y llegamos a invitar a una compañía de Arequipa. Lamentablemente, nuestros recursos eran limitados.

¿Crees que el festival y su formato colaboraron con que crezca el público en Lima en general?

Creo que la danza de las universidades ha sido importante, aunque no se haya notado tanto. Muchos universitarios han conocido la danza por los mismos espectáculos que se presentaban al aire libre, a diferencia de los que se presentan en un auditorio a puerta cerrada.

¿Cuántas ediciones tuvo el Festival Estación de Danza?

Me parece que empezamos en el 96 y luego lo repetimos anualmente hasta que salí de la PUCP.

¿Por qué dejaste la PUCP?

Por varias razones. El área de Danza y Andanzas requerían mucho trabajo de administración y contabilidad, además de



Fotografía: archivo personal de Susanne Chión

lidiar con la burocracia. Como comentaba, incluso tenía que enfrentar auditorías, aunque contábamos con un bajo presupuesto.

¿Qué hacían en las auditorías?

Revisaban todas las cuentas para corroborar que nuestros reportes de gastos eran correctos, a pesar de que siempre justificaba los gastos que hacíamos. Ruth, la secretaria que sigue hasta ahora allí, ayudaba bastante. También recibíamos apoyo de la gente del área de Deporte. Aun así, el trabajo era muy complicado. El rector quería que me quede, pero yo ya no daba más. Por otro lado, había comenzado a practicar yoga y viajé a la India para seguir estudiando. Me empecé a interesar más en esa disciplina, que me hacía sentir más cómoda.

Después de dejar la PUCP, ¿dejas la danza inmediatamente?

Sí. A veces, suceden grandes cambios de la noche a la mañana. Hay que ser honesto con uno mismo y con lo que se quiere para ser feliz. Yo había estudiado e investigado para educar y crear, no para dedicarme a la gestión. Si bien el rector siempre fue amable conmigo, el sistema de una universidad es complicado. Después de salir de la PUCP, empecé a dar clases de yoga; incluso, en algún momento di un seminario a bailarines, que fue muy interesante. A finales de 2008, me fui a Los Ángeles por un tema familiar.

¿Ya no estás al tanto de la movida de danza en Lima?

Solo por lo que veo en los periódicos o en las noticias, o por lo que converso contigo cuando nos encontramos.

¿Cómo describirías la situación de la danza en Lima antes de que te vayas en 2008?

Creo que el mundo de la danza era bien marginal y siempre lo será. Me parece que es parte de su esencia, porque es lo que le permite tener cierta libertad y un espíritu revolucionario. Lamentablemente, por esa misma condición, no es una manifestación cultural masiva. Las grandes instituciones no van a invertir en algo que es muy marginal y riesgoso, y la danza contemporánea es muy riesgosa.

Estoy de acuerdo contigo. Aun así, hay países, como Inglaterra o Bélgica, en los que hay apoyo institucional a la danza contemporánea y se mantiene su carácter marginal.

Es que hay espacios en los que la danza contemporánea ha podido formalizarse e institucionalizarse gracias a mecenas. En nuestro país, no tenemos mecenas. No ha habido ninguna empresa que apueste por la danza contemporánea.

Ahora que estás involucrada con el yoga, ¿ya no tienes ningún vínculo con la danza?

Tampoco lo he cerrado. No lo he buscado ni he recibido propuestas, pero tampoco rechazo la posibilidad de volver a la danza en algún momento, porque no tengo ningún rencor o problema con ese mundo. Sin embargo, tengo una lesión en la cadera izquierda: no tengo espacio entre la articulación. Entonces, hay varios movimientos de danza que no podría hacer, como el *en dehors*. En cambio, el yoga es muy sano.

¿Sigues existiendo Mandala, tu estudio de yoga?

Funcionó hasta 2008, porque, cuando viajé a Los Ángeles, no pensé que iba a volver a dar clases de yoga. Pensé que solo mantendría mi práctica personal. Sin embargo, al regresar,

la gente me lo comenzó a pedir; volví a dar clases, pero de manera particular. Hay cosas que decido hacer y otras se deciden por mí.

¿Qué proyectos tienes ahora?

Ahora, me dedico sobre todo a las clases de yoga. Me interesaría volver a una institución educativa con el yoga, porque me gusta mucho enseñar, aunque no tengo ninguna propuesta concreta.

¿En qué tipo de institución te gustaría enseñar?

Me interesan las universidades. Me gusta mucho el grupo de educación superior, pues creo que puede beneficiarse mucho de este tipo de disciplina. Me interesaría hacer investigación. Si hay alguna institución interesada, yo hago feliz un proyecto.

Además, tuviste una bodega de comida llamada La Botana.

Tuve La Botana por un año y medio. En Los Ángeles, trabajé en un restaurante. Al regresar a Lima trabajé como chef, porque también he estudiado Artes Culinarias. Abrí La Botana, pero, al año, me di cuenta de que no iba a poder dedicarme a fondo a ese proyecto. Aun así, fue una experiencia muy linda.

Qué multifacética

Siempre me ha gustado dejarme llevar por la vida.

Creo que esa fluctuación es propia de la danza contemporánea.

Así es. Como decía, para mí era importante que en Andanzas se diera la colaboración y el intercambio entre diferentes artistas. También es algo propio de mi personalidad. Creo que a la gente que hace danza le falta exponerse no solo a lo artístico, sino a la vida misma. Ahí reside la riqueza de la exploración. Finalmente, al crear, uno comparte su vida, sobre todo en un país impredecible como el nuestro.



Tati Valle Riestra

“(...) pasar por Íntegro implicó experimentar la danza de una manera diferente. Siento que fue el inicio de lo que yo llamo una profesionalización en mí con respecto a la danza.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy María del Carmen Valle Riestra, más conocida como Tati. Nací el 14 de mayo de 1962.

Comenzaste a bailar desde muy pequeña en la que fue el alma mater de muchas bailarinas de tu generación. Cuéntanos sobre esa experiencia.

Desde los ocho hasta los doce años, tomé clases de danza en la Academia Británica de Ballet en San Isidro, que era dirigida por la señora Rosina Müller²⁹⁷. También enseñaban sus hijas, Denise y Silvia. Desde entonces, me quedé enganchada con la danza hasta ahora. Allí, me enseñaron ballet clásico, acrobacia y tap de una manera muy técnica y rigurosa. Para subir de nivel, había que pasar exámenes en las tres categorías. A medida que cumplías con los exámenes, te cosían cintas de colores. A pesar de que tenía un sistema de evaluaciones como el escolar, no había un ambiente de tensión. Nunca sentí miedo. De niña, tenía ansiedad los lunes en la mañana antes de ir al colegio, pero no me pasaba lo mismo con las clases de danza.

¿Recuerdas exactamente qué era lo que te gustaba?

Todo me fascinaba desde muy temprana edad. Eso ha sido una constante en mi vida, porque todo me gusta. Más adelante, en algún momento de mi vida, tuve una suerte de conflicto interior por querer definirme como una bailarina de clásico, moderno o jazz. También he pasado por temporadas en las que me ha gustado más un estilo. De niña, mi cuerpo era extremadamente flexible, así que tenía mucha habilidad para la acrobacia. Hacíamos movimientos como puentes, arañas y ruedas. Ese era mi fuerte. El tap me gustaba, pero nunca he sido buena para sostener ese tipo de ritmo por tanto tiempo. El ballet siempre me gustó mucho, porque me parecía que era el que tenía una capacidad de expresión mayor por la relación con la música, y con el trabajo y gestualidad de los brazos.

²⁹⁷ Ver nota 7.

¿Coincidiste con otras bailarinas en la academia?

Coincidió con Mónica Romero²⁹⁸ y Jossie Lindley²⁹⁹, que siguen vinculadas con el mundo de la danza.

Ana Vázquez³⁰⁰ y Rossana Peñaloza también comenzaron allí.

No coincidí con Rossana, aunque tenemos la misma edad. Ana Vázquez es un poco menor que yo, así que es posible que haya llevado clases después de que nos fuimos a Colombia en el 75.

Cuando llegas a Bogotá en el 75, inmediatamente pides continuar con clases de danza.

Sí, era una prioridad. Encontramos un lugar llamado El Estudio. Por ahí, pasaron muchos bailarines de Colombia. La directora y profesora era Irina Brecher de Sarmiento, de nacionalidad rumana. Ella estaba casada en ese momento con un bailarín colombiano llamado Rafael Sarmiento. Eran codirectores de ese estudio. Irina enseñaba ballet clásico. También hacía clases de jazz tipo Broadway. Irina había hecho ballet en Rumanía, creo que Vagánova. Luego, había estudiado moderno en Israel, sobre todo Graham. Parece que había mucha influencia de Graham en Israel.

Martha Graham viajó bastante a Israel y fue la cofundadora de compañías importantes allí.

Graham era muy técnica. Siempre he estado en escuelas en las que había énfasis en técnica, pero no había una competitividad nociva. Siempre primaba la fuerza del amor a la danza y de hacer lo mejor posible por la belleza y porque lo quieres hacer. A mí lo que más me entusiasmó de la escuela de Irina era la idea de hacer moderno. Yo no tenía una idea muy clara de qué era, pero recordaba haber visto alguna obra con mi mamá con música de John Cage en Lima. En realidad, no había visto mucha danza moderna en Lima, pero sí tenía una idea vaga sobre lo que era. La asociaba con la posibilidad de utilizar diferentes partes del cuerpo para la expresión gestual, o para reptar por el suelo o convertirse en un

²⁹⁸ Ver nota 286.

²⁹⁹ Ver nota 172.

³⁰⁰ Ver nota 4.

animal. Quizá me parecía fascinante por el bagaje que tenía de acrobacia. Yo tenía fuerza en el torso y en los brazos, porque sabía hacer diferentes maniobras acrobáticas, pero no veía la acrobacia como un arte. La danza moderna se me presentaba como una forma de usar ese tipo de fuerza y movimiento con un fin artístico, así que me daba mucha ilusión. Cuando empecé con las clases de moderno, me encantaron. Además, me dieron mucha fuerza, pues hacíamos la técnica Graham, que implica trabajo de suelo y contracción. Ese tipo de trabajo fortalece la musculatura de centro y me sirve hasta ahora.

Entonces, te sentiste cómoda con el moderno.

Sí, definitivamente. Me encantaban las clases de ballet, pero había elementos del clásico con los que nunca me pude relacionar, como la jerarquía institucional. Si bien ahora hay creadores que utilizan la técnica del ballet para plantear creaciones propias, los códigos están muy estandarizados. Desde niña, siempre fui muy cuestionadora, así que la danza moderna me permitía salir de los códigos establecidos. Pronto, me di cuenta de que no iba a ser una bailarina clásica; en cambio, el moderno siempre iba a estar presente en mi vida. Aun así, de adolescente, todavía no veía la danza como una carrera profesional. Mis conflictos giraban en torno a qué clases quería seguir.

¿Por qué no veías la danza como una profesión?

Era algo primordial en mi vida, pero no la veía como una profesión.

Aun así, tenías un ejemplo en Irina, que se había dedicado profesionalmente a la danza.

Sí, pero siempre he tenido muchos intereses. También me encantaban el colegio y las ciencias. Además, pensar en dedicarse a algo que te gusta tanto puede implicar que termine por hostigarte.

Entonces, no tuviste un conflicto como otras bailarinas que querían dedicarse a la danza, pero no lo veían posible en un principio.

No. En eso no consistía mi conflicto, en todo caso.

Terminas el colegio en Bogotá y sigues bailando. Nos mudamos a Cali por un tiempo corto. Luego, decides estudiar Biología y te vas a Canadá. ¿Cómo continuó tu vínculo con la danza?

No paré con la danza. Nos fuimos de Bogotá a Cali. Irina también dejó Bogotá. Se fue a Miami y abrió una academia allá. Después de terminar el colegio y antes de comenzar Biología en la Universidad del Valle en Cali, viajé a Miami para llevar clases con Irina en mis vacaciones. Luego, seguí con las clases de danza en Cali en la escuela privada de Amparo Carvajal y con Gloria Castro en la Escuela Nacional de Danza del Ballet Nacional de Cali³⁰¹. Fue excepcional que me aceptaran en las clases, pues en Cali hay un sistema particular: como en Cuba, escogen a los niños y niñas desde primaria. Luego, estudian durante toda la etapa escolar en colegios para bailarines que están cubiertos por el Estado. Ese fue el caso de Alvaro Palau Palomino, un bailarín con el que he trabajado en Washington D.C. Más adelante, viajé a Canadá para terminar la carrera de Biología Marina en la Universidad de Guelph, cerca de Toronto. Al llegar, averigüé

qué clases de danza había. La universidad tenía un grupo de danza dirigido por Sarah Jane Burton. Me contacté con ella y me tomó. Teníamos clases y ensayos en las noches. Formé parte de ese grupo durante los cuatro años en los que estudié en la universidad.

Recuerdo una foto de ti que salió en el periódico de la universidad. Salías haciendo un *grand jeté*. Después de tu estadía en Canadá, regresas a Lima cuando el grupo Íntegro recién se había formado. ¿Qué pasa cuando llegas a Lima y cómo entraste a Íntegro?

Llegué al grupo Íntegro gracias a ti, pues ya habías bailado en *La mujer y la danza* en el 84. Ya conocías a Lili Zeni, porque habías llevado clases con ella y te había invitado a participar en el montaje. Yo regreso en el 85 a Lima. Luego, tú y yo bailamos en *Eslabones, cadenas, calabozos y dragones*. Desde entonces, trabajé con Íntegro durante todo el tiempo que estuve en el Perú. Posteriormente, también me he encontrado con ellos fuera del país. Aunque había llevado clases y había participado en espectáculos desde muy pequeña, empezar a trabajar con Íntegro fue un cambio radical en mi manera de ver la danza. El trabajo con Íntegro implicaba una visión más global sobre el arte con un fondo social. Yo no había experimentado la oportunidad de ser creativa y hacer mi propio movimiento; había hecho muy poco trabajo de improvisación, pues, hasta entonces, había trabajado a partir de la dirección de otros en función de estilos conocidos y técnicas claras. Fue increíble poder estar en Íntegro. Creo que ha sido lo más importante que ha pasado en mi vida con respecto a la danza. Íntegro planteaba una visión estética y visual que iba más allá de tratar de bailar bien. Además, formar parte de Íntegro implicaba ser parte de un grupo de personas que tenían mucha pasión y ganas por crear. Confluyeron diferentes personalidades carismáticas y jóvenes en un momento de tensión social, pues era una época de violencia e inseguridad en el país. Todo eso se plasmó en el trabajo. Los más importantes en ese momento eran Lili Zeni y Óscar Naters. Después, se juntaron más personas que hasta ahora son cercanas para mí. Entre ellas, están Rossana Peñaloza, Ana Zavala, Ana Vázquez, Magdalena Villarán³⁰², Marisol Otero y Jaime Lema. En suma, pasar por Íntegro implicó experimentar la danza de una manera diferente. Siento que fue el inicio de lo que yo llamo una profesionalización en mí con respecto a la danza.

Esta pregunta puede ser un poco difícil, porque, antes de Íntegro, tú habías estado fuera del país. Aun así, ¿cómo sientes que Íntegro influyó en el mundo de la danza del Perú y en la sociedad en general? Por ejemplo, el público que iba a ver a Íntegro no era exclusivamente de danza.

Quizá no tengo el mejor criterio para hablar de primera mano sobre cómo era la danza en el Perú. Había vivido durante toda la secundaria en Colombia y luego estuve por cuatro años en Canadá, es decir, había estado once años fuera de Perú. Entonces, no podía saber con exactitud qué significaba Íntegro frente a lo anterior. Sin embargo, por lo que decía la gente y lo que publicaban los periódicos, creo que Íntegro tuvo un gran impacto, pues todos hablaban del grupo. Además,

301 Se trata del Instituto Colombiano de Ballet Clásico–Incolballet.

302 Ver nota 3.

Avaricia de Íntegro. Fotografía:
Roberto Aguilar

“El trabajo con Íntegro implicaba una visión más global sobre el arte con un fondo social.”



fueron los que más influyeron en mí a largo plazo. Al regresar, también trabajé con Maureen Llewellyn-Jones para un espectáculo que se llamó *Solos*, en el que bailaban Doris Bayly, Oriana Franco, Maritza Garrido Lecca³⁰³, Gigi Muelle, Maureen y yo. Maureen también había sido parte de Íntegro, pero no coincidimos. El trabajo con ella también partía de la creación personal, de la búsqueda en uno mismo y de la exploración de otras disciplinas artísticas. Entonces, Íntegro no era el único grupo que hacía trabajo interdisciplinario en ese momento: lo que nos distinguía era la fuerza y el convencimiento que teníamos. Como éramos muy seguros de lo que hacíamos, la propuesta resultaba muy fresca y espontánea, e impactante a la vez. No teníamos vergüenza y, al mismo tiempo, queríamos lograr algo bueno. Sentíamos que éramos algo especial, porque estábamos empezando un grupo con ansias de que continúe en el tiempo. Queríamos crear una visión; no éramos parte de una corriente.

Las bailarinas de esa época de Íntegro eran creadoras, y venían de experiencias de danza y movimiento distintas. Sin embargo, cuando uno ve una obra de Íntegro, la puede reconocer inmediatamente como propia del grupo. ¿Cómo se ponían de acuerdo durante el proceso de creación? ¿Cómo lograban conjugar sus experiencias individuales en la estética del grupo?

Efectivamente, veníamos de lugares diferentes. Por lo general, trabajábamos procesos largos y sostenidos en el tiempo. Algunas obras se hacían en menor tiempo que otras. También había montajes que trabajábamos durante un periodo largo, en el que conversábamos y nos mirábamos mutuamente, porque todo salía de las improvisaciones y las lecturas que hacíamos. En esos procesos, el ojo de Óscar hacía la edición. Óscar tiene una manera de dirigir totalmente diferente, porque viene de una formación de artes plásticas. Siempre hacía retroalimentación y comentarios; a partir de eso, se organizaba y se moldeaba la obra. Su visión de director no

era desde el punto de vista de un bailarín. Él no creaba los movimientos o secuencias.

Íntegro tiene aproximadamente treinta años de existencia, pero sus inicios son considerados como su época dorada por el impacto que provoca dentro y fuera del país. Muchos recuerdan particularmente el elenco de esa etapa, porque, además de su trabajo, ustedes tienen personalidades muy fuertes. Cuando me hablan del Íntegro de esa época, me hablan de ti, Ana Zavala, Ana Vázquez y Lili Zeni. ¿Crees que eso te ha marcado en algún sentido?

Creo que mi paso por Íntegro ha condicionado mi forma de ver las cosas, incluso después de haber tenido otras experiencias de danza que han sido refrescantes.

Hay muy buenos bailarines, pero tú has sido un ícono en la danza de nuestro medio. Eras un caso *sui generis*, difícil de catalogar. ¿Cómo describirías a la bailarina de la época de Íntegro, la que era un ícono?

Como bailarina, utilizaba todo el cuerpo: desde la emoción hasta el cerebro. Buscaba tomar la experiencia previa que había tenido en danza para transformarla en otra cosa, y expresar algo específico en cuanto a un color, un sentimiento o lo que fuera. Estaba en un proceso de exploración interior para expresarme de la manera más poderosa posible. Siento que tenía mucha disposición por asumir riesgos y rendir al máximo, sin temor a las consecuencias. Por suerte, nunca me hice daño. Ahora, me doy cuenta de que no me preocupaba tanto cómo salía el movimiento, sino que lo central era expresar el sentimiento y la idea. Creo que los movimientos salían desde lo más intuitivo, así que quizá después no podía explicar cómo estaba moviendo el brazo o en qué ángulo doblaba el dedo, por ejemplo.

Con el tiempo, ya has ido incorporando mayor consciencia física.

Sí, la he incorporado, porque veo que también hay belleza cuando haces algo con cuidado externo y no necesariamente a partir de la necesidad de sentir a fondo. No quiero decir

303 Ver nota 2.

que uno no debe tener emoción, pues, cuando uno baila con emoción sincera, se nota. Aun así, no necesariamente involucrarse completamente con la emoción va a hacer una gran diferencia frente al espectador. Algo formal, externo y pensado puede hacer más diferencia para él.

Mientras bailabas con Íntegro en los ochenta, seguías trabajando como bióloga.

Sí, trabajaba en la Universidad Peruana Cayetano Heredia. A finales de los ochenta, Íntegro dejó de ser una ocupación a la que me dedicaba en mi tiempo libre, pues el grupo se hizo famoso y aumentaron las obligaciones. Entonces, empecé a cuestionarme si podía dedicarme a un trabajo a tiempo completo en la universidad y al grupo a la vez. Vivía en la casa de mis padres en La Molina. Todos los días, iba a trabajar en la universidad en San Martín de Porres, y ensayaba con Íntegro en Pueblo Libre, Surco, Jesús María o Miraflores. Además, iba a Barranco a buscar a Alonso, mi enamorado. Era agotador.

A pesar de que en Lima no había tanto tráfico como ahora, es comprensible lo que dices. A inicios de los noventa, te fuiste a Ecuador. Cuéntanos un poco de tu estancia por allá.

Ecuador fue un respiro para mí. Trabajar con Íntegro era fascinante, pero también me quedaban ganas de bailar en un sentido más convencional. A veces, uno quiere seguir un ritmo y una secuencia. Mi formación es de danza y siempre me encantó bailar. Entonces, como ya había tenido una experiencia más profesional en el mundo de las artes escénicas, quería aventurarme a trabajar con bailarines y compañías profesionales de danza moderna o contemporánea para trabajar una técnica que me gustara. En Íntegro, habíamos explorado el movimiento, pero, con los años, la experimentación tomó un rumbo distinto al de la danza en su sentido más tradicional. En Ecuador, decidí que me iba a dedicar a la danza como trabajo a tiempo completo, así que abandoné la biología con mucho pesar. Al llegar a Ecuador, ya estaba contratada por la Compañía Danza Teatro Retazos, un grupo cubano de danza con vínculos con Ecuador: la directora, Isabel Bustos, es ecuatoriana y vive en Cuba. En ese entonces, estaba en Ecuador con su compañía con una residencia de un año e invitó a bailarines locales de Quito para una gran producción de *Carmina Burana* con Álvaro Manzano, director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Estaban por iniciar los ensayos y necesitaban bailarines extras. Fui presentada a Isabel por mi amigo Nelson Díaz³⁰⁴, que había trabajado en Íntegro y había regresado a Ecuador. Fue la primera vez que tuve un contrato formal. El grupo de cubanos tenía una gran técnica y lindo movimiento. Se movían con mucha fuerza, pero de manera relajada y suelta a la vez. Ese trabajo fue delicioso. La presentación en el teatro fue muy potente. Había un trabajo de *partnering* en el que manejaban muy bien las cargadas.

Después de *Carmina Burana*, continuaste trabajando con Retazos.

Sí. El proceso de *Carmina Burana* fue un caso muy específico, porque se trabajó durante cuatro meses todos los días, por seis horas al día. Ensayábamos a tiempo completo en la

Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito. Se presentaron funciones en Quito y en Guayaquil. Isabel se quedó un poco más de tiempo en Ecuador y montó algunos trabajos más. Uno era una reposición de un trabajo que se llamaba *Los siete pecados capitales*. Me tocaron las escenas de la lujuria y la gula. La otra obra se llamó *Ensueños*, que presentamos en el Teatro Sucre, un teatro principal en el centro. Retazos estuvo en Ecuador en el 91. Luego, regresaron a Cuba. Miguel Azcue, hijo de Isabel y bailarín de la compañía, se quedó en Quito. Con él formamos un pequeño grupo que se llamó Aulmomonto. Nos invitaron al American Dance Festival, en el que nos presentamos y tuve la suerte de tomar talleres. Trabajamos por una temporada corta con Aulmomonto, porque Miguel se fue a México. En paralelo, trabajé con Nelson Díaz, que había formado la Fundación Cultural Humanizarte. Colaboré con ellos desde sus inicios. Tenían una compañía de danza moderna y una de danzas andinas. Pablo Cornejo era coreógrafo y director principal de la compañía de moderno y contemporáneo; y Nelson dirigía la de danzas andinas. Trabajé en el Ballet Contemporáneo Humanizarte en los montajes *El amor desenterrado*, *La muerte puede bailar* y *Pactara*. También trabajé con Wilson Pico en dos coreografías en las que participaron actores y bailarines locales. Nunca en mi vida he bailado tanto como durante mi estadía en Ecuador. Creo que fue mi mejor época como bailarina por la edad y la experiencia que tenía. En total, viví por cinco años en Quito.

Además, empezaste a enseñar clases por primera vez en Humanizarte.

Di clases en Humanizarte hasta que me fui de Ecuador en el 95. También enseñé por dos años en la Universidad San Francisco de Quito.

En el 95, regresas a Lima. ¿Cómo fue esa segunda etapa en Lima?

Después de la experiencia en Ecuador, quería volver a trabajar con Íntegro, pero también quería tener libertad para trabajar en otros proyectos con más personas. Al llegar, inmediatamente vuelvo a trabajar con Íntegro en *Los amores difíciles* para una gira a Brasil. Asumí el rol que antes habían hecho Jossie Lindley y Marisol Otero. Más adelante, bailé en *Juanita* y en la retrospectiva de *Y si después de tantas palabras*. La época de mi regreso fue bonita porque tú habías regresado. Qué mayor felicidad que esa: era la primera vez que vivíamos como adultas en la misma ciudad. Además, en el 95, antes de que yo llegara, Mirella Carbone, Rossana Peñaloza y tú habían fundado Pata de Cabra, que fue un hito en el mundo de la danza. A ellas también las quiero mucho. Con Rossana había trabajado antes; a Mirella la conocía, porque había estado en Quito varias veces y me encantaba su trabajo. Recuerdo ese tiempo como los años de Pata de Cabra.

Pata de Cabra era un grupo, una escuela y un centro de difusión de danza. Tú formaste parte del equipo como bailarina y profesora.

Llevé clases contigo. El nivel era bastante avanzado e increíble. Aprendí mucho en esas clases: a pesar de que había llevado muchas clases en Ecuador con Retazos y había hecho algo de trabajo de suelo, lo que tú traías era diferente y nuevo para mí. Esas clases incrementaron mis capacidades de bai-

304 Ver nota 129.

lar de una manera asombrosa. Creo que años después pude entrar al grupo de Estados Unidos gracias a ese entrenamiento contigo. También fui profesora en Pata de Cabra y tuve la suerte de trabajar con muchos artistas del medio en diferentes montajes. Por ejemplo, trabajé en obras de Rosana Peñaloza que se presentaron en Pata de Cabra; bailé para Mirella Carbone en *Delito de noche* en el Centro Cultural PUCP y en el Teatro Larco; y bailé contigo en *Ángeles olvidados* en la Alianza Francesa.

Pata de Cabra fue un lugar importante como espacio de formación, pues de allí han salido muchas personas que son profesionales y siguen trabajando en el rubro de danza. Como profesora, ¿qué crees que le aportaste a Pata de Cabra? Cada una de nosotras tenía un estilo, una técnica y una manera muy distinta de abordar la danza.

Siempre me he preguntado eso. Siempre le ponía mucha dedicación y pasión a todas las clases que dictaba. Espero que eso haya significado un aporte en ese momento para los alumnos. Creo que no tuve suficiente tiempo como para

sentir que influí a largo plazo, como lo hicieron ustedes. En todo caso, tendría que preguntarles a mis alumnos. Más allá del impacto a largo plazo, creo que ese espacio tuvo mucho valor en su momento, pues fue un lugar para que la gente aprenda y disfrute la danza.

Como en Pata de Cabra éramos tres cabezas, el aporte no venía de un solo maestro, sino de la confluencia de diferentes miradas.

Exacto. Todas éramos parte de un engranaje. Ustedes tres eran las que más aportaban, y las demás contribuíamos.

En general, ¿cómo sentiste el movimiento de la danza en la época de tu regreso?

Mucho más vibrante que en mi primera época en Lima. Siento que en los noventa ya había diversidad de fuerzas en la danza y mucha más gente estaba involucrada con el medio. Había diferentes coreógrafos y directores con montajes fuertes. Creo que el movimiento de danza era más activo, pues más gente y más generaciones estaban presentes. Yo también estaba más conectada con el medio.



Images from the Embers de Dana Tai Soon Burgess. Fotografía: Mary Noble Ours

¿En qué año te vas a Washington D.C.? ¿Cómo llegaste a bailar con Dana Tai Soon Burgess?

Me voy en el 99. Fue difícil al principio. Aunque todavía era joven cuando viajé, sentía que ya me tenía que retirar de la danza. Ya lo había pensado desde hace tiempo, pues quería ser madre y cada año pensaba que iba a dejar la danza al quedar embarazada. Lo intenté por ocho años con todos los tratamientos posibles, pero dejé de hacerlo y acepté que no iba a tener hijos cuando me fui a Estados Unidos. Llegué con casi cuarenta años a Estados Unidos y pensé que quizá no tendría la oportunidad de bailar profesionalmente de nuevo. Tampoco iba a volver a la biología después de tanto tiempo. No conocía a nadie y tenía que encontrar un nuevo plan de vida. El primer año fue de una soledad muy dura, pero también me sentí libre de ataduras. Finalmente, encontré un espacio para tomar clases de danza. Conocí a Dana Tai Soon Burgess en una de sus clases. Nuevamente, apareció una oportunidad a mi favor: él estaba por empezar un montaje y quería bailarines nuevos. Después de llevar clases con él, le gusté y me invitó a ser parte de su compañía.

El trabajo con él ha sido muy distinto para ti. Como decías, en la época inicial de Íntegro, eras una bailarina muy intuitiva e instintiva, pero no tenías tanta conciencia del espacio y de la forma. Creo que en el trabajo de Dana se les da importancia a esos aspectos.

Era un trabajo muy distinto, pero también encontré puntos en común con lo que había hecho en Íntegro. Si bien la propuesta de Dana es totalmente precisa, detallista y pulida, yo veía en ella elementos que también están en el trabajo de Óscar. La diferencia está en cómo trabajan la fuerza contenida. En la propuesta de Óscar, hay una pasión interna contenida que explota de manera catártica; en el trabajo de Dana, la fuerza contenida se libera en una especie de caligrafía divina que tiene mucho del lenguaje de la danza: en la posición del pie, la pierna alta o la piroeta de una bailarina clásica. Con Dana se trabaja mucho la expresión con las piernas. Eso era algo que había dejado de lado y con él lo recuperé.

Además, el trabajo de Óscar tiene que ver mucho con composición, porque él se aproximaba a la danza desde el enfoque que tenía en la pintura. ¿Cómo aborda Dana la composición?

Creo que ven la composición de una forma similar. Curiosamente, los padres de Dana son artistas plásticos, así que ha crecido en un ambiente de arte visual. Además, tanto en el entrenamiento de Óscar como en el de Dana hay elementos asiáticos: con Óscar trabajamos mucho tai chi; el movimiento de Dana tiene influencia de artes marciales. Entonces, hay gestos y detalles en común en sus propuestas. Dana trabaja mucho la emotividad de una manera profunda y contenida. Nunca vas a ver acciones repetitivas ni pasiones desbordadas durante mucho rato, ni algo explícitamente muy sexual. Si bien hacemos trabajo de improvisación, este está ligado a frases que él desarrolla. Él hace secuencias de movimiento que después deconstruimos. En la creación de dúos, tríos y cuartetos, los bailarines improvisan nuevas

secuencias utilizando el espacio negativo de la secuencia que él desarrolló inicialmente.

Como decías al inicio de la entrevista, desde pequeña has tenido intereses variados. Creo que eso es algo que te puede describir como bailarina, pues la Tati de los ochenta es muy distinta a la actual.

Creo que siempre he estado muy abierta a experimentar. Hubo una época en la que quise probar muchos estilos y formas de trabajo, pero, en el fondo, me gusta la continuidad. Eso lo tengo ahora con Dana, así como también lo tuve con Íntegro en su momento. En los años con Dana, no me ha interesado bailar en escena con otras compañías, aunque sí me gusta tomar clases de otros estilos con otra gente. Por ejemplo, he disfrutado las clases de Deborah Riley en Dance Place.

Más allá de que hayas tenido múltiples intereses, siempre has trabajado con mucho compromiso. La semana pasada entrevisté a María Elena Riera. Ella me recuerda a ti cuando está en escena, porque siento que ambas comprenden lo que hacen racional e intuitivamente. Algo que ustedes tienen en común es que no trabajan como coreógrafas, más allá de las creaciones que hacen para sus alumnos. Quizá bailarinas como ustedes tienen una empatía especial con la visión y el trabajo de los coreógrafos.

Creo que también podría haber hecho más coreografía, pero no tengo el deseo para gestionar el espacio, conseguir el dinero y lidiar con las diferentes personalidades involucradas. Por eso, nunca he intentado hacer una compañía y estoy contenta cuando bailo para otros.

Dana y su compañía han venido en varias ocasiones a Lima, y han colaborado con el Ballet San Marcos y el Ballet Nacional. Para ellos ha sido una influencia importante. Coméntame sobre tus viajes a Lima con Dana.

Me ha gustado entablar relación con gente de la danza en Lima con la que no me había relacionado antes, como con el Ballet San Marcos y con el Ballet Nacional. Si bien ya conocía de manera independiente a algunos bailarines, como Luis Valdivia, no había trabajado antes con compañías tan grandes. Fue una experiencia muy interesante, aunque haya sido por un tiempo corto.

Al llegar a Estados Unidos, comienzas a acercarte a las artes plásticas y empiezas a pintar. Actualmente, la pintura es algo muy importante en tu vida.

Exacto. La pintura es un espacio de creatividad individual que me era importante desarrollar.

Es posible que regreses al Perú pronto. ¿Tienes algún proyecto relacionado a danza acá?

No quiero hacer planes, aunque no puedo evitar pensar en ello. Es una gran incógnita. Aun así, algo haré, porque no puedo vivir sin la danza.



Vania Masías

“Uno tiene que probar de todo para descubrir su movimiento y para bailar con verdad. Es importante aprender a aceptar tu humanidad y vulnerabilidad.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Mi nombre es Vania Masías Málaga. Nací el 3 de enero de 1979 y soy peruana.

Comenzaste desde pequeña con el ballet clásico.

Sí, pero primero hice acrobacia. De niña, siempre me movía y con la acrobacia canalizaba mi energía. Comencé con la acrobacia a los tres años en el Club Regatas. Incluso, estuve en el grupo de competencia del club. Podía hacer hasta ocho *flip flaps* para atrás seguidos. Hice acrobacia hasta que me caí de espaldas a los seis años. Como me asusté con el accidente, mi papá sugirió que pruebe con el ballet. En mi casa, siempre hubo mucha disciplina, y mi papá y mis dos hermanos mayores eran muy deportistas. Entonces, quedarse en casa sin hacer nada no era una opción. Cuando estaba por cumplir siete años, comencé con las clases de ballet en la escuela de Lucy Telge. Mi primera profesora fue Elena Ríos y luego me enseñó Carolina Vigil³⁰⁵. Cuando hice la audición para entrar a la escuela, ya tenía los músculos desarrollados para mi edad, y eso no es lo ideal para el ballet. Lucy comentó que tenía mucho músculo y no tenía mucho empeine. Aun así, entré. Al principio, pasar de la adrenalina de la acrobacia al ballet me pareció muy aburrido. Además, en la escuela de Lucy comienzas a entrenar sin música.

¿Todavía estaba su madre, la señora Ina?

Sí. La señora Ina siempre estaba sentada en la recepción y opinaba. A pesar de mis piernas, fui subiendo de nivel, pero no me llegaba a enganchar con el ballet. Al año de haber entrado al ballet, mi papá me dijo que tenía que superar el miedo a hacer acrobacia y tenía que volver a hacer los *flip flaps*, así que volví a la acrobacia a los ocho años aproximadamente. Hice acrobacia y ballet en paralelo hasta los once o doce años. Ya a los once años, me comprometí de manera más seria con el ballet.

305 (Lima, 1971) Maestra certificada de la Royal Academy of Dance (Londres). Actualmente, es primera bailarina del Ballet Nacional.

¿En qué momento te enganchaste con el ballet?

A los seis años, mi mamá me regaló un casete de *Scheherazade* de Rimsky Korsakov. Me dijo que me estaba regalando fantasía e imaginación. Yo ponía el casete en mi cuarto antes de dormir y, cada vez que escuchaba el movimiento musical, imaginaba historias en mi cabeza. Algo bonito de la experiencia con Lucy es que desde niña te presentas en escena, porque te daba la oportunidad de participar en algún papel en *Coppélia*, *El cascanueces* o *El lago de los cisnes*. Personalmente, me deslumbré con *Coppélia*. Hice de títere con Ale [Alexandra] Morales. Me enamoré de la historia y de la interpretación de los bailarines. Nunca olvidaré la interpretación de Carlos Rojas y Jorge Rodríguez³⁰⁶, que eran grandes bailarines. Como Carlos hizo de Coppélius, cuando lo veía después, me lo imaginaba con la barba. Creo que con esa obra me enamoré del ballet.

¿También te divertía estar en escena y en los ensayos?

Sí. Era un mundo donde existen la magia y la fantasía. Lo que antes había imaginado en mi cabeza ahora lo podía ver y tocar. Después de *Coppélia*, viene Mario Galizzi a montar *El cascanueces*. Para ese entonces, yo ya tenía nueve años y había subido de nivel. En los montajes, siempre bailábamos Ale Morales, José Gregorio [Urrutia] y yo. Lucy motivaba que hubiera competencia entre Ale y yo.

Siempre han existido ese tipo de tensiones, también en mi época.

En la readaptación de *El cascanueces*, Ale y yo interpretamos el papel de la niña: yo estaba en el primer reparto; y Ale, en el segundo. Fue una época dura, porque decían que estaba en el primer reparto por venir de una familia adinerada. Como mi mamá me mandaba con chofer, a partir de los once años, empecé a ir al Centro de Lima en bus para no sentirme mal ante mis compañeros. Por suerte, me hice amiga de Rosi [Rosa María] Barúa³⁰⁷. Tenía unos seis años más que yo, pero me acogió.

306 Ver nota 5.

307 Ver nota 63.

Es duro que no te reconozcan por tu talento y que piensen que tu éxito se debe a otras razones.

Es duro, sobre todo si eres pequeña. En ese entonces, todavía Marcela Pardón³⁰⁸ organizaba el Concurso Latinoamericano de Ballet Infantil con la Escuela Nacional Superior de Ballet y la Asociación Cultural Eidos. Venía gente de todo Latinoamérica. A los nueve años, participé por recomendación de Lucy, y gané medalla de plata; una panameña ganó el oro. Al año siguiente, le gané a la panameña. A principios de los noventa, Ale, José Gregorio y yo viajamos a Cuba con un grupo de alumnos mayores de Lucy por aproximadamente un mes y medio. Los tres éramos los más pequeños. En Cuba, una maestra nos escogió a José Gregorio y a mí para hacer un *pas de deux*. Teníamos diez u once años. Nunca olvidaré esa experiencia. Fuimos a la casa de Miguel Gómez, un maestro cubano que Lucy trajo a Lima en alguna ocasión. José Gregorio interpretó a un pescador; y yo, a un ser marino. Al regresar, Lucy prepara el *Festival de flores* para José Gregorio y para mí. Cuando veo el video del *pas de deux* que hicimos, no lo puedo creer. Ese *pas de deux* lo vio Fernando Bujones, que está casado con Charito [Rosario] Arnillas. Nos recomendó que estudiemos fuera, porque vio que teníamos talento. Nos sugirió que vayamos al Boston Ballet, donde Fernando también había bailado. Las clases en el Boston Ballet eran costosas. Mi papá las podía costear, pero la familia de José Gregorio no. Finalmente, José Gregorio fue becado para Suiza y yo empecé a ir a la escuela del Boston Ballet. A partir de ese momento, no volví a tener vacaciones. Después de Navidad y Año Nuevo, viajaba a Boston. Además, en el Ballet Municipal, me adelantaron de nivel y empecé a entrenar con grupos de chicas mayores. En realidad, me gustaba vivir las mismas experiencias que las mayores. Viajaba sola y no pensaba en los peligros que corría por ser tan pequeña. Al principio, me quedé en las residencias, donde veía a chicas que consumían de todo: marihuana, ácidos, LSD. Incluso, una vez, cuando tenía doce o trece años, escuché cómo una chica entró al camarote con un chico. Todo eso me llevó a crecer muy rápido.

¿Cómo fue tu experiencia en el Boston Ballet?

Nunca olvidaré mi primer día en la escuela del Boston Ballet. El salón era enorme: tenía el doble del tamaño del salón del Teatro Municipal de Lima. Las cortinas estaban impecables. Las niñas calentaban y solo me miraban, sin hablarme. Fue muy fuerte enfrentarme a eso. Solo me habló una chica que se volvió mi mejor amiga. Se llama Cristhiana Briggs. Luego, su familia me acogió, así que empezaron a recibirme en su casa cuando viajaba. Era una familia muy artística y culta. No podían solventar el curso de ballet, pero la niña era muy buena, así que fue becada. Después de un tiempo, los del Boston Ballet le dijeron a mi papá que debía mudarme definitivamente allá para seguir en la escuela de manera más formal. Mi papá quería que yo crezca en el Perú, porque es muy patriota. Entonces, pensó en traer a un buen maestro para seguir con mi formación en Lima. Como la mejor escuela de ballet es la del Teatro Bolshói, quiso traer un maestro de ahí.

308 Ver nota 66.

Qué alucinante.

Para mi papá no hay límites. Su historia es para escribir un libro, pues es un luchador que ha comenzado de cero. Logró traer al maestro Mikhail Koukharev³⁰⁹ de Rusia para el Ballet Municipal y para que me dé clases en casa. Acondicionó un gimnasio que teníamos en casa para que sea un salón de ballet. Yo seguí yendo donde Lucy y el maestro Koukharev me reforzaba con clases en casa. Lo quiero mucho. Fue muy importante en mi formación, porque me enseñó la importancia de sentir el movimiento. Ahora, cuando trabajo con chicas que hacen ballet clásico, sufro, pues no escuchan la música y se mueven en automático, sin sentirlo. Recuerdo que el maestro Koukharev me enseñaba los videos de Maya Plisetskaya, porque yo sufría con mis piernas, que son anchas. Los hombres en el ballet tienen piernas anchas, pero las de las mujeres son más estilizadas.

309 (Moscú, 1957) Maestro y bailarín del Ballet Bolshói. Como profesor, ha trabajado en la Academia de Baile del Teatro Bolshói, así como en diferentes compañías del mundo. Desde 1992, se desempeña como maestro del Ballet Municipal de Lima.



Fotografía: archivo personal de Vania Masías

Eso es por la influencia de [George] Balanchine. Antes de él, las mujeres en el ballet también podían tener piernas anchas.

Maya Plisetskaya o Margot Fonteyn tienen piernas fuertes. Siempre me quejaba de mis piernas. Más adelante, fue ventajoso para competir afuera, porque mis piernas incentivaban mi *ballon*.

Claro, tenías un montón de rebote.

Un montón. Yo salto como los hombres o hasta más alto. Mis *jetés* también eran muy buenos. Por influencia del maestro, también me enfocaba en la interpretación. Por ejemplo, cuando me decían que mire un video e interprete a Kitri [en *Don Quijote*], no me enganchaba con el personaje. Yo quería entender al personaje y saber de dónde venía. Kukharev me contaba la historia del personaje y eso era muy rico. Eso viene de la danza rusa.

Él también enseñaba en el Ballet Municipal. ¿También crees que dejó esa influencia ahí?

Al principio, trataba de estimular a los estudiantes con esa información. Luego, lo dejó de hacer. A Ale Morales, Giselle Menacho, Rosi Barúa, Mónica Romero³¹⁰, Carolina Vigil, Nataly Meier y a mí nos motivó mucho. Giselle terminó bailando en el Ballet de Orlando; Ale, en Alemania y en México; y Rosi, en el Washington Ballet. Es decir, todas destacaron de alguna manera. A los quince años, hice un solo en *Don Quijote*. A esa edad, fui al Grand Prix de Lausanne y clasifiqué para competir. El nivel era muy alto. Fui una de las quince seleccionadas, aunque no pasé a las semifinales en Moscú. Por otro lado, me empezó a ir muy bien en el colegio gracias a la disciplina que me dio el ballet. Me bastaba con tomar atención en clase y hacer las tareas en el carro para tener buenas notas. Incluso, hacía otras actividades, como taekwondo.

Qué interesante. La actividad y disciplina física ayudaban a que te concentres en la clase. Efectivamente, una de las cosas que da la danza es mucha disciplina.

Por supuesto. Además, creo que la formación de ballet clásico es una base. Es una disciplina que se ha formado por siglos y ha ido evolucionando. En realidad, otras disciplinas tienen bases del ballet. Por ejemplo, el Pilates nace del ballet.

Es una disciplina muy sabia. El problema es que muchas veces no se enseña bien. Si uno siempre recurre a los manierismos o recibe una enseñanza incorrecta, el cuerpo se puede deformar. Más allá de eso, el ballet supone un estudio muy completo del cuerpo como disciplina.

Es brillante. Es una disciplina con un código de respeto muy fuerte, cosa que me gusta. Ahora, les digo a los estudiantes que tienen que tener respeto por su trabajo, como lo hace alguien que trabaja en un banco, por ejemplo. Me he retado a nivel académico cuando estudié en la Universidad del Pacífico, pero, sin duda, considero que ser bailarina profesional es mucho más difícil. Además, es una carrera ingrata, porque no recibes una gran retribución.

Y constantemente tienes que estar entrenando y aprendiendo.

Exacto. Dejas las clases una semana y necesitas dos para volver a tu *training*. Es muy ingrato.

A los quince años, ya estabas haciendo papeles de primera bailarina y estabas compitiendo.

Así es. Patricia Awuapara hizo la coreografía que presenté en el Grand Prix, con música de Celso [Garrido Lecca].

¿Cómo te acercaste a ella?

Patricia iba al Ballet Municipal. Hizo una coreografía para Rosi Barúa para participar en una competencia en Helsinki que me impactó. Era sobre una mujer con dos caras. La coreografía que me preparó era bien neoclásica. En el Grand Prix de Lausanne, descubrí que no era la mejor bailarina, pero no estaba tan mal. Competí con rusas, chinas y francesas que se dedicaban de lleno a la danza. Aproveché el viaje para visitar el Teatro Bolshói con mi mamá, Lucy Telge y el maestro. Pude ver cómo funcionaba la escuela. Parecía un internado con estudiantes de diferentes partes de Rusia. Desde temprano, tomaban clases de ballet, de contemporáneo y de *partnering*, entre otras disciplinas. Almorzaban y luego llevaban materias académicas. Cenaban en la noche e iban a dormir. La idea del internado se me quedó grabada. Cuando empecé a soñar con D1, pensé en la idea que crear un internado de danza para chicos de bajos recursos.

Algo similar hizo Isadora Duncan durante la Primera Guerra Mundial en Europa. Creó escuelas para las chicas de familias que no tenían medios para vivir.

Claro. Eso me marcó. También estuvimos en San Petersburgo y conocí el Teatro Mariinsky. Fue un viaje bien rico. Como fue en las vacaciones escolares, después de Rusia, fuimos a París a visitar a mi tía Marilú. Aproveché para viajar como mochilera. Al regresar a Lima, tenía que tomar la decisión sobre qué iba a hacer al acabar el colegio. Ya era solista del Ballet Municipal. Rosi, que era mi referente, había empezado a estudiar Psicología en la Universidad de Lima. La ventaja es que podía llevar solo dos cursos al semestre para poder seguir bailando. Pensé en hacer lo mismo, pero, finalmente, decidí postular a la Universidad del Pacífico. Mientras me preparaba para ingresar, bajé mi ritmo en el ballet. En ese tiempo, ingresé formalmente a la planilla del Ballet Municipal. Cuando entré a la universidad y empecé a estudiar, había bastante presión, porque la Pacífico es exigente y quería sacarme buenas notas. Me encantaron los cursos de economía por la abstracción que requieren. Si eres coreógrafa, puedes entender ese tipo de conceptos. En cambio, no me gustaban mucho los cursos de administración. A los diecisiete años, me escogieron para interpretar a Kitri en *Don Quijote*. El papel fue bien retador. A los dieciocho, interpreté a Odette Odile en *El lago de los cisnes*. Son grandes personajes.

¿Disfrutaste estudiar y bailar ballet en paralelo, o en algún momento fue demasiada presión?

Era difícil. En mi época universitaria, no tenía vida social. De la universidad iba al teatro o viceversa. El ballet era mucho más difícil que los estudios universitarios, pues la técnica es muy complicada. Además, interpretar roles como esos me desgastaba bastante emocionalmente, porque analizaba el

310 Ver nota 286.

personaje y me apasionaba con la interpretación. La mayor decepción que he tenido en los últimos años es ir a ver ballet en la Ópera de París y no sentir nada. Cuando lo investigas y lo entiendes, te das cuenta de que el personaje no solo se construye al ejecutar una pirueta. En la danza hay que controlar el cerebro: si no lo controlas, el movimiento no sale. Te desempeñas casi como un atleta olímpico por el reto físico y como actor por la interpretación. Cuando interpreté a Odette y a Odile [en *El lago de los cisnes*], Yvonne [von Mollendorff] me ve bailar. Ella tenía un proyecto que se llamaba *Corte transversal-Vincent Van Gogh*. Me enamoré de esa mujer.

Yvonne es muy especial. Yo recién la he conocido a raíz de la entrevista que le hice.

Tiene una gran sabiduría y un mundo interno muy especial. Yo siempre he querido agradar y quedar bien, por lo que me cuesta decir que no. Yvonne es lo contrario. Puede ser muy dura y ácida. Hice una gira con ella por Florencia, Bonn y Heidelberg. Cuando les hablaba a los alemanes, no tenía nada de diplomacia. Le estoy eternamente agradecida a Yvonne. Su espacio en Barranco es muy particular: está lleno de pinturas y libros. Parece de una hechicera. Incluso, tiene un gato. En mi primera reunión con ella, me contó sobre el análisis que había trabajado años antes con un psicoanalista a partir de las cartas que Vincent Van Gogh le mandaba a

Teo [Van Gogh], su hermano. Después, me muestra cuadros de Van Gogh en orden casi cronológico. Pensé que después de eso me iba a presentar una coreografía, pero, de repente, pone música y me dice que me pare. Yo tenía dieciocho años y ya me sentía muy segura por ser primera bailarina, pero, en ese momento, no supe qué hacer. Entonces, de manera muy agresiva me dice “he gastado una hora y media contigo contándote y explicándote. Luego, has visto los cuadros y, ¿no te ha estimulado? ¿No tienes nada que decirme con tu cuerpo?” Casi me muero. Fue la primera vez que improvisé. Tenía mucha vergüenza y quería irme; aun así, al escuchar la música, empezaron a venir imágenes a mi cabeza. Me concentré y comencé a moverme.

¿Te pedía que marques el movimiento?

Me decía que juegue. Empecé a tratar de pautar una lógica en mi cerebro para poder tener una base, así que me concentré en los colores. Empecé con el azul y los círculos de *La noche estrellada*, y empecé a hacer movimientos circulares. Luego, tomé el verde, que me pareció muy lineal, y empecé a hacer líneas. Fue un gran descubrimiento para mí. Me quedé fascinada con Yvonne, pues el proceso fue maravilloso. Después de eso, hicimos una temporada de *Corte transversal*, que tenía mucho de danza teatro. También participaron Ale Morales y Rolando Rocha. Después, me llamó para hacer *Made in*



Orígenes Viri. Fotografía: Yajaira Benavides Meza

Perú con Pilar Núñez de Cuatrotablas y una bailarina cuyo nombre no recuerdo. La obra también tenía mucho de danza teatro y la música era de Manongo Mujica. Era una suerte de abstracción del Perú. Fue hermoso. Luego, hicimos *Cinco puntos cardinales*. Nunca olvidaré una función en particular de esa obra, que presentamos en el Teatro Británico. Solo había tres personas en el público, pero a Yvonne no le afectó. Yo le decía que quizá teníamos que hacer algo que le guste a la gente, porque tal vez no entendían la propuesta. “Ese no es mi problema” decía muy tranquila. Ella se preocupaba por expresar lo que tenía que expresar y era muy consecuente con eso. Me gusta eso de ella.

Creo que Yvonne tiene trabajos muy polares: ha trabajado por mucho tiempo en el Ballet Nacional, que representa la institucionalidad de la danza; por otra parte, tiene su propio trabajo y ha hecho performances innovadoras. Mientras trabajabas con Yvonne, ¿seguías haciendo ballet?

Sí, seguí en el Ballet Municipal, pero no hice más trabajos, porque ya había interpretado la mayoría de papeles importantes. Sentía que no había mucha más posibilidad de crecimiento. Empecé a pensar qué iba a hacer al terminar la universidad. Durante una época, trabajaba a medio tiempo en un banco y el resto del tiempo hacía ballet. También trabajé en el negocio de mi familia con Norbank. Era muy duro y no me sentía feliz. Además, tuve una ruptura amorosa que me afectó, así que decidí viajar a Londres. Allá, te conocí. La experiencia en Londres fue un hito en mi vida. A pesar de que ya había viajado mucho, Londres supuso un descubrimiento particular. Incluso, el trabajo con Yvonne era muy clásico frente a lo que vi allá.

Yvonne trabajaba a partir de tu formación y tu cuerpo en ese momento. No intentó cambiarte.

Claro, no me ofreció otra formación. En Londres, me di cuenta de que, a pesar de haber sido primera bailarina en Lima, había mucho de danza que no conocía. Trabajaba para mi hermano que hacía exportaciones a Londres. Con lo que ganaba, podía sobrevivir. Además, me dediqué a hacer audiciones en todo lo que pude, aunque recibiera muchos rechazos. Fue un reto por lo duro que fue. Ya en Lima la había pasado mal después de terminar una relación y no saber qué hacer con mi vida. Además, siempre había sido muy crítica con mi cuerpo: bailaba clásico y, como soy fuerte, tiendo a desarrollar músculo. Cuando fui a una clase de Molly Molloy, que es coreógrafa de jazz, sentí que pertenecía a ese espacio, porque había alumnas que eran fuertes y musculosas, y se notaba que gozaban con el baile. Disfrutaban de su cuerpo y de su libertad al bailar. Nunca me voy a olvidar de una morena hermosa que tenía un cuerpo grande, pero también la agilidad de un gato. Yo estaba muy dura.

Tu columna vertebral no se articulaba.

Aprendí a contraer y la experiencia fue muy rica. Después de ser rechazada en muchas audiciones, empezaron a aparecer oportunidades. Viajé a Holanda y llevé clases con el Nederlands Dans Theater. En Londres, empecé a bailar en

varias compañías, como en The Place. También bailé con Golightly Dance Co., una compañía que me encanta. Les gustaba que yo haga propuestas a partir de mi formación clásica, porque todavía no tenía mucho dominio de mi cuerpo. Después, decidí estudiar actuación. Entré al Saint Martins College, que estaba asociado al Drama Center. El Drama Center es una escuela muy prestigiosa donde ha estudiado

Alberto Isola. La formación de actuación, que duraba un año, me permitió descubrir otros lenguajes, como el método de [Konstantín] Stanislavski. Luego, hice una audición para Ballet Ireland y me aceptaron. Daban un muy buen sueldo de quinientos euros a la semana. Me mudé a Dublín y tuve una experiencia muy bonita con la compañía. Como sucede en las compañías europeas, trabajábamos con coreógrafos que venían de diferentes partes. Durante el año en el que estuve en Irlanda, nos fuimos de gira por seis meses. Conocí todos los teatros

de Irlanda, y casi todos los de Inglaterra, Escocia y Gales. El trabajo no paraba: cada día, bailábamos, tomábamos el bus, dormíamos, llegábamos a un nuevo destino, entrenábamos y bailábamos de nuevo.

Qué fuerte. ¿Qué estilo bailaban en la compañía?

Neoclásico y danza contemporánea. Además, el nivel de competitividad era muy duro. En ese entonces, tenía veinticinco años y mi plan era quedarme por lo menos diez años en Londres. Fue una época de mucho estímulo y crecimiento. Por ejemplo, en Sadler’s Wells cada tres días se presentaba una compañía distinta. También tuve muchas lesiones. Dos fueron fuertes; por ignorancia, una me afecta hasta ahora. Tuve un desgarró en el músculo del trapecio. Tenía que descansar e ir al fisioterapeuta, pero no lo hacía y tomaba ibuprofeno para el dolor. Tenía mucho miedo de perder el trabajo. Todo era en puntas, incluso las clases antes de la función. La barra era en media punta y el centro era en puntas.

Qué exigente.

En esa época, teníamos una coach australiana muy dura. Recuerdo un día en el que tenía que hacer el protagónico para una coreografía y tenía que hacer 32 *fouettés* al final. Le pedí hacer la clase en media punta. Me dijo que era mi decisión, porque siempre había alguien más que podía tomar mi lugar. Fue muy feo. También fue una época de mucha soledad, así que leía y escribía mucho. En ese entonces, empecé a concebir la idea de lo que luego fue D1, aunque todavía no había conocido a los Ángeles de Arena. Se trataba de un sistema autosostenible: una escuela para gente con dinero que permitiera ofrecer formación en danza para chicos pobres a partir de las ganancias. La idea era usar el arte para curar.

A pesar de que tu experiencia con la danza ha sido sumamente dura, sí reconocías que tiene un poder de sanación.

Sí. Después de bailar o hacer una secuencia, siento una suerte de nirvana o elevación. Hay una conexión con una energía especial. Creo que todos tenemos un don, y el mío no es ser bailarina o coreógrafa, sino leer a la gente. Me

“Después de bailar o hacer una secuencia, siento una suerte de nirvana o elevación. Hay una conexión con una energía especial.”

doy cuenta de eso con los chicos de D1. Cuando nos dieron vacaciones de la compañía de julio a setiembre en 2004, me enteré de que Boris Miaghov iba a dirigir la versión de [Serguéi] Prokófiev de *Romeo y Julieta* con música de [Piotr Ilich] Tchaikovsky en el Ballet Municipal de Lima. Le pregunté a Lucy si podía bailar y me dijo que sí. Como en Lima no había bailarines tan altos para bailar conmigo, vine con José María Tirado, un bailarín español de Royal maravilloso. Un día, mientras iba con él al Teatro Municipal para ensayar, veo a chicos en la calle que hacían acrobacias para pedir dinero a los conductores de los autos. Al verlos, empiezo a pensar en un plan de acción. Empecé a ir a los semáforos donde se paraban los niños que hacían acrobacias y les preguntaba de dónde eran. La mayoría venían de Ventanilla. Casualmente, un día los veo en televisión. Estaba viendo el programa *Meidin Perú* en el Canal 7 en casa con Alfonso Casabonne, que en ese entonces era mi pareja. En el programa, Bibiana Melzi entrevistaba a los Ángeles de Arena. Era un grupo de jóvenes de Ventanilla que hacían acrobacias como las que había visto en la calle. El teléfono del grupo salía en el reportaje. Por sugerencia de Alfonso, los llamé para preguntarles si conocían a los chicos que hacían acrobacias en la avenida Grau. Me dijeron que eran ellos. El que me contestó era Peter [Leiva Talavera]. Como Alfonso trabaja en audiovisuales y hace videos, les propuse a los Ángeles de Arena hacerles un video para que puedan promocionarse. Diego Alvarado nos prestó su estudio e hicimos el video. Después de eso, hablé con Peter para decirle que iba a ir a Ventanilla a hacer un casting. Cuando llegué, había más de cien chicos frente a la comisaría de Mi Perú. Escogí a cuarenta. Les dije que iba a traer a un profesor, a pesar de que no tenía a nadie aún. Solo tenía mis ahorros; y el espacio, porque mi papá me prestó el salón de mi casa para dar clases. Pensé que el lenguaje con el que debía acercarme a los Ángeles de Arena era el del mundo urbano. Ya en Londres

había tomado clases de *locking* en el Pineapple Studios con Jimmy Williams. Busqué escuelas de jazz y hip hop en Lima; a pesar de que existía un movimiento urbano, no había una escuela. Le comenté a Molly Molloy que quería traer a un profesor de fuera. Me sugirió que haga averiguaciones en el Broadway Dance Center en Nueva York. Viajé y allí conocí a Leslie Feliciano. Él acababa de hacer la gira de Miguel Bosé y Alejandro Sáenz, así que tenía un presupuesto bastante alto. Por suerte, la *roommate* de la amiga que me alojaba en Nueva York trabajaba en una empresa de marketing que había contratado a Leslie. Gracias a su contacto, Leslie vino a Lima. También conocí a Sean Perry de manera casual. Un día estaba en una tienda de MAC y Sean me pasó la voz, porque me confundió con una bailarina del New York City Ballet. Le hice una broma y luego le conté que era bailarina también. Sean también vino a Lima.

Entonces, ¿cuándo comienza oficialmente D1?

En 2005. Conseguí a Continental Airlines como auspiciador. También fui a varias discotecas a bailar con los chicos. Cuando estaba comenzando con el piloto del proyecto, me llama el Circo del Sol para una audición. Fui con el propósito de conocer al director artístico y comentarle sobre el piloto para recibir apoyo, porque el Circo del Sol ya tenía un programa social en Chile. Fueron tres días de audición desde las 8 de la mañana hasta las 8 de la noche. Por mi experiencia de acrobacia y baile, tenía muchas herramientas, así que pasé la audición. Cuando logré hablar con el director artístico, no me atendió cuando le quise comentar sobre D1. Tuve que decidir si me quedaba o regresaba. Al final, decidí regresar a Perú para seguir trabajando con el proyecto.

Y nunca te arrepientes de la decisión que tomaste.

No me arrepiento. Ahora, soy una persona feliz, a pesar de que he pasado por momentos muy duros. Cuando en un inicio llamaba a la prensa para difundir el caso de D1, lo hacía estratégicamente. Para que los chicos y las chicas de clase



“Creo que la educación puede tener resultados más fructíferos si es a través del arte.”

*Imagine Perú. Fotografía:
Claudia Córdova Zignago*

alta tomen clases en mi escuela, tenía que publicitarme. Por eso, traje a Leslie Feliciano, que había trabajado con Britney Spears, Miguel Bosé y Alejandro Sáenz. Iba a los colegios con *flyers* y empecé a convocar a los primeros alumnos. Con esos fondos pude pagarle a Leslie Feliciano. Cuando vino, quedó fascinado con los chicos de Ventanilla. Él viene de “barrio”, de Brooklyn. Es un moreno calvo, casi de dos metros. Tiene piercings y tatuajes, y es “achorado”. Después de conocer Ventanilla y haber estado en la casa de los chicos, lo vi llorar de manera desgarradora. “Nunca más diré que hay un pobre en Nueva York” dijo. Quedó impactado y casi todos los años ha vuelto. Se convirtió en mi agente en Nueva York. Me contactó con Don Campbell, el creador del *locking*; hace dos años pudimos traerlo. La historia de Don Campbell es para morir. Él era el “raro” y le decían “The Weird Cam” por la forma en que se movía. El año pasado traje a Boogaloo Sam, de The Electric Boogaloos, los que le enseñaron a Michael Jackson a hacer el paso del robot. Boogaloo Sam inventó el *popping* a comienzos de los setenta. A ellos los he podido conocer gracias al Hip Hop Foundation, que conocí en Brooklyn por Leslie.

En la actualidad, D1 tiene varias secciones.

Ahora, D1 es una asociación. Ángeles D1 es una de sus ramas y tiene tres niveles de intervención. Intervenimos contra la delincuencia en once espacios gratuitos en el Callao, La Victoria, San Juan de Lurigancho y Villa El Salvador. En esos espacios, aplicamos una metodología que he creado llamada ACAE, que es muy parecida a TAE [terapia de artes expresivas]. Es una actividad comunitaria a través de las artes específicas, y la danza y el movimiento. Se centra en la danza urbana y el rap, aunque también aparece la fusión con el folklora. Buscamos atraer a los jóvenes para que empiecen su búsqueda de identidad. Normalmente, hay entre 100 y 150 chicos en esos espacios, y en el verano llegan a ser 300.

¿Quiénes conducen esos programas?

Los mismos que han estado antes en esos programas. El principal nivel de intervención es el Programa de Formación Integral, que dura tres años. Ahora, tenemos una alianza con la UPC [Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas], así que los chicos terminan con un diplomado de Formación Integral de la Escuela de Posgrado de la UPC. Eso les da herramientas para que puedan generar sus propios emprendimientos y puedan contribuir con su comunidad. Lo principal es que vean la importancia de conectarse con su entorno después de entender su propia identidad. Ese proceso va acompañado de consejería y diversas herramientas. Sería genial que nuestra metodología sea tomada por el Estado y se convierta en política pública para que sea aplicada en otros lugares, ya que hemos visto cambios significativos en los chicos. Por ejemplo, Jesús [Pinto], un chico que estaba muy metido en una pandilla, recientemente ha participado en una charla de TED y comentaba que cambió su pistola por las zapatillas de baile. Entre los que comenzaron, todos han logrado algo. Luis Soto da talleres en la formación y es coordinador de los nuevos proyectos. Michael Grijalba, de la primera generación, ahora es el codirector artístico en D1. Harold Echevarría compró activos con lo que ganó como profesor de baile y ahora es rentista; además, tiene su propio

programa social, que se llama Milagros. Pier Echevarría creó su propia escuela de danza en Villa María del Triunfo.

¿Crees que has sido un ejemplo para otras personas fuera de D1?

Claro, por el formato multidisciplinario que viene de Pineapple Studios o de Broadway Dance Center. Eso lo han replicado Tati [Alcántara]³¹¹, Arturo Chumbe³¹² y TFS³¹³, por poner algunos ejemplos. Yo lo que propago es la versatilidad que pude ver fuera. Como bailarina clásica, una se muere de hambre, porque solo hay dos compañías en nuestro medio [el Ballet Municipal y el Ballet Nacional], así que hay que desarrollar otros lenguajes. Uno tiene que probar de todo para descubrir su movimiento y para bailar con verdad. Es importante aprender a aceptar tu humanidad y vulnerabilidad. No sé qué va a pasar en el futuro. Ahora, me está costando mucho institucionalizar la asociación. Yo ya no soy gerente, pues hay una gerente general. Como estoy tratando de hacerme a un costado, he nombrado a Michael como codirector artístico. Siento que en el país no hay instituciones, sino personas. No quiero que eso pase eso con D1.

Le has dado mucho al país. ¿Qué más quisieras darle?

Quisiera posicionar a D1 como un espacio de creatividad, tanto de innovación social como de innovación artística para que eso pueda ser adoptado por otros. Un problema que me sigue preocupando es el sistema de educación oficial en nuestro país. Creo que la educación puede tener resultados más fructíferos si es a través del arte. Por los viajes y el trabajo que he hecho, pienso que los símbolos y la gráfica funcionan mejor que el texto como medio de aprendizaje para la mayor parte de la población de nuestro país.

Además, hay que recordar que una parte significativa de nuestra población tiene una lengua distinta al español como lengua materna o no habla español.

Claro. Luis Carrera, uno de mis chicos, tiene una beca para estudiar en la Universidad de Pensilvania y ni siquiera ha estado en un colegio Fe y Alegría. Tiene una lógica brillante para bailar *breakdance*. Para mí no solo es suficiente que hagan clases de arte en los colegios. Creo que lo artístico también debe ser parte de la propuesta metodológica de cursos tradicionales, como Matemáticas o Comunicación Integral. No se trata de copiar el modelo finlandés, porque somos diferentes. Tenemos que encontrar la fórmula adecuada para nosotros. Tenemos manifestaciones artísticas muy variadas y muchas danzas, por lo que es necesario dejar ese legado en la educación.

¿Sientes que es posible lograr un cambio a mediano plazo?

Creo que sí. Hay días en los que pierdo la fe, pero también veo cambios de mentalidad en los chicos y pienso que es posible.

³¹¹ Ver nota 11.

³¹² (Lima, 1976) Bailarín, coreógrafo, actor, productor y director artístico. Ha participado en programas de televisión en América Televisión, Latina y ATV. Ha formado a diferentes artistas de teatro y televisión. Dirige la escuela de danza EBAC.

³¹³ Escuela de danza urbana con diferentes sedes en Lima fundada por Nathalie Moreno, que estudió Danza y Dirección Coreográfica en la escuela Broadway Dance Center de Nueva York.



Vera Stastny

“Yo quisiera que la danza contemporánea tenga el éxito que merece en este país donde hay tanto talento.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Me llamo Vera Stastny. Mi familia es checa, pero mi padre trabajaba en Berlín, así que nací allí en 1932. Cuando tenía ocho meses, nos fuimos a Praga.

¿En qué momento llega tu familia a Inglaterra?

Nos mudamos a Inglaterra en 1939, porque mi padre nació ahí.

Tengo entendido que comenzaste con la danza en Inglaterra.

Siempre me gustó moverme. En Praga, de niña, miraba mucho el *sokol*, una gimnasia checa muy popular en ese momento. Incluso, de grande quería dedicarme al *sokol*. Mi inicio oficial en la danza fue en Inglaterra en Sadler’s Wells, que luego se convirtió en el Royal Ballet. Tenía muy buenos profesores, como la famosa Vera Volkova, que fue profesora de [Rudolf] Nuréyev.

Yo conozco el Sadler’s Wells como un teatro, pero, originalmente, era una escuela.

Sadler’s Wells Ballet no tiene que ver con el Royal Academy of Dancing, que es una escuela. El Royal Ballet, que está en Covent Garden, originalmente fue el Sadler’s Wells Ballet. Lilian Baylis, que era una gran mujer de teatro, invitó a Ninette de Valois a trabajar en ese teatro. Más adelante, se convirtió en el Sadler’s Wells Ballet Company; después, le atribuyeron el carácter de “Royal” cuando la primera compañía se mudó a Covent Garden. En Rosebery Avenue, donde queda el Sadler’s Wells Theater, se quedaron los bailarines más jóvenes, que pertenecían a la segunda compañía.

Entonces, tus inicios fueron puramente de ballet clásico.

Sí. Estamos hablando de los años cuarenta y cincuenta, después de la guerra. A Inglaterra la influencia de Estados Unidos llegó lentamente con Robert Cohen, uno de los bailarines de Martha Graham. Después, se crea The Place; luego, apareció el London Contemporary Dance School.

¿En el Ballet Rambert no había algo de moderno?

Teníamos dos grandes pioneras: Ninette de Valois y Marie Rambert. Marie Rambert era una mujer muy interesante que había estudiado con Serguei Diaghilev. Tenía espíritu de artista creadora. Ayudó mucho a coreógrafos como Frederick Ashton y Antony Tudor. El problema es que la pobre Marie nunca tenía un centavo, pues no era una mujer de negocios. La compañía de Rambert era importante, pero siempre estaba de gira. No se estableció tan bien como Ninette, que también había colaborado con Diaghilev. Ninette prácticamente fue la pionera del ballet en Inglaterra. En cambio, si bien Marie es muy influyente, el Ballet Rambert no encontró su lugar hasta mucho más tarde con Christopher Bruce. El trabajo de Rambert era interesante: no era tan clásico, sino más experimental. El Royal Ballet con *La bella durmiente* fue a Nueva York y tuvieron mucho éxito. Eso fue en los años cincuenta.

Entonces, la danza moderna llegó después, justamente por la fuerte tradición de lo clásico en Inglaterra.

Sí. Los ingleses son muy tradicionales. Como son pragmáticos, evalúan qué tendencias funcionan. Eso puede ser útil, pues ha hecho que la educación inglesa sea muy buena y sólida. El americano se arriesga más al probar, así que a veces sus experimentos funcionan y otras veces no. El inglés es más reservado y se preocupa por el futuro.

Tengo entendido que después de estudiar ballet en Inglaterra te vas a trabajar a Francia.

Sí. En Inglaterra ya no aguantaba el interminable trabajo de *La bella durmiente*, así que me fui a Francia. En París, conocí a mi esposo, Francisco, que era peruano e historiador del arte. Francisco y yo vinimos a Perú en el 63 y nos establecimos. Así, empezó la aventura peruana. Al principio, era muy difícil. Quería regresar a Europa, pero poco a poco me acostumbré.

¿Qué te chocaba de Perú?

En primer lugar, la naturaleza. No me gustaba el clima de Lima. Extrañaba mucho las noches de verano, porque en Europa oscurece alrededor de las 9 o 10 de la noche. También

extrañaba la lluvia: lo que hay acá no es lluvia. Cuando veía el cielo gris en Lima, pensaba que llovería, pero no pasaba.

Al llegar, ¿cómo era el panorama de la danza en Lima? [Roger] Fenonjois ya estaba aquí.

Así es. Fenonjois tenía la Academia Franco Peruana. Vino a Perú contratado por la Asociación de Artistas Aficionados, pero se rebeló y quiso crear una formación profesional. Entonces, se acercó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Demoró mucho. Finalmente, la universidad le dio un presupuesto para algunos bailarines y para una escuela en el 64. En esa misma época, Kaye Mackinnon daba clases en la Casa de la Cultura con el apoyo del Apra y Trudy Kressel tenía su escuela independiente. Se odiaban. Solo Trudy trataba de llevar la fiesta en paz.

¿Por qué se odiaban?

Nunca me han contado. Fenonjois era un buen profesional. La enemistad comenzó con la creación del Ballet San Marcos a partir de la resolución de Luis Alberto Sánchez, que en ese entonces era rector de la universidad.

Aunque ambos eran extranjeros, ese tipo de rencillas parecen típicas de nuestro medio. ¿Cómo te acercaste a Fenonjois?

Desde que llegué, Fenonjois me pareció muy buen profesional. Pasé por el pasaje Inclán [Cercado de Lima], donde tenía su estudio. Vi en la puerta un aviso para una función de *La sílfide*, pero con unas variaciones. Fenonjois no pretendía presentar todo el ballet, porque no tenía un elenco. Eso me gustó: era una persona que sabía lo que hacía. Si bien yo no hablaba castellano, me fue fácil comunicarme con él, porque hablaba francés. Bailé por un tiempo con él. Como también quería dedicarme a enseñar, hablé con John Davis, que dirigía el Art Center. En ese espacio, había clases sobre todo de artes plásticas, porque John y su esposa, Isabel Benavides, eran artistas plásticos. No había danza, pero les interesó mi idea y tenían una sala bastante bonita, así que accedieron a que dé clases de ballet.



Compañía del Ballet San Marcos con Alexander Plisetsky. Fotografía: archivo del Ballet San Marcos

¿Cuánto tiempo duró tu estancia en el Art Center?

Estuve desde el 64 hasta el 70. Hicimos trabajos interesantes. Cuando Fenonjois regresó a Francia en el 69, el Ballet San Marcos quedó desorganizado: no había un jefe y los bailarines no sabían qué hacer. Entonces, en el 70, me convocaron para reestructurar el Ballet San Marcos. Por eso, tuve que dejar el Art Center.

¿En qué año entraste a trabajar a San Marcos?

En el 72. San Marcos es muy particular, ya que todos los trámites demoran demasiado. Cuando entré, había alrededor de doce direcciones y todos tenían que estar de acuerdo para la reestructuración. Los primeros contratos salieron en diciembre del 71. Entre tanto, todo se había disuelto. Hubo cerca de un año y medio de receso, así que luego tuvimos que empezar de cero. Nos trasladaron a la Casona de [la Universidad Nacional Mayor de] San Marcos para no gastar en alquiler. Es un espacio muy bonito, pero había que construir un salón de danza. Eso también demoró.

Voy a saltar un poco en el tiempo. Si bien construyeron un salón en la Casona de San Marcos, ha habido una época en la que no han tenido un espacio fijo. Luego, volvieron a la Casona de San Marcos.

Yo quiero mucho a San Marcos y es mi alma mater, pero la burocracia es complicada. Es una universidad muy grande y funciona de una forma muy antigua. La Casona de San Marcos no estaba mal, pero sí un poco abandonada. Los españoles contribuyeron con dinero para reconstruirla a su manera, pero los historiadores estuvieron en contra de cómo se hizo la reforma. Por eso, volvieron a realizar trabajos de remodelación y demoraron años. Por las refacciones, se cerraron nuestros dos estudios y nos quedamos sin espacio.

¿Cuándo sucedió eso?

Eso fue a finales de los ochenta o inicios de los noventa. Además, cada vez que había huelga, los estudiantes ocupaban la Casona de San Marcos y podían quedarse a veces hasta tres meses. Recuerdo que una vez nos invitaron a Colombia y había huelga. Los chicos ensayaron afuera, pero, cuando ya se acercaba la gira, no tenían cómo acceder al vestuario que estaba en la casona. Una noche, junto a mi esposo, subieron por los techos para entrar y sacar el vestuario.

Durante esos primeros años en San Marcos, ya comienzas a traer gente de fuera, como Anna Sokolow, Royston [Maldoom], y muchos otros artistas clásicos y de moderno.

Cuando entré a San Marcos, todos querían hacer *pas de deux*, pero eso es para primeros bailarines; no es para todos. Pensaba que necesitábamos algo más libre y contemporáneo. En un viaje a Londres, fui a una clase libre y me gustó mucho Jane Devonshire, una chica canadiense de origen chino. Recién se había casado con su esposo, Philip Devonshire, también bailarín. Les pregunté si querían venir a trabajar a Perú y así lo hicieron. Jane dictaba Graham. Me contaron que habían hecho un trío con Royston de Adagietto N°5 de Gustav Mahler, con el que habían ganado un premio en Bagnolet [Francia]. Le pedimos permiso a Royston para poner la coreografía en Lima y vino a verla alguien del Consejo Británico. Le encantó y pensó que el coreógrafo tenía que venir. Por eso, Royston nos visitó e hizo varias



Fotografía: archivo personal de Vera Stastny

coreografías de corte contemporáneo. Así, empezamos a tener un repertorio propio.

¿Coreografiaste también en ese entonces?

He hecho algunas, pero no es lo que más me gusta. Prefiero trabajar como gestora. Al hacer coreografía, solo puedes concentrarte en eso. Es muy difícil dedicarse simultáneamente a dirigir, ver la parte administrativa y decidir quién viene. Todos los coreógrafos invitados eran contemporáneos. Anna Sokolow y Sara Pardo también vinieron en los setenta. Traje a Alexander Plisetsky, que vino como profesor e hizo algunas coreografías como las del Ballet Bolshói.

A Susanne Linke también la trajiste.

Susanne vino con el apoyo del Goethe-Institut. Era difícil trabajar con Susanne: si viniera hoy, a todos les gustaría, pero, en ese momento, la gente no entendía sus propuestas ni su manera de ser.

Ella estaba comenzando como coreógrafa, ¿no es cierto?

Cuando vino, ya había hecho bastante trabajo y ya tenía coreografías. Nos carteábamos antes de que viniera y me preguntó si había la posibilidad de hacer lo que ella llamaba “SoloTanz”. Ella trabajaba mucho con Hans Züllig. Cuando Susanne vino, ya tenía un programa de solos. Al director del Goethe-Institut le encantó el trabajo de Susanne, así que la ayudó mucho. Su fama empezó a despegar acá. Años después, la vi en París. Fue muy interesante. Cuando la fui a saludar me dijo “Vera de Lima. Allí es donde empezó todo”.

Qué bonito.

Creo que acá le dimos la confianza, porque era muy tímida. Tenía un poco de dificultad con el lenguaje y era un poco temerosa, pero era muy buena. El problema es que no todos podían seguir sus ideas.

Además de presentar sus trabajos, los artistas que venían de fuera trabajaban con bailarines locales. ¿Cuán largas eran las residencias de estos coreógrafos?

Normalmente, para poder venir y conocer a la compañía, se necesita por lo menos seis semanas para hacer un buen trabajo, sobre todo cuando es gente que no habla castellano.

El INC [Instituto Nacional de Cultura] te llama en el 79 para la creación del Ballet Nacional.

Primero, me llamaron para el Grupo Nacional de Danza. Yo firmaba como “Ballet Nacional”, hasta que un día los mismos burócratas lo empezaron a llamar “Ballet Nacional”.

¿Eso sucede cuando se unieron el Grupo Nacional de Danza, el Ballet San Marcos y el Ballet Moderno de Cámara?

Cuando me llamaron, el Grupo Nacional de Danza y el Ballet Moderno de Cámara se encontraban en una situación difícil, así que querían que me haga cargo de los dos. Yo accedí, pero no podía dejar a mi gente. Por eso, se unieron los tres grupos.

Mientras tanto, el Ballet San Marcos queda sin cabeza.

Me quedé como directora de la Escuela de Ballet San Marcos. En las tardes, se siguieron dictando clases. Yo estaba en el Ballet San Marcos junto a profesores como Gina [Natteri] y Martha [Herencia]³¹⁴.

Gina y Martha ya eran veteranas en San Marcos.

Gina llegó en el 73 o 74. Es sanmarquina por completo. Empezó con Fenonjois de niña, y se unió al grupo a los veintiún o veintidós años. Martha vino de Trujillo alrededor del 74 o 75. Hasta ahora, ellas siguen en San Marcos.

En el 88, entra Olga Shimasaki al Ballet Nacional.

Yo fui directora del Ballet Nacional hasta el 85. Era muy difícil por la situación política, y el conflicto entre los apristas y los no apristas. Fue interesante trabajar con gente como Charo [Rosario] Beingolea³¹⁵, Marilyn Rojas³¹⁶ y Jimmy Gamonet. Sin embargo, el aspecto político no me gustaba. Cuando comenzó el primer gobierno de Alán García, me fui. Pensé que pondrían a Kaye en la dirección, pero falleció. Llamaron a Stella Puga, pero no se quedó mucho tiempo. Entonces, nombraron a Olga como directora.

Regresas a San Marcos y, desde ese momento hasta fines de los ochenta o inicios de los noventa, tuvieron otros contactos importantes, porque vinieron figuras como Rogelio López y Dana Tai Soon Burgess. ¿Cómo has visto a San Marcos desde tu regreso hasta el día de hoy?

Al volver a San Marcos, me encuentro con gente nueva; y con los que ya estaban antes, como Gina. En los noventa, estuvimos sin local mucho tiempo. En esa época, nos ayudó mucho Maureen [Llewellyn-Jones], porque nos prestó el espacio de Danza Lima. Luis [Valdivia] y María Elena [Riera], que ya bailaban en San Marcos en esa época, aprendieron mucho con Maureen. En 2000, volvimos a la Casona de San Marcos, donde tuvimos un trabajo muy interesante con Rogelio y Dana. Había que aprovechar que estábamos de nuevo en nuestro espacio y teníamos la libertad que nos

314 Ver nota 45.

315 Ver nota 16.

316 Ver nota 34.

daba San Marcos para concretar nuestro interés por producir coreógrafos.

¿Quiénes crees que son los coreógrafos creados o estimulados por San Marcos que actualmente van por buen camino?

Luis Valdivia hace trabajos muy interesantes. Renzo Valenzuela ya crea hace cinco o seis años, a pesar de ser joven. Juan Salas³¹⁷ y Ana María Tarazona también hacen buenas coreografías. Damos oportunidades, pues un coreógrafo tiene que probar. Allí tienen el espacio y bailarines para hacerlo.

Cuéntame un poco sobre el proyecto de Danza de la Esperanza, una iniciativa del Ballet San Marcos y Royston. ¿Cómo comienza este proyecto? Sé que Royston ha tenido esa experiencia en Inglaterra y en otros países de Europa.

Conozco a Royston hace más de cuarenta años. Somos muy amigos. Alguna vez, me escribió para contarme que estaba involucrado en un nuevo proyecto en Addis Abeba en Etiopía. Consistía en trabajar con niños de la calle. Pensé que lo podíamos replicar acá, no necesariamente con niños de la calle, sino con gente que no tiene la posibilidad de ir a las academias por vivir lejos de ellas. El Consejo Británico trajo el proyecto en 2001 y hablamos con la Municipalidad de Los Olivos para llevarlo a cabo por primera vez. Luego, se realizó también en Comas y en otros distritos. Ahora, el mismo Británico [Asociación Cultural Peruano Británica] auspicia el proyecto. Los profesores son profesionales especializados, y los colegios y municipios hacen las convocatorias para que vengan los alumnos.

Tengo entendido que tienen buena convocatoria.

Cuando comenzamos, Los Olivos era un distrito marginal, pero ya no lo es, así que pienso que tenemos que ir más lejos a buscar gente que realmente necesita este proyecto. También llevamos el proyecto a Tarapoto y a los pueblos aledaños. En la selva, los chicos se mueven de una manera muy bonita. Estamos intentando que el proyecto funcione fuera de Lima, pero es difícil. Hay que encontrar gente de confianza para que se haga cargo en otras partes, porque no siempre podemos viajar.

¿Buscan que los talleres sean continuos o que tengan una duración determinada?

Buscamos que no sean continuos. Se dan clases por tres meses y se descansa. Luego, se va a otro lugar y se sigue con la dinámica. En Barranco, hemos empezado a trabajar con adultos mayores. A los profesores les encanta, porque es gente con vivencia y con intereses diferentes a los jóvenes. A los jóvenes hay que callarlos para que presten atención, mientras que los adultos mayores están ávidos por aprender.

Entonces, el objetivo está en llevar la danza para que el público saque lo que desee del programa, es decir, no es un programa de formación.

Más que formar bailarines, queremos enseñar a nuestros alumnos a convivir y moverse con la música. Además, buscamos promover la disciplina y la autoestima. A veces, vienen de hogares muy disueltos y en el programa encuentran amigos, así que también tiene un impacto en lo social. La disciplina se ve en que tienen que venir bien arreglados,

tienen que ser puntuales y tienen que respetar a los compañeros. Hemos tenido algunos jóvenes de *special needs*. Es interesante seguirlos, porque les va muy bien, a pesar de que muchas veces son marginados en otros espacios. Pueden tener dificultades para comunicarse verbalmente, pero la danza les da la sensación de pertenencia.

Sin duda, es una herramienta para muchas cosas.

Para terminar, ¿qué planes tienes con San Marcos?

¿Cuáles son tus proyecciones como artista y gestora?

Yo quisiera que San Marcos continúe su rumbo.

¿Sientes que hay gente que estaría dispuesta a continuar la tarea?

Espero que sí. Estoy orgullosa de lo que hemos logrado. El problema es la continuidad, porque, con cada cambio de gobierno, cambia todo. Aun así, hemos podido construir algo con una tradición muy sólida; y tenemos gente que se ha mantenido en la institución, como Gina, Juan Salas y Martha.

Ahora que estoy investigando sobre la historia de la danza, los dos únicos ejemplos de continuidad que he encontrado son el de San Marcos, que es el que más años tiene; el otro es el Festival [Internacional] Danza Nueva, que ya tiene veintisiete años. Ha habido proyectos maravillosos, pero no han durado tanto y los jóvenes no saben ni que existieron.

Eso es un problema. Solo queda esperar. De la Escuela Profesional de Danza ya ha salido una promoción. Ha sido muy difícil. No tenemos un Departamento de Artes Escénicas como la PUCP, sino que pertenecemos a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, que tiene estatutos muy rígidos. En la Escuela Profesional de Danza se llevan cursos de historia y de música, así que espero que asimilen diversos tipos de conocimientos. Un bailarín no puede ser ignorante. Eso se nota cuando sube al escenario.

¿Cuándo comenzó la primera promoción que ya egresó?

La Escuela Profesional de Danza existe desde 2010. Maureen, María Elena y Luis están a cargo de ella. Yo quisiera que la danza contemporánea tenga el éxito que merece en este país donde hay tanto talento. No hay mucha organización, pero sí hay talento. Espero que San Marcos pueda continuar... y como pertenece a una institución sólida con más de 460 años de vida, que el Ballet San Marcos continúe por 400 años más.

317 Ver nota 189.



Yvonne von Mollendorff

“Creo que transformas a la poca gente que realmente conmueves. Finalmente, eso es lo más importante. El legado o el éxito no se deben medir viendo cuánta gente hay en las butacas del público.”

— ENTREVISTA POR PACHI VALLE RIESTRA

Soy Yvonne von Mollendorff. Nací y me formé en Alemania.

¿Cómo comienzan tus inicios con la danza?

Comencé de niña en Alemania, a los siete u ocho años, como muchas bailarinas

He leído que te graduaste de una escuela de música.

Sí, de una universidad de música que tenía un Departamento de Danza. Estudié Música y Danza, y me gradué como pedagoga, coreógrafa y bailarina.

¿De qué tipo de danza era la carrera?

Clásica. En una escuela formal, se aprende danza académica, es decir, ballet y danza contemporánea. Hice clases con Mary Wigman. En esa época ese estilo me parecía horroroso, porque yo era joven y me faltaba visión. Aprendí también folklore, danzas de carácter, historia y mucho más. Si bien mi especialidad era la danza académica, recibí una educación completa.

Tengo entendido que después de graduarte te quedaste trabajando un tiempo en Europa.

Así es. Entré muy joven a la compañía de Maurice Béjart en Bruselas. Luego, trabajé en el Ballet Real de Holanda y en un grupo pequeño en París. Después, empecé a explorar movimientos conceptuales en París y en Londres, y dejé la danza por un tiempo.

¿En qué época ocurrió eso?

En los setenta. Fue una época contestataria con mucho movimiento intelectual. En ese entonces, en Bruselas conocí al pintor Rafael [Hastings]. Nos casamos en París e hicimos diferentes creaciones juntos. Como correspondía a esa época de mucho movimiento contestatario, hacíamos cosas loquísimas por todos lados, como performances, que en aquel entonces se llamaban “happenings”. Era muy divertido.

¿Me podrías describir una de las performances?

Hacíamos performance en el parque o colgábamos afiches en todos lados. Por ejemplo, a los dieciocho años, hice en París un ballet que llamé *El ballet a la turca*. Lo hacía en medio de

una exposición muy seria de vestuarios turcos organizada por la Embajada de Turquía en una sala enorme del Ayuntamiento de París. Invité a todos los críticos de París. La idea consistía en que simplemente el público se desplazaba alrededor de los vestuarios. Era una danza inmóvil de maniqués con vestuario suntuoso. Evidentemente, hubo desconcierto, sobre todo porque yo era muy joven. También colaboré con otros artistas. Jorge Eduardo Eielson y yo hicimos una performance en el metro de París llamada *Ballet subterráneo*. Invitábamos al público a la Estación de Ópera para llevarlos en metro a otra estación, mientras compartíamos una copa de vino, conversaciones y risas. Después, en Londres, hice cosas loquísimas con Antonio Cisneros. Hice una performance en el Institute of Contemporary Arts, una sala de arte contemporáneo. En el escenario, había un bailarín sentado en una silla que leía un poema de Antonio, mientras a cada lado del proscenio había dos personas que clavaban tablas con las que tapaban poco a poco la apertura del escenario hasta cubrir todo el proscenio. Cuando el público ya no veía nada, solo se escuchaba al bailarín leer adentro. Todo terminaba cuando se escuchaban ráfagas de ametralladoras.

¿Cuándo llegaste a Lima?

En el 76 o 77. Al llegar, hice un trabajo en el Centro de Lima en el Instituto de Arte Contemporáneo, que ahora es el Museo de Arte Italiano. Era un lugar muy bello. Allí, presenté un ballet en tres partes que asombró a muchos. Era un ballet solo con texto hablado. Invité, entre otros, a Vera Stastny. Nunca me voy a olvidar de la expresión que tenía. El ballet consistía en la descripción verbal de tres coreografías: una de ballet clásico, una de ballet moderno y una de algo experimental. El clásico consistía en la descripción que puede hacer un crítico de danza sobre una presentación de un ballet. Habíamos grabado el texto con un actor. Yo me paraba en el centro y todos miraban la grabadora: así era la performance. En el ballet moderno, se describía básicamente la escenografía, cosas colgadas en el escenario, iluminación escénica y esas cosas. El tercero narraba una coreografía que me gusta mucho y que incluso me gustaría hacer, pues solo

existe en mi mente. Todo el público tenía que ir a una gran piscina municipal en algún sitio en las afueras de alguna ciudad. La piscina estaba vacía y los bailarines estaban adentro, en el fondo; allí, bailaban. La iluminación venía de los faros de los carros que se estacionaban alrededor.

¡Guau! Para Lima en ese momento debe haber sido muy innovador. Me imagino que muchos quedaron sorprendidos e interesados.

Fue una locura total. Con Rafael hice varias performances en galerías y espacios artísticos. Por ejemplo, él hizo una exposición llamada *Todo el amor*, en lo que ahora es el Parque de la Exposición. Las parejitas que estaban besándose debajo de los árboles eran los protagonistas y las demás personas en el parque eran el público. En la UNAM [Universidad Nacional Autónoma de México], hice un ballet que se llamó *El ballet plástico*. Tomé una partitura de [Johann Sebastian] Bach, impresa en papel de partitura. Sobre ella, escribí la coreografía del ballet en la nomenclatura académica: *glissade, assemblé, jeté*. Estaba escrita de tal manera que se podía cantar junto con las notas. En la parte superior, puse fotografías de un bailarín peruano que era muy guapo y bailaba esta coreografía mientras yo lo envolvía en plástico, escena por escena; él empezaba semidesnudo, y terminaba totalmente deformado y envuelto en plástico. Entonces, en paralelo, se podía leer la coreografía y ver lo que sucedía con el cuerpo del bailarín. Nos divertíamos mucho en esa época. Si los chicos que ahora hacen performance supieran que ya hemos pasado por eso.

Tengo alumnos jóvenes que sienten que han descubierto la pólvora. Es rico que sepan que ese tipo de acciones se hicieron hace ya cincuenta años, no para quitarles las ganas, sino para que estén enterados.

Claro, deben informarse un poco. No tienen que repetir ese tipo de cosas forzosamente. Creo que no hay mucha información sobre esa época. Es más, en el área de artes visuales, varios curadores están redescubriendo los trabajos de los setenta para impulsar su difusión.

¿Cómo lograbas viajar tanto? ¿Recibías algún tipo de apoyo o te financiabas los viajes?

Ayuda para artistas nunca ha habido: ni ahora ni nunca. Te movías como podías con tus propios medios. A veces, cuando las fundaciones te hacían una invitación, te pagaban algo, como el pasaje. Rafael es pintor y tenía exposiciones en distintos lugares, así que viajábamos juntos. Viajamos muchísimo hasta que nació mi hija Aiñari.

Tu caso es interesante: has tenido una formación muy académica y también hiciste un trabajo muy provocador en esa época.

Yo iba muy lejos. Inclusive, a modo de protesta contra el establishment, dejé de bailar: “Yvonne contra el ballet”. Parece absurdo, pero asumí como posición que ya no podía seguir divirtiendo a los burgueses. Así de radical se pensaba y actuaba en esa época. Tuve esa posición por un buen tiempo. Cuando volví a interesarme en el cuerpo, regresé al baile en el 79, año en el que entré al Ballet Nacional.

Es decir, cuando se estaba creando el Ballet Nacional a partir de la fusión de los elencos del Ballet Moderno de

Cámara, del Ballet San Marcos y del Grupo Nacional de Ballet. Hasta el día de hoy, sigues allí. ¿Cómo describirías el Ballet Nacional?

Es mi compañía. Hemos hecho un cambio bastante grande desde 2012, es decir, desde que estamos en el Gran Teatro Nacional. El Ministerio de Cultura empezó a preocuparse por el crecimiento del Ballet Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional, porque se ha dado cuenta de que los elencos tenían que habitar ese teatro para darle vida desde adentro. Se empezaron a invitar a directores mucho más interesantes y conocidos. Al Ballet Nacional, entró Francisco Centeno, que solo introdujo contemporáneo, tanto con coreógrafos buenos como regulares. En la compañía, se empezaron a contratar bailarines de afuera, pero sin ningún criterio estético, así que éramos una compañía muy desigual: había gordos, flacos, altos, bajos, viejos, jóvenes... era divertido. Antes de 2012, cuando Olga Shimasaki era la directora y todavía no nos mudábamos al Gran Teatro Nacional, la compañía estaba languideciendo. En varias ocasiones, han querido cerrar la compañía y, en muchas temporadas, nos han cortado los fondos. Hacíamos funciones como sea, hasta presándonos vestuario. Siento mucho apego hacia la compañía, porque, si existe hasta ahora, es por nosotros los bailarines, como Charo [Rosario] Beingolea³¹⁸, Marina Verdager³¹⁹, Cecilia Gonzales y otros. Por mucho tiempo, no tuvimos dónde trabajar, porque nos sacaron de una sala que teníamos en el Centro de Lima, así que terminamos deambulando por toda la ciudad durante tres años. Estuvimos en el MALI [Museo de Arte de Lima], en el Campo de Marte en Jesús María, en salas prestadas e incluso en mi casa. Parecía que querían que nos rindiéramos, pero no lo lograron. Ahora, Jimmy Gamonet es el director. Él tiene una visión firme y sigue una línea de ballet neoclásica, por lo que los bailarines tienen que verse física y técnicamente muy uniformados. En el elenco, éramos veinte y ahora somos casi cincuenta.

¿Qué está haciendo para que el elenco sea uniforme?

¿Está trayendo maestros?

Maestros; y bailarines de pierna larga y flaca, y de estuenda técnica.

¿Qué pasa con los que están allí y no tienen esas características?

Algunos siguen en la compañía y otros se han ido.

¿Cuál es la dinámica del Ballet Nacional con respecto a los contratos?

Hay diferentes tipos de contratos. Por un lado, están los contratados y los nombrados, que son inamovibles. Por otro lado, están los que tienen CAS, que es el contrato por servicios extraoficiales. También algunos están bajo el régimen de servicios por terceros, así que no tienen derecho a vacaciones ni seguro social. Aun así, sabes cómo son los bailarines: todos queremos bailar.

Además de bailarina, ¿has sido también coreógrafa en el Ballet Nacional?

Sí, he hecho alrededor de treinta coreografías con ellos.

Y también tienes tu propia compañía.

Sí. Se llama Yvonne von Mollendorff-Danza Contemporánea.

³¹⁸ Ver nota 16.

³¹⁹ Ver nota 33.

¿En qué se diferencia hacer coreografías para el Ballet Nacional de tu trabajo independiente?

Es muy distinto trabajar con bailarines de una compañía a sueldo, es decir, para los que es un trabajo. Ellos necesitan ver cuál es el siguiente paso que van a dar, así que hay que tener la secuencia preparada y muy clara. El concepto, la trama, la idea de fondo no les interesa tanto. Ni siquiera saben de quién es la música: la mayoría trabaja de manera muy automatizada. En cambio, con mi compañía puedo desahogarme y divertirme. El trabajo es más libre y personal.

¿Has trabajado con actores y bailarines?

Sí. Casi siempre he mezclado bailarines y actores en mi compañía. Uno de ellos es Clever Serrano, que es un actor que me encanta. En *Cuerpo*, uno de mis últimos trabajos que estuvo en el ICPNA [Instituto Cultural Peruano Contemporáneo], él era el protagonista. Trabajo con él desde hace más de quince años. Emilia Mendoza también está conmigo hace

“Generalmente, busco una imagen como detonante para desplegar el concepto que quiero tratar. Eso ha estado muy presente en mis coreografías.”



Bajorelieve. Fotografía: archivo personal de Yvonne von Mollendorff

unos tres años. Es muy rico trabajar con la misma gente. En *Cuerpo*, también estuvieron Adolfo Matto, del Ballet Municipal; y Javier Gamboa, el fotógrafo.

También recuerdo trabajos tuyos con Óscar Pacheco³²⁰.

¿Has trabajado mucho con él?

No. Con Óscar solo trabajé dos veces. Estuvo en *Corte transversal-Vincent Van Gogh*, que fue muy divertida. Para mí él es más actor que bailarín, porque tiene una fuerza histriónica muy grande. Hizo tanto el papel de Vincent como de Theo Van Gogh, que es el hermano. Además, he trabajado con Aníbal Zamora³²¹, pero ahora está en Cusco. También he trabajado con Edgar Guillén, Pilar Núñez y otros.

¿Cómo describirías tu manera de trabajar y tu línea de investigación? ¿Cómo abordas los procesos creativos?

Creo que cada proceso es distinto. Parto mucho de imágenes, quizás por haber tenido mucho contacto con pintores, como mi esposo o mi abuelo. Sigo el proceso inverso de un pintor, que parte del momento en vivo y luego lo fija en la pintura. Yo comienzo con una imagen y luego la desarrollo. Generalmente, busco una imagen como detonante para desplegar el concepto que quiero tratar. Eso ha estado muy presente en mis coreografías. Desde los últimos años, también trabajo mucho con textos míos, que incorporo como si fueran personajes.

Claro, porque tú también escribes. ¿Usas textos en escena?

Sí, textos hablados en escena. Me gusta mucho eso. Mi tema ahora es el cuerpo. Es un asunto importante para todo bailarín, pero estoy tratando de mirar el cuerpo de una manera distinta. Trato de verlo de lejos, desde la perspectiva hipotética de alguien que no tiene cuerpo. Escribo sobre las funciones, la curiosidad, las imperfecciones y la fragilidad del cuerpo desde el punto de vista de alguien que observa de lejos, como si estuviera arriba de los demás.

¿Escribes también independientemente de la creación en el baile?

Sí. También he trabajado a partir de dibujos. Me gusta dibujar y escribir, así que tengo cuadernos con dibujos y textos. A partir de eso, trabajo en danza. Muchos textos describen secuencias danzadas: cómo entras, cómo te desplazas, cómo abres la segunda. Describir el ritmo desde el cuerpo y ver esas cosas es súper divertido. Empiezo con eso y luego compongo las coreografías, que en realidad son puestas en escena, porque la danza tiene un rol más: no es la protagonista. El texto, el desplazamiento escénico y la presencia del actor son tan importantes como la danza, que eventualmente aparece.

Es decir, ¿no aparecen integrados esos elementos?

Están integrados, pero también pueden funcionar de manera individual eventualmente.

Qué interesante. Entonces, ¿te describirías como multidisciplinaria?

Sí, porque también hago música. No compongo, pero sí hago las mezclas de la pista sonora con alguien que sabe manejar los programas. Hago locuras y me encanta. Por ejemplo, en alguna oportunidad, he mezclado [Wolfgang Amadeus] Mozart con música japonesa. Suena fantástico.

³²⁰ Ver nota 197.

³²¹ Ver nota 208.

Fue para una obra que hice para el Ballet Nacional, que fue duramente rechazada y ni siquiera se estrenó. Cuando le presenté la coreografía a Vera, me dijo una frase que nunca olvidaré: “Yvonne, we want to understand”. No hay una frase más castrante que esa. Tenía a Olga Shimasaki como bailarina principal, porque había descubierto que ella tiene un *background* de bailes tradicionales japoneses. Compuse una coreografía muy bailada y muy bonita. Había momentos de clases y ejercicios de la barra, y Olga insinuaba movimientos de baile japonés. Creo que es la única obra que nunca estrené con el Ballet Nacional.

¿Se promueve que los bailarines sean creadores también en el Ballet Nacional?

No. Creo que yo he sido una de las pocas que crea. Me da mucha pena. Por eso, justamente ahora estoy proponiendo un taller para incentivar a los bailarines a crear. Es muy difícil empezar a crear, porque a alguien joven que no tiene ninguna información le puede abrumar la sala vacía. Por eso, hay una serie de puntos con los que se puede empezar a soltar y descubrir ideas. Me encantaría trabajar con esos chicos, pues talento debe haber por todos lados.

Hay un libro de Twyla Tharp que se llama *The Creative Habit*, que da un montón de consejos para desarrollar el hábito de la creación. Se habla también de la sensación de entrar al estudio y no saber qué hacer. Aunque no lo uso tanto para mi propia creación, me ha ayudado sobre todo en la pedagogía y para motivar a crear.

Hay un problema con la manera de iniciar un proceso creativo; por eso, es bueno leer libros sobre cómo componer una coreografía. Creo que no necesariamente se debe empezar por los pasos. Por ejemplo, en mi caso, los pasos aparecen al final. Primero pienso en todo el cuerpo, el concepto mismo, y las imágenes y atmósferas que quiero crear. Esa es la información que necesitan los chicos. Probablemente pueden hacer una secuencia de movimientos, pero tienen que saber



Pachacamac. Fotografía: archivo personal de Yvonne von Mollendorff

para qué la hacen y qué significa. Es necesario que tengan claro a dónde quieren ir y qué quieren decir.

He sentido que en el Ballet Nacional hay poco interés por la creación coreográfica.

Sí. No sé por qué. Nunca lo ha habido y es un grave problema. El Ballet Nacional, como todas las compañías, tiene que producir coreógrafos, casi por obligación.

No deberíamos traer siempre gente de afuera. El intercambio puede ser riquísimo, pero no debería ser necesario siempre.

Para nada. A finales de los noventa, hubo una propuesta que me pareció sumamente interesante. Se creó una especie de grupo de pensadores o *thinkers*, entre los que estaban Rosa Valencia y Gina Natteri. Se juntaban regularmente para pensar en propuestas para el Ballet Nacional. De ese encuentro, surgió la idea de invitar a coreógrafos nacionales a hacer coreografías con el Ballet Nacional. Invitaron a Maureen Llewellyn-Jones, Morella Petrozzi y Guillermo Castrillón, entre otros. Puede haber habido fallas, pero es necesario que se trabaje con coreógrafos nacionales y que haya retroalimentación. Me pareció sensacional, pero no volvió a repetirse.

Entre los trabajos que has hecho para el Ballet Nacional y los que has hecho con tu compañía, ¿cuáles han sido los más emblemáticos para ti?

He hecho una pieza que se llama *Magia* con poemas de Luis de Góngora, para la que mezclé música medieval y contemporánea. Participó también una bailarina de flamenco. Fue un trabajo muy lindo. A mí me interesa tomar un tema y ahondar en él, como fue en ese caso la poesía del Siglo de Oro y específicamente de Góngora. Todo empezó cuando escuché a unos bailarines jovencitos de la compañía que cantaban una canción española muy tonta y se sabían toda la letra. Así como podían aprenderse toda la letra de esa canción, pensé que podrían memorizar poemas y tal vez sus vidas cambiarían. Eso me llevó a fantasear y pensé en poner de moda a Góngora entre los chicos para ver qué pasaba. Quizá no “encendí la pradera”, pero al menos mis bailarines aprendieron algunos versos de Góngora, lo cual no es desdeñable. Alexandra Morales y Adriana Arrunátegui recitaban poesía de Luis de Góngora y Argote. He creado a partir de distintos personajes, como Flora Tristán, Vincent Van Gogh, George Sand y Leonardo da Vinci. Cuando me interesa un tema, estudio, indago y me enamoro.

Rolando Rocha también estuvo en la obra de Góngora.

Con Rolando Rocha trabajé en *Van Gogh*. Me gusta mucho, porque es un bailarín talentoso. Me parecía muy interesante, a pesar de que en ese entonces todavía le faltaba técnica. Él tenía algo especial que no todos tienen. Creo que salió de tu escuela.

Estudió en varios lugares. Pata de Cabra fue uno de ellos. Ahora, también eres la directora del Festival Internacional El Arte del Sol.

Sí. Me toma mucha energía y mucha fuerza creativa. Es complicado gestionar un asunto cultural, pero soy muy terca y seguiré en eso.



Los magos del silencio.

Fotografía: archivo personal de Yvonne von Mollendorff

¿Cómo se te ocurrió hacerlo en Máncora? A mí me sorprendió que sea allí.

Mucha gente me pregunta lo mismo. La historia es compleja. El Ministerio de Educación me convocó para dictar talleres de capacitación para profesores de colegios, cosa que me pareció genial. La idea consistía en brindarles herramientas de danza a profesores de cursos como Artes Plásticas o Educación Física. El programa se llamó Escuelas Abiertas. Después, me propusieron hacerlo en provincia. Como los conozco y sé que iban a ser talleres cortos en distintos lugares, les dije que no serviría, porque un taller de dos días no tiene mucho valor. Entonces, propuse hacer el taller en un lugar fijo para crear allí una especie de baluarte de capacitación. Como mi familia tiene una casa en Máncora, conozco bien el pueblo; y, como soy bastante curiosa, he ido a zonas a las que los turistas no van. Descubrí que hay una falta enorme de arte. El pueblo de Máncora sufre del impacto de un tipo de turismo muy desconsiderado. Los turistas pasan por el pueblo en camionetas 4x4, tiran botellas de cerveza por la calle y se portan pésimo. Logré hacer un taller allí a través del Ministerio de Educación. Tenía mucho miedo, porque pensé que no iría nadie, pero vino gente desde Piura y desde la frontera con Ecuador. En total, vinieron 240 personas. Aunque daba las clases sola, sentí gran alegría por ver esa necesidad de querer aprender. Como tenía contactos en el pueblo, me resultó orgánico prolongar la experiencia. Luego, fui un paso más allá y decidí crear el festival para que la gente vea cómo se cristaliza lo que estaba aprendiendo en los talleres. Todos los años se hace el festival. Es gratis para que todos vayan.

¿Dónde se realiza?

Hemos construido un teatro maravilloso e inmenso. El escenario es de 16x14 m². Es de concreto armado, pero al aire libre con un techo y una pared al fondo. Está un poco elevado, a un metro y medio del piso. Es muy grande y tiene la estructura para colgar luces.

¿Qué pasa con el teatro durante el resto del año?

Nada. Está en un terreno del Ministerio de Educación cercado, colindante con un colegio. Fue construido por la Municipalidad de Máncora con fondos públicos. Es un lugar público, pero no se usa el resto del año. Hemos tratado de establecer ciertos parámetros. Si se usa para eventos como un festival de cumbia, se viene abajo mi proyecto, que sigue ciertos parámetros de calidad artística. Hemos hablado con los colegios para que sepan que es un lugar dedicado al arte, así que deben tener cuidado con él. Parece que eso caló, pero deberían usarlo para otras actividades culturales, como las funciones de fin de año. Como el teatro está en un terreno baldío y no se usa nunca, crece mala hierba. Cada vez que voy, hay que trabajar tres días para habilitarlo.

¿Cuándo se lleva a cabo el festival?

En mayo. Llevamos equipos de luces y sonido, y técnicos. Colocamos piso de danza y las instalaciones eléctricas especiales. Es bastante trabajo adecuar la infraestructura para que los artistas puedan presentarse en buenas condiciones.

¿Tienes la financiación para eso?

No. Da mucha frustración y mucho dolor ver el maltrato a la cultura en el país. Quizá, todo cambie para mejor dentro de doscientos años. El Ministerio de Cultura todavía no logra tomar viada. El Perú es un país muy antiguo que anda a una velocidad indescifrable.

Sobre todo, porque no se ven cambios ni mejoras. El Perú es uno de los países más olvidados con respecto al apoyo a la cultura en toda Latinoamérica. ¿Piensas seguir con el festival?

Por supuesto. Ya van ocho años. No quisiera dejarlo, porque es un proyecto a largo plazo. Además, es parte de un programa más grande. Paralelamente, se ha formado El Coro del Sol, que está funcionando todo el año. Para este sí he conseguido financiamiento del Británico [Asociación Cultural Peruano Británica]. Este coro está compuesto por unos veintitrés niños. El maestro Antonio Paz, un fantástico director que es de la especialidad de Música de la PUCP, va cada tres meses a Máncora. También contamos con tutores locales que reciben viáticos y trabajan con los chicos tres veces por semana el material musical encargado. Ha funcionado muy bien y el año pasado trajimos al coro a Lima. Además, seguimos haciendo talleres. Mi idea es formar también un grupo de danza allá para que reciban una capacitación constante con la misma fórmula que aplicamos con los chicos del coro.

¿Cada cuánto tiempo vas?

Voy cada vez que puedo a dictar talleres, al menos cada tres o cuatro meses.

¿Tienen público siempre en los talleres?

Sí. El problema es que son talleres esporádicos. Necesitamos a alguien que dicte permanentemente allá, porque, cada vez que regreso, se acaba el asunto. Falta una asociación o una institución allá que pueda asumir este trabajo para darle sostenibilidad.

¿Qué pasó con el apoyo que te dio el Ministerio de Educación?

Eso fue al principio. Con el cambio de gobierno, se fue la persona que estaba a cargo del programa, que era Renata Teodori. Entonces, se terminó el programa. He tratado de acercarme al Ministerio de Educación nuevamente, pero es muy complicado, porque son muy burocráticos. Aun así, continuar con el proyecto ha sido mi forma de devolver lo que me han dado.

¿No sientes que con tus creaciones también has retribuido?

No lo siento así, porque la danza en el Perú tiene un radio de acción bastante limitado en el nivel independiente en el que estamos. Yo necesitaba ir un poco más allá y creo que esa ha sido una forma adecuada. Llevo grupos muy buenos y el público puede verlos sin tener que pagar. Llevamos danza, teatro y música. En promedio, van seis o siete grupos por temporada, y alrededor de cincuenta artistas. También vienen grupos de otros países, como Francia, Alemania, Estados Unidos y Ecuador. Cuidamos mucho la calidad.

Qué bonito es sentir que quieras dar a cambio, porque también podrías haber abandonado el proyecto por la energía que supone.

Efectivamente, me consume. En el camino, he descubierto por qué se hacen tan pocos festivales en provincia y todo se concentra en Lima: es muy difícil. Aun así, también me he dado cuenta de que es sumamente urgente hacerlo, porque los limeños están perdiendo contacto con el resto del país.

Efectivamente, el país está muy centralizado. Por otro lado, incluso en Lima es difícil dedicarse exclusivamente a la creación.

Sí. Para crear una obra, necesitas por lo menos nueve meses en total silencio. Eso no lo tengo y creo que nadie. Aun así, hago mi pequeño esfuerzo y estoy creando, pero la próxima pieza todavía no está completa. También es difícil crear y enseñar a la vez. Soy muy viva, pues he trabajado con bailarines que ya están formados y entrenados; así, no me preocupo de esa parte.

¿Has enseñado también?

No de manera continua. No he dictado en el Ballet Nacional, pero sí dicto talleres.

Hacer las dos cosas a la vez es difícil.

Es muy difícil. Yo nunca he logrado hacerlo, pues formar bailarines quita espacio para crear. La creación es sumamente celosa. El tipo de danza que hago acá en realidad es para un grupo de gente muy pequeño. El arte siempre va a interesar a muy pocos, pues exige cierta disposición y esfuerzo que el público no necesariamente quiere brindar. Quizás la necesidad de expresarse es más grande que el hambre de la otra persona. Quizá hay un enorme desfase entre el trabajo del artista y el interés del público.

Además del proyecto en Máncora, ¿qué planes tienes para los próximos años?

Sigo soñando con que suene el teléfono para que me digan que, como es tan fantástico lo que hago en el norte, me van a solucionar mis problemas con un cheque de dinero. Así, podría contratar gente para que trabaje conmigo y podría ocuparme de mi creación. Si pasa eso, el próximo año hago un montaje muy grande y te invito a bailar conmigo.

Yo ya no bailo.

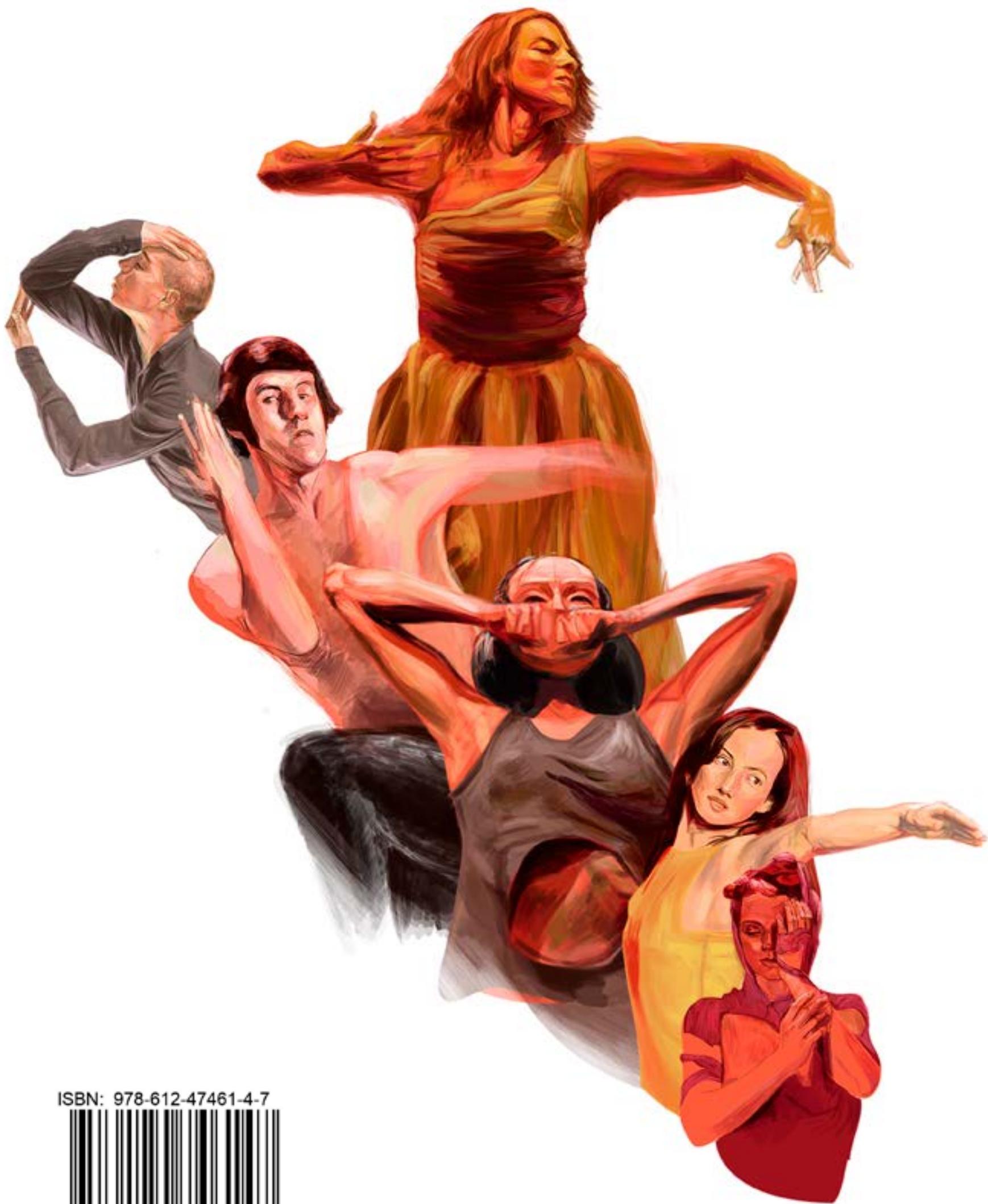
No me importa. Me interesas tú como persona, aunque te sientes en una silla.

Acepto. Me entusiasma la idea.

Para mí el bailarín no es el instrumento. En una compañía como el Ballet Nacional quizá sí lo sea, pero a mí lo que me interesa es la persona y lo que ella me puede dar.

Para terminar, quisiera saber cuál crees que ha sido tu mayor aporte a la danza en Perú.

Creo que yo que no debo contestar eso de ninguna manera. Ya lo dirán las Lichi Garland del futuro o quizá pase al olvido. En todo caso, creo que he dejado huella en la gente con la que he trabajado. Creo que transformas a la poca gente que realmente conmueves. Finalmente, eso es lo más importante. El legado o el éxito no se deben medir viendo cuánta gente hay en las butacas del público. Hay una tremenda frase que se le atribuye a Eugene Ionesco que dice lo siguiente: "si hay más de quince personas en la sala, empiezo a dudar de la calidad de mi obra". Eso es muy reconfortante para nosotros, porque nunca tenemos más de quince personas. Más allá de eso, si esas quince personas salen tocadas, ha valido la pena.



ISBN: 978-612-47461-4-7



9 786124 746147