



Grupo: Academia de Artes Guerrero.  
Obra: Cuatro momentos para Vivaldi.  
Dirección: Natalia Reyes.  
(Foto: Zoad Humar)

# ILUSIÓN, PRESENTE, CONTACTO

MARGARITA ROA VARGAS

## TERRENO DE JUEGO EN LA CREACIÓN DE “A Y B”<sup>1</sup>

### Cuándo, dónde, quiénes, qué

“A y B” es la tercera obra de la compañía “La arenera” estrenada en abril de 2011 en Bogotá. Desde su creación en 2007 en el marco del Centro de Experimentación Coreográfica, “La arenera” trabaja en co-producción con la Fundación Danza Común. El proceso de creación de “A y B” se hizo con las intérpretes-creadoras Andrea Ochoa Gaevska y Bellaluz Gutiérrez de la Torre, quienes han estado en la compañía desde su inicio.

Para abordar la pregunta eje de esta obra: ¿qué es la danza contemporánea?, llevamos a cabo una investigación que inició en dos sentidos: exploramos diversas pautas de movimiento para entender el funcionamiento de algunos caminos que se utilizan en la creación de obras de danza contemporánea; y les planteamos a las bailarinas-intérpretes-creadoras distintos interrogantes que respondieron oralmente, aportando sus enfoques y experiencias. Teniendo en cuenta que las dos llevan a cabo sus propios proyectos creativos, pedagógicos, de circulación e investigación<sup>2</sup>.

Cada pauta de movimiento intentaba responder a una posible manera de crear, esto es, cuando los bailarines intentamos abordar una creación en danza contemporánea. Desarrollamos entonces material con diferentes puntos de partida: textos literarios, música, dinámicas del movimiento, pautas de contacto y acciones cotidianas.

<sup>1</sup> Este texto está basado en la memoria de grado presentada en octubre de 2011 como requisito para optar al título de maestra en Artes escénicas, opción Danza contemporánea, énfasis en Dirección coreográfica, Facultad de Artes (ASAB), Universidad Distrital Francisco José de Caldas, programa de profesionalización, convenio con el Ministerio de Cultura, Colombia Creativa. Tutor: Raúl Parra Gaitán.

<sup>2</sup> Andrea Ochoa Gaevska y Bellaluz Gutiérrez de la Torre son coreógrafas y llevan a cabo proyectos en sus propias fundaciones y en proyectos independientes. Bellaluz es fundadora y co-directora de la Fundación Danza Común y Andrea es fundadora y directora de la Fundación ConCuerpos.

## LAS POSIBILIDADES

Las preguntas que las bailarinas respondieron en el proceso de creación tanto a través del movimiento como a través del diálogo fueron:

- ¿Qué es la danza contemporánea?
- ¿Dónde está lo político en la danza contemporánea?
- ¿Es la danza puros mecanismos?  
¿Sólo emoción?
- ¿Cuál es la obra de danza contemporánea que más te ha gustado?
- ¿Por qué crees que mucha gente no entiende nada cuándo va a ver danza contemporánea?
- ¿Por qué crees que al público le gusta ver a dos o más personas bailando al mismo tiempo?
- ¿Qué tipo de conexión te gusta establecer con el público?
- ¿Qué te gusta cuando vas a ver danza?
- ¿Por qué a los bailarines/as les gusta desnudarse en la escena?
- ¿Qué es la danza contacto?
- ¿A partir de qué te gusta crear?
- ¿Has querido ser otra?
- ¿Por qué crees que necesitas de la mirada del otro cuando bailas?
- ¿Por qué crees que las personas necesitan tocarse?
- ¿En qué trabajas?
- ¿Cómo te ganas la vida?
- ¿Cómo presentarías ConCuerpos?
- ¿Cómo presentarías Danza Común?

Escogimos estas preguntas para investigar en torno a lo que puede ser la danza contemporánea porque, como cualquier artista, me pregunto a veces: ¿por qué hago esto?, ¿qué sentido tiene? Esta obra abre la posibilidad tanto a las bailarinas como a mí de respondernos estas preguntas frente a nuestro oficio.

“A y B” habla de esas posibilidades de ver, de ser y de hacer que propone esta práctica, tanto a través de la danza como a través de la palabra, expresando una necesidad física, el placer por el movimiento extremo, la lucha del cuerpo contra el tiempo, un habitar el presente y la búsqueda de una dimensión poética. “A y B” nos habla sobre el oficio de la danza analizando diferentes tipos de impulsos mecánicos y psicológicos para crear movimiento, pero también, a través de diálogos, sobre lo que exige y conlleva ser bailarín en la ciudad de Bogotá a inicios del siglo XXI.

### La alternancia entre ficción y realidad

En “A y B” el espectador se enfrenta constantemente a un juego entre ficción y realidad que lo hace estar todo el tiempo alerta preguntándose hasta dónde es cierto lo que está escuchando y hasta qué punto no lo es. Hay momentos en que entiende que algo es definitivamente real o que algo es definitivamente ficción. Pero la obra transcurre mayoritariamente en una zona incierta, parte mentira, parte verdad, donde lo importante es la curiosidad por lo que esta indefinición genera tanto a las intérpretes como al espectador.

Danza Común. Obra: Arrebato.  
Creación colectiva (Foto: Zoad Humar)



La obra se llama "A y B" y no Andrea y Bellaluz pues las intérpretes crean unos personajes basados en ellas mismas, amplificando algunos de sus rasgos particulares. Desde el inicio, las pautas y preguntas apuntaron a que cada una respondiera desde su individualidad y al final del proceso de creación, quisimos acentuar más la diferencia entre ambas, ahondando en la ficción que cada bailarina podía crear de sí misma. Acompañadas por el actor Juancho Ortega<sup>3</sup> tuvimos un entrenamiento de improvisación en donde analizamos el tono, el volumen, la velocidad, las dinámicas, la amplitud en el movimiento, la mirada y el contenido en las acciones de cada una. A partir de esta observación, aprendimos a llevar al extremo algunas de sus características. Este conocimiento de cada una sobre sus rasgos particulares amplificó el humor en la obra, gracias a la capacidad de burlarse de sí mismas.

Un referente importante para "La arenera", en cuanto a esta combinación entre ficción y realidad, ha sido las piezas de la coreógrafa alemana fallecida recientemente, Pina Bausch. Su trabajo es un motor inspirador para la compañía tanto en la creación de nuestra obra anterior "Bogotá cuerpo preparado" como de "A y B". Hablando sobre el trabajo de Bausch, Beatriz Lábatte se pregunta:

¿Cuánto hay de realidad y cuánto de ficción en estas propuestas escénicas? (...). Podríamos pensar no solamente en la distancia entre danza y realidad, sino también entre danza y teatro, entre danza y performance, por ejemplo. La danza de hoy se deja contaminar por el teatro, por el mundo, por la realidad. Va y viene, se acerca y se aleja de la realidad, reivindica un espíritu lúdico, y una cierta complicidad con el espectador, promoviendo la irrupción de trozos de realidad en la escena, muchas veces en un juego icónico, directo, indisimulado o a través de diferentes procedimientos: bailarines que simplemente se paran ante un público a contar historias sospechosamente parecidas a una intimidad real (Lábatte, 2006: 28).

Este juego constante entre ilusión y realidad surgió como una característica del movimiento de la danza posmoderna iniciada en los años sesenta en Nueva York. La influencia de la danza posmoderna es palpable en "A y B" por el uso y la combinación que se hace del espacio de presentación, el público y el momento presente. Con este movimiento surgieron obras donde se buscaba introducir una comunicación completamente diferente con el espectador, donde la obra no estaba planeada sino se creaba frente de la audiencia; donde se mostraban acciones en lugar de pasos de danza; donde prevalecía la cotidianidad de los bailarines que no pretendían ser sino ellos mismos; donde se rechazaba demostrar las habilidades técnicas convencionales y se exponía y analizaba el movimiento del cuerpo cotidiano. En *Terpsichore in sneakers*, Sally Banes nos habla de algunas características de ese momento histórico que tanto se relaciona con "A y B":

En la danza posmoderna, el coreógrafo se vuelve un crítico, educando a los espectadores en maneras de observar danza, retando las expectativas que el público trae a la presentación, enmarcando partes de la obra para inspecciones más minuciosas, comentando la danza mientras va avanzando (...). La postura anti ilusionista dictamina que las costuras se pueden ver, y parte del placer estético viendo danza procede de entender su estructura examinando las costuras: observando los errores que ocurren en la improvisación, siendo testigo de la fatiga, el peligro, rareza, dificultad; observando movimiento siendo marcado y aprendido. Observando sistemas siendo contruidos y desmantelados. Rechazando ser seducido por solo habilidades (Banes, 1987: 16 la traducción es mía).

En la primera parte de "A y B", Bellaluz se mueve y mientras tanto, va describiendo oralmente cómo funciona su mente al ejecutar movimientos: atendiendo a sus mecanismos físicos –qué dobla, qué gira, qué contrae, qué sube, qué cae, qué extiende–; estando ahí presente en ese espacio preciso con ese público específico. Describe sus movimientos pero intentando enfocarse en las partes del cuerpo que mueve, las direcciones y los elementos presentes en el espacio escénico:

(...) miro la diagonal, alargo la pierna izquierda, siento la luz, traigo el pie, equilibrio, sonrío, apoyo, empujo el piso, me doy vuelta, mido la distancia con la pared, dibujo un plano horizontal con el torso, vuelvo a empezar, respiro, miro al público.

Así se le recuerda al público ese marco donde se encuentra, ese teatro, no solo como una caja mágica de ensueño, sino como un espacio con dimensiones, luces y personas de carne y hueso.

En otra parte de la obra, las bailarinas se sientan muy cerca al público, todas las luces están encendidas, y discuten, sobre el tipo de espectáculos que les gusta ir a ver y sobre las diferencias que tienen, sobre la relación que disfrutaban establecer con el público cuando son ellas las que están en el escenario. Además intentan responderse por qué bailan. Andrea se refiere a la creación en danza en términos académicos, llevando al extremo el vocabulario utilizado, burlándose de ella misma y de todo ese lenguaje teórico que se crea entre intelectuales y entre artistas sobre "¿qué es el arte?", "¿para qué el arte?". La intérprete combina,

<sup>3</sup> Juancho Ortega es actor colombiano especialista en improvisación. Ha participado en montajes del Teatro Nacional como *Los 39 escalones* y *Shakespeare total* y en espectáculos de improvisación como *Se le tiene* y *el Club del tropel*.

en forma lúdica, su vocabulario de psicóloga, artista de la danza y teórica de las artes escénicas, aproximándose en un tono irónico y a la vez de una forma auténtica, a los discursos de quienes les interesa pensar el arte y escribir sobre este. Andrea explica su oficio como una posibilidad de trascender el cuerpo y crear sentido, mientras que Bellaluz –en términos más simples– defiende la práctica de la danza como una pulsión de vida, una necesidad corporal, una batalla contra la muerte.

Lehmann en su texto *Algunas notas sobre el teatro posdramático una década después*, nos dice:

La danza como la práctica teatral en general, está constantemente –y mucho más que en la década de los noventa– criticando, reflexionando y exhibiendo su propia problemática categorización como estética o al menos como práctica estética, rechazando con frecuencia la producción aparentemente *naïve* de una ficción estética cerrada para ser contemplada (Lehmann, 2010: 316-317 la traducción es mía).

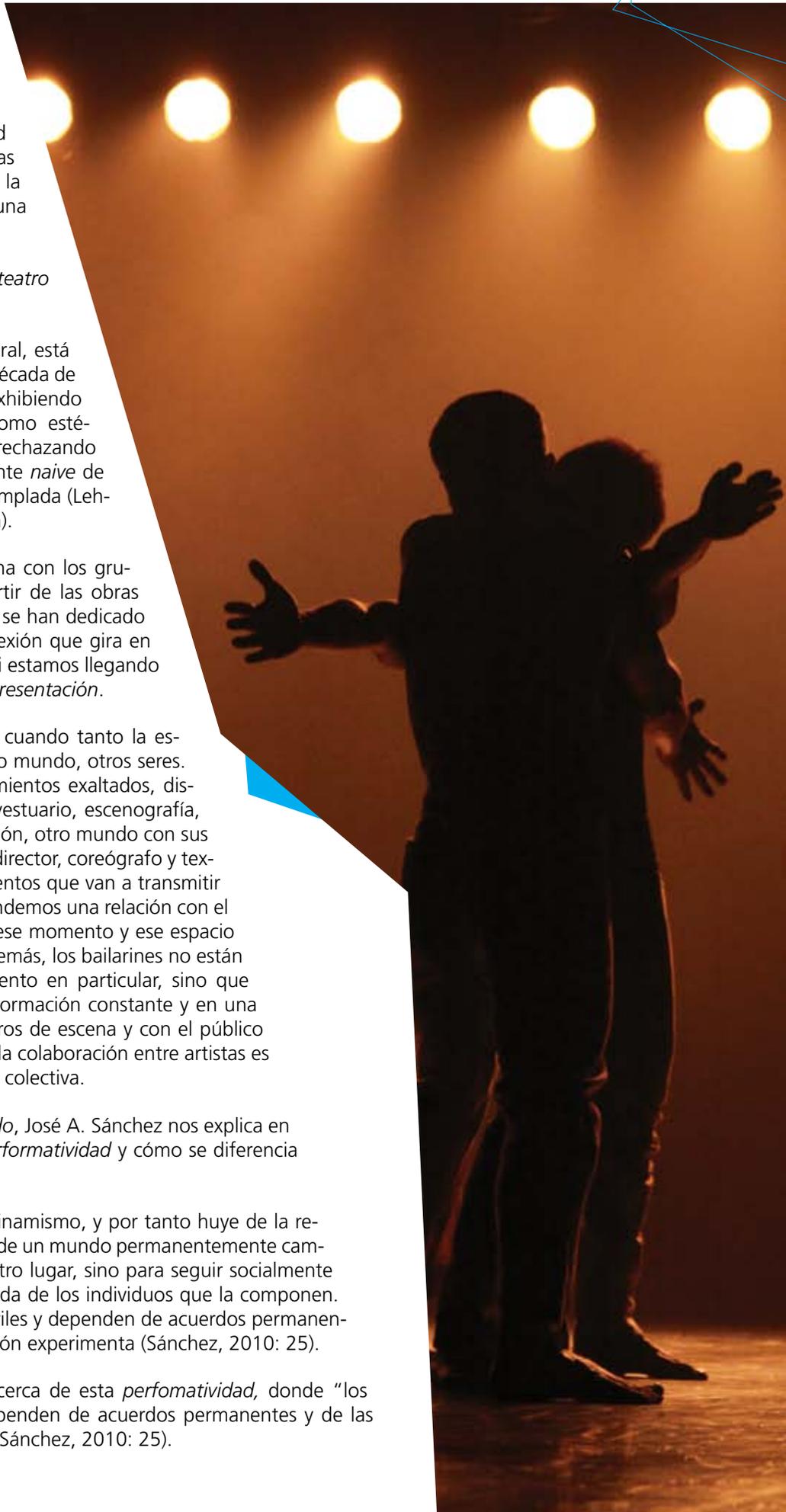
Desde el surgimiento de la danza posmoderna con los grupos “Judson Church” y “Grand Union” y a partir de las obras de algunos coreógrafos (como Pina Bausch), que se han dedicado a explorar en esta dirección, ha surgido una reflexión que gira en torno a si ha llegado el fin de *la representación*, si estamos llegando a manifestaciones donde lo predominante es *la presentación*.

Entendemos como representación en danza, cuando tanto la escena, como los bailarines, quieren manifestar otro mundo, otros seres. Se pueden crear personajes o caracterizar sentimientos exaltados, disponiendo de unos elementos (historia, actores, vestuario, escenografía, luces) que relacionados traen a la escena una ilusión, otro mundo con sus propias reglas. En la representación, la figura del director, coreógrafo y texto escrito es lo que determina las ideas y sentimientos que van a transmitir los intérpretes. Por presentación en cambio, entendemos una relación con el espectador donde se hace evidente el presente, ese momento y ese espacio que habitan tanto el público como el bailarín. Además, los bailarines no están intentando representar personajes o un sentimiento en particular, sino que son ellos mismos, en continuo cambio, en transformación constante y en una comunicación cercana y alerta con sus compañeros de escena y con el público que los acompaña. Para este tipo de propuestas, la colaboración entre artistas es fundamental y por lo general se trabaja de forma colectiva.

En el texto *Dramaturgia en el campo expandido*, José A. Sánchez nos explica en qué consiste lo que llamamos presentación o *performatividad* y cómo se diferencia de la representación:

La performatividad enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante. Los cambios no son para ocupar otro lugar, sino para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que la componen. Los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta (Sánchez, 2010: 25).

El proceso y el resultado de “A y B” están cerca de esta *performatividad*, donde “los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta” (Sánchez, 2010: 25).



Sin embargo, estoy de acuerdo con André Lepecki en el sentido en que por más que las intérpretes se entrenen para habitar la escena de manera espontánea, por involucrar al espectador con la obra atendiendo al presente y exponiendo parte de ellas mismas, la comunicación que se establece con el público está inevitablemente afectada por lo que conocemos como representación. Permanentemente está latente esa combinación entre un “mundo real” y un “mundo creado”; unas personas (Andrea y Bellaluz) y unos personajes (A y B); acciones espontáneas y una estructura bien definida; unos cuerpos cotidianos y unos cuerpos entrenados.

Analizando la obra de Jérôme Bel y reflexionando sobre la presentación y la representación, André Lepecki, parafraseando a Derrida afirma: “Puesto que ya desde siempre ha comenzado, la representación, en consecuencia, no tiene fin (...) la presencia, para ser presencia y auto-presencia, ha comenzado ya desde siempre a representarse, ya desde siempre ha sido penetrada por la representación” (2006: 93). Explicando esto más extensamente en la obra de Bel, Lepecki nos dice:

*The last performance* muestra muy claramente que los cuerpos y las subjetividades permanecen cautivos en espacios de representación lingüísticos, culturales, pero también materiales y físicos. Todas las obras de Bel muestran que los presuntos “exteriores” de la coreografía (en particular el lenguaje y el espacio real del teatro) son de hecho cómplices de un sometimiento colectivo a la representación. Pero su obra también muestra que el final de la representación sigue siendo tanto un proyecto como una imposibilidad (...). La representación no tiene fin. Performers y audiencia coexisten y están atrapados en estas máquinas particularmente cargadas de representación: el lenguaje y el teatro. Lo que la representación reproduce es sí misma: su poder por mantener un perpetuo mirarse a sus propios alcances (Lepecki, 2006: 89).

Trabajamos en los ensayos para que cada una de las escenas se sienta actualizada, como si surgiera en el momento frente a la audiencia, pero realmente esa espontaneidad es fruto de ensayar una y otra vez. En algunas partes de la obra el material está fijo, es el cambio de entonación, de intensidad muscular, de velocidad en la ejecución, lo que da un aspecto de acabado de hacer frente al espectador. Así mismo, hay partes de la estructura que evidentemente les permiten a las bailarinas improvisar ya sea en el movimiento, o en lo que dicen, o en las dos cosas simultáneamente, abriendo la posibilidad de sorprenderse, de transformar la obra cada vez que se ensaya o se hace frente al público pero, manteniendo un marco de referencia: el propósito de cada escena. La estructura está clara, hay algo que ya está tejido, y esas coordenadas son las que le permiten a las bailarinas jugar, crear en escena, hacer distinto cada vez, reinventar movimientos y textos, y al mismo tiempo, reinventarse.

**Entendemos como representación en danza, cuando tanto la escena, como los bailarines, quieren manifestar otro mundo, otros seres. Se pueden crear personajes o caracterizar sentimientos exaltados, disponiendo de unos elementos que relacionados traen a la escena una ilusión, otro mundo con sus propias reglas.**

En "A y B", es emocionante tanto para las intérpretes y el público, la tensión que se crea entre lo que está pautado en la obra y los momentos que están abiertos a la improvisación. Esta sensación de reconocer que algunos diálogos y movimientos están siendo creados frente a sus ojos, le da al espectador una conexión con el espacio y el tiempo presente, con el aquí y el ahora: este escenario, esta persona que se me sentó al lado, este momento irreplicable. Esta "espontaneidad" hace que el público se sienta cercano a las intérpretes, porque tiene la sensación de que ellas se están mostrando tal y como son, pero ¿cómo saber en realidad cuánto hay de inventado? Al respecto José A. Sánchez afirma:

El relato es la herramienta que permite distinguirnos como sujetos de vida. Pero al mismo tiempo nos convierte en personajes de una ficción que aceptamos o que incluso nosotros mismos construimos. La asunción de la ficción inherente a toda trama, a todo proceso de fabular, de construir tramas o argumentos, incluso para contar una historia efectiva, nos impedirá para siempre conocer una realidad neutra. Incluso la realidad que somos nosotros si alguien desde fuera nos viera (Sánchez, 2010: 34).

En un conversatorio que tuvimos en la programación de Zona D. C. en el teatro R101<sup>4</sup>, después de una de las funciones, una persona del público le preguntó a Bellaluz que si ella en la vida real era así, tan ingenua, que si ese era su temperamento y que si todo lo que decía era sacado de su vida real. Bellaluz respondió:

(...) en las obras de "La arenera" se crea esa duda en el espectador porque evidentemente hay mucho material que sale de nosotros, los intérpretes, pero no todo es cierto. Y eso no importa, porque aunque algunas cosas sean ciertas y otras no, estamos construyendo otra verdad, tal vez una verdad más grande.

<sup>4</sup> Zona D.C. Vitrina Permanente de Danza Contemporánea, es un proyecto de la Fundación Espacio Cero que ofrece una programación mensual de danza contemporánea en el teatro R101.

### La incidencia de la creación colectiva en la relación con el público

Hemos ido desarrollando una manera de interrelacionarnos en la compañía a través de los seis años que llevamos trabajando juntas: cada vez más, las intérpretes son partícipes de las decisiones que se toman frente al desarrollo que puede tomar cada pauta de creación, la selección de material y la definición de la estructura.

Como directora les presenté a las bailarinas los temas que me gustaría abordar para la creación de esta obra. Preparé para cada ensayo durante los tres primeros meses de trabajo, entre seis y siete instrucciones a desarrollar, y así ver por cuál camino era más interesante abordar la exploración. Poco a poco, cada material se convirtió en un bloque de significado, teníamos entonces 12 bloques de movimiento. No teníamos todavía ningún orden, ni si las partes todas juntas podían hacer una obra coherente.

Hicimos cinco ensayos invitando a dos o tres amigos a vernos y nos llevamos varias sorpresas: había cosas que asumíamos que estaban pasando y no se percibían así; algunas partes que creíamos borrosas se leían claramente; había escenas que a ninguno de los invitados les llegó. Grabamos el material para ver y pensar la obra entre las tres. Analizamos y entendimos algunos factores: nos dimos cuenta que la palabra tenía más sentido cuando estaba acompañada de movimiento. Le dimos muchas vueltas a una posible estructura hasta que llegamos a un acuerdo y descartamos algunos materiales.

En mi rol como coreógrafa, aporté las ideas motoras para el proceso y generé una serie de pautas que creo van a desencadenar en algo para explorar. Pero sobre todo observo, y de lo que veo recojo material, escojo qué puede ir y qué no queda, pero eso no significa que se haga así. Andrea y Bellaluz son intérpretes rebeldes que si no se sienten cómodas con un movimiento o con una escena, hacen una resistencia tan fuerte que me obligan a ceder, aboliendo esa parte, o a armarme de coraje y justificar por todos los medios, la importancia de un movimiento, de una escena o de una transición. Ese modo de trabajo no necesariamente es fácil de asumir, pero tiene grandes ventajas y es que las intérpretes no solo se sienten libres para crear en oposición a la dirección, sino que se sienten libres también de aportar valiosas sumas de movimiento y de pensamiento frente a cómo puede clarificarse o cualificarse una escena. Sobre todo, son oportunas para decir cuándo no logran identificarse con algo que hacen, o para decir que no creen que estén haciendo bien algo, basadas en las reacciones

**En "A y B"**  
el espectador se enfrenta  
constantemente a un juego entre  
ficción y realidad que lo hace estar  
todo el tiempo alerta preguntándose  
hasta dónde es cierto lo que está  
escuchando y hasta qué punto no lo es.

La Arenera. Obra: A y B. Dirección:  
Margarita Roa. (Foto: Zoad Humar)

del público en una escena particular, o porque simplemente no logran entender bien el propósito de ese momento. ¡Cómo si se tratara de entender, se trata de hacer! Cómo extraño a veces a Andrés Lagos, bailarín de nuestra obra anterior, "Bogotá cuerpo preparado", quien se mostraba siempre dispuesto a resolver con su cuerpo de la manera más apasionada y grandilocuente las tareas que le pedía. Ha sido un reto compartir este trabajo entre las tres, tres personas pensando constantemente. Sin embargo, creo que la obra está impregnada de ese modo de trabajar, de ese modo de asumir la creación en colaboración, y posiblemente esto se ve reflejado en la presencia de las bailarinas en el escenario, pues finalmente terminan exponiendo algo en lo que creen, algo que les pertenece. André Lepecki analizando la obra de Bel, se pregunta: "¿Qué mecanismos permiten al bailarín convertirse en el representante del coreógrafo?" (2006: 89). Me parece que en "A y B", el proceso de creación colectiva impide que las intérpretes se sientan como un títere, un instrumento o una obrera de la directora, pues las fases de indagación y de negociación permanente han sido exhaustivas, impidiendo que se hagan preguntas de este tipo: ¿para quién lo hago? o ¿por qué lo hago?

La co-creación es la manera como Jérôme Bel ha realizado algunas de sus obras. Así es como nos lo hace evidente Paola Secchin Braga en su texto *La creadora escondida*:

En septiembre de 2004, en la Ópera de París, en el Palais Garnier, el público asiste al estreno de "Véronique Doisneau": una creación de Jerome Bel. Este solo es creado con la bailarina Veronique Doisneau: es creado con ella, y no para ella (...). "Véronique Doisneau" es una co-creación entre coreógrafo e intérprete (Secchin, 2010: 139 la traducción es mía).

Es muy interesante observar esa obra, pues uno se pregunta constantemente: ¿De quién es esto? ¿Cómo puede haber un director detrás si estoy viendo a Véronique tal y como es, casi desnuda, hablando de ella? Esa sensación de casi desaparición del director en esa obra, es magistral, porque hace que uno se sienta cercano a la intérprete, quien parece no tener intermediario, es decir nadie a quien obedecer, ni nada que representar. Si uno analiza bien, el proceso de creación, la estructura, cada fragmento de la obra hablado y bailado, las pausas, la escasa utilería y el manejo de la luz, tuvieron que estar muy bien pensados para llegar a crear esa sensación en el espectador. A

pesar del tono tan subjetivo, la obra no solo contiene a la bailarina, sino al director, y además refleja un colectivo, una comunidad, un contexto específico. Tal vez por estar inscrita en un marco determinado—el trabajo de una bailarina del cuerpo de baile de la Ópera de París— es que nos llama tanto la atención. Secchin nos dice con respecto a las obras de Bel, "Véronique Doisneau" e "Isabel Torres": "Cada bailarina aporta un universo personal, el peso de la institución que representa, la cultura de la ciudad y del país donde vive y trabaja" (Secchin, 2010: 144). La razón por la cual la obra "Véronique Doisneau" nos toca, es porque a pesar de ser un relato tan personal, está abarcando una comunidad. Nos toca por hablar de una forma tan personal de su trabajo y también nos toca por la manera como está organizado, por lo que *no* dice, por la forma como está planteada la estructura de la obra.

Sobre la pertinencia del relato personal y la selección de material que esto implica, José A. Sánchez nos dice:

Construir no es simplemente unir elementos, es también descartar elementos, toda construcción implica un proceso de selección, de ordenación y de descarte. Por lo que en la construcción de la realidad comunitaria, de la realidad llamada ciudad o de la realidad llamada Estado, numerosos elementos son descartados, marginados, silenciados. Pues si todos los elementos fueran tenidos en cuenta sería imposible un relato coherente, un relato legible (Sánchez, 2010: 34).

El orden de las escenas, los pedazos que quitamos, la escogencia de los extractos literarios y la música fue una decisión colectiva, a mí no se me hubieran ocurrido tantas cosas tan profundas, tan divertidas, tan ridículas y tan... con respecto a lo que hacen y a lo que dicen Andrea y Bellaluz a lo largo de la obra. Pero, ¿cuánta censura hubo en el proceso de creación para utilizar tal o cual término?, ¿para moverse de esta o aquella forma? ¿Cuánta edición hay en cada diálogo, en cada palabra, en cada frase de movimiento, en cada movimiento, en cada contacto?

A través de las presentaciones de la obra anterior “Bogotá, cuerpo preparado”, nos dimos cuenta que la disposición de los espectadores en tres frentes, los relatos personales, la improvisación, la creación colectiva y la posibilidad de presentarla en espacios no convencionales, producían una relación estrecha con el público. En un momento de la obra los cuatro integrantes se lanzan una pelota de tenis y cada vez que alguien la coge va contando: “uno, dos, tres, cinco, seis..., veintiocho..., treinta..., treinta y siete” pero no solo cuenta los números, sino que apenas dice, por ejemplo veintidós, debe contar de una manera muy veloz, un episodio corto de su vida que le sucedió cuando tenía ese número de años. Después de un rato, la pelota no solo viaja entre los bailarines sino que además se lanza a personas del público, quienes deben ser capaces de reaccionar y mantener el ritmo de la escena. Muchas personas que han visto la obra nos han dicho: “yo quería que me llegara la pelotica a mí”, “quería participar”, “todo el tiempo me hacían pensar en mí, en lo que me ha pasado”. Las primeras veces que nos presentamos esto nos sorprendió, pero con el tiempo, supimos que era una característica de la obra que debíamos tener en cuenta, afinar y potenciar.

A pesar de que “A y B” está concebida para ser presentada en un teatro, con un solo frente y que en ningún momento nos acercamos tanto físicamente al espectador, ni le pedimos que intervenga durante la obra, sí estamos pensando en que el público se sienta involucrado de manera permanente. Para nosotras es importante, casi un alivio que el público se ría, pero hemos tenido funciones donde simplemente la audiencia está atenta, presente. Así como hemos tenido funciones donde han asistido colegas bailarines que se han reído en algunas partes de la obra, porque han podido captar la ironía del relato y del movimiento, hemos tenido otras funciones, donde nadie se ha reído, donde tan solo hay escucha y atención a lo que se está haciendo en el escenario. De todos modos, el nivel de atención es perceptible. Tal vez por ser relatos íntimos, por compartir algo tan personal, las intérpretes están atentas al tipo de recepción que están recibiendo por parte del público. Nuestras obras no son independientes del público, no andan por sí solas. Los intérpretes deben crear con el público de cada función una conexión, y cada vez, esa audiencia es diferente.

En este sentido, el trabajo de “La arenera” en “A y B” y en “Bogotá, cuerpo preparado”, está próximo a la manera como Hans-Thies Lehmann define el teatro posdramático:

Su gesto artístico no se centra tanto en dar forma a un objeto estético de una puesta en escena, sino en exponer, construir, desarrollar e inventar modos de relación y comunicación posibles en una situación teatral (...). El teatro relacional entra en el debate de la condición posmoderna de las artes y se desvía de los conceptos pre-modernos de un teatro dramático, de un cosmos ficticio y de una esfera ficcional separada. El teatro tiene que ver más con las maneras de relacionarse que con las maneras de crear mundo (Lehmann, 2010: 329).

**Después de un rato,  
la pelota no solo viaja  
entre los bailarines  
sino que además  
se lanza a personas  
del público, quienes  
deben ser capaces de  
reaccionar y mantener  
el ritmo de la escena.**

La Arenera. Obra: A y B. Dirección: Margarita Roa. (Foto: Zoad Humar)



Una parte de la obra la hace el espectador. Andrea, sorprendida por la comunicación con los espectadores después de la primera función, nos dijo: "Hay una dimensión que toma sentido solo cuando finalmente nos presentamos ante el público, el espectador termina la obra, está activo, se relaciona con lo que hacemos". Es en la confrontación con el público que ellas entienden y asumen ese juego que depende de su escucha y de la intención que le pongan a cada escena. Cada vez que se observa, cada vez que se hace, tanto las intérpretes como los espectadores encuentran nuevas maneras de atravesar la estructura de la obra, de volver a crear en ella.

### Siempre en proceso

Intentamos con "A y B" no cerrar la pregunta de la obra "¿qué es la danza contemporánea?", sino al contrario, dejar las puertas abiertas –tanto para nosotras como para el público– para poder volver a arriesgar, volver a pensar, volver a crear en esa estructura. El espectador no queda con respuestas claras. Quedan en el cuerpo del espectador crítico resonando preguntas fundamentales que se plantean en la obra como: ¿qué es lo político en la danza contemporánea? El público es invitado a proponer sus propias aproximaciones y conclusiones al tema, a cuestionarse sobre la obra que acabó de observar, a reelaborar las sensaciones y estados por los que pasó, si es que le pasó algo, a preguntarse sobre qué tipo de obra está viendo en ese mismísimo instante y a quedar invadido también, por el ritmo contagioso de la última canción.

### MARGARITA ROA

Estudió Danza contemporánea en Martha Graham School en Nueva York donde realizó su Professional Trainee Program y este año recibe su título de maestra en Artes escénicas de la Universidad Distrital. En 2006 inició su participación en el Centro de Experimentación Coreográfica de Danza Común, a partir de este encuentro trabaja como bailarina en la compañía Danza Común y surgió la compañía "La arenera" con su dirección. Hace parte del grupo de investigación "Huellas y Tejidos" cuya producción gira en torno a la historia de la danza contemporánea en Colombia y es directora de la revista de artes escénicas editada por la Asociación Alambique *CuerpoEspín* que va por su novena edición. Desde el 2002 es profesora de Apreciación de la danza y Pilates en la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana.

### Bibliografía

Banes, Sally. *Terpsicore in sneakers. Post-modern dance*. Hanover: University Press of New England, NH. (1987)

Lábatte, Beatriz. *Teatro danza. Los pensamientos y las prácticas*. Buenos Aires: Cuadernos de Picadero, No. 10, Instituto Nacional de Teatro. (2006)

Lehmann, Hans-Thies. "Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después" en *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*. Manuel Bellisco (Traductor). Párraga: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. (2010)

Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Antonio Fernández Lera (Traductor). Alcalá de Henares: Centro Coreográfico Gallego, Universidad de Alcalá. (2009)

Sánchez, José A. "Dramaturgia en el campo expandido" en *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*. Párraga: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. (2010)

Secchin Braga, Paola. "La créatrice cachée" en *Arts8 mémoires et histoire en danse. Mobiles*, No. 2. Collection Arts 8, L'Harmattan. París: Département Danse de L'Université Paris 8. (2010).