

Caracas, 1961. Creador formado en Caracas y Nueva York.  
Bailarín. Coréografo. Maestro. Director artístico  
de Ensamble Coreográfico Experimental.  
Premio Nacional del Artista en diversos años.  
Premio Municipal de Danza.  
Su más reciente espectáculo es *Petrushkai* (1999).

---

## ***El cuerpo que somos***

---

El *boom*

Territorialidad a paso firme

El discurso del cuerpo

Lazarillos

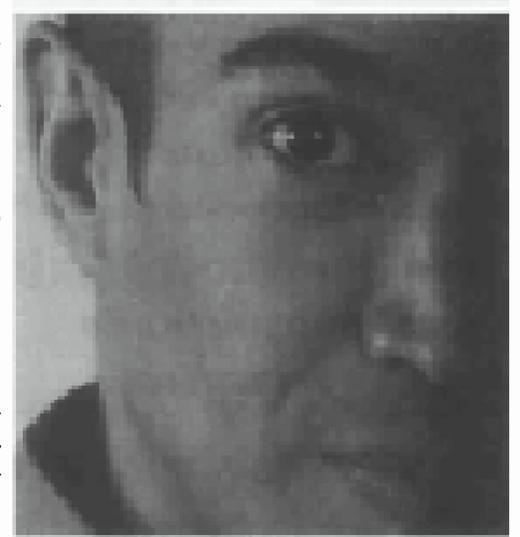
El compromiso, deuda eterna

LA APARICIÓN de la danza contemporánea, como forma de arte en el país, determinó un oficio a partir de su empeño manierista. Fue un tránsito que nos registró en la cultura del movimiento como curiosos exploradores. En estos días que corren asumimos el reto de la creación coreográfica sin detenernos en tasar la autenticidad de la manifestación que, sin duda, hizo puerto en nuestra sensibilidad creativa.

Marcados por la abstracción, los cuerpos pioneros sustituyeron la anécdota o la más elemental descripción de la realidad, para así sentir la suya propia.

Liberados hoy de toda referencia directa a los inicios mismos de la revolución danzaria de comienzos de siglo, recobramos en cada entrega de danza, denominación amplia y ambigua que nos diferencia del ballet en cualquiera de sus estilos, la valentía de enfrentar cada proceso bajo el compromiso con el lenguaje. En los discursos coreográficos más afortunados, el rigor de este compromiso raya en la creación para cada trabajo de un instrumental expresivo a favor de nuevas herramientas y enlaces. Cada creador ocupado de su arte no puede evitar el verdugo de la historia, pero no menos al de su necesidad de expresión. Atrás quedó la pirotecnia del entretenimiento propio del ballet clásico, desprendido éste de la triste repetición de obras formales carentes de espíritu. El espectáculo de danza contemporánea requiere de la estructura ingeniosa, de la versátil interpretación y, fundamentalmente, de la experimentación sobre el lenguaje coreográfico.

Ni siquiera el ballet, con su marcada tendencia a la admiración técnica, ha escapado de la urgente necesidad de cambio y de expresión característica del siglo recién concluido. Los estilos de éste que más han prosperado en Venezuela son aquellos que emulan el sentido de renovación de la "danza contemporánea". El ballet neoclásico y moderno son las disciplinas más extendidas y con mayor perspectiva de proyección internacional que hemos producido. El ballet clásico, condenado a la distancia histórica, al repertorio, ha ofrecido, sin embargo, un importante legado técnico para el entrenamiento. Su silenciosa existencia en nuestro país ya no desvela a la nueva creación coreográfica en las áreas del ballet, de la danza y de la tendencia nacionalista. Su difusión a través de espectáculos sigue siendo precaria; su enseñanza, contrariamente, un respaldo en el haber noble de señoritas o de bailarines en busca de mejorar condiciones corporales.



Nuestra danza nació con un camino histórico recorrido. En 1948 llega Grishka Holguin (Alberto Holguin de la Plaza) al país. Llega con el brío de quien, por extranjero, no se detiene ante la pacatería local: siempre ajena a la propia, y con el firme convencimiento de hacer posible lo que nos era desconocido. En sus manos, o en su instrumento corporal completo, quedó planteado el reto de insertar esta extraña manifestación de la danza cuando el gusto por lo clásico vigilaba las fronteras. ¿Cómo podrían convivir ambas formas de danza escénica cuando en sus bases yacían profundas diferencias?

---

***Somos jóvenes y esto  
lejos de ser un estigma  
de inexperiencia  
resulta una ventaja.  
Todo está delante  
y lo estamos mirando  
con ojos primerizos.***

---

A su llegada, el ballet clásico, o aquella versión vernácula e ilegítima de la gran manifestación universal, lucía contradictoria frente al nuevo acontecimiento. Sin embargo, éste se ofreció como plataforma para fomentar en su seno, ya organizado, el germen de cambios que derivarían en beneficio propio.

El panorama cultural venezolano de los años cincuenta poco difería de cualquier otro en Latinoamérica; el arte era visto como una

inversión de estatus. Creo que sólo un reducido número de escritores, músicos, y sobre todo, de pintores, lograban que sus obras traspasaran el rancio malentendido entre el gusto y la calidad. Era demasiado pedir riesgos; sin embargo, la pasión irrefrenable de cada verdadero artista, y no hablo de los hábiles artesanos de oficio, generó importantes logros para la creación. Por lo demás, lejos estaba esta irrupción violenta de la danza contemporánea de postular, como sí lo hizo su progenitora norteamericana, una filosofía propia que, de la mano de su vanguardia, validara la razón revolucionaria que llevaba consigo.

Proveniente de importantes experiencias artísticas en la costa norteamericana del Pacífico y en la ciudad de México, Grishka Holguin transmite los primeros conocimientos de este arte y, sobre todo, la disciplina por un complejo oficio que centra su estudio en el instrumento humano, en su desarrollo como ente expresivo y como receptor sensible de otras propuestas. Será en Caracas, e informalmente, donde a su llegada inicia las primeras sesiones de entrenamiento.

En aquellos tempranos días de la danza nacional, la coreografía exaltaba la elaboración formal a través del fraseo de movimientos. Este primer diálogo, con el cuerpo iniciado y liberado por la danza contemporánea, desbordó la necesidad de moverse, de hacer, y postergó para otros la reflexión sobre la creación dancística. Los pioneros velaban comprometidamente por la sobrevivencia de su arte y por el alcance de su convocatoria.

Supo él, Grishka, que sus experiencias cotidianas, traducidas al movimiento, eran el material fundamental para sus creaciones. No hacía falta más. Discípulo de técnicas ortodoxas de entrenamiento o de perspectivas radicales sobre la coreografía, y heredero en éstas de las tendencias lideradas por reconocidos artistas internacionales como Martha Graham (1894-1991), Lester Horton (1906-1953) y Waldeen (bailarina norteamericana pionera del movimiento danzario mexicano),

eximió su trabajo de tratamientos psicológicos. En sus piezas el protagonista no era un individuo; lo eran más bien el movimiento y la gestualidad azarosa aparecida en la abstracción de ideas. Su trabajo nació para complacerse en la muestra; plantada desde su creación fuera del imaginario del bailarín, la obra aspira la proyección de su forma. Obras como *Banshee* (1964) u *Ostinato* (1968) representan su ambición por conquistar este ideal.

Conchita Crededio fue la compañera combativa en los tiempos de conquista. A su lado creó en 1950 el Teatro de la Danza, primera compañía de danza contemporánea del país. Ella apoyó y estimuló lo que Grishka Holguin planteó al austero panorama escénico de la época. Fue la intérprete-motor de un proyecto inaplazable, que ofrecía las bases para desarrollar la contemporaneidad expresiva a través del movimiento. Y si bien otras manifestaciones artísticas, como las artes visuales, caminaban sobre todo rasgo de modernidad hacia el dinamismo abstracto que denominamos cinetismo, y con el orgullo de saberlo patrimonio nacional y sobresaliente ejemplo de nuestro elevado interés estético, el movimiento vibrátil de las formas y el color encontró aliado en los cuerpos, que eran no menos que la humanización de un postulado.

Los instrumentos para tal fin se estaban formando. Una generación con razones para la creación, que eran diques rotos y torrentes de necesidad artística, comenzaba a dialogar. Interesantes colaboraciones surgieron entre los coreógrafos y los artistas visuales como Gego y Soto. Espacios arquitectónicos abiertos a la integración como la Universidad Central de Venezuela y otros diseñados por Villanueva, principalmente, acunaron la reciente aparición de esta expresión única del cuerpo.

Corresponderá a Sonia Sanoja la exploración interior, la reflexión teórica sobre este arte, la poética del movimiento, los inicios de la experimentación sobre el lenguaje del cuerpo. Sonia, residente en París al inicio de los años sesenta, obtuvo no sólo el reconocimiento de la capital francesa por su creación coreográfica e interpretativa de la obra para solista *Duración Uno y Cuatro* (1960), sino el soporte ideológico que sería norte de su extraordinaria vida artística.

De ella emanan los primeros cuestionamientos sobre el arte coreográfico convencional, en oposición al proveniente de una necesidad expresiva con formalidad y sentido fundamentados en la investigación. De una necesidad generada en todo el instrumento corporal y no solamente en su pretexto de realización, la danza que proponía transitaba por silenciosos derroteros de intimidad y de profunda trascendencia. Su danza no finalizaba en un evento de hermosas formas para ornamentar la realidad o para cuestionar su curiosa naturaleza. Su danza no perseguía un fin ajeno a su propia definición como expresión única e individual de la libertad de pensamiento. La imagen, memoria del creador como respuesta a su insalvable condición humana, se convertía en la urgente obra de esta singular artista, que, bajo una gestualidad oculta, revelaba.

---

Graciela Henríquez, en su breve trayectoria artística en el país, y consagrada ya su carrera como creadora en México, insufló al escenario cultural venezolano un particular compromiso con el lenguaje artístico, que posteriormente asumiría su real dimensión política fuera de la nación. Su tempestuosa personalidad fue ejemplo para quienes alojaban la esperanza de la coreografía como futura ocupación. Iniciada en el ballet, pronto escurriría su temperamento hacia la exploración de la expresión cotidiana del hombre del siglo XX. Sobresalientes fueron sus obras *Mujeres* (1972) y *Oraciones* (1981).

Un notable aporte fue suscrito por el maestro José Ledezma: el rigor en la enseñanza de la danza. Al asumir el cargo de maestro y creador dentro del ámbito universitario, tras las experiencias docentes y coreográficas de Sonia Sanoja, Conchita Crededio y Graciela Henríquez, Ledezma propone en 1974 su proyecto Taller de Danza Contemporánea. Varias generaciones egresaron de su escuela, siendo testigos de su pasión por transmitir conocimientos y por depurar un estilo que sabemos reconocer en su complicada trama de pasos y por la fuerza que demanda de sus intérpretes.

Norah Parisi, creadora del grupo Macro danza en 1972, encontró en las disciplinas orientales, de trato armónico con el cuerpo, lo que usaría como entrenamiento y como filosofía de creación. Entrar en contacto con la esencia cósmica en cada espectador garantizaría el logro de su mensaje. Hercilia López, creadora del grupo Contradanza en 1973, destacó la necesidad de un encuentro con lo teatral como experiencia totalizadora. El teatro experimental del importante creador polaco Jerzy Grotowski y de uno de sus seguidores, Eugenio Barba (director y teórico teatral), invocaron para ella la presencia vital del intérprete que no expone su técnica sino que sobre la misma crea un discurso inédito capaz de romper la convención escénica.

Nuestra danza, pues, nació con un camino histórico recorrido. Al exponer Grishka Holguin y su Teatro de la Danza los paradigmas de su propuesta, no se hizo otra cosa que ensanchar las posibilidades de la más reciente información técnica y creativa para las artes escénicas de aquel momento. Martha Graham era la principal exponente de un método de entrenamiento y de composición, y entre sus filas ya descollaban figuras como Merce Cunningham (1919), quien liberaría posteriormente al movimiento de toda motivación emocional y lo exaltaría como principal valor de su discurso.

Antes de los años 80 la visión sobre la preparación corporal del intérprete en el país se resumía a una adaptación local de esas técnicas de entrenamiento y de composición. Los postulados de la Graham orientaron a algunos de nuestros creadores (Grishka Holguin) e impulsaron a otros (hermanas Urdaneta). De los principios revolucionarios del gran creador Merce Cunningham bebieron todos, y su aporte no pudo ser más significativo: permitir la libertad de descubrir las posibilidades físicas del instrumento corporal sin demandar de éste el supuesto compromiso con la anécdota.

Esta conexión inmediata con la creación permitió la proliferación de aventuras coreográficas, dejando para futuras generaciones la responsabilidad de asumir encuentros con el lenguaje individual. Con escasos aportes de la escuela del creador norteamericano de origen mexicano José Limón y de la escuela Nikolais-Murray, fundadores éstos últimos de una tradición de composición coreográfica en los EE.UU. (Orta y Parisi, respectivamente) el panorama lucía, a un tiempo, espléndido y confuso.

### **El boom**

A partir de los años 80 vino la conquista de la seguridad financiera para las agrupaciones, la siembra de opciones creativas y hasta las primeras cosechas.

Se diversificaron las compañías, se necesitaron bailarines, se incrementó la enseñanza, sobrevino la velocidad de estos años permisivos para importar y exportar talentos. Venezuela se estaba convirtiendo en un interesante laboratorio de creación. En cada proyecto existente yacía latente el germen de la diversificación.

La nueva información ondeaba como bandera en este frente movedizo exigiendo su ración de reconocimiento. Adriana y Luz Urdaneta (codirectoras de la compañía Danzahoy desde 1980) habían regresado de su fructífero proceso en Inglaterra, y venían dispuestas a catequizar la sensibilidad del público y a generar una escuela que soportara el sueño de expansión. En tales planes encontró Carlos Orta el eco a su preocupación por la identidad latinoamericana hasta generar para sí un proyecto estable, grupo Coreoarte creado en 1983, que guardaría celosamente su repertorio. Fiel a la naturaleza cambiante de estas latitudes, el trabajo técnico y de creación coreográfica se vio nuevamente cuestionado.

Abelardo Gameche, creador de la compañía Danza Teatro Abelardo Gameche en 1983, fue uno de los primeros en proponer desde el seno de la compañía de Ledezma una coreografía irreverente con fuerte soporte en su experiencia artística neoyorquina y principalmente en su vivencia cotidiana. La posmodernidad, desnuda e indefensa como no se le ha vuelto a ver, apareció en el desenfado de este creador.

La llamada "danza posmoderna", término heredado del conglomerado creativo de la danza neoyorkina a finales de los sesenta, y traída como paquete importado de desconocida naturaleza por uno de sus principales representantes en los años ochenta, David Zambrano, arrojó sus beneficios y fuertes condicionamientos particularmente en el tratamiento del cuerpo. Esta danza, legítima heredera de la ideología de Merce Cunningham, hurgaba desde la fisicalidad con una expresión novedosa y sin prejuicios. Su demanda fundamental: amabilidad en el trato del cuerpo y hasta petulante distancia de cualquier plan estilístico. Impactó, principalmente, por su potencial para liberar al cuerpo de los amaneramientos propios

---

*Nuestra danza no se parece a ninguna porque no está hecha para la competencia sino para la expresión.*

---

---

del estilo y aunar el análisis objetivo del movimiento. Fue absorbida de inmediato para complementar y, en algunos casos sustituir la manera de alistar el instrumento corporal. De similar resolución formal de discurso en discurso, pronto ocuparía su inevitable lugar en los calentamientos habituales, exclusivamente.

Simultáneamente se desarrollaba un movimiento contundente de fuerte rai-gambre orgánica que detonaría el riesgo en el gusto y en la rancia convencionalidad escénica de la danza. La necesidad de expresión nos lanzó con la urgencia de la violencia a un discurso basado en la miseria humana, el dolor, el caos del cuerpo quebrantado de nuestra cultura decadente.

---

*Pero la gran verdad es que la danza es posible, con o sin tecnología.*

---

Julie Barsley, creadora inglesa radicada en Venezuela, y quien escribe este ensayo generamos, principalmente, un discurso desesperado e individual con profundas afectaciones emocionales que

describía al ser humano contemporáneo como un individuo con grosor psicológico. Nuestras obras, creadas para la compañía Acción Colectiva desde 1985, año de la fundación del proyecto, eran reveladas desde el centro del espíritu teniendo como soporte formal al proceso mismo. Importaba reconocernos en el trabajo que hacíamos y en esa medida tocar al espectador.

La aparición de una juventud interesada en la creación coreográfica fue promovida por la entusiasta figura del Festival de Jóvenes Coreógrafos (creado en 1985). Este importantísimo evento, respaldado fundamentalmente por el promotor de danza Carlos Paolillo (crítico y fundador del Instituto Universitario de Danza), sirve aún de generosa plataforma para noveles artistas que aspiran mostrar sus trabajos en un ámbito ajeno a la competencia. Sin las limitaciones de estilo, duración, temática, etc., los participantes exponen sus obras a la ferocidad de la audiencia y de la crítica. Hasta estos momentos esa sagrada labor ha perfilado la creación rigurosa de cada aspirante; ha propuesto un artista valiente e independiente capaz de vivenciar en sus procesos de montaje una realidad que complementa a la academia.

El Festival en cuestión ha generado como devenir natural una propuesta que lidera las estimaciones para el porvenir dancístico nacional. De él han nacido experiencias posteriormente cristalizadas como proyectos profesionales. Basadas en las propuestas estéticas individuales de los creadores, han prosperado las iniciativas que definen en gran medida el panorama de compañías durante los años noventa. Las agrupaciones a las que hago referencia hicieron del festival un laboratorio de creación y, una vez más, de experimentación. Algunos ejemplos de esto son: Macarena Solórzano (directora de Danzactual), Angélica Escalona (directora de Theja Danzateatro), Nela Ochoa (artista conceptual y creadora de video danza), Yasmín Villavicencio (directora de Danza Contemporánea de Maracaibo), Lídice Abreu (artista independiente y creadora de video danza), Rafael González (director de Espacio Alternativo), Leyson Ponce y Miguel Issa (directores de Dramo) y mi persona, Luis Viana, como director de la compañía Ensamble Coreográfico Experimental. En suma, fuera o dentro del Festival de Jóvenes Coreógrafos la generación

de los ochenta definió una propuesta consciente en cuanto a sus filiaciones estéticas, temáticas y deseos de diferenciación.

Luz y Adriana Urdaneta, directoras asociadas de Danzahoy, han indagado sobre lo urbano y sobre la lucha del hombre frente a su Minotauro. En sus obras se detallan la fuerza del intérprete y su extrema capacidad para escenificar espectacularmente cada producción. Yasmín Villavicencio ha buscado en sus experiencias de vida. Sus obras han sido registro estético de su entorno. Lídice Abreu, presta a sus intereses cinematográficos, nos reveló su extraordinaria obsesión por el imaginario vasto de la cosmogonía latinoamericana, de personajes bien descritos, universales. Miguel Issa nos ha deleitado con su peculiar interés por la reconstrucción nostálgica de esplendores pasados. Leyson Ponce propone un inesperado encuentro de imágenes sobre un cuerpo que es, simultáneamente, lienzo y concepto. Rafael González ha incursionado por los caminos del movimiento y de la plástica. Luis Armando Castillo, director de Rajatabla Danza, se vale del azar y del humor, del libre tránsito de los materiales danzarios durante el proceso de montaje y los conduce a una obra.

Y mi propuesta, fuertemente influenciada por mi residencia en Nueva York y mi vivencia estrecha de lo popular, demanda la fisicalidad de la acción escénica. Caos, decadencia, soledad y poesía devienen en discurso íntimo sobre la humanidad en cada individuo.

### **Territoriedad a paso firme**

De la misma manera que la danza contemporánea encontró puerto en nuestra sensibilidad creadora, la geografía venezolana siempre fue eco artístico de las manifestaciones de la danza escénica acontecidas en la ciudad capital.

La danza contemporánea venezolana de provincia siempre se ha caracterizado por guardar celosamente la tradición técnica que la originó. Y podríamos intuir que la real causa es el aislamiento de todos sus esfuerzos, verdadero telón de fondo suyo. Sin embargo, me aventuro a creer que el secreto de la sobrevivencia de esta manifestación en el interior de la república se debe a la meta de formalizar la enseñanza así como de fijar tales logros en un producto danzario.

Con variadas suertes, cada proyecto –y uso este término de la jerga capitalina que hace de norma para nuestro trabajo– ha tenido que generar los recursos humanos que ejecuten silenciosamente los sueños culturales de cada agrupación. Entonces, resulta notable que cada compañía posea su propia escuela y su propia y muy específica manera de “gerenciar”.

Salvando las diferencias entre las distintas regiones, el panorama cultural de provincia aloja el desinterés de las autoridades y la desenfrenada pasión de sus artistas. Los protagonistas de estas interminables gestiones batallan simultáneamente por el poder de convocatoria que tiene el medio artístico y por volver irreversibles los aciertos de cada administración de la política cultural.

Los apoyos financieros regionales y el sistema nacional de subsidios a las agrupaciones son, como es de esperar, insuficientes para alcanzar las metas. Las compañías muestran sus trabajos en un clima de sofocante labor y de desconfianza frente a los otros competidores de la zona. Creo que en similares condiciones se trabaja en Caracas, pero con la ventaja local de la pertenencia a la metrópoli-aldea global, o pequeño infierno soberano a la que solía llamársela la sucursal del cielo.

Lo sustancial de todo esto es que la provincia ha terminado por ser uno de los principales colaboradores del proceso de profesionalización de la danza en el país. Los otros colaboradores son los aportes de las escuelas reconocidas: sedes para la mayoría de los grupos profesionales estables de la incursión en el medio artístico del talento innato venezolano para esta manifestación escénica, así como del extranjero llegado a estas costas desde centros internacionales de actividad dancística. La provincia ha ofrecido desde sus estudios, algunos de ellos de impecable organización interna, el personal especializado para las distintas áreas que la danza requiere: bailarines, coreógrafos, maestros y personal técnico para gerencia y espectáculos. El tránsito acostumbrado de talentos desde la provincia culmina en muchos casos en los proyectos capitalinos que ven en estos recursos humanos un aliado virgen para sus versátiles propuestas coreográficas, cuando no un fuerte soporte en las labores de aula y teatro.

En breve, este tránsito histórico, o diáspora creativa, que a partir de las enseñanzas de Grishka Holguin dio como origen esta estirpe recia de creadores, ha sido una inversión en el fértil territorio venezolano.

A finales de los años sesenta se funda el Ballet de Cámara de la Universidad del Zulia, hoy Danzaluz, a cargo de Marisol Ferrari (actual directora de Azudanza, 1998). Esta sólida agrupación, Danzaluz, es quizás el ejemplo más claro de profesionalidad de la danza en provincia. Llegada del Uruguay hizo de esta muy cálida geografía su propio hogar. Desde su llegada se planteó la formación de bailarines para sustentar su necesidad expresiva en coreografías de gran exigencia técnica. Muchas fueron las generaciones enseñadas por esta maestra. En estas generaciones hemos vistos el legado pedagógico y estilístico que ocupó a la creadora y hemos sido testigos de las revelaciones creativas de las mismas.

Rodolfo Varela, quien dirige en la capital sucrense la Escuela Descentralizada de Danza (1983) y Fundadanza (1985) ha abierto para todo el sector una importante entrada a una de las zonas más nobles del país. Los cumaneses han sido testigos de un esfuerzo sobrehumano que involucró la difícil gestión de establecerse como uno de los proyectos culturales más importantes de la región. En una sede modesta, pero con el timón firme orientado hacia la expansión, Rodolfo entendió la necesidad de gestar una escuela permanente; de establecerse intuyendo los complicados mecanismos burocráticos que darían paso a la formalización y a la interacción con la comunidad.

La ciudad de Maracay aloja un notable interés por la disciplina dancística. Andrés Oropeza, fundador del Taller de Danza Contemporánea de Maracay (1980) ofreció a la comunidad espectáculos que estimularían el placer por la danza, pero su singular aporte fue hacer estable una labor diaria capaz de transmitir los fundamentos de este arte a generaciones ambiciosas de solidificar los logros. Actualmente dos jóvenes bailarines heredaron los logros: Julio César Alfonzo y Carlos Arenas, bajo cuya responsabilidad corre la dirección de Danza Contemporánea Aragua.

Juan Monzón (otro pionero del movimiento dancístico contemporáneo) haría otro tanto en la región central. Valencia fue el destino de todos sus proyectos. Con un importante aporte pedagógico a la zona, Monzón levantó los cimientos de su compañía Danza Contemporánea de Carabobo (1988), hoy Valencia Danza Contemporánea. Muchos otros proyectos devinieron del grupo: invitación de coreógrafos comisionados (Luis Viana, Miguel Issa, Macarena Solórzano, etc.), la Escuela Nacional de Danza del núcleo Valencia, compañías y proyectos independientes de algunos de sus miembros.

En la actualidad la disciplina se ha visto enriquecida gracias a la interacción entre los diversos proyectos. Desde Caracas han viajado innumerables maestros nacionales y extranjeros que han brindado información en las áreas de técnica y composición coreográfica. Las vinculaciones actuales entre las entidades gubernamentales, las compañías y las escuelas se han estrechado y han dejado al descubierto las debilidades del pasado. Con la puesta en marcha de un pénsium de estudios superiores en danza que al presente se discute en la Universidad de Los Andes, se espera ofrecer desde esta prestigiosa casa una opción para el estudio, la investigación y el intercambio artístico con el resto del país. La danza en provincia se vislumbra como un firme interlocutor, y ya no sólo como el depositario de un desarrollo que siempre le sería ajeno.

### **El discurso del cuerpo**

Empresa difícil es el análisis de nuestro disímil discurso coreográfico. Los discursos son varios, variados, contradictorios y cada uno es bandera de su artista. Sin embargo, esta diversidad de estilos responde a un cuestionamiento no siempre entendido por los creadores: la danza como proyecto estético o como necesidad expresiva. En todo caso, afortunados somos de no seguir una línea estética ortodoxa y castradora que facilite la labor de teóricos de ocasión o de fanáticos de la moda.

La verdad es que todavía no somos un frente unificado, aunque alojemos esa esperanza. Una propuesta que, superando las diferencias o acentuándolas, defina una política de ayuda financiera o promocional, por ejemplo. Somos jóvenes y esto lejos de ser un estigma de inexperiencia resulta una ventaja. Todo está delante y lo estamos mirando con ojos primerizos. Muy de cerca están los pioneros y su insosla-

---

*Venezuela nunca ha sido culturalmente una república bananera con los beneficios sauditas del oro negro.*

---

yable obra. Pero por encima está el compromiso con nuestro trabajo y ante eso respondemos con asombrosa lucidez.

La información ha sido aprendida, usada, manipulada, reorientada, y en algunos casos entendida. Nunca ha sido ignorada. Personalidades de la danza como: Merce Cunningham, Pina Bausch, Susana Linke, Kasuo Ono, etc., y del teatro como: Jerzi Grotowski, Eugenio Barba, Peter Stein, Tadeus Kantor, Peter Brook, etc., dejaron fuertes impresiones en la sensibilidad de nuestros artistas. Otros nombres provenientes del ballet e impregnados de la revolución moderna y contempo-

---

***La clave del éxito de nuestra coreografía proviene en gran medida de procesos de integración de técnicas de preparación corporal.***

---

ránea de la danza hicieron mella en nuestra dimensión de lo espectacular. Vimos pasar a la compañía de Maurice Béjart, a grandes solistas como al versátil Nureyev, Baryshnikov o a Bocca. Estamos acostumbrados a magníficas ediciones de festivales internacionales que han aportado un invalorable muestrario. Pero lo que debe ser reseñado es que tanto la información visual como la práctica nos ha hecho revalorar nuestro proceso y elevarlo a la madurez.

Por otra parte, la influencia de maestros internacionales del campo teatral cuestionaron nuestra cómoda visión del oficio expresivo del cuerpo. Sobre éste tema fuimos capaces de ver tempranamente la preocupación de los creadores de la escena por el cuerpo como un instrumento cambiante en cada discurso. Gracias a las visitas de los directores y actores del teatro de experimentación, herederos todos de la tradición de Artaud, nos involucramos desde el instrumento corporal en el terreno de la experimentación. Eduardo Gil y sus seguidores, estudiosos de la expresión teatral orgánica, guiaron la búsqueda artística de iniciados como Hercilia López (y los miembros de Contradanza), Juan Carlos Linares (actualmente creador de danza Butoh), Julie Barnsley (y los miembros de Acción Colectiva) y mi persona.

La danza siempre ha sido un destino floreciente para la transformación. El cuerpo ofrece la atractiva coincidencia de ser instrumento ejecutante del discurso y el discurso mismo. Me atrevo a decir que en ese hecho descansa la superficialidad de algunas expresiones que, distraídas por el oficio del fraseo, evitan tocar materia.

Problematizar la disciplina danzaria nacional para su estudio supone escogerla desde su coqueteo con el estilo. Severas normas formales o licencias estéticas delatan que el creador se plantó en un proyecto e hizo de él una fortaleza inamovible. Ciertamente concentró sus esfuerzos en un objeto, pero al mismo tiempo diseñó la vitalidad de una conversación que le dio origen. Un diálogo secreto con el espectador donde éste, junto a la cultura que representa, complementa el discurso, y más, es allí donde el creador se refleja recreando sus necesidades.

El arte contemporáneo ha confiado un alto porcentaje de su propia finalidad, como hecho comunicacional, al trato que sostiene con su audiencia. El aporte solicitado al espectador, una lectura abierta y creativa, complementa en una altísima medida la razón de sus obras. Las obras coreográficas, naturalmente envueltas en

la convención de sus códigos corporales, reducen su cometido a un acto de fe, no importa que a dichos códigos, como en cualquier otra disciplina artística, los atormenten las diferencias culturales. Vemos la danza mas no podemos precisar al detalle, como lo hace el lenguaje verbal, los pormenores de una intencionalidad. Permitimos entonces que los sentidos guiados por la poética nos conduzcan por derroteros de ambigüedad y abstracción.

La danza se vale cada vez más de su premisa revolucionaria para hacer propia la metamorfosis de esos códigos. Reinventa en cada obra, o al menos lo intenta conscientemente, los términos en los cuales ese específico discurso debe ser danzado. La danza usa al cuerpo del hombre contemporáneo sin el prejuicio de conducta que su expresión impone. Siguen siendo los brazos, las piernas, las extensiones, la musicalidad, el espacio, lo que compone la materialidad de la pieza. Sin embargo, descansa en la exploración del lenguaje, como nervio del discurso todo, la voluntad expresiva que ilustra los momentos de creación.

Así es como la danza, desde siempre, adquiere el mérito de recibir todos los destinos expresivos del hombre por su relación única, mínima y necesaria a partir de lo que nos es común como especie: el cuerpo y su lenguaje. Si algo nos dicen los movimientos intencionados del intérprete, es que existe una vasta dimensión estética que sentimos desde nuestras butacas y que está siendo exteriorizado frente a nuestra sensibilidad. Lo que nos engancha al espectáculo de la danza es el sentido de lo ritual; de la ceremonia que representa la realidad particular de cada artista como chamán de nuestros días.

Pudiera ser, empero, que hoy no nos sintamos convocados por las mismas razones. La globalidad nos mantiene atados a un universo con enormes contradicciones. Es la expansión de los medios masivos como la televisión y el cine lo que compacta y condiciona las expectativas de quienes traman el discurso y de quienes lo reciben. Es comprensible que siendo tan populares otros medios, la danza sea asimilada casi exclusivamente por una élite como ocurre con el resto de las disciplinas del arte.

Pero no se trata de competir con esos medios, por demás complejos y fatuos al mismo tiempo. La farándula, por ejemplo, depende del éxito del mercadeo que le da sentido a su existencia. Las artes escénicas, liberadas de todo compromiso exclusivamente comercial, proyectan la relación, no siempre afortunada, del hombre con su realidad. Ese hecho azaroso que aspira registrar o recrear la realidad de ese instante en un discurso artístico no garantiza los dividendos esperados por una cultura de lo utilitario, de lo rentable y de lo fácilmente digerible. Compartiendo el mismo oficio no podemos juntar en comparaciones dos fenómenos sociales, la farándula y el arte, cuando hablamos de la expresión del espíritu.

Celosa de su desarrollo en medio de la revolución abstracta del arte venezolano al inicio de la segunda mitad del siglo XX, nuestra danza nació contemporánea. Sin nexos sólidos con la tradición clásica o folklórica en el país que no fuese la sim-

---

ple coexistencia, los pioneros iniciaron una manifestación voluntaria de acuerdo con sus necesidades expresivas. Habría que considerar en esa primera etapa una danza que se reconoce en el movimiento y en su encuentro con lo gestual. Tras años de intensa labor, la coreografía que nos representa en estos días ha incorporado la dimensión de lo conceptual y de lo físico como línea que perfila su discurso.

La danza venezolana de vanguardia transparente, como lo he dicho anteriormente, su básico interés por la búsqueda en el lenguaje. Reseñando los logros de esta pesquisa habría que señalar la conciencia de la espectacularidad como característica intrínseca de toda disciplina escénica. El carácter expresivo que la diferencia de cualquier manifestación folklórica o parateatral responsabiliza cada propuesta con el público y con su respuesta simulada: la crítica.

Nuestra exploración en el lenguaje se adentra en los elementos mismos de la coreografía y no exclusivamente en nuevas temáticas o tendencias: un instrumento bajo rigurosa preparación que reúne en su funcionamiento a un entrenamiento mestizo, el tanteo creativo que focaliza sus demandas en el cuerpo estimulado del intérprete-creador (una condición indispensable en los procesos actuales de montaje) y una selección de los materiales explorados que reunidos por la reflexión del autor adquieren grosor estético en una obra coreográfica. La obra será versátil en su edificación si, atenta a sus experiencias, escucha del proceso la naturaleza de su esencia, y será solvente si en su proyección pública es fiel a esa naturaleza.

La corta pero copiosa actividad pedagógica en el país ampara cada proyecto desde su combinación inusitada de escuelas dancísticas. Nunca nos asociamos con ninguna, pero sus postulados encontraron en nuestra dinámica de trabajo una segura estancia. La clave del éxito de nuestra coreografía proviene en gran medida de procesos de integración de técnicas de preparación corporal. Sin percatarnos de eso le hemos dado, en mi opinión, su justo valor como medio eficaz para alcanzar otra meta. La más excelsa quizás para un verdadero creador: un movimiento artístico único, trascendente.

El área de exploración es hoy un laberinto insalvable para cualquier propuesta que desafíe los cánones de lo estático. Interesados en metodologías para cercar la creación desde nuestro universo cambiante, nos hemos reunido con el estudio y la lectura, con la observación y la memoria, con la diversidad y lo apolíneo. Ensayar es una acción que supone hoy el diálogo del creador con su intérprete, la demanda del primero que no vislumbra una respuesta precisa y la respuesta del segundo que, impregnada de otra perspectiva, reta la recreación y la polisemia.

Nuestro discurso, y generalizo valiéndome del tono reflexivo de este ensayo, es un premeditado atrevimiento donde conviven las imágenes de la intimidad, nuestro deseo de transmutar la realidad y nuestro compromiso existencial. Las excusas temáticas de algunos o los "purismos" formales de otros sólo son eslabones de una misma cadena. Un registro personal que celebra la individualidad del hombre contemporáneo. Una huella olvidada, un trazo que reinventamos.

## Lazarillos

La figura de Grishka Holguin representó el liderazgo de una sensibilidad naciente por el placer de expresar, desde la integridad del instrumento humano. A sus ideales siguieron otros esfuerzos como el de Sonia Sanoja: una inspiración para el futuro de la danza que trasciende los linderos de nuestra nacionalidad. Sonia registró en profundidad la esclarecedora vivencia de la creación individual y, por ende, universal y colectiva. En sus danzas transitaron muchos cuerpos: imágenes de lo natural en una dimensión interior que sólo fue posible atestiguar desde la transfiguración encendida que le dio contorno. Afortunada fue en atender su pasión por el arte y en no distraerse dentro de las particularidades del afán estilístico y meramente técnico.

La necesidad de intérpretes bien afinados para el escenario y para el eterno reto del lenguaje vino principalmente con Ledezma, a cargo de la experiencia universitaria que dio origen a su

compañía y escuela. Extraordinarios bailarines como Juan Monzón o Marisol Ferrari supieron, al mismo tiempo, de esa necesidad, y la proyectaron desde sus proyectos individuales. Otros caminos fueron escogidos por Hercilia López, quien destacó la necesidad de acercar su experiencia danzaria a la teatralidad que la incluye como manifestación. Ella avivó el deseo de experimentación, y fomenta desde entonces la oportunidad de encontrar en el cuerpo las razones de su arte.

Abelardo Gameche dio sentido a un ambiente de renovación que adolecía de líderes. Sus obras fueron ejemplos de atrevimiento. Un significativo cambio estructural e interpretativo en sus piezas coreográficas valían como estandartes de su propuesta. Temáticas cotidianas que no recurrían a la descripción, y una celebración constante sobre el escenario, abrigó el panorama conduciéndonos hacia la posmodernidad.

Paralela experiencia nos introduce a los años ochenta Danzahoy, compañía que inicia lo que es el más claro ejemplo de una exitosa gerencia cultural para la danza. Versatilidad interpretativa, creativos montajes y un complicado aparataje escénico reunió la atención de sus directores: Luz y Adriana Urdaneta y Jacques Broquet (bailarín mexicano cofundador de la compañía), para así consolidar un proyecto ambicioso y expansivo.

La fuerza alternativa de la vanguardia cristalizó en dos proyectos en la misma década. Una avanzada idea que estimularía la creatividad de nuestros bailarines convocó un encuentro llamado Festival de Jóvenes Coreógrafos. De él nació, sin duda, una nueva forma de entender el fenómeno creativo a partir de la iniciativa independiente. Los creadores involucrados en el evento ven en cada uno de sus proyectos la necesidad de creación hecha discurso sin limitaciones estéticas que concedan seguridad estilística alguna. Al menos no conscientemente por los inexpertos artistas. Antes bien vemos en las propuestas una transparente influencia que deviene en originalidad y afianzamiento de un temperamento artístico na-

---

*Caos, decadencia,  
soledad y poesía  
devienen en discurso  
íntimo sobre la  
humanidad en cada  
individuo.*

---

ciente. El otro proyecto fue Acción Colectiva, una compañía que supo reunir un conjunto activo de artistas para la investigación del lenguaje y conducirlos al riesgo escénico de la confrontación. Julie Barsley y mi persona, Luis Viana, exploramos principalmente el discurso violento del hombre contemporáneo en una dimensión que serviría de norte para posteriores derroteros.

David Zambrano, venezolano formado casi exclusivamente en EE.UU. y venido al país tras años de ausencia, arrastró a la generación de bailarines más jóvenes a un encuentro con la informalidad de la improvisación física, y aclaró su especifici-

---

*el movimiento vibrátil  
de las formas y el color  
encontró aliado  
en los cuerpos,  
que eran no menos  
que la humanización  
de un postulado.*

---

dad pues de ella sería instrumento al igual que de las últimas tendencias implementadas en el norte. Fascinó él con la novedad de un trato más orgánico del cuerpo ofreciendo una visión refrescante y liberadora para aquellos que, atascados en la técnica convencional, la veían como una oportunidad de cambio. La influencia de su propuesta es innegable. Muchos de sus invitados internacionales al Festival de Danza Posmoderna, evento que incluía sesiones

de clases y muestras, dejaron una inquietud en el deseo de experimentar con la potencialidad mecánica del instrumento.

La intensa actividad dancística nacional demandó una reflexión teórica que nunca antes suscitó interés en el sector. Algunos artistas como Sonia Sanoja, fundamentalmente, encabezaban ya un sobresaliente deseo por estimular la literatura y el diálogo. Las reflexiones que, sobre su vivencia de la danza, hiciera ella perfilaron un paradigma sobre la creación con el cuerpo y su real significado ante el artista. Hercilia López hizo otro tanto. A través de sus muchos artículos nos confiere la tambaleante experiencia de un creador que cuestiona su creación.

Conferencias, encuentros y seminarios proliferaron para un fin similar durante la década de los ochenta. Una conversación entre puntos distantes del gremio fue posible. Creo que la mayor contribución para esta reflexión teórica vino de la arrolladora producción coreográfica y pedagógica que requería interlocución crítica. Thamara Hannot, profesora universitaria, crítico de danza y ex Directora General Sectorial de Danza; Carlos Paolillo, periodista, crítico de danza y ex Director General Sectorial de Danza y Teresa Alvarenga, crítico de danza y directora del centro documental Trayectodanza, principalmente, originaron un primer frente que asumiría con regularidad la palabra orientadora del debate. Revistas especializadas y columnas en reconocidos periódicos son el vehículo certero de esta comunicación. Actualmente mucha literatura proviene de investigaciones universitarias que profesionalizan al escritor y dignifican así al medio: Andreína Womutt, Fernando Suels, Luis Viana y Leyson Ponce dirigieron sus miradas sobre la disciplina que los ocupa. La transcripción de importantes eventos de reflexión teórica son también convertidos en textos vitales para volver irreversible el importante movimiento cultural que estamos construyendo.

La danza nacional ha sido también un semillero de exportación de talentos.

Los procesos formativos de muchos creadores venezolanos se han completado en el extranjero, complementándose tal formación en algunos de nuestros jóvenes artistas con la participación en eventos profesionales y en la aprobación de la crítica fuera de las fronteras. Pero es importante destacar que el movimiento dancístico nacional hace eco en la complicada red de la producción internacional como una rareza del mundo cultural. Se extrañan de nuestra tenacidad, pero aún más de la excelente calidad de nuestros intérpretes y de nuestra coreografía. En las muestras más competitivas a nivel mundial aparece la participación creciente del talento propio; crece la expectativa por la evolución de nuestro movimiento.

Invitaciones que resultan halagüeñas al silencioso proceso de trabajo diario han llevado a nuestras más prestigiosas agrupaciones por distintos continentes. Algunas de ellas se han animado a la competencia internacional con la intención de ver sus producciones incluidas en el mercado del arte. Danzaluz, Taller de Danza de Caracas, Contradanza, Danzahoy, Coreoarte, Danza Teatro Abelardo Gameche, Acción Colectiva, Neodanza (dirigida por la bailarina Inés Rojas, 1988), Espacio Alterno, Pisorrojo (1981), Rajatabla Danza (1991), Dramo (1996) y Ensamble Coreográfico Experimental (1997) son los ejemplos más sobresalientes de compañías que han tenido una participación importante y regular en el extranjero. Individualidades han también conquistado otros escenarios: Sonia Sanoja, Hercilia López, Luis Viana, Luis Armando Castillo, Leyson Ponce y Miguel Issa, entre otros. Algunos creadores han escogido hacer carrera en otros países: Carlos Orta es bailarín y coreógrafo de la conocida compañía norteamericana José Limón Dance Company; David Zambrano es maestro e improvisador radicado en Estados Unidos; José Navas es bailarín, coreógrafo y director de la compañía Flak de Canadá, y Fernando Suels es intérprete de la prestigiosa coreógrafa Pina Bausch.

Los años noventa han traído un solapado distanciamiento de aquel arrebatador discurso, que vibraba en la urgencia. Será difícil describirlo lúcidamente sin la distancia histórica que requiere el análisis, pero cosa segura es que raíces profundas han sido sembradas. Aliviados por la obligación escolástica de pertenecer a una corriente pura de códigos técnicos, hemos hecho espacio para un nuevo reto.

La tecnología ha invadido todas las etapas del proceso creativo unificando lastimosamente la expresión, o bien ampliando las perspectivas de un nuevo discurso. En manos hábiles esta nueva herramienta ha hecho más óptima la comunicación. Sin mostrarla como la extravagancia temporal que ya es, la danza que ha hecho uso de la tecnología en discursos afortunados nos vincula con las imágenes y sueños de siempre, con la precisión que nunca vimos: aspiración que padecemos en nuestro cuerpo, que es a su vez discurso y proyección. Pero la gran verdad es que la danza es posible, con o sin tecnología. Como todo arte fundamental, sólo se vale de las carencias y aportaciones para afinar su alcance.

Vale decir que al placer que siente el artista ejecutando o simplemente creando una nueva danza, no lo sustituye el afán tecnológico que ha invadido nuestra

---

comunicación. Nunca liberamos plenamente la frustración de ver nuestro trabajo recibido con indiferencia, pero enfrentarlo siempre ha generado el deseo de superación a través de una próxima obra, una nueva oportunidad. La tecnología, sin duda, ha mejorado las maneras, el modo, pero lo medular de nuestros empeños sigue adelante y a pie. Lo digital ha rebajado las cargas para trabajar concentradamente en esa revancha. En el agitado vaivén que asume nuestra contemporaneidad suena impensable obviar los avances de la informática, de la electrónica, etc. Por el contrario, registrar tales cambios es, y lo será en lo que viene, de especial interés para cualquier forma de expresión artística. Con todo, no deja de ser un aspecto curioso el carácter de tal revolución digital que nos impone y presiona a la más absurda de las carreras tras una nivelación que nada tiene de global. Desde luego, nuestra danza mucho tendría de ese exclusivo y novedoso afán si la crisis económica se revirtiera, evidenciando así su juventud o vulnerabilidad. Somos pocos los casos que nos mantenemos fieles a la necesidad de expresión como premisa de trabajo. Otros tantos compiten por obtener los favores de un medio que no es ni podrá ser objeto del arte.

La fuerte condición que impuso la economía rota del país provocó un ajuste en el funcionamiento regular de los proyectos. Lejos de cesar la creación de nuevas compañías de danza, los bailarines han elegido independizar sus esfuerzos. Sin recursos financieros para producir regularmente sus obras, estos nuevos pioneros se hacen espacio a través de noveles estrategias de producción. Herederos de la crisis, los creadores todos nos hemos enfrentado a la indolente experiencia de competir por obtener recursos. Como dije antes, las compañías han dado paso a la flexibilidad de los proyectos independientes. Muchas de estas experiencias aportarán los frutos que fueron sembrados en la formación de cada artista, otros desaparecerán en el anonimato. El panorama de los noventa lucía severo. La selección parece inminente ante la escasez de recursos de nuestra solidaria política subsidiaria. Siempre pensé que ese merecido reconocimiento al trabajo sin fines de lucro apoyado por el Estado, era un avanzado pensamiento del plan de toda democracia. La selección, desde ese sentido altruista del arte, me sigue pareciendo justa. En momentos de descalabros económicos no se debería pensar que el descuido a la cultura significará una solución para reducir los gastos. La defensa de ese importante frente significará una inversión indispensable para el crecimiento del factor humano; el motor de todas las razones para continuar vivos.

Desde la escuela de Ledezma hasta el crisol que era el Instituto Superior de Danza, asimilada experiencia convertida en 1997 en Instituto Universitario de Danza, hemos degustado y padecido los rigores de una evolución sin precedentes en la historia cultural del país. A diferencia de otras iniciativas en Latinoamérica y en el mundo, nuestro proceso ha sido mantenido por la firme convicción de proyectos sólidos y de la posesión de un rasgo muy profundo que nos distingue como un pueblo que danza. Un país que se reconoce en la danza que es.

## **El compromiso, deuda eterna**

Resulta gratificante comentar la danza contemporánea venezolana en su momento de madurez artística. Si entendemos el tránsito de su intenso desarrollo como un acontecimiento vivo, podremos entender también el compromiso que vislumbran sus protagonistas. La proyección en el futuro de sus producciones quedará en manos del ingenio y del coraje de todos los sectores involucrados en la cultura y en su economía. Pero, sobre todo, en manos del infatigable trabajo diario que caracteriza a la disciplina; en manos de la silenciosa tarea de transmitir cuerpo a cuerpo los conocimientos de la técnica y de su posterior inversión creativa. Para el futuro espera la profesionalización de un sector que hasta hace muy poco estancaba su alcance en el espectáculo y que ahora pretende reeducar el instrumento expresivo para enriquecer la comunicación humana. Para el futuro también se espera optimizar los procesos de difusión y de gerencia de una producción que ya sobresale internacionalmente en importantes escenarios de distribución escénica.

Venezuela nunca ha sido culturalmente una república bananera con los beneficios sauditas del oro negro. Aun cuando la miseria política así ha querido presentarlo, la verdad es que siempre supimos transmutar las dificultades en favor de un importante discurso que nos refleja y dignifica. Este esfuerzo en muchos casos lejos estaba de satisfacer el gusto de la élite (de estirpe auténtica o adquirida). En otros, sacudía la vena vanguardista que demandaba variedad para mitigar el tedio. La danza, ciertamente, superó la creación complaciente para enrumbarse decidida hacia la búsqueda de lenguajes propios; de un movimiento que gestara simultáneamente un aporte original, único, y el placer estético en el público que la recibía.

La generación del cambio, es decir, la de los años ochenta fue posible gracias al difícil camino que recorrieron los pioneros. Ellos guiaron el destino que multiplicó los esfuerzos en muchos proyectos diferentes. La aparición de compañías estables de danza y de su adhesión al sistema nacional de subsidios es un fenómeno cultural reciente que tuvo altos costos para quienes lucharon por su cuota de ayuda estatal. Bajo la convicción de que un respaldo institucional del gobierno debería responsabilizarse de la educación artística y de la difusión de espectáculos para enriquecer el nivel cultural, intelectual y espiritual del pueblo, cada propuesta de los artistas coincide en destinar su producción, como una indiscutible tarea, a compartirla en escenarios que los enfrente a una audiencia retadora y estimulante. Ese noble pensamiento de mejorar el alcance hacia una población ávida de humanismo fue también herencia de los pioneros.

El encierro en una sala de ensayos es labor diaria. Como diaria es nuestra curiosidad por la indagación sobre el instrumento corporal. Nuestra danza no se parece a ninguna porque no está hecha para la competencia sino para la expresión. Muchas influencias han sido aprovechadas sin quebrantar el deseo de vivenciar cada proceso de creación a partir de nuestros bien afinados sentidos e instrumen-

---

*Nuestra danza nació  
con un camino histórico  
recorrido.*

---

---

tos corporales. Hemos adoptado diferentes estilos coreográficos, pero ha sobrevivido el espíritu de investigación. Hemos ido definiendo, además, el instrumental pedagógico que ha hecho posible el perfil dinámico y versátil de nuestros intérpretes. Sin temor a la academia hemos desarrollado e integrado nuestros métodos de entrenamiento para adaptarlos a la demanda de nuestro trabajo de creación que, en definitiva, es lo que nos bautiza como artistas únicos y universales.