

# *Una vida en la danza*

Gloria Castro



# *Una vida en la danza*

**Ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes**

Yannai Kadamani Fonrodona

**Viceministra de los Patrimonios, las Memorias y la Gobernanza Cultural**

Saia Vergara Jaime

**Viceministro de las Artes y la Economía Cultural y Creativa (e)**

Fabián Sánchez Molina

**Secretaría general**

Luisa Fernanda Trujillo Bernal

**Jefa de la Oficina Asesora de Comunicaciones (e)**

Adriana Sandoval Trujillo

**Grupo MiCASA**

Sergio Zapata León

María Lucía Ovalle Pérez

Dilian Astrid Querubín González

Simón Uprimny Añez

**Gestión administrativa**

Vannessa Holguín Mogollón

**Asesoría legal**

Yivy Katherine Gómez Pardo

**Edición y corrección de estilo**

Ana María Bautista Tafur

Primera edición: junio de 2025

ISBN (impreso): 978-958-753-711-6

ISBN (digital): 978-958-753-712-3

**Título de la publicación:** *Una vida en la danza*

**Autores:** Gloria Castro, Álvaro Restrepo

**Fotografía de portada:** Archivo personal Gloria Castro

© Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes

Las opiniones expresadas en este libro son responsabilidad de sus autores y no expresan necesariamente la posición del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes ni de su sello editorial MiCASA.

Está prohibida, sin la autorización escrita del editor, la reproducción total o parcial del diseño y del texto de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Está prohibida la venta de esta obra.

# *Una vida en la danza*

Gloria Castro





*Dedico este libro a mi hijo Carlos Felipe  
y a Mauricio, mi esposo. Ellos me han  
acompañado incondicionalmente en esta  
larga travesía.*



# *Contenido*

**9** La vida y la danza

**11** La terquedad como método, la generosidad  
como ética y la visión como don

*Prólogo de Álvaro Restrepo*

**15** Agradecimientos

**17** Los tiempos están cambiando

**71** Ítaca... el regreso

**105** Incolballet

**129** El Ballet Nacional de Colombia

**163** Así nació *Barrio-Ballet*

**189** El calibalismo

**287** El velo de la infamia o se caen las máscaras

**297** Epílogo

**299** Álbum fotográfico



## *La vida y la danza*

Bailar y danzar son verbos que ocupan un lugar privilegiado en la vida cultural colombiana. Sin embargo, cuando pensamos en baile, es más fácil que pensemos en la salsa, la cumbia, el merengue y otros ritmos latinos antes que en el ballet. Esto no es casualidad: a pesar de su enorme importancia en la historia de la danza universal, el ballet fue durante mucho tiempo poco practicado en Colombia, pues era un arte reservado a las élites y alejado del resto de la sociedad. Por fortuna, eso empezó a cambiar hace varias décadas, en gran parte, gracias a la labor de Gloria Castro.

Es por esto por lo que hoy nos causa una gran satisfacción publicar las memorias de esta admirable mujer y su maravilloso testimonio sobre la historia, la profesionalización y la democratización del ballet en Colombia. Entre las muchas razones que llevaron al Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes a embarcarse en esta empresa editorial está, por un lado, la trayectoria de Gloria Castro como bailarina, quien se formó con algunos de los mejores maestros en algunas de las escuelas más prestigiosas del mundo: fue bailarina principal del Ballet de Bellas Artes de Cali (1958-1960), bailarina en la TV nacional (1960-1962), hizo parte del cuerpo de baile del Teatro Massimo de Palermo en Italia (1963-1967) y fue bailarina invitada en la compañía de Gino Landi y en otras compañías italianas en una época en la que en Colombia no había casi ningún desarrollo del ballet profesional y lograr vincularse a los teatros internacionales significaba ya todo un logro.

Por otro lado, pero no menos importante, podemos hablar de su trayectoria como maestra y fundadora de escuelas de formación, entre las que se cuentan el Grupo Profesional de Ballet de Bellas Artes de Cali (1972-1980), la reforma de la Escuela Departamental de Danza para convertirla en una escuela profesional (1972-1978) y la creación de algunas de las instituciones más importantes en la historia de la danza nacional: Incolballet (1978), la Compañía Nacional de Ballet de Colcultura (1980), la Compañía de Ballet de Cali (1984) y la Compañía Colombiana de Ballet (2005).

Sobre esto último vale la pena insistir, pues la incansable labor de la maestra Gloria Castro ha sido esencial para democratizar el arte del ballet. Con su trabajo hizo algo que en su tiempo era impensado:

acercó la danza clásica a cientos de muchachos de escasos recursos de la ciudad de Cali y sus alrededores. Su paciencia y esfuerzo les abrieron a estos jóvenes un camino de vida con el que nunca habían soñado y les hicieron ver que el arte y la belleza son partes fundamentales de la vida de cualquier ser humano.

La maestra Gloria impulsó el desarrollo de políticas orientadas a transformar las instituciones de educación básica y media en centros de formación profesional para la danza y el ballet. Así, Incolballet se convirtió en un modelo piloto por dos razones: al posibilitar el acceso de los sectores populares a la danza clásica y al ser un colegio público con un modelo educativo innovador y hasta la fecha único en Colombia. De esta manera, muchos de los jóvenes ahí formados se convirtieron en bailarines o maestros profesionales en diferentes partes del mundo y representan hoy un orgullo para el país. Entre ellos podemos destacar a Juan Carlos Peñuela, director del Harlem Ballet; Roberto Zamorano, maestro en La Scala de Milán; Óscar Chacón, primera figura del Béjart Ballet de Suiza; Brayan Muñoz, reconocido bailarín del teatro italiano, y aún se quedan muchos nombres por fuera.

Fue también gracias a la capacidad de gestión cultural de Gloria Castro que, en 2007, con el apoyo del Consejo Municipal y la Alcaldía de Cali, nació el Festival Internacional de Ballet, que hasta la fecha lleva catorce ediciones ininterrumpidas. Este es un festival abierto al ballet contemporáneo y a la danza mundial, cuyas funciones son en su mayoría gratuitas y que se ha desarrollado en escenarios multitudinarios como el Teatro al Aire Libre Los Cristales o la plaza de toros de la ciudad.

Gloria Castro ha ejercido desde hace más de treinta años un liderazgo educativo y cultural desde las instituciones del Estado. Las personas que han dedicado su vida a la creación de una sociedad más justa y a fortalecer el lugar del arte merecen un reconocimiento público. La generosidad, el esfuerzo, el coraje, son valores que deben ser resaltados. Que sea esta una oportunidad para reconocer todo su trabajo. Y que vengan muchos años más de danza.

Sello editorial MiCASA  
Bogotá, junio de 2025

# *La terquedad como método, la generosidad como ética y la visión como don*

Álvaro Restrepo  
*Bailarín y coreógrafo colombiano*

Hace un par de meses recibí una sorpresiva llamada de Mauricio Domenici, el inefable y eterno compañero de la maestra Gloria Castro, fundadora y directora emérita (por derecho propio) del Instituto Colombiano de Ballet, Incoballet. Me pidió que escribiera unas palabras como prólogo para sus memorias, a las que ella estaba dando las puntadas finales.

Sentí el peso y el honor de una gran responsabilidad, pues mi admiración y cariño por Gloria y Mauricio son enormes, dada la tenacidad y clarividencia con que ha guiado su vida este tandem: seres siameses en pasión, visión y convicción de principios. Mauricio me envió la maqueta del libro, lo que me permitió descubrir capítulos y facetas de la vida de Gloria que no conocía y que me han ayudado a perfilar y definir este breve retrato que quiero compartir con los lectores, sin tener la pretensión de agotar el personaje: por el contrario, el que se siente agotado soy yo por la cantidad de trabajo y de vida recorrida que esta luchadora incansable ha llevado ¡y sigue llevando a cabo! Y todo a pesar de los avatares, embates y golpes que ha recibido. En realidad, lo único que estos escollos y zancadillas han logrado es fortalecerla, garantizando su lugar de honor en la historia de la educación para la danza, un lugar que ella, Mauricio y su equipo se han ganado en este país nuestro en el que la ingratitud y el canibalismo (el *calibalismo*, como decía con lucidez su coterráneo Andrés Caicedo) intentan destruir y borrar sin éxito los logros de los luchadores. En ningún caso se aplica mejor el dicho: nadie te quita lo bailado. A Gloria Castro, además, le queda como anillo al dedo un ingenioso grafiti con el que me topé hace poco: ¡Bailó la pena! Y la verdad es que ha bailado mucho la pena.

Siempre he dicho que Gloria e Incoballet fueron dos de los motores de inspiración más poderosos que nutrieron mi propia terquedad y visión cuando tomé la decisión de regresar a mi país y a la ciudad de mi familia, Cartagena de Indias, para fundar en 1997 El Colegio del Cuerpo

junto a la bailarina, coreógrafa y pedagoga francesa Marie France Delieuvin. Había oído hablar de Gloria y de Incolballet en mis épocas de estudiante de danza en Nueva York y en una de mis venidas a Bogotá tuve la oportunidad de ver en el Teatro Colón a Incolballet bailando la que sería durante muchos años su obra insignia: *Barrio-Ballet*. Recuerdo mi conmoción hasta las lágrimas al ver a tantos jóvenes bailarines: mestizos, hermosos, talentosos y técnicamente bien formados, interpretando con gran profesionalismo y alegría una obra que, si bien desde el punto de vista coreográfico no me convenció, me tocó profundamente por la fuerza subyacente del proyecto pedagógico y la apuesta visionaria (insisto en estas dos palabras), por el talento de nuestros jóvenes de todas las procedencias socioeconómicas y culturales.

Inmediatamente vino a mi cabeza la extraordinaria novela del cubano Alejo Carpentier *La consagración de la primavera*. Esta narra las peripecias de una bailarina rusa: Vera (¿Prima-Vera?, ¿*prima ballerina assoluta?*), que bailó en los ballets rusos de Diaghilev y en París en el estreno de la revolucionaria obra de Stravinsky, con coreografía, también muy disruptiva, del gran Nijinsky. Vera atraviesa todos los grandes conflictos del siglo xx: la Revolución bolchevique, las dos Guerras Mundiales, la guerra civil española y, por último, la Revolución cubana. En Cuba decide montar *La consagración*, pero se da cuenta al poco tiempo de que las niñas de clase alta de una academia de ballet de El Vedado —donde ella enseña— no tienen ni la fuerza ni el ímpetu rítmico para enfrentar esta obra. Luego, en un ritual de santería en casa del gran Bola de Nieve, ve bailar a jóvenes mulatos y negros, poseídos por el trance y el paroxismo ritual. En ese momento decide trasladar su escuela al centro de La Habana Vieja y consigue bailarines mulatos para emprender su experimento. Todo esto en plena efervescencia revolucionaria.

Gloria, al igual que Vera, después de regresar de Italia y Checoslovaquia, donde se formó como bailarina y pedagoga con grandes maestros, decide iniciar su proyecto pionero dando acceso a niñas y niños, procedentes en su mayoría de sectores vulnerables, a un arte tradicionalmente elitista y excluyente: el ballet clásico. En una ciudad racista y clasista como lo es Santiago de Cali, la “Sultana del Valle” (en eso muy parecida a Cartagena de Indias y de Negros), decide desafiar a “los momios” (como llama con mucha gracia el columnista Ramiro Bejarano a las élites locales) para dar oportunidades extraordinarias a quienes siempre les habían sido negadas. Durante años Gloria fue “macartizada” y señalada de comunista por creer en el talento de los niños y niñas

pobres y por recibir el apoyo de la danza clásica cubana y rusa. Esas mismas élites fueron las que finalmente lograron quitarle a Gloria su criatura, el fruto de tantos años de desvelos y de luchas. Pero este no es el lugar ni el espacio para señalar culpables de las injusticias y atropellos que a lo largo de su vida sufrió: los grandes hombres y mujeres tienen grandes enemigos, es inevitable. La envidia es el pan nuestro de cada día en nuestra Odiombia, tan sufrida y tan querida.

Estas palabras son para celebrar una vida y una obra. Será la historia quien se encargará de poner en su lugar a los protagonistas de los logros... y de las infamias. Gloria y Mauricio tienen mucho que celebrar y agradecer: su terquedad metódica para sacar adelante un sueño y la satisfacción de ver a tantos jóvenes provenientes de sectores populares volando por el mundo convertidos en bailarines profesionales es su mayor recompensa. Es el resultado de su generosidad valiente y coherente, de su visión y convicción iluminadas de que es a través de una educación de alto nivel que podremos cambiar, no solo los cuerpos, sino las mentes y los espíritus de este país —y de este mundo— que tanto necesitan de visionarios tercos, generosos e iluminados como Gloria Castro.

Leyendo tus memorias, querida Gloria, puedo parafrasear a Pablo Neruda: confieso que has vivido, ¡y de qué manera! Y recuerda: ¡nadie, nadie te quita lo bailado!

Cartagena de Indias, septiembre 21 de 2024



## *Agradecimientos*

A Edgar Collazos. Su maestría técnica y atención al detalle fueron fundamentales para mejorar la calidad del texto. Gracias a sus sugerencias y correcciones, logré dar una estructura más clara y coherente a mis ideas.

A Mauricio Domenici. Con absoluta confianza en mi trabajo, me estimuló permanentemente a no desfallecer. Como coeditor, aportó valiosas ideas y recomendaciones que enriquecieron el contenido.



# *Los tiempos están cambiando*

Cuando niña, bailar era solo un sueño. Con el tiempo, ese sueño se transformó en una secreta obsesión, en una idea que, en mis momentos de soledad, me visitaba día y noche hasta convertirse en ilusión, guiándome hacia una larga travesía en busca del mundo de la danza y el ballet. Por muchos meses, en mis vigilias me rondaba la fantasía de consolidarme como bailarina profesional y tener un verdadero desarrollo artístico.

He de confesar que me soñaba en escenarios en compañía de profesionales y eminentes ante un público anhelante de arte y danza. Sabía que eran sueños, pero era consciente de que tenían que ver con mi realidad, porque como dijo Calderón de la Barca, los que soñamos vivimos en un mundo singular, por aquello de que:

*el vivir solo es soñar;  
y la experiencia me enseña,  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es hasta despertar.*

Me animaba la idea de que el ballet no era algo privativo de países suntuosos y que también yo tenía derecho a él. Fue así como, al ir tras ese sueño, un día mi juventud se atrevió a salir de Colombia. Crucé las vertiginosas aguas del mar Atlántico y llegué a los países de los bellos escenarios y las grandes escuelas donde había nacido la danza clásica.

Por supuesto, fraguar esa ilusión no fue fácil, me daba temor. Hubo amistades que me desanimaban y otras que, por el contrario, me daban fuerzas para que siguiera empeñada en mi loco sueño de viajar a

Europa. En ese momento sabía que el futuro de toda vida dependía de saber aprovechar las oportunidades y que, si estas no se presentaban, uno mismo debía crearlas. Claro que eso fue hace ya algunos años y, desde entonces, mucha agua ha pasado en el cauce del río de mi vida.

Por eso es menester que ahora, cuando no hay musas que acudan en ayuda de los escritores, y cuando inicio la primera página de esta narración, invoque a mis recuerdos como elementos narrativos, sobre todo a los recurrentes, y trate de llenar las fisuras en mi memoria por donde se escapan los detalles importantes, para así poder contar sin temor a que me lluevan epítetos desatinados.

Desde niña tuve la extraña sensación de tener un espíritu tutelar que me protegía (no se rían), algo así como un consejero áulico. También estaba segura de que a menudo nos enfrentamos con un elemento, a veces adverso y a veces benigno, llamado la incertidumbre. Esas eran mis fortunas, mis temores y adversidades.

He de contarles que tuve la buena estrella y la suerte de pasar mis primeros años de juventud inmersa en un pequeño universo cultural que se había creado en Cali, la ciudad donde nací, la ciudad de los siete ríos. Transcurrían los días de los venturosos y controvertidos años sesenta del siglo xx y, de repente, sin que fuéramos conscientes, estaba cambiando el mundo. En nuestra provincia no sabíamos que el Estado francés temblaba ante los disturbios civiles que tuvieron origen en una protesta universitaria contra el autoritarismo académico. Tampoco sospechamos que la fuerza de la protesta de esos jóvenes franceses sería el influjo que encendería la antorcha de nuestro descontento contra la sociedad conservadora en la que vivíamos.

Esas semanas pasaron a la historia con el nombre de Mayo del 68 y fueron decisivas en las ideas de rebelión de la juventud latinoamericana. Era inevitable que las consignas de esos jóvenes franceses revolucionaran nuestra manera de pensar: “¡Seamos realistas, pidamos lo imposible! ¡Prohibido prohibir!”.

Repetir esas frases era entrar en un mundo imaginativo, participar de un universo nuevo. Como la frase del poeta Antonin Artaud: “No es el hombre, es el mundo el que se ha vuelto anormal”. O aquella de Nietzsche que se instaló en lo profundo de mi ser, escrita en un graffiti en un muro de París: “Es necesario llevar en sí mismo un caos para poner en el mundo una estrella danzante”. Llevar la imaginación al poder era algo nunca antes visto para los jóvenes, un acto que transformó su percepción ante el orden establecido.

Lo increíble es que también nosotros empezamos a cambiar, a comportarnos de maneras diferentes, a pedir lo imposible. Tal vez nos tornamos más alegres, más extrovertidos en nuestros sentimientos y volvimos más poética nuestra cotidianidad porque, a diferencia de las generaciones anteriores, pudimos verbalizar el amor y las pasiones; atrás quedaban las costumbres de nuestros padres y abuelos, tanto así, que era muy usual que los jóvenes en todo el continente cantaran la canción de moda *Los tiempos están cambiando*, con la cual el poeta y cantante Bob Dylan, unido al movimiento Beat, anunciaba que el mundo había cambiado y que no se podía perder esta oportunidad:

*Vengan escritores y críticos  
quienes profetizan con sus plumas  
y mantengan sus ojos abiertos  
la oportunidad no vendrá otra vez.*

Cali no fue la excepción. Allí se sintió más el cambio que en el resto del país porque la nueva actitud de la juventud arremetió contra las viejas costumbres y estremeció los cimientos agenciados por una casta ultraconservadora que nos había conducido moral y políticamente desde sus orígenes.

Bastó poco tiempo para que comprobáramos que era verdad aquello que anunciaba Bob Dylan: los tiempos estaban cambiando. La gente se vestía diferente y diferente era la música que se escuchaba, e incluso entre los jóvenes el lenguaje corporal y las palabras tomaron una significación distinta a la que les daban sus padres, y así como el idioma se transgredió, pues al sombrero le decían *teja*; a la camisa, *misaela*; al pantalón, *leopanta*; a Bogotá, *Tabogo la gélida*, y a Cali, *Lica la bel*, las costumbres también se transgredieron.

Entraron nuevos libros. Era usual que los jóvenes leyieran *El lobo estepario* de Hermann Hesse, *La montaña mágica* de Thomas Mann y los *Trópicos* de Henrry Miller. Se pusieron de moda las lecturas de los libros filosóficos de Jean-Paul Sartre y Louis Althusser y, como una tromba incontenible, las ideas marxistas y su literatura se regaron entre los jóvenes. Y así fue, querido lector, como la nueva manera de concebir al amor y a la amistad horrorizaron a nuestros padres y como nosotros nos radicalizamos en nuestros ideales.

Ahora, después de tantos años, puedo ver que era el advenimiento de un renacimiento universal. Europa, sumida en un largo letargo producido por la Segunda Guerra, en un aburrimiento que los franceses

llamaron el *ennui*, reaccionó al unísono adjurando del odio y del abatimiento bélico. Como consecuencia nació la ideología *hippie*, que adoptó como banda sonora la música de cuatro muchachos de Liverpool. Nadie pudo hacer caso omiso de la voz de John Lennon cuando cantaba: “*Just let me hear of that rock and roll music*”. Invitando a escuchar esa música nueva, liberadora del espíritu, que logró lo que pocas filosofías y religiones mesiánicas han logrado: unir a la juventud del mundo.

### No todo nos llega tarde

Era la primera vez que no se cumplía el verso sentencioso del poeta Julio Flórez cuando, hablando de nuestra participación en la historia universal, dijo que “todo nos llega tarde, hasta la muerte”.

No, esta vez el poder de la música traspasó con rapidez las fronteras y fuimos partícipes de uno de los sucesos musicales más importantes del siglo xx. No tuvimos que esperar décadas a que llegaran las voces y la instrumentación de los artistas que participaron en el festival de música más grande del siglo, Woodstock, donde los más versados músicos del rock, el blues y el jazz, por tres días consecutivos, del 15 al 18 de agosto de 1979, actuaron ante más de quinientas mil personas. El festival marcó para el mundo una época de cambio, abriendo las puertas de la contracultura.

Era muy usual escuchar en la voz de cualquier joven caleño acompañado de su guitarra *Lend me your ears and I'll sing you a song* (“Préstame tus oídos y te cantaré una canción”), el inicio del legendario tema del festival, interpretado por el inglés Joe Cocker, mientras que yo, como había dicho Nietzsche, llevaba dentro de mí un caos, para poner en Cali la estrella de la danza, pensando día a día solo en bailar.

Tuve la suerte de vivir los primeros años de mi juventud en medio del cambio. Pienso que la vida me brindó al arte como una ofrenda y yo no profané jamás ese ofrecimiento. No solo me tocó ver la nueva forma de componer, cantar y vestirse; mi espíritu formó parte de esa órbita que giraba en torno al arte y yo, no me culpen, me pensaba artista. Cómo no participar del arte, si era este, en todas sus formas y expresiones, el que estaba haciendo olvidar los horrores del Holocausto, creando un bálsamo de ilusiones de paz y amor en el corazón de las nuevas generaciones de todo el planeta.

Cali, ese mundo provinciano, se sorprendió cuando de repente empezaron a correr vientos de intensa actividad cultural, hasta el punto de forjar una verdadera comunidad artística que nunca antes había existido. Por esa época, Bellas Artes fue la principal institución que congregó a esa tropa de artistas que, para sorpresa de sus habitantes, emergió de repente con nuevos paradigmas y una fantasía sin límites. Pero si así era en la academia, en el orbe popular también se generaron cambios. Recuerdo cuando escuchamos los primeros compases de la nueva música caribeña que entró por Buenaventura y cambió el estilo del baile, generando una recepción que condujo a la libertad de expresión del pueblo.

En torno a la institución que es Bellas Artes, la ciudad vivió una época de oro en la que el teatro, la música, las artes plásticas y la danza se hermanaban para producir obras bajo la dirección de consagrados maestros como lo fueron Enrique Buenaventura, quien permanentemente convocaba a tantos artistas alrededor de su trabajo, para crear obras como *Edipo rey* y *Sueño de una noche de verano*. Quién podrá hoy olvidar la dirección del Conservatorio Antonio María Valencia a cargo del maestro Luis Carlos Figueroa; la labor de Jesús María Espinosa en Artes Plásticas; la actividad incesante del mismo Enrique Buenaventura en la Escuela Departamental de Teatro y la de Giovanni Brinati en la Escuela Departamental de Danza. Actores, bailarines, músicos, pintores, escultores, escritores, cineastas y poetas compartíamos y realizábamos proyectos en conjunto. En La Tertulia, primer museo de arte moderno que tuvo Colombia, Maritza Uribe de Urdinola, su directora, junto con Gloria Delgado y Marta Hoyos de Borrero impulsaron, no solo las artes plásticas y la música, también la cultura en general.

¿Éramos ilusos, locos soñadores? No lo sé. Solo puedo decir que rebosábamos de juventud, que nuestra rebeldía contra las viejas normas establecidas por la clase dirigente se manifestó bajo los preceptos de la imaginación y del arte, que operó en nosotros como una nueva religión y que nada más nos importaba, que todos participábamos y disfrutábamos de las exposiciones y de la proximidad de tantos artistas que visitaban ese mito en el que se había convertido Cali.

Recuerdo, como si fuera hoy, que las puertas del Teatro Municipal, edificio inaugurado en 1932 a la usanza de los mejores teatros italianos, abrieron y se mantuvieron así indistintamente para todos los artistas. Bajo la dirección de Susanita López, mano derecha del maestro Antonio María Valencia, quien le dio su formación artística, esta arquitectura fue un verdadero templo del arte, y fue nuestra casa.

Cali, puedo decirlo ahora, con todas sus manifestaciones del arte, era el centro de la cultura del orbe nacional. Todo lo que sucedía en la cultura tenía que pasar primero por Cali, la ciudad de los siete ríos, la ciudad de los mil sueños.

Por esa época ya era famoso en todo Colombia el Festival Nacional de Arte, organizado a partir de 1961 por el Consejo Académico de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle, conformado por Néstor Sanclemente, el director, Luis Carlos Figueroa, Enrique Buenaventura, Pedro I. Martínez, esposo de Fanny Mickey, Giovanni Brinati, Gustavo Rojas y Gerardo Romero Restrepo, con una junta organizadora encabezada por Maritza Uribe de Urdinola, Julio Riascos, Jaime Lozano Henao, Efraín Vinasco, Gerard Velasco y, como coordinadora ejecutiva, Fanny Mickey.

En esos momentos, Cali era la ciudad más feliz de Colombia; cada año crecía la expectativa, la ciudadanía esperaba con alegría el festival. No solo para gozar a plenitud de sus eventos, también para comentar días después las anécdotas que había dejado, como esta que le sucedió a Rosalía Cruz de Buenaventura con el nombre del escritor norteamericano Truman Capote, que visitó la ciudad en el segundo festival. Rosalía, en una intervención que hizo ante el público, por resaltar el nombre del creador de *A sangre fría*, tuvo un lapsus verbal y agradeció al señor Al Capone.

El objetivo del festival era promover lo mejor del arte y la cultura nacional. Todas estas personas eran conscientes de que debían competir abiertamente contra ferias y fiestas donde las corridas de toros, las reinas, los bailes y el alcohol eran las actividades centrales. Así que no fue y nunca ha sido fácil instaurar una nueva mirada, un próspero horizonte cultural que reemplace el bacanal y su banalidad, y esa fue una misión de los Festivales de Arte: agenciar, por medio de una actividad de calidad artística e intelectual de primer orden, nuevas formas inscritas en la cultura universal con las que se conectara entusiasta la ciudad.

Entonces Cali y su público empezaron a experimentar la entronización de una nueva forma de hacer cultura, porque los artistas internacionales y de alto rango que visitaban Cali se integraban a nuestros procesos culturales. La ópera *Porgy and Bess*; la Sinfónica Nacional dirigida por el maestro Olav Roots; el Ballet de San Francisco; el American Ballet Theater; Tamara Toumánova; el Ballet Folclórico de Georgia; Moiseyev Ballet y el de Israel fueron compañías internacionales con las que tuvimos maravillosos intercambios de experiencias coreográficas y de entrenamiento corporal.

La mayoría de esos encuentros se hacían en La Tertulia, en la casa de la carrera quinta con calle cuarta. En el patio hicimos una especie de desafío de movimiento entre algunos bailarines israelíes y yo, que nos llevó a una integración social que solo el arte produce. Fue algo inolvidable. Como les digo, en la ciudad había una vibración permanente. Existían unos cinco grupos corales o más: la Coral Palestina, el Coro Antonio María Valencia, el Coro de la Universidad del Valle y Coros del Valle. Por todo esto, Cali era reconocida en Colombia como capital de la cultura y se tenía un gran respeto por su público, un público exigente y entendido. Los jóvenes teníamos permanente relación con artistas que nos estimulaban a crecer en el conocimiento del arte, sus técnicas, sus exigencias y a persistir en nuestros ideales. Pero también, hay que decirlo, éramos rebeldes e irreverentes, nos creíamos capaces de cambiar el mundo, porque sabíamos que los tiempos estaban cambiando y que teníamos que pedir lo imposible.

Mientras tanto, la ilusión de ser una bailarina seguía atrincherada en mi mente, no lograba liberarme de esa obsesión, sentía que circulaba por mi torrente sanguíneo ese deseo, a veces tormentoso y siempre profundo, de afirmarme en el baile. Como ya dije que tengo un espíritu tutelar, un día quiso la vida que viniera a Cali Giovanni Brinati, una destacada figura del ballet italiano. Giovanni había llegado a Cali hacia el año 1957 y ahí trabajó en la Escuela Departamental de Danza, organización que él consolidó, creada para el desarrollo del ballet en la ciudad. Bajo su dirección trabajé durante cuatro años, y llegué a ser solista del Ballet de Bellas Artes de Cali.

Cuando Brinati llegó, fue vinculado inicialmente a la Escuela de Teatro de Bellas Artes que dirigía el maestro Enrique Buenaventura, quien, aparte de poseer un genio creativo envidiable, tenía un olfato de lince para ir tras las personas que necesitaba. Así fue como detectó el talento de Brinati y, con la rapidez de un rayo, lo incorporó al montaje de la obra *A la diestra de Dios Padre*, guion inspirado en la inmortal obra de Tomás Carrasquilla, que Enrique adaptó al teatro, tornándola más lúdica y contemporizando su contenido con el humor, los diálogos y las filosofías del tiempo moderno.

Nunca he podido olvidar los montajes que realizó de obras como: *Rapsodia in Blue*, *Impresiones en Jazz*, con música de Gershwin y Porter, *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, *Alegría parisina*, *La boutique fantasque*, *La muerte y el torero* y *Danzas polovtsianas del príncipe Igor*. Brinati no solo fue importante para el desarrollo de la danza y del

teatro, también lo fue para mí, porque fue él quien, en un determinado momento, consciente de que yo había tocado un límite en mi desarrollo, me dio el impulso para viajar a Europa. Llevo inscritas para siempre sus palabras:

—Si deseas dedicar tu vida al ballet, aquí no hay muchas opciones. Debes salir de Colombia.

Así que, sin dudarlo, asumiendo todos los riesgos, el triunfo y el fracaso, ignorando a los detractores de mi sueño y escuchando a los apologistas de mi loca idea, tomé la decisión más seria que he tomado en la vida: marcharme, dejar mi bella y amada Cali. Ya tendría tiempo de luchar para pasar por encima de los escollos, para retribuirle aquello que me había dado. Mi meta, Italia.

Pero era una ilusa, si bien es cierto que no tenía una frágil entereza en mi ánimo y mi carácter me hacía acrecentar las ilusiones, todo se me iba en palabras, no poseía ningún bien material, no contaba con los recursos para emprender esa odisea de mi vida. Todo pugnaba en contra de mi proyecto, solo tenía a mi favor mi deseo y el idioma.

Había aprendido la lengua de Dante y de Boccaccio en un instituto ubicado en la carrera quinta con calle novena que lideraba un conde italiano que, huyendo del horror de la Segunda Guerra, se había refugiado en Cali. Ese detalle me animaba a seguir, no pensé en desistir y así fue como, impulsada por la rebeldía y mi deseo de ser bailarina, viajé a Bogotá en busca de apoyo. Ya en la fría capital, sin dudarlo, me dirigí a la embajada de Italia.

He de confesarles que estaba atónita y, aun así, no perdí el norte, solo sabía que mi meta era la mítica Italia, el país del Renacimiento, la tierra de los mejores. Allá quería llegar a riesgo de un fracaso, con la idea, si se quiere absurda, de que en esos momentos, en la danza clásica, era mejor fracasar en Italia que triunfar en Colombia.

En la embajada me recibió el agregado cultural de ese entonces. Casi sin respirar, con las palabras amontonadas entre los labios, le expliqué con mucha pasión la necesidad vital que era para mí emprender el viaje a Italia. Atento y generosamente me explicó que no tenían becas, pero me brindó la opción de vincularme a la universidad de Perugia, la universidad para extranjeros, especializada en la enseñanza de la lengua y la cultura italiana. Me explicó que una vez vinculada podría obtener fuertes descuentos en tiquetes. Sin dudarlo, decidí correr el riesgo y acepté. Una vez inscrita en la universidad, me dirigí a la Italian Line, una compañía italiana de cruceros que realizaban viajes entre

Suramérica e Italia. Presenté las credenciales que demostraban que estaba inscrita en la universidad de Perugia y, efectivamente, me otorgaron el 75 % de descuento como estudiante.

### **E incominciavo a volare**

Así como en las grandes novelas de aventuras, donde son dos los protagonistas que dialogan entre los sucesos que van viviendo, se me ocurrió animar a un excelente amigo a recorrer esta travesía. Anatole Mercado era un bailarín con quien compartía roles en el Ballet de Bellas Artes. Una tarde le expuse los argumentos por los cuales debíamos irnos; inicialmente debió pensar que me faltaba un tornillo, pero a favor de mi propuesta obraba que también él estaba poseído por el sueño de llegar a ser un verdadero bailarín, y ese sueño hizo el resto.

Lo convencí. Aceptó unir nuestras ilusiones, nuestro talento, nuestra juventud, el albur de la vida y nuestra pobreza. No teníamos respaldo económico, solo escasos y precarios pesos colombianos en nuestras alforjas de viaje. Para mayor adversidad, en esa época no existía, como ahora, la facilidad de las becas o préstamos, tampoco había mecenas interesados en apoyar jóvenes talentos, y menos en el ballet, un arte exótico en esta parte del mundo. Así que cuando caímos en cuenta de que nuestra iniciativa era una aventura de alto riesgo, pudimos haber desistido y sumirnos en la derrota. Pero el arte es también un aliado que nos instala en un mundo de fantasías: cuando a un artista le cierran las puertas, el arte opera como un abracadabra que abre las más férreas cerraduras. Y nosotros éramos artistas.

Teníamos imaginación y un bien que pocos tienen: la danza. Así fue como se me ocurrió ofrecer a la Italian Line nuestros servicios como bailarines y hacer presentaciones durante el tiempo que durara el viaje. Para mi sorpresa, la compañía naviera aceptó inmediatamente la propuesta y como forma de pago nos ofrecieron el 25 % restante del valor del viaje. Era maravilloso, teníamos gratis los tiquetes. Se imaginarán ustedes lo emocionada que estaba: mi genio tutelar me seguía acompañando, la vida me ofrecía una oportunidad increíble.

Este hecho me demostró para el resto de mis días que, si en la vida nos embarga el miedo, debemos arriesgar y que, si uno no tiene miedo y se arriesga, la misma vida nos recompensa, nos ofrece la clave para salir adelante. Ese ha sido el talismán con el que he abierto cerraduras y, claro,

la compañía de mi espíritu tutelar que, hasta el día de hoy, en todos los obstáculos y persecuciones que he vivido, nunca me ha abandonado.

Ya dije que mis condiciones materiales eran precarias. Como dice la canción de Charles Aznavour: “Teníamos salud, sonrisa, juventud y nada en los bolsillos”. Todo mi equipaje lo constituían mis ilusiones, en el bolso solo contaba con cien dólares y una carta que Brinati nos había dado como presentación para el maestro Ugo Dell’Ara, excolega suyo y uno de los más importantes maestros de la danza italiana del momento.

### El espíritu busca mejores aires

Y así emprendí este viaje, con confianza y fe absoluta en la decisión tomada. Nada me haría retroceder, solo debía iniciar el camino, sin temor alguno. Abracé a mi madre, que no lloraba porque comprendía que en Colombia no encontraría cómo realizar mi proyecto de vida. La abracé fuertemente, recibí de ella un abrazo cómplice y me dio su bendición. Abracé a mis cinco hermanos, cerré los ojos y salí rumbo al puerto de Buenaventura en compañía de Anatole. Al llegar al puerto y encontrarme frente a esa magnífica nave en la que embarcaría, me embargó una enorme emoción, imposible de describir con palabras.

El Donizetti era un maravilloso transatlántico proveniente de Chile. Tenía 161 metros de eslora por 21 metros de manga. Viajaba a una velocidad de 18 nudos, con dos motores y una capacidad de 772 pasajeros, de los cuales en primera clase viajaban 136 y en la clase turística, 536, entre los que nos encontrábamos Anatole y yo. Tenía aire acondicionado, piscina, sala de juegos. Contaba con varios pisos. Era una espléndida y pequeña ciudad flotante de fantasía, un sueño magnífico.

Llegó finalmente el momento de embarcar, hice la fila. Mis ojos, mis oídos, mi corazón, todo mi ser vibraba de emoción alerta a lo que sucedía a mi alrededor. Ansiaba estar ya en mi camarote, que se encontraba en uno de los pisos de abajo. Finalmente logré acomodarme. Estaba muy bien: tenía lo necesario y podía ver el mar través de la ventana redonda de los camarotes llamada ojo de buey. Acomodé las maletas. Como exotismo tropical, llevaba en una caja un racimo de plátanos verdes que una amiga colombiana que me recibiría en Italia me había encargado.

Subí a la cubierta para ver cómo la nave se separaba lentamente del puerto, vi cómo se fue perdiendo la tierra y se me vino a la mente el verso de Neruda: “Todo te lo tragaste, como la lejanía”. Y fui consciente

de que también a mí me había empezado a tragarse la distancia, la lejanía, y que había empezado a ser otra.

Zarpamos en dirección al norte. Avanzamos lento frente a la costa del Pacífico colombiano y en la noche divisé la constelación de Orión, la misma que brilla majestuosa sobre el cielo caleño, y fue inevitable que una lágrima se me deslizara por la mejilla. Me animaba saber que pasaríamos las impresionantes compuertas del canal de Panamá. No solo las vería, sino que entraríamos y podríamos admirar esa majestuosa obra de ingeniería, cuya construcción entre guerras civiles tantas penurias le causó al país.

No recuerdo exactamente cuánto tiempo tardamos en atravesar todas las compuertas, pero fue una experiencia maravillosa. Nunca olvidé a un par de italianos que habían viajado desde Cartagena a Buenaventura para abordar desde ahí la nave que los llevaría de regreso a su tierra y vivir el momento de atravesar las esclusas, que nunca iban a ver porque, al llegar a Buenaventura días previos al embarque, se habían divertido en exceso con toda clase de travesuras. El hecho es que enfermaron, creo entender que los postró una enfermedad venérea. Los pusieron en cuarentena. Fue una pena terrible para ellos. Nos solicitaron que les fuéramos narrando qué sucedía a medida que entrábamos en las esclusas.

Ya recibiendo la brisa del Atlántico, continuamos el viaje hacia Cartagena, Aruba y a La Guaira, en Venezuela. Subimos a la cubierta para ver cómo despegaba la nave de este que era el último puerto de nuestro continente americano. Atrás quedaba lo que había sido mi vida hasta ese momento, ahí quedaba mi país con sus tres cordilleras, sus ríos, su música, sus jóvenes artistas. Ahí Cali y su juventud rebelde, sus tardes crepusculares, la cultura floreciente, ahí quedaba el amor por lo que fue mi vida y, a medida que el barco se alejaba, fui consciente de que en pocos días sería una artista en la diáspora, que iniciaría una nueva etapa de mi juventud y que había empezado a labrar la vida de una bailarina.

Anatole, desde el inicio de nuestra aventura, demostró ser un personaje de novela picaresca, se acomodó en una silla, nostálgico, mientras la nave se separaba lentamente del puerto. Comenzó a llorar mientras cantaba “pueblito de mis cuitas, de calles pequeñitas donde transcurrió mi juventud”.

—¿Por qué lloras? —le pregunté—. Si es ahora cuando iniciamos una nueva vida. Verás que todo saldrá como lo soñamos.

Conversamos largo rato tragando lágrimas y tratando de imaginar el mundo que nos esperaba. Por fin se animó y dejó de llorar. A partir de ese momento, durante una larga semana, no volvimos a ver tierra, solo estrellas: en las noches, luces fugaces, y en el día, el astro sol reinando sobre el límpido cielo y el albur de nuestra vida.

Al llegar a La Guaira no permitieron que bajáramos de la nave, tampoco a los italianos ni españoles. En ese momento había una revuelta en Venezuela. Las consignas de protesta nos entrababan por babor y estribor. Una que alcanzamos a escuchar era particularmente horrenda y xenófoba: “con las tripas de los españoles ahorcaremos a los italianos”. Entonces el capitán ordenó dar vuelta apurada por La Guaira y reiniiciar el viaje.

La vida en el barco era de alegría total. El ambiente vibraba con cada ola, con cada acontecimiento, y se podría decir que sin la tierra al frente y en mar abierto, todos entramos en un frenesí a veces demencial: un hombre enloqueció y quería incendiar la nave, lo encerraron hasta que llegamos a Génova, y una mujer peruana tuvo un niño durante la travesía y fue bautizado en el barco, el capitán fue su padrino, al niño lo declararon ciudadano romano y al transatlántico, su casa.

La Donizetti izó bandera azul y cuando otras naves se cruzaban con nosotros, saludaban pitando dos o tres veces, era conmovedor. A quienes por primera vez atravesábamos el septentrión nos hicieron una hermosa y divertidísima fiesta. Algunos miembros de la tripulación estaban caracterizados como el dios Neptuno y su séquito. Después de una simpática ceremonia nos entregaron símbolos como recuerdo, un certificado donde nos declaraban hijos de Neptuno, nos embadurnaron la cara con crema batida y nos tiraron a la piscina. Este trayecto, a pesar de que parecía larguísimo, fue una verdadera fiesta todo el tiempo.

Recuerdo que, en el camino, los plátanos que llevaba en mi camarote comenzaron a oler, como gritando que estaban ya maduros. No llegarían a Italia con mi querida amiga. Así que los tomé, fui a la cocina del barco y les expliqué a los cocineros cómo se podían asar con queso, imaginando una especie de aborrulado de mi tierra. Cuando aparecimos en el comedor con la bandeja de plátanos, aquello fue un pandermonio, todos se abalanzaron para no quedarse sin el suyo. Fue algo realmente divertido.

Transcurrió una larga semana. Llegamos a Santa Cruz de Tenerife en las islas Canarias. Al bajarnos del barco nos balanceábamos de un lado a otro, como había visto en las películas; aquel efecto era tan

intenso como increíble. No recuerdo nada de Santa Cruz, solo la sensación de balanceo. Continuamos nuestro viaje rumbo a Barcelona.

En la noche entre Santa Cruz y Barcelona tuve un sueño que me resultó una experiencia reveladora y premonitoria. Me vi caminando por un lugar hermoso, una amplísima avenida llamada la Rambla de las Flores. Mientras caminaba me encontraba con varios de los artistas del Teatro Experimental de Cali, el grupo más representativo de teatro que tenía entonces la ciudad y que marcó toda una época. Entre los que me encontraba vi a varios de mis compañeros, estaban a lado y lado de la avenida; entonces les pregunté:

—Pero, ustedes, ¿cuándo llegaron aquí?

Me respondieron:

—¡Uff! Hace rato.

Fue un sueño de hermosa hilaridad. Hablé con cada uno de ellos y fueron sus risas las que me devolvieron a mi vigilia y a la realidad de mi sueño despierto: ser una bailarina.

Al llegar a Barcelona, ya en el mundo real, descendimos del barco y salimos a pasear como hacíamos en cada puerto que tocábamos. Salimos en grupo con los amigos ocasionales hechos durante el trayecto. De repente, entramos en una avenida y yo me quedé totalmente paralizada. “Esto lo he visto antes”, grité. Lo soñé anoche, no podía creerlo, estaba en el mismo lugar a donde me llevó el sueño, solo que en esa dimensión onírica se llamaba Rambla de las Flores cuando en realidad es Rambla de las Flores. Estaba muy sorprendida. ¿Era esto un *déjà-vu*?, ¿qué significaba?

Luego, en medio de la felicidad de estar en esa avenida espléndida, vi en un almacén unas botas que me atraparon. Nunca en mi vida había tenido botas y las compré por sesenta dólares. Todo mi capital había quedado reducido a cuarenta dólares.

Era consciente de no tener noción sobre mi destino, que mi única certidumbre era ser una chica pobre, nacida en un pueblo provinciano y sumida en el sueño loco de ser una bailarina. Hubo noches y días en que esa sensación que nos genera aquello que no conocemos me arrastraba al abismo, no sabía que era víctima de ese elemento que hizo pensar a los primeros filósofos, que no es otra cosa que la incertidumbre. Y entonces me asaltaron todas las inquietudes juntas, ¿qué nos esperaría?, ¿saldría todo como lo soñábamos?

Estaba inquieta, pero reaccioné y me dije:

—Nada, ya estamos aquí y nada de miedos, tienes tu espíritu tutelar, así que ¡adelante!

## Una paloma

Recuerdo que la incertidumbre empezó a consumirme y cómo luché por evitar que me estragara el ánimo. Recuerdo, ¡cómo podré olvidarlo!, que una mañana en mi locura, desde mi cabina, escuché la voz de aquel vigía español que hacía cinco siglos desde la Pinta, después de meses de navegar un mar desconocido, una mañana vio volar una paloma y divisó un continente que emergía de la nada y gritó: “¡Tierra!”.

Y con esa sola palabra le devolvió la fe a una tripulación que se sentía perdida, como yo me sentí los días anteriores, para luego recuperar mis fuerzas al divisar la tierra de Cristóbal Colón, Génova, un puerto atravesado por calles sinuosas donde se alzan edificios magníficos.

Habíamos llegado a una tierra desconocida al final de nuestro viaje, donde iniciaban mis periplos, y casi sin abrir los labios repetí el poema de un solo verso, titulado “*Una Colomba*”: “*Dáltri diluvi una colomba ascolto*” (“Escucho una paloma de otros diluvios”). Cuando comenzamos a descender con la gente de la tripulación, estaba agitada, al borde de un ataque de nervios.

En el puerto nos esperaba la dueña de los plátanos, Miryam Gianolio, pariente cercana, hermana de mi cuñada Fanny, a quien no veíamos desde que se casó con Gilberto Gianolio, un veterinario italiano. Vivía en Italia desde hacía más de diez años. Lloramos, saltamos, gritamos de emoción, nos abrazamos y, felices, nos fuimos a tomar el tren para ir hacia Canolo di Correggio, el lugar donde Miryam vivía. En el camino le conté cómo nos habíamos tenido que comer los plátanos que le traía y cómo los habíamos disfrutado junto con otros pasajeros de la nave.

Al llegar, Gilberto nos recibió amablemente y nos invitó a mí y a Anatole a hospedarnos en su casa, venciendo así la angustia que teníamos, pues era un hombre muy celoso y no sabíamos cuál sería su reacción ante la presencia de Anatole. Pero no hubo problema alguno. A partir de ese momento iniciamos nuestra aventura italiana.

Provisionalmente nos instalamos en casa de Miryam y Gilberto en Canolo di Correggio, una población fundamentalmente agrícola de la provincia de Reggio Emilia, en la región Emilia-Romaña, donde se produce uno de los mejores vinos de Italia, el lambrusco, que se exporta también a todo el mundo. Un lugar poblado por campesinos muy trabajadores, orgullosos de labrar la tierra donde nació el famoso pintor del Renacimiento Antonio Allegri da Correggio, de la escuela de Parma, que se desarrolló en la Corte de los Farnesios.

Me sorprendió que Miryam, tras todos esos años, se había convertido en una verdadera campesina italiana. Había aprendido a cultivar, cuidar y recolectar la uva; tenía también árboles frutales, así como crianza de marranos. Un trabajo enorme para quien había sido una persona totalmente ajena a estas labores, y no solo eso: cuando Miryam se casó en Colombia, acababa de ganar el campeonato nacional de esgrima. Aprendí a apreciar su fortaleza, a conocer y a amar todo el ambiente que la rodeaba, como también a toda su familia.

### Un abracadabra que abre puertas

Mientras vivíamos con ellos, nos integrábamos y ayudábamos en las mismas labores que ellos hacían; de alguna manera aplicamos el método de imitación que a veces se utiliza en la danza. Fue una gran experiencia que nunca olvidaré y, como todos los que me ayudaron en esos largos años de peregrinaje, vivirán por siempre en el más dilecto rincón de mi corazón. Mi gratitud con ellos será eterna.

Estábamos muy a gusto pero, pasados unos días, no podíamos olvidar a qué habíamos venido y cómo nuestra primera tarea era buscar al maestro Ugo Dell'Ara. Tan pronto como pudimos tomamos el tren para Milán, un lugar no muy lejano de Reggio Emilia. Tan provincianos éramos en la inmensidad de la cultura que aprender a viajar y a escoger la comida era todo un reto, a veces un obstáculo poblado de temores y equivocaciones, como me sucedió en mi primer viaje en tren a Roma. Tenía tanta preocupación por mi escasez de recursos que, cuando nos exhibieron la carta de los alimentos, me quedé lela ante la diversidad de manjares que desfilaban frente a mis ojos.

Se me hacía agua la boca viendo las fotos de tantas exquisitezas, mi paladar me decía que debía probar, aunque fuese un solo *boccato di cardinale*, pero, para mi desazón, lo que deseaba mi paladar no me lo podía ofrecer mi bolsillo, y así, resignada a no probar los manjares, me sometí al menú más sencillo, y minutos más tarde, sufrió, cuando me enteré de que, por el mismo precio, tenía derecho a los manjares. “Así es la vida”, me dije y me relamí los labios.

Milán fue la primera gran ciudad italiana con la que nos encontramos, me impactó profundamente. Desde nuestra llegada, mis ojos, mi mente, mi espíritu estaban muy despiertos, pues quería absorberlo todo. Nos dirigimos al Teatro alla Scala, donde sabíamos que estaba el

maestro Dell'Ara. Al llegar, desembocamos en la maravillosa plaza del Duomo de Milán, una hermosa catedral gótica, una montaña de mármol rosado, poblada de agujas que se proyectan hacia el cielo. Una verdadera obra de arte y arquitectura. Estaba extasiada. A un lado, la Galería Vittorio Emmanuel, rodeada de almacenes de lujo y cafés para los grandes señores de la aristocracia italiana. Bellísima, con sus arcadas que conectan la plaza del Duomo con la plaza Teatro alla Scala. Ese teatro que no solo es hermosísimo, sino que es, a su vez, un templo del arte y de enorme importancia en la historia del ballet. Construido en el siglo XVIII por voluntad de la emperatriz María Teresa de Austria, es considerado como el centro motor de la danza italiana. Nombres como Donizetti, Bellini, Rossini y Mozart están relacionados con el legado de este teatro. En su escenario, grandes músicos, compositores y bailarines de la historia de la música y del ballet han tenido el honor de realizar y expresar sus creaciones.

La sangre se me agolpaba con fuerza en el corazón y en las sienes, estaba frente al lugar por donde habían pasado los grandes padres del ballet. Como Salvatore Viganò, quien llevó a sus últimos extremos los principios de Jean-Georges Noverre, maestro indiscutible del ballet de acción, la primera gran revolución del arte de la danza clásica, evitando la gracia inexpresiva del ballet francés. También Carlo Blasis, maestro italiano y teórico del ballet. Blasis, en 1828, publicó *El Código de Terpsícore*, que constituye hasta nuestros días la base del estudio de la danza académica. Inventó el sistema de estudio en la barra como soporte de entrenamiento y nuevos pasos de ballet, entre ellos, el *attitude* inspirado en la estatua de Giambologna. De hecho, como bailarín hizo en escena la primera *pirouette en attitude*.

Bajo su guía se formaron las más grandes estrellas del ballet de ese periodo, tales como Carlota Grisi, la primera bailarina en interpretar el ballet *Giselle*, y Fanny Cerrito, quienes junto con Marie Taglioni fueron el gran trío del periodo romántico.

## Primera desilusión

¡Cómo no decir que estaba muy impresionada! Sentía el corazón apretado en mi pecho. Disimulando la emoción, preguntamos por el maestro Dell'Ara. ¡Qué desilusión! Ya no trabajaba ahí. Se había marchado disgustado hacía poco tiempo de La Scala después de dirigir el cuerpo

de baile durante casi siete años. Para nosotros fue una terrible noticia. Salimos, como se dice, con la cola entre las piernas.

Regresamos decepcionados a Canolo di Corregio, nuestro proyecto había sufrido un revés muy serio, la piedra angular de nuestra construcción se había esfumado. Estábamos en el aire, así que teníamos la obligación de replantear lo básico y pensar cómo iniciar nuestra vida en un medio tan desconocido para nosotros. Pensamos entonces en buscar otras figuras como Guido Lauri, Filippo Morucci, la misma Lia Dell'Ara, hermana del maestro Dell'Ara, que eran nombres muy familiares para nosotros, pues el maestro Brinati siempre nos hablaba de ellos. Sabíamos, entre otras cosas, que eran excelentes bailarines en la Ópera de Roma.

Resolvimos que iríamos a buscarlos a Roma. Con los Gianolios pensamos que lo mejor era enviar primero a Anatole a reconocer el terreno para explorar posibilidades, como un soldado en territorio enemigo, dado que por nuestra precaria situación económica no era posible que fuéramos los dos, además, sin saber a dónde llegar. Anatole estaba dispuesto a correr los riesgos. Miryam preparó unos paninis y algunas frutas para que Anatole no fuera a pasar hambre mientras se ubicaba. Así partió el triste y alegre Anatole a la conquista de Roma, mientras, yo esperaría en Canolo.

Un día estaba en una de esas largas conversaciones con Miryam cuando Gilberto, al despedirse de nosotras, nos recordó que no olvidáramos que estaba previsto que durante el día Sofia *la scrofa* (marrana, en italiano) debía comenzar a parir. También nos lo advirtió el trabajador:

—Ahí queda *la scrofa*.

Y nosotras aceptamos moviendo la cabeza de arriba abajo y seguimos hablando y hablando, cuando, de repente, ni se cómo, nos acordamos, y salimos corriendo a la marranera. La Sofia había comenzado a parir. Nunca en la vida había asistido a algo tan maravilloso. Era hermoso ver como los cerditos, apenas nacían, se agitaban como sacudiéndose, caminaban como buscando equilibrio. Me parecían cerditos bailadores. Pero, al estar solos, los primeros resbalaron y se fueron al pozo séptico, ¡horror de los horrores!

—Corre, Gloria, llama a Remigio —gritó desesperada Miryam, refiéndose a un campesino vecino de la casa.

Salí corriendo como loca, gritando a todo pulmón: “Remigio, Remigio, Remigio”. Salió Remigio, asustado por mis gritos, y cuando me preguntó “¿Qué pasa?”, le grité:

—*La scrofa* comenzó a parir y los cerditos se han ido por el pozo séptico. ¡Corre, corre, vamos, no hay tiempo que perder!

Salimos corriendo acompañados de otras personas que vinieron a ayudarnos y con una habilidad increíble sacaron a los cerditos que se habían caído al pozo. Estaban terribles. Los bañamos y los metimos un rato al horno para que se calentaran. Necesitábamos resolver el problema antes de que regresara Gilberto, pues de lo contrario acabaría con nosotras, que tanto habíamos sido advertidas. Superado el trance, nos sentamos en la cocina, nos hicimos un café y de los nervios no parábamos de reír.

### Era verdad: todos los caminos conducen a Roma

Mientras tanto, Anatole andaba medio perdido por las calles de Roma, solo en la capital del mundo antiguo. Desconcertado y fatigado, sintiendo que todo conspiraba en su contra, entró a un típico bar italiano a pedir un café. No hablaba una sola palabra de italiano y ese detalle lo sumergía a veces en graciosas contrariedades, como cuando deseando comer una pasta, leyó en la carta que decía *al burro* y como no sabía que *burro* significa mantequilla, salió despavorido del restaurante.

Pero tampoco a él lo abandonaban mis espíritus tutelares. De pronto, se le acercó una anciana muy amable y le habló en español:

—Me parece, joven, que tiene usted problemas, ¿o me equivoco? ¿En qué lo puedo ayudar?

—Muchas gracias, señora. Quisiera tomarme un café y, efectivamente, tengo problemas: necesito encontrar dónde alojarme esta noche, algo que no sea costoso, tengo muy poco dinero.

—Conozco unas monjas españolas que lo pueden alojar —le dijo la señora—. Tome usted la dirección: viale delle Mura Gianicolensi 107. Vaya y pregunte allí por sor María Gallego.

Anatole, entre sorprendido y conmovido, agradeció a este ángel que se le había aparecido, y salió en busca de la dirección.

Villa Luz era una casa dirigida por una congregación de monjas católicas españolas, sostenida por el Vaticano. Ofrecía alojamiento a los peregrinos que visitaban Roma. Al llegar a la reja, Anatole vio una señora muy distinguida regando el jardín.

—Señora, estoy buscando a sor María Gallego.

—Sor María soy yo.

Anatole se quedó mudo, pasmado por la sorpresa. Pues en su mentalidad provinciana, ultracatólica, no tenía asimilado aún el ver monjas vestidas como mujeres normales.

Finalmente reaccionó y le explicó su situación. Sor María, que era una mujer maravillosa, lo escuchó atentamente y se sorprendió también por el casual encuentro con la anciana, ese ángel que en el bar le había indicado cómo encontrarla.

Después de escucharlo, sor María le ofreció alojamiento. Entonces, Anatole le explicó que en realidad éramos dos. Sor María sonrió, no puso objeción alguna y aceptó brindar la posibilidad de acogerme también a mí. No tengo que contar los detalles de cómo Anatole se comunicó conmigo para informarme que viajara inmediatamente. Así que llegué a Roma extasiada, flotando como siempre.

Villa Luz estaba ubicada en el Gianicolo, una de las colinas romanas. Siempre se habla de las siete colinas de Roma, pues al Gianicolo se le conoce como la octava colina. Villa Luz era, como ya he mencionado, un lugar para peregrinos en el que no se podía permanecer más de quince días. Las monjas tenían dos casas, una para hombres y otra para mujeres, donde me ubicaron a mí. Nos ofrecieron alojamiento y alimentación. Habíamos corrido con una suerte increíble. Teníamos asegurado lo básico, algo que no podíamos imaginar que se lograría tan pronto.

Una vez instalados, comenzamos a caminar por Roma, eso sí, sin dinero. No teníamos ni idea de qué nos esperaba en esta ciudad, cómo lograríamos ubicarnos en el mundo de la danza. Por mi parte, no me sentía extraña en la Ciudad Santa, quería conocerlo todo. Vivía permanentemente atenta para asimilar lo que me rodeaba. Todo me parecía un sueño hecho realidad. Apenas descendimos la colina, el primer barrio que nos encontramos fue Trastevere, uno de los barrios más antiguos de Roma, con sus calles estrechas, adoquinadas y llenas de historia.

Caminando, caminando, fuimos descubriendo la ciudad y sus enormes tesoros. Así llegamos a la hermosa Piazza Navona y sus espléndidas fuentes, especialmente la del centro. La famosa fuente de los Cuatro Ríos —Nilo, Ganges, Danubio y Río de la Plata— y, en el centro, un obelisco egipcio. Una obra de arte realizada por Bernini. El arquitecto, dibujante y pintor... ¡un genio del barroco italiano!

En todas las obras y las artes que cultivó se transmite una magnífica grandeza. Pero si en algo se destacó este artista imprescindible de la historia del arte universal fue en el terreno de la escultura. De hecho,

Bernini no tuvo rival en esa disciplina durante el siglo XVII. Yo estaba deslumbrada por tanta belleza. De repente, Anatole me dijo:

—Me pregunto, ¿por qué en Colombia no podemos tener una fuentecita como esta?

—¿Una fuentecita como esta? —le digo.

Recordé entonces que a Pablo Picasso le preguntaron cuánto había tardado en pintar su *Guernica* y respondió: “Veinte siglos”. Entonces, dije:

—Pero ¿qué dices...? Nos hacen falta dos mil años para llegar hasta este punto.

Seguimos caminando y llegamos al Teatro dell’Opera, el teatro romano dedicado a la ópera y al ballet. Aunque estábamos alucinados por tanta historia, no perdíamos el norte de nuestra misión, íbamos en busca de Guido Lauri, amigo del maestro Brinati, quien junto con Ugo Dell’Ara, Adriano Vitale y Teofilo Giglio, fueron reconocidos como los bailarines principales *étoiles* de su época.

Al llegar nos enteramos de que Lauri ya no bailaba, era maestro en la Ópera de Roma. No recuerdo bien este episodio del encuentro, pero sí cómo todos los compañeros de Brinati nos recibieron como si fuéramos sus hijos, con una amabilidad total. Fue Lauri quien nos recomendó ir al Balletto di Roma, que Walter Zappollini y Franca Bartolomei, bailarines *étoiles* de la Ópera, habían creado en fecha reciente. Nos recomendó con ellos para que pudiéramos tomar la clase de ballet. Tan pronto como pudimos fuimos al Balletto di Roma. Conocimos a Walter y a Franca, quienes después de escuchar las razones de nuestra presencia en Roma, nos ofrecieron gentilmente la posibilidad de tomar la clase sin costo alguno. ¡Hecho! Habíamos dado ya el primer paso hacia nuestro destino. Retomamos nuestro entrenamiento diario que, desde nuestra salida de Colombia, había quedado suspendido.

Llevábamos ya doce días en Roma y de repente me asaltó la angustia. Recordé que en Villa Luz no podíamos quedarnos más de quince días, era la norma y nos lo advirtieron desde el primer día. Hablé con sor María Gallego, la subdirectora de la casa y con la cual había comenzado a construir una hermosa amistad.

—Sor María —le dije—, se cumplen ya los quince días de haber llegado a Roma y, como sé bien, tendré que salir de Villa Luz. El problema es que aún no tengo ni idea a dónde pueda ir. No conozco todavía a nadie. Pero he pensado que, si ustedes me permiten quedar y puedo contar con el alojamiento y la alimentación como hasta ahora, yo podría tejer, coser y bordar como contraprestación.

Debió ver mi orfandad y mi expresión abatida, porque me dijo:

—Hablaré con la Madre directora para saber qué posibilidad existe.

Esperé cruzando los dedos e invocando a mi espíritu tutelar. Finalmente, al día siguiente, sor María me confirmó que la Madre directora, quien también se llamaba sor María, había dado la autorización. Podía continuar alojada en Villa Luz. Y agregó que ellas pensaban que “Dios me había puesto en el camino de la danza para conducir a los bailarines por la senda del bien”.

Quedé tan commovida por su generosidad que les agradecí toda mi vida, y en especial por esa hermosa frase. Todo era como una bendición. Sor María amaba la danza y, de vez en cuando, me invitaba a que le bailara. Nos reuníamos en un salón y ahí yo improvisaba movimientos que la hacían muy feliz.

Alguna vez organizaron un evento en el que Anatole y yo bailamos algo de folclore. En el programa que habían elaborado anuncian las danzas colombianas, interpretadas por dos bailarines auténticamente colombianos. Me pareció muy divertido. Mientras elaboraba forros para los colchones, cosía las sábanas de las camas de la casa y bordaba algunos adornos para la iglesia; me ubicaron en un cuarto que compartía con otras personas que laboraban en Villa Luz. Recuerdo solo a Lavinia, una mujer que servía en la casa y no podía evitar sentir celos por la deferencia con que me comenzaban a tratar las madres.

Como ven, tengo gratitudes y deudas por la generosidad recibida en este ya largo camino de la vida. Pasados muchos años, cuando regresé a Roma y volví a Villa Luz, fui a visitar y presentar a las madres a Carlos Felipe, mi hijo, que estaba aún muy pequeño. Después les perdí el rastro, pero ellas y Villa Luz permanecen siempre en cada compás de la danza, en cada latir de mi corazón.

### **Solo sé que nada sé**

Poco a poco íbamos encontrándonos con Roma, que se iba haciendo cada vez más entrañable. Recorriámos sus laberínticas calles, por donde pasábamos sentíamos la presencia de ese inigualable artista que fue Miguel Ángel, y me maravillaba saber que había dejado su impronta, no solo en la ciudad, sino en el alma y en la conciencia de los italianos. Como detalle banal, quiero que sepan que cada vez que tenía la oportunidad pasaba por Largo Argentina y se me hacía agua la boca viendo

los helados, se veían maravillosos, pero... no había dinero, los cuarenta dólares eran ya solo un recuerdo.

Para que se hagan una idea, me sentía de nuevo como el pintor de la canción de Aznavour, “tenía salud, sonrisa, juventud y nada en los bolsillos”; solo que yo tenía mi ilusión, una riqueza inigualable. Así que me hice la promesa de que apenas tuviera trabajo y algunas liras, me sentaría y me compraría helados de todos los sabores, hasta saciarme. Por supuesto que un día lo logré y lo disfruté muchísimo.

Deseábamos entrar en una cotidianidad que nos sometiera rigurosamente a nuestros horarios y actividades. Continuamos asistiendo a clase con el Balletto di Roma y avanzábamos con fe y entusiasmo. Teníamos suerte de no sufrir por las inclemencias del clima, no nos habíamos enfermado, aunque Anatole me veía cada día más delgada, y eso lo alarmó. Fue tal su preocupación que, no sé cómo ni dónde, compró un vino reconstituyente que me hacía beber todos los días y que, en realidad, no sé si me reconstituyó en algo, pero sabía delicioso y me ponía en un estado de ánimo envidiable.

Nuestro compromiso era entrar a Villa Luz a más tardar a las 6 p.m., pero cuando conocí a Sabino Rivas, bailarín argentino del Teatro Argentino de la Plata, y a Umberto Pérgola, bailarín y coreógrafo italiano, quienes dictaban las clases de jazz y danza moderna en el Sindicato de Bailarines de Roma, tuve que convencer a sor María y explicarle, de la mejor manera, que necesitaba llegar a Villa Luz más tarde porque para mí era muy importante estudiar la danza moderna, que sor María rechazaba porque según pensaba ella, tenía posiciones y contracciones, como cuando una mujer va a parir.

Creo que alcanzó a sentir mi desespero y mi compromiso porque finalmente aceptó y me concedió el permiso para llegar a las 8 p.m. Así que pude asistir a las clases que gentilmente nos ofrecían.

Aunque pobres y sin recursos, antojándonos de todo lo que veíamos en las vitrinas, nos sentíamos felices con lo que hacíamos. A medida que conocía Roma, sentía la necesidad de estudiar. Estudiar la historia del arte, las épocas, los distintos estilos, la vida de cada artista. Como era de esperarse, de un momento a otro, se abovedaron sobre mí los siglos y siglos de cultura occidental, y cada vez que aprendía sobre un periodo histórico del arte y de la filosofía, mi curiosidad intelectual se avivaba como se recrudece el fuego de una hoguera cuando le entra oxígeno. Cientos de preguntas se me arremolinaban en la mente hasta comprobar que me faltaba mucho por estudiar y que era verdad lo que promulgó Sócrates: “Solo sé que nada sé”.

Entonces me sobrevino una crisis enorme de ignorancia. Allí tenía la oportunidad que en Colombia no había tenido. Roma es una ciudad donde el arte está presente en cada paso que se da, en las calles, en las fuentes, en las ventanas, monumentos, iglesias, plazas y muchos otros lugares que puedes disfrutar de forma gratuita: el Foro Romano, la Fontana di Trevi, el Panteón, la Piazza Spagna, etc. En las iglesias, adornando las paredes, altares y nichos, se encuentran obras de todos los grandes artistas: cuadros y esculturas de Miguel Ángel, Bernini, Rafael, Caravaggio...

A través de la arquitectura de la ciudad puedes contemplar los distintos períodos históricos, desde el antiguo Imperio romano al arte medieval, del Renacimiento al barroco, como plantea Aldo Rossi: "una arquitectura pensada en su doble condición, funcional y estética".

Cierto día me dije: "Gloria, o estudias o estudias". Quería entenderlo todo, saber cuál era la diferencia entre una columna dórica, jónica o corintia, y muchas cosas más. Así que, como siempre lo he hecho, asumí el compromiso, y comencé a estudiar desaforadamente. A estudiar con un deseo sublime de aprender. Ya no me habitaba la incertidumbre, todo en mí era certeza, escuchaba una voz interna que me decía: "Tienes que aprovechar todo lo que más puedas". Era la gran oportunidad que me brindaba la vida, esa oportunidad de la que hablaba Dylan en sus versos.

Mientras tanto, en Villa Luz, todo evolucionaba de manera increíble; me gané mucho el aprecio de las monjas, que, viendo mi deseo de estudiar, me prestaban libros y cada día me exigían menos trabajo para que pudiera leer. Así que me sentía como una princesa de la Casa de Este, leyendo y aprendiendo en los jardines de Villa Luz.

Recuerdo que un día un gran suceso convulsionó la vida política italiana: había muerto Palmiro Togliatti, una de las figuras más importantes del movimiento comunista italiano de todos los tiempos, un extraordinario líder que consolidó una de las constituciones más progresistas de la historia moderna europea. Fue el hombre que contribuyó a fomentar y dotó de avanzados derechos sociales al pueblo italiano.

Togliatti defendió siempre una vía italiana al socialismo alejada de los postulados soviéticos. Los comunistas italianos eran figuras públicas respetadas, no tenían la imagen de facinerosos y guerrilleros que tenían en Colombia. La democracia italiana era abierta y quería ver eso en la calle. Comencé a prepararme apresuradamente para ir al entierro, cuando de repente sor María me preguntó:

—¿A dónde vas tan apurada?

—Voy al entierro de Togliatti, madre.

—¡Imposible! —respondió escandalizada y echándose bendiciones—. Tú no debes asistir al entierro de ese hombre que era un comunista terrible. ¿Cómo se te ocurre?

—Sor María, entiéndame que no quiero perderme este acontecimiento. Sí, madre, era comunista, pero fue un gran hombre y fue muy importante para el pueblo italiano, por eso el país se ha paralizado. Roma entera estará hoy en ese entierro. Además, sor María, uno se muere solamente una vez en la vida. Será una despedida que nunca se podrá olvidar.

Sor María me discutió y me discutió hasta que finalmente tuvo que aceptar que no me podía detener. El funeral de Togliatti fue todo un símbolo de la fuerza del Partido Comunista Italiano. Estaban las calles llenas de banderas rojas. Se calcula que alrededor de un millón de personas acompañaron al cortejo fúnebre. Algo asombroso.

Habían pasado tres meses de nuestra llegada a Roma, cuando un buen día llegamos al Balletto di Roma y nos anunciaron que la clase recibiría la visita de una persona que necesitaba una pareja de bailarines. Abrí los ojos, las ilusiones que se anidaban en mi ser como mariposas empezaron a revolotear y mi intuición me dijo: “Llegó nuestra oportunidad”.

La persona era Ángelo Pietri, un bailarín italiano a quien el maestro Ugo Dell’Ara le había comisionado conseguir dos bailarines que le faltaban para completar el elenco para la temporada de verano, en Palermo, Sicilia, donde trabajaba en ese momento.

“¿Simple coincidencia, el destino o mi espíritu tutelar?”, me pregunté. Dimos el máximo en la clase ese día: “Esos puestos son para nosotros”, pensaba. Al finalizar, Ángelo se reunió con nosotros, fuimos seleccionados por encima de los demás. Y nos habló así:

—Yo también he sido bailarín en el extranjero y sé lo duro que es. Me parece que ustedes le pueden responder muy bien al maestro Dell’Ara. La temporada se llevará a cabo en el Teatro di Verdura de Palermo, el escenario que el Teatro Massimo de Palermo utiliza durante la estación de verano para realizar las funciones de ópera y ballet. La obra que prepara el maestro se llama *La giara* (*La jarra* en italiano), de Pirandello.

No lo podía creer. Me pellizcaba para cerciorarme de que no estaba soñando. El nombre de Pietri coincidía con lo que nos estaba sucediendo: un verdadero arcángel. Pero, de repente, dijo dirigiéndose a mí.

—Me parece que estás muy delgadita.

—¿Cómo así? —le respondí—. ¿Es *La giara* acaso una revista musical?

—No, no, no.

—Entonces, si es para el ballet, creo que estoy bien con mi peso —le dije.

—Sí, claro —respondió sonriendo Ángelo.

Pesaba en esos momentos cuarenta y cinco kilos. Mientras bailé, mi peso osciló entre los cuarenta y cinco y los cuarenta y ocho kilos. Agradecimos a Ángelo por elegirnos y ese día, mientras nos dirigíamos hacia Villa Luz, me parecía que levitaba, en cada paso que daba me arrastraba el aire. Llegué muy excitada a comentarle a sor María, quien se puso muy feliz.

—Sor María —le dije— Pero ¿ahora cómo hacemos? Si no tenemos dinero ni para comprar los tiquetes del tren.

—No hay problema. Les prestaré el dinero y, como van a trabajar, cuando regresen me lo devuelven.

¿Podíamos pedirle más a la vida? Llegó el momento de salir para Palermo. A partir de aquí puedo decir que comenzó mi camino profesional en la danza, esa senda que ya no abandonaría jamás. Es por esto por lo que Sicilia para mí tiene un enorme significado. Esta isla, por donde había pasado la historia y Europa entera, era considerada la más grande del Mediterráneo y era totalmente desconocida para mí. Había sido dominada desde tiempos remotos por griegos, romanos, bizantinos, españoles, franceses, normandos, árabes, y se me presentaba como algo indescifrable y, al mismo tiempo, sorprendente, con magníficos monumentos y obras de arte que reflejan el paso de todas esas culturas invasoras que dejaron la huella de su presencia. Sicilia era, además, el lugar donde tuvo origen la mafia, que condicionó hasta el día hoy su vida social. Pero Sicilia es también una isla con lugares hermosos y un mar espléndido.

“Quien no conoce Sicilia no puede tener una idea de lo que es Italia. Es en Sicilia donde se encuentra la clave de todo”. Lo pensó Goethe, cuando la isla era una etapa obligada del “viaje a Italia”, actividad obligada para muchos europeos cultos.

### Sicilia. Teatro Massimo. Maestro Ugo Dell’Ara.

La capital de Palermo era nuestro destino. Muchos meses me costó adaptarme al carácter siciliano. Los hombres, terriblemente acosadores, en determinados momentos me producían risa, en otros, molestia, y algunas veces, incluso miedo. Pero aprendí a conocerlos y a disfrutar esa ciudad inolvidable, grabada en mi corazón para siempre: vía Maqueda, vía Vittorio Emanuele, Porta Nuova, Quattro Canti, la Fontana Pretoria,

vía Roma, la catedral de Monreale, la capilla Palatina, el Teatro Bellini, el Politeama y, por supuesto, el Teatro Massimo.

El Teatro Massimo hace parte de esa huella indeleble que marcó mi recorrido por la danza en la Europa de los años sesenta. Magnífico, impresionante, enorme. Considerado el mayor de los teatros de ópera de Italia y el tercero más grande de Europa. Cuando Anatole y yo llegamos al teatro, éramos un par de provincianos, le dimos la vuelta una y otra vez y no sabíamos ni por dónde entrar. Suena ridículo, pero en realidad fue así. Firmamos nuestro primer contrato. Todo lo que nos sucedía seguía siendo, para mí, algo extraordinario.

Lo más increíble fue el encuentro con el maestro Dell'Ara. Era alto, tenía una figura atlética, hermosa, que reflejaba una fuerte personalidad, un recio carácter. Era reconocido como el mejor primer bailarín italiano de su tiempo, por su nobleza de estilo y elegancia. Dell'Ara fue también un excelente coreógrafo y maestro de ballet. Romano de nacimiento, entró en la escuela del Real Teatro de la Ópera en su adolescencia, junto con su hermana Lia, que más tarde tendría una importante carrera como bailarina y coreógrafa.

En 1939, cuando solo tenía dieciocho años, incluso antes de graduarse, debutó en *La giara* de Aurel Milloss, junto a la estrella del teatro Attilia Radice, una primerísima bailarina y coreógrafa italiana, exalumna de Enrico Cecchetti. Recuerdo que cuando conversábamos con bailarines sobre el ballet en Italia, se referían a la Radice diciendo: "Primera bailarina, antes de la guerra, en la guerra y después de la guerra".

A partir de ese momento, Dell'Ara pasó a formar parte de ese grupo de jóvenes y prometedores bailarines que, bajo la dirección de Milloss, darían vida a las temporadas más legendarias del ballet italiano en Roma. La Ópera Romana fue solo el comienzo de una brillante carrera. Su elegante presencia escénica, su perfección técnica y su notable sensibilidad artística no pasaron desapercibidas por la dirección del Teatro alla Scala de Milán que, en 1946, lo contrató como el primer bailarín en la interpretación de numerosos ballets, entre los que se encontraban *Folly of Orlando*, de Milloss y *Mario y el mago*, de Léonide Massine. En 1950 coreografió e interpretó *Carrusel napolitano*, un espectáculo teatral que, tras su debut en la Pérgola, tuvo un gran éxito, primero en Italia y luego durante las giras en el extranjero.

A propósito, Brinati hacía parte del elenco de *Carrusel napolitano*, y fue con esta compañía dirigida por el maestro Dell'Ara como llegó a Suramérica. Terminadas las funciones en el Teatro El Sodre de

Montevideo, se quedó en Uruguay, después pasó a Bolivia, de donde viajó hacia Colombia y llegó a Cali, en los años cincuenta.

Ugo Dell'Ara fue también coreógrafo y profesor del Teatro alla Scala durante siete temporadas, de 1952 a 1959, y luego estuvo otras cinco temporadas más en el Teatro San Carlo de Nápoles. Después se trasladó al Teatro Massimo de Palermo, la ciudad donde vivió durante varios años y donde también fundó y dirigió una escuela de danza, junto con su esposa, la bailarina Wanda Sciaccaluga.

Lo recuerdo como un maestro sumamente exigente, duro en el trato con los bailarines, no aceptaba desatención alguna, pues la entendía como falta de voluntad para el trabajo en el que había que esforzarse por dar siempre el máximo. Con la evolución y las vueltas que da el mundo, pasados muchos años, llegué a tener su hermosa amistad y a conocer profundamente el espíritu de este hombre y artista extraordinario. Pude invitarlo a Colombia, donde vino con gusto a ayudarme en la creación del primer grupo profesional que intenté conformar hacia 1980 en Cali.

Al descubrir el mundo era usual que cada día nos topáramos con una nueva sorpresa, como cuando nos encontramos a Filippo Morucci, otro de los amigos y compañero de Brinati, cuyo nombre me era tan familiar. Se encontraba en Palermo porque hacía parte del reparto de *La giara*, en el papel de Di'Zima, el viejo alfarero que debe reparar la jarra rota. Morucci era un hombre amable, de excelente humor y espléndidamente amistoso que se demostró feliz e interesado por saber el final que había tenido Brinati, de quien, por años, no había vuelto a escuchar hablar. Me estimuló a no temer a Dell'Ara y acercarme a él para entregárle finalmente la famosa carta de presentación que traíamos de parte de Brinati y que aún no me atrevía a darle.

Cuando finalmente me decidí, la reacción del maestro primero fue de sorpresa y luego se lamentó de Brinati y de su hermana Lia Dell'Ara. Me contó que, al finalizar la temporada en Montevideo, el Teatro Sodre le ofreció un contrato que él rechazó de inmediato, pero que, por el contrario, Brinati aceptó por menos dinero, para así quedarse en Montevideo junto con Lia, lo que le causó mucho disgusto. Al partir, el maestro les dijo: "La América, para los bailarines, está en Italia".

*La jarra*, el ballet para el que habíamos sido contratados, era una obra muy divertida, basada en la pieza de teatro breve de Luigi Pirandello. Fue estrenada originalmente en París, el 19 de noviembre de 1924 en el Teatro Champs Élysées, por los ballets suecos de Rolf de Maré, quien

le solicitó directamente a Pirandello la realización del libreto. Entonces, el autor modificó su texto literario y le dio un sentido más satírico a la versión para ballet. Es una historia de amor entremezclada con temas del folclore siciliano, con música de Casella. De ahí en adelante se han hecho muchas versiones de este ballet.

Como dato curioso, descubrí que en la versión que realizó Margherita Wallmann para el Teatro alla Scala, el 12 de mayo de 1949, figuraron en el reparto Ugo Dell'Ara, Giovanni Brinati, Lucia Novaro, entre otros. Me causó mucha alegría saber esto, pues Brinati y su vida siempre fueron para nosotros algo enigmático y misterioso.

La experiencia con *La giara* fue fabulosa. No recuerdo haber tenido ningún contratiempos con el maestro Dell'Ara. Respondí profesionalmente a todos sus requerimientos durante los ensayos y las funciones. Terminada la temporada en el Teatro di Verdura, el maestro Dell'Ara me invitó a participar en la audición que haría para la temporada siguiente, en el Teatro Massimo. Quería ver mi trabajo en puntas, ya que *La giara* era un ballet de carácter; en cambio, *Las sélfides*, que sería el ballet de la próxima temporada, era un ballet clásico blanco. Por supuesto, acepté. Hice la audición y fui contratada para la siguiente temporada.

Tengo una anécdota hermosa: cierto día, ya vinculada al teatro y empezando los ensayos de *Las sélfides*, salí del camerino y sentí que venía el maestro, corrí y me detuvo el grito:

—¡Gloria!

—Sí, maestro, dígame.

—En la parte de sélfides, cuando el cuerpo de baile...

He de confesar que entré en pánico y solo atiné a decir:

—¿Me pregunta a mí, maestro?

—Pues, entonces a quién, no hay nadie más.

—Maestro —le respondí—, no solo nunca he visto *Sélfides*, sino que ahora debo bailarlo. Tengo que empeñarme mucho y lo estoy haciendo.

—Pero, ¿cómo es ese país extraño del que vienes?

—Pues un país, maestro, donde no existe el ballet.

Le pedí permiso. Él sonrió. Continué mi camino. Ese día descubrí en carne viva cuál era la distancia que nos separaba del verdadero ballet profesional.

Finalizada *La giara* regresamos a Roma muy felices por haber encontrado al maestro Dell'Ara y especialmente por la vinculación con el teatro, donde permaneció Anatole hasta su jubilación. Compramos algunos regalos para llevar a Villa Luz. Agradecimos muchísimo a sor

María Gallego y a la Madre superiora por el apoyo y la benevolencia con que nos habían tratado.

Inicié entonces una nueva vida. Trabajar de la mano del mejor coreógrafo italiano del momento fue extraordinariamente formativo para mí. Estar vinculada a un teatro oficial, como el Teatro Massimo, que contaba con todos los cuerpos artísticos (dos orquestas, coro, cuerpo de baile y más de doscientos artistas entre música y ballet), más un notable complejo técnico y administrativo, es algo que hay que vivir.

Es una experiencia llena de conocimientos que ni cinco años de estudios regulares te brindarían. Se vive rodeado de grandes artistas. Ahí conocí, por ejemplo, a Renata Scotto y a Luciano Pavarotti. También realizamos *La traviata*, basada en el montaje de Luchino Visconti. En el ballet, alterné con figuras como Rosella Hightower y Paolo Bortoluzzi, quien se había formado durante los años de guerra con Ugo Dell'Ara y más tarde con Nora Kiss, Victor Gsovsky y Asaf Messerer, profesores especialmente responsables del renacimiento de la danza en Europa.

Me sobra decir que la vida en el teatro era una vida llena de oportunidades artísticas maravillosas que me impulsó a buscar mayor desarrollo profesional. Comencé a preguntarme: “¿Y si un día regreso a Colombia, donde no existen espacios reales de formación profesional ni algo parecido a lo que estoy viviendo? ¿Cómo podré yo aportar para que las cosas cambien?”.

Tendría que estudiar y prepararme, pues, aunque no pensaba regresar en ese momento, era mejor estar preparada. Nadie me había enviado a Europa a estudiar, el compromiso era conmigo misma, pero sentía dentro de mí un deber por cumplir. Esto me impulsó a comenzar a pensar a dónde ir. Sin saber por qué, decidí ir a Praga en las vacaciones. Además de tener la oportunidad de conocer esa hermosa ciudad, podría averiguar qué posibilidades de estudios existían. Así que comencé los preparativos del viaje.

### **Una kolumbiska en Praga**

Llegado el momento fui a Roma y organicé desde ahí el itinerario del viaje. Debía tomar el tren con el trayecto Roma-Viena. Una vez en Viena, debía cambiar de la estación Central a la Franz-Josef, donde debería tomar el tren Vindobona que me llevaría a Praga. Todos sabemos que las despedidas de lugares entrañables traen tristeza, y sentía ya que el

día en me alejara de Italia se me llenaría el corazón de lágrimas, como cuando me despedía de Cali.

Llegué a Viena e hice el trasbordo con las dificultades propias de quien no habla el alemán. Claro que ya en esta etapa de mi vida había aprendido mucho sobre esa compañera ineluctable que me seguía desde Buenaventura: la incertidumbre. Por eso, antes de salir de Roma, tomé precauciones por si necesitaba ayuda. Había preparado con un amigo alemán una tarjeta en la que decía que debía ir a la estación Franz Josef.

Bueno, con el ánimo enardecido llegué a la estación y, al tratar de subir al tren, el control de tiquetes me obstaculizó el paso y me hizo algunas preguntas en alemán que no entendí. Le enseñé mis tiquetes, y me respondió: “*Nein, nein*”. Le enseñé el pasaporte y “*Nein, nein*”. En mi desesperación, le dije en italiano:

—No entiendo qué quiere.

Y entonces aparece otra vez la ayuda que siempre me ha acompañado, un señor que se encontraba detrás de mí que hablaba italiano me dice:

—Él le está pidiendo la reserva del compartimiento.

—No sabía que necesitaría reserva —contesté angustiada—. Eso lo podrían haber dicho en Roma.

Para mi sorpresa, el señor me dijo:

—No se preocupe, señorita, iré a comprarle la reserva.

Sin salir de mi asombro aún, recibí el tiquete. El señor me presentó a su esposa, quien era la que viajaba, y más tarde recibí otra sorpresa cuando me enteré de que el señor era nada más y nada menos que el secretario general del Partido Comunista vienes. La señora, por supuesto, viajaba en primera clase y yo, en turística. Agradecí tanta gentileza y me acomodé finalmente en mi puesto. A la hora del almuerzo la señora vino y me invitó a almorzar en primera clase; mientras conversábamos, me preguntó:

—¿Qué la lleva a Praga?

—Quiero conocer y ver la posibilidad de estudiar ahí.

—¿Tiene alguna beca?

—No, no.

—Pues debe conseguir una, sin beca en un país socialista no puede quedarse a estudiar.

Primer golpe para mí.

—¿Y a qué hotel llega usted? —me preguntó

—No, no tengo hotel. Una vez llegue a la estación, averiguaré cuál me recomiendan.

—¿Cómo así? —me respondió la señora y siguió hablando—. En esta época es muy difícil encontrar hotel en Praga.

La señora debía estar tan desconcertada como yo. Creo que nunca se había encontrado a una ilusa de tal magnitud y tan desprotegida. Me miró con asombro y muy sorprendida dijo:

—¡Nunca he oído una cosa igual! Cuando lleguemos a Praga, no se aleje de mí. Quiero ayudarla en lo que esté a mi alcance.

Segunda sorpresa: el tema de la información de los hoteles ahí no funcionaba como en otras partes de Europa.

—Muchas gracias, muy amable. Sí, sí, así lo haré.

Al llegar a Praga la señora fue recibida con ramos de flores por una delegación oficial, en un elegante Tatra negro, carro checo fabricado casi completamente a mano, de uso especial, pues resultaba inalcanzable para el ciudadano de a pie y estaba reservado para las élites del Partido Comunista. Mientras tanto yo, un poco intimidada, esperaba que terminara el protocolo de recibimiento de la señora.

Efectivamente, la señora me llamó. Me invitó a subir con ella al carro, que me pareció muy grande y sumamente cómodo. Al llegar al hotel donde se alojaría, la señora le dio orden al conductor de girar por toda la ciudad hasta encontrarme un hotel. Si no se lograba, debía llevarme de regreso con ella. Salimos en búsqueda de mi alojamiento, no sin antes agradecer a la señora por su extraordinaria amabilidad. Después de ir y fracasar en varios sitios, comencé a entender que yo era una *kolumbiska* y, cuando ya me temía que la señora tendría razón, llegamos a un hotel en donde el conductor que me acompañaba preguntó:

—Máte volnou místnost pro tuto kolumbijskou dámu? (“¿Tiene un cuarto libre para esta señora que es colombiana?”).

—*Kolumbijský?* —preguntó la señora y dijo:— *Zde kolumbijský* (“Aquí hay un colombiano”).

Y, como enviado del cielo, apareció un hombre que después de tomar la llave de un cuarto me mira y me dice:

—Gloria, ¿qué haces aquí?

Era Leopoldo Pinzón, periodista, guionista y director de cine colombiano a quien los amigos le llamaban “Pivo” Pinzón, porque le gustaba mucho la cerveza. Estaba en Praga, donde estudiaba dirección de cine. Años más tarde, Leopoldo se destacó en Colombia como cineasta. Sus películas han pasado por más de veinte festivales internacionales con importantes reconocimientos.

—Estoy buscando hotel —le respondí.

—El señor —le indique al chofer— me está acompañando.

—No, no. Ven, vamos donde están los estudiantes colombianos.

Embriagada de dicha por tanta suerte y gentileza que la vida me deparaba, salimos del hotel y cuando le indiqué el carro en el que andaba, me preguntó sorprendido:

—Pero ¿qué haces tú en ese carro?

—Después te cuento —le dije riéndome—. Sube en silencio y vámonos.

Llegamos donde los colombianos, un grupo conformado por Jorge Alí Triana, Jaime Santos, Rosario Montaña, Roberto Gómez “Pirulo”, José María “Pepe” Álvarez, entre otros. Era un grupo estupendo, inolvidable, solidarios al máximo. Me recibieron encantados. Me alojé con Jorge Alí Triana y Rosario Montaña, su esposa. Pasé las dos semanas más hermosas, inimaginables y divertidas de mi vida. Ese encuentro solo acrecentó mi deseo de quedarme a estudiar ahí.

Mi propósito fundamental al ir a Praga era conocer la escuela de danza y explorar la oportunidad de estudiar. Durante mucho tiempo no me pude explicar por qué había pensado en Praga. Hasta que finalmente recordé que, antes de salir de Colombia, Santiago García, fundador y director del Teatro de la Candelaria de Bogotá, quien había estudiado en la universidad Karlova de Praga, al saber que viajaría a Europa, me dio una carta dirigida a su amiga Libuše Prokopová, porque si en cualquier momento pasaba por Praga, ella me podría ayudar en lo que necesitara.

De nuevo era el destino tejiendo los hilos y mi espíritu tutelar ayudándome. Con esa llave en la mano, y alucinada por la arquitectura y la cultura de esa ciudad de ensueño, entregarle la carta a Libuše Prokopová se convirtió en mi primer objetivo. Seguramente ella podría ayudarme con mi propósito de conocer la escuela de ballet y con los procesos que seguían para la admisión al Conservatorio de Danza.

Cuando llegué a Praga, Libuše Prokopová era la directora de Orbis, la gran editorial checa. Libuše era una figura muy importante de la lingüística checa. Filóloga, autora del diccionario checo-español, de manuales para el estudio del español y manuales de conversación checo-italiano y checo-portugués, traductora de varios de los más importantes escritores latinoamericanos y dueña de una fuerte personalidad que me impactó desde el primer momento.

Estábamos, como se dice, destinadas la una para la otra, pues hubo química entre las dos. Me ofreció todo su apoyo para mi proyecto de estudiar y, más tarde, se convirtió en mi otro ángel protector: fue como

mi mamá checa. Me cuidó, me ayudó y estaba siempre atenta a lo que pasaba conmigo: fui como su hija colombiana.

Inmediatamente, Libuše organizó una reunión en el Conservatorio de Danza con la directora Zora Šemberová, quien era su amiga y quien sería después mi maestra de ballet. Una mujer hermosa, con unos ojos de color azul espléndidos, imposibles de olvidar. Claro que, cuando fui admitida al Conservatorio de Praga, conocería su tremenda exigencia y rigor en las clases. Zora me brindó la oportunidad de ingresar, pero antes debía pasar un examen que realizaría seis meses después. Ella se ofreció a prepararme personalmente para superar con buena calificación esa ardua prueba. Entre las exigencias, debía llegar a Praga un mes antes.

Zora Šemberová había sido una hermosa bailarina, que inició sus estudios básicos de danza en Checoslovaquia y que continuó en París, en la escuela de Olga Preobrazhenskaya. También estudió con Tatiana Gsovsky en Berlín, artista a la que yo había conocido en Cali cuando, a finales de los años cincuenta, llegó al Teatro Municipal el ballet de Berlín, dirigido por ella y Víctor Gsovsky. Fue una función que me impresionó muchísimo por la capacidad interpretativa de sus bailarines.

Šemberová no solo se había interesado en la danza clásica, sino también por la danza expresionista. Tuvo el privilegio de estudiar con la famosa bailarina Rosalie Chladek, pionera de la danza en Austria en su escuela cerca de Viena. Esa mentalidad abierta que Zora tenía hizo que, siendo ya estudiante en el Conservatorio de danza de Praga, invitara a Gret Palucca, la gran bailarina de danza alemana, a dictar clases a nuestro curso. Con los años aprecié enormemente el haber tenido la oportunidad de conocer a esta importantísima figura de la danza, que fue parte del grupo de fundadores de la danza moderna, vertiente alemana.

Los dos años que pasé en Praga marcaron mi vida para siempre, me consolidaron como bailarina y me transformaron a nivel cultural y personal. Hay incluso una anécdota al respecto: Rosalía Cruz de Buenaventura, la pianista y gran maestra de varias generaciones de pianistas, hacía parte de esas mujeres extraordinarias que fueron las protagonistas de que lo que se puede llamar el auge cultural de Cali entre los años cincuenta y ochenta del siglo xx. Junto a Susana López, Reneé de Bermúdez y otros, apoyaron al maestro Antonio María Valencia y lograron la creación del conservatorio que lleva su nombre. Cuando Rosalía regresó de Moscú, donde había asistido al Concurso Internacional Tchaikovsky, pasó por Praga. Nos encontramos y le serví de guía entusiasta durante los días que permaneció. Yo la quería y

respetaba mucho. Al regresar a Colombia se encontró con Susanita López, quien le preguntó cómo había sido el viaje y qué tal le había parecido el Concurso Tchaikovsky, a lo que Rosalía le respondió: "El concurso, genial, pero lo más impactante para mí fue ver la transformación de Gloria Castro en Praga". Cuando Susanita me contó esto, sonréi pensando en todas las locuras que habíamos vivido en esos años de juventud en Cali.

Un día regresé a Italia. Dejé Praga, con inmenso dolor, y me reintegré al Teatro Massimo, no sin antes explicarle al maestro Dell'Ara mi intención de irme a estudiar a Praga, a lo cual me respondió:

—Esos checos te han vuelto loca. Si ya estás aquí, bailando en el teatro, ¿por qué quieres ir allá?

Le expliqué que sentía la necesidad de prepararme por si un día debía regresar a Colombia. Era un sentimiento extraño dado que mi objetivo principal no era regresar; yo estaba ya muy integrada a la vida italiana, me encantaba y me sentía muy feliz, tanto así que, en una vuelta del camino, un día descubrí que por mis venas corre sangre italiana: era el llamado de mis orígenes. Pero en Praga podía conocer y estudiar el proceso de formación de los bailarines desde su etapa inicial.

—No olvide, maestro, que no soy ciudadana italiana —le dije—. Soy colombiana y un día seguramente regresaré a mi patria y podré aportar algo al desarrollo de la danza allá.

El maestro comprendió y me dio su apoyo. Entre muchas cosas, me dijo:

—Cuando termines tus estudios en Praga, siempre podrás regresar al teatro.

### **La danza de las maletas. Praga. El Conservatorio de Danza.**

Así que dejé Italia y emprendí mi segundo viaje a Praga. Esta vez con el propósito de ingresar a la escuela. Ahora ya conocía los cambios que tenía que hacer. El problema, entonces, era que no solo estaba cargada de proyectos: también llevaba mis maletas y, para hacer el cambio a la estación Franz Josef, tenía que llevarlas conmigo.

Logré bajar del primer tren sin problemas gracias a la ayuda de algunos pasajeros. Y comencé lo que yo llamo *la danza de las maletas*. Tomaba una y luego la otra, pero siempre me sobraba una y caía en cuenta

de que me faltaba una mano. Entonces volvía a comenzar, y así una y otra vez. Tuve la suerte de que apareciera una chica mostrándome una sonrisa sincera y a ella le enseñé el letrero que había preparado en alemán, que decía: “Debo ir a la estación Franz Josef a tomar el tren Vindobona para Praga”.

La chica me volvió a sonreír y algo me impulsó a preguntarle:

—¿Habla usted italiano?

—*Nein, French or English?*

—*Nein, nein.*

Sonreímos. Me indicó que iríamos en bus, lo tomamos juntas y nos ubicamos en la parte de atrás. El vehículo era amplio y en la parte trasera tenía un enorme ventanal que permitía apreciar bien la ciudad. Al pasar por la Ópera de Viena, la chica dijo en español:

—Esa es la Ópera de Viena.

—¿Cómo? —dije sorprendida—. ¿Hablas español?

—Sí.

—A mí no se me ocurrió preguntarte si hablabas español. ¿Dónde lo aprendiste?

—Estuve en Sudamérica.

—¿En Sudamérica? —pregunté, sin salir de mi asombro—. Yo soy sudamericana. ¿En cuál país estuviste?

—En Colombia

—¿Colombia? —dije casi gritando—. Yo soy colombiana. Es increíble. ¿En qué ciudad estuviste?

—En Medellín. Mi tío es un sacerdote dominico y en ese momento se encontraba ahí. Viví un tiempo en Medellín, pero no me gustó y finalmente me regresé.

No terminaba de salir de mi asombro por esa coincidencia tan oportuna. Se llamaba María. De ahí en adelante nuestro diálogo fue incesante. Nos dirigimos a la estación y, como teníamos tiempo, guardamos las maletas en el depósito. Nos sentamos en una cafetería cercana y seguimos hablando y hablando, hasta que llegó la hora de mi salida. María me acompañó hasta el tren, me ayudó a acomodar las maletas y nos despedimos emocionadas.

Bajó del tren y desde la ventana comenzamos a despedirnos, agitando nuestras manos como en las películas. Cuando el tren dio la curva, cuál sería mi estupor al darme cuenta de que María se había quedado con mi tiquete.

—¡Oh, no! —exclamé desesperada.

Ahora era víctima de una inesperada confusión, pues cuando acomodamos las maletas, ella tenía puesto su abrigo y colocó los tiquetes en el bolsillo, para así tener las manos libres y poder ayudarme.

“Y ahora, ¿qué hago? ¿Cómo explico a los alemanes que yo venía con mi tiquete desde Roma?”, pensé, angustiada.

En mi compartimento iba una señora que me había llamado la atención cuando estaba en el bar con María, donde ella también se tomaba un café. Observé los idiomas de las distintas revistas que llevaba y al ver una en italiano, me animé a preguntarle si hablaba italiano.

—Sí, claro —me respondió.

Inmediatamente le comenté mi contratiempo. A lo que me respondió.

—Esperemos a que llegue el controlador y le explicamos a ver qué nos dice.

Eso me tranquilizó. Mi compañera de compartimento era una escultora. Había ganado un concurso e iba hasta la frontera austrocheca para instalar su obra. Era una mujer muy interesante. Cuando finalmente el controlador de tiquetes llegó, ella le explicó la situación a lo que respondió dirigiéndose a mí:

—Si su amiga es inteligente y se da cuenta de que tiene el tiquete, irá a la estación y seguro que informa. De la estación se comunicarán con nosotros y no hay problema. En caso de que esto no suceda, yo la puedo llevar hasta la frontera Austria-República Checa, pero de ahí en adelante no puedo hacer nada porque se suben los checoslovacos.

Viajé hasta la frontera checa, fueron kilómetros vividos al borde de que mis nervios me jugaran una mala pasada, porque mi suerte dependía del proceder de María. Cuando se subieron los checos, una señora bastante fuerte y grande entró y exclamó:

—*Miss Castro is OK.*

Respiré tranquila. Me despedí de mi nuevo ángel de compartimento, quien se bajó justo ahí en la frontera, donde quedaría instalada su escultura.

Llegué a Praga con exceso de equipaje. En Italia me había separado de Anatole. Ahí se dedicó en cuerpo y alma a la danza e, integrado a la cultura italiana, labró su futuro. Por el contrario, mi periplo apenas iniciaba su segunda parte. No me sentía a la deriva, no, sentía que, toda vida, y más la del artista, es una búsqueda que te marca el camino, la senda de la que habló Machado, “la que nunca volverás a pisar”.

Marché con la decisión inquebrantable y la seguridad de que podía quedarme, lograr la beca, estudiar y perfeccionar mis conocimientos. No

tenía duda. Lo inmediato era ir de la mano de Zora Šemberová y prepararme para el examen. Era consciente de que esta vez todo dependía de mí, de mi valentía y perseverancia, de la confianza en mi carácter. Por eso estaba segura de que lo conseguiría. Mientras tanto, contaría con el apoyo del grupo de colombianos, que, entre otros muchos grupos, era uno de los mejores conformado por estudiantes en los países socialistas.

Siempre estaré agradecida por la solidaridad y compañerismo de Jorge Alí Triana, Rosario Montaña, Jaime Santos, José “Pepe” Álvarez, Carlos “Parruca”, Roberto Gómez Laverde “Pirulo”, Leopoldo Pinzón, Héctor Aponte y Luis Guzmán, este último brillante químico que había finalizado sus estudios y era orgullosamente profesor de la Universidad Karlova y primer traductor al español de Milán Kundera. De ellos recibí la generosa solidaridad que me hacía falta para mitigar la soledad, los fríos inviernos, la rigurosidad a la que el arte somete y llevar a cabo mis estudios.

Comencé a tomar todos los días la clase con Zora, pensando siempre en el día del examen. Aparte de la tensión que todo examen impone, la limitación del idioma me obligaba a estar sumamente atenta, pues me comunicaba a través del francés. Cuando por fin llegó el día de la ansiosa prueba, Zora decidió que una de las chicas de la escuela me hiciera compañía para que me sintiera más cómoda y tranquila. En la sala de ballet habían colocado una larga mesa donde se encontraban sentados seis profesores, con caras bastante adustas. El ambiente era intimidante.

Afortunadamente todo salió muy bien. Al finalizar me temblaban las piernas de la tensión. Había sido aceptada como estudiante para los cursos superiores con duración de dos años. ¡Se podrán imaginar ustedes cómo me sentía! No salía de mi dicha, y aunque este ingreso no significaba que tendría alojamiento y alimentación, lo fundamental estaba logrado.

### **Los esfuerzos de Pirinola**

El Conservatorio de Danza, un edificio de cuatro pisos, está ubicado en la calle Na Rejdici 1, en la ciudad vieja de Praga. Por su amplia escalera de piedra se llega al tercer y cuarto piso, donde se encuentra la escuela de ballet. Qué orgullo siento cuando digo que esa fue mi casa durante dos años. Ahí permanecí día a día danzando desde las 7:30 de la mañana hasta las 5:30 de la tarde. Esto me valió para que los compañeros colombianos me bautizaran como “Pirinola”, porque decían que no paraba de girar y moverme.

Todos los días tenía clase de ballet con Zora Šemberová a las 7:30 a. m. Era una maestra rigurosa, de un altísimo nivel de exigencia. Cuando llegó el invierno, comenzaron mis problemas con ella. Resulta que colocaba el despertador con el tiempo necesario para llegar al Conservatorio. Pero dormida lo apagaba, lo metía debajo de la almohada y seguía durmiendo. Cuando me despertaba era tarde, tardísimo. Al llegar a la clase, Šemberová me recibía con el ceño hosco, muy disgustada, y me reprendía severamente.

—¿Esta es la forma en que aspiras a prepararte para un día llegar a enseñar a Colombia?

—Perdón, Zora —respondía—. Como no estoy acostumbrada a este invierno tan fuerte, no escucho el despertador. Excúseme.

—Pues se debe acostumbrar, hay más meses de invierno que de verano, así que depende de usted.

Ese primer invierno fue horrible, se me bajaron las defensas. Aprendí a escoger muy bien lo que debía comer en la mesa estudiantil. Equilibrar bien cada comida con proteínas y verduras fue muy importante, porque hubo días en que desfallecí: sentía que me fallaban las fuerzas, que el cruel invierno de Praga acababa con mis sueños, que estaba derrotada, que Pirinola no podía danzar, ni siquiera dar vueltas.

Los estudiantes varones de nuestro curso estudiaban de lunes a viernes separados de nosotras y el sábado nos unían. Aunque la comunicación con mis compañeros de clase era sumamente limitada por el idioma, algo lográbamos entenderlos, especialmente en las clases de folclore eslavo y checo y en dúo clásico. Lo peor es que trataban de enseñarme a decir malas palabras y se divertían muchísimo con ello.

Uno de mis compañeros de curso era Jiří Kylián, quien se convertiría en pocos años en uno de los más grandes coreógrafos del ballet y danza contemporáneo del siglo XX y XXI. El profesor de folclore checo František Bonuš era un profesor alegre y de gran vitalidad, dueño de un entusiasmo que contagiaba, y eso lo hizo entrañable como persona. Recuerdo que una vez, cuando aprendíamos una danza checa, el paso era deslizado, muy parecido al de la cumbia colombiana. Entonces se lo señalé al profesor y le mostré cómo bailábamos por estas tierras tan distantes de esa Europa central y cómo, a pesar de la distancia y de la cultura, los movimientos se encuentran.

Con el profesor Zdeněk Doležal, un excelente maestro, recibíamos la clase de dúo clásico. Cada vez que tenía la oportunidad, me encantaba tomar la clase de Técnica Clásica con él. Era bailarín solista del

Teatro Nacional de Praga. Como era de baja estatura, era bravísimo en roles como Petrushka y el juglar de *El lago de los cisnes*. La clase de danza moderna la recibía con la profesora Věra Urbánková, quien había estudiado en Londres. Básicamente, la técnica que aplicaba era Graham.

Era muy feliz con todo lo que hacía; si me hubieran dicho que debía quedarme hasta las diez de la noche, lo habría hecho sin problemas. A propósito del clima, durante el invierno veía la luz del día solo a través de la ventana de la sala de ballet. Como salía a tomar el tranvía a las 7:30 a. m., todavía estaba oscuro, y cuando terminábamos las clases, ya eran las 5:30 p. m. pasadas: ya era de noche. Suelen decir que cuando uno no es consciente del transcurrir del tiempo enloquece. Eso no podía sucederme a mí: ya estaba loca y, además, con tanta actividad no tenía tiempo para otro desquicie que no fuera la danza.

A pesar de lo feliz que me encontraba en la escuela, aún no había logrado resolver temas tan fundamentales como alojamiento y alimentación. Puesto que no tenía beca, era considerada turista y lograr alojamiento, tal como me lo había advertido la señora austriaca que conocí en el tren en Viena, era muy difícil porque todo estaba totalmente planificado y regularizado. Contaba con la solidaridad inolvidable de Libuše Prokopová y de los compañeros colombianos, en especial de Jorge Alí Triana, Rosario Montaño, Jaime Santos y Pepe Álvarez, estos dos últimos se habían convertido en verdaderos *gardes du corps*. Presionaban permanentemente a la doctora Puchova, encargada de América Latina en Relaciones Internacionales del Ministerio del Exterior. Era muy divertido porque cuando la doctora Puchova les preguntaba:

—Pero ¿qué puedo hacer yo por ella si se encuentra fuera del sistema?

—*Pracovat, pani, pracovat, pani* —le respondían ellos, que traduce: trabajar, señora, trabajar.

Creo que el solo escuchar mi nombre en esa oficina era ya enloquecedor. Para colmo, un día me dicen los compañeros:

—Gloria, ¿sabes que llega el Bolshói con Maya Plisétskaya, Vladimir Vassiliev y Ekaterina Maximova a la cabeza?

—¡Nooo! —grité— ¿Y cómo hago para conseguir las boletas?

—Pues lo malo, querida amiga, es que ya no se consiguen.

—No es posible, ¿y qué puedo hacer?

—Pues debes ir al Ministerio y hablar con la doctora Puchova.

—No puede ser, apenas me vea me cierra la puerta —respondí jocosamente—. Pero lo haré, no voy a dudarlo.

Me llené de valor y me encaminé hacia el ministerio a hablar con la doctora Puchova. Apenas me vio abrió sorprendida sus grandes ojos azules y amenazantes.

—Doctora, me acabo de enterar de que llega el Ballet Bolshói y de que ya no hay boletas, y yo, la única estudiante extranjera en estos momentos en el Conservatorio de danza, no lo voy a poder ver —le dije mientras lloraba desconsoladamente.

Mejor dicho, armé el drama del siglo xx.

—Cálmese, por favor —me dijo, Puchova, conmovida—. Vamos a arreglarlo, déjeme ver qué me queda por aquí.

La doctora Puchova me entregó una boleta. Agradecí y salí corriendo como loca. Tenía no solo la boleta, sino que estaría en un puesto preferencial en la platea del teatro. Había sido muy generosa. Corré a comentarles a mis amigos. Todos estaban felices por mí.

El día de la función estaba hecha un manojo de nervios, era consciente de lo que significaba ver a estas extraordinarias figuras del ballet ruso en dos obras: el segundo acto del ballet *Cascanueces*, que interpretarían Maxímovea y Vassiliev, y una que no conocía, de la que nunca había oído hablar, *El caballito jorobado*, un ballet de carácter ruso que se montó a finales del siglo XVIII, muy querido por los rusos porque fue uno de los primeros ballets con tema nacional. En la historia es considerado una joya de los cuentos populares rusos y fue escrito como un poema por el narrador de cuentos y poeta del siglo XIX Piotr Yershov. La música original del ballet había sido escrita por Cesare Pugni, pero para esta nueva versión el Bolshói había renovado la música, compuesta por Rodión Shchedrín, esposo de Plisétskaya, quien bailaría junto a Vassiliev.

Para mí poder apreciar a estas estrellas del ballet ruso juntas era una oportunidad fantástica. Maximova, con unos veintiséis años, en la plenitud de su carrera, y Plisétskaya, con algo más de cuarenta, en la madurez de una bailarina sin igual, y ni qué decir de Vassiliev, un extraordinario bailarín en plena juventud.

Llegué muy puntual al Národní Divadlo (Teatro Nacional, en español), tomé asiento en el lugar asignado en la platea y antes de comenzar la función sucedió algo increíble. Un señor que estaba sentado a mi lado me preguntó en francés si le podía traducir el programa porque no entendía nada. Como en ese momento estudiaba el checo en la Facultad

de Filología, ya comprendía algo y acepté. Imagínense, este señor era nada más y nada menos que el famoso director de orquesta y compositor Ígor Markévich, esposo de Kyra Nijinsky, la hija de Vaslav Nijinsky y Rómola Pultsky: era como estar al lado de un personaje que hacía parte de un mito sagrado. Desde que comenzó la segunda parte de *El caballito jorobado*, no paró de renegar. Todo el tiempo repetía: “¡Qué horror! Es una estética anterior a Diaghiliev. ¡Increíble que los rusos sigan haciendo estas cosas!”.

Sin embargo, para mí, ver a Plisétskaya, con total dominio técnico y artístico, con esos brazos esplendidos, era extraordinario; y Vassiliev, con un juego interpretativo en su papel de Iván, me resultaba asombroso. También ver a la pareja Vassiliev-Maximova en *El cascanueces* fue una experiencia maravillosa. Ambos bailarines en la flor de sus carreras, llenos de energía, con una vitalidad increíble y una técnica y calidad interpretativa inolvidables. La noche fue prodigiosa, a pesar de tener a mi lado a Markévich renegando, pero había sido también insólito compartir con este hombre que estaba ligado a una parte importante de la historia del ballet.

Los sueños, sin embargo, son frágiles, y con rapidez se desvanecen al ser tocados por la realidad. Al otro día debía regresar a la lucha de mi vida cotidiana, contra el invierno y contra el aparato burocrático del socialismo real: en toda Praga no había sitio para una estudiante extranjera que no entendía la rigurosa planificación de los comunistas.

Mientras tanto, me hospedaba en el apartamento de Jorge Alí Triana y Rosario Montaña. No podía permanecer mucho tiempo con ellos, porque estaba prohibido alojar a personas ajenas a la residencia estudiantil. Así inició mi gran lucha por el alojamiento. Viví, como se decía, *a la negra* durante casi seis meses. Después me alojé con Álvaro Delgado y con su esposa Ángela. Álvaro era el delegado del Partido Comunista Colombiano en Praga. Una persona sencillamente estupenda, generosa, solidaria.

Entre tanto, Libuše Prokopová, quien trataba de ayudarme a encontrar una solución a mi problema, me llamó un día y me dijo que finalmente me había encontrado un hotel donde me podía alojar con tranquilidad. No recuerdo ahora cómo se llamaba, solo recuerdo que ese fue el último lugar de mi peregrinaje por la ciudad. Estando ahí, el velo oscuro de la adversidad hizo presencia: en pleno invierno me enfermé y me tuvieron que llevar a un hospital. Entonces, se presentó otro *impasse*.

Como aún tenía visa de turista, en ese hospital me querían cobrar como turista, lo cual era una noticia desesperante para una estudiante

sin recursos. Libuše, en medio de esta situación, hizo intervenir al ministro de Educación, quien ayudó a que se me reconociera mi estatus de estudiante. Una vez me dieron de alta en el hospital, y aceptada mi situación como estudiante, me ubicaron en una de las mayores residencias estudiantiles, en Strahov, cerca del castillo de Praga.

Este complejo de residencias estudiantiles estaba compuesto por doce bloques de cinco pisos cada uno, con aproximadamente cuarenta habitaciones por piso. Ubicado en uno de los lugares más espléndidos de la ciudad, era, sin exagerar, un lugar de ensueño, atravesado por calles barrocas, parques, el castillo, la catedral de San Vito y la catedral de San Jorge. Ahí cerca se encuentra también la Torre Petřín, el mirador de la ciudad, construido dos años después de la Torre Eiffel y teniéndola como modelo.

Me ubicaron en el bloque 8, en el cuarto piso, en un edificio de solo hombres que escogieron por dos razones. En los bloques de mujeres no había ya cupo, pues los becarios llegaban con sus lugares asignados con antelación —tal como me lo había advertido la señora en el tren de Viena—, y en el cuarto piso del bloque 8 habían comenzado a alojar a otras personas, profesionales que visitaban la ciudad por cortos períodos. Recuerdo especialmente a una viróloga española y al profesor Rivano.

El profesor Rivano era chileno, profesor de lógica, matemático y filósofo. Su cuarto quedaba al lado del mío. Nos hicimos muy amigos; era un intelectual sumamente carismático. Cada encuentro con él era para mí un gran aprendizaje. Manejaba los temas más complejos con facilidad y una lucidez extraordinaria. Aunque nunca más supe de él, no lo he olvidado y, tengo que decirlo, muchas de sus enseñanzas las apliqué en distintos momentos de mi vida.

Como pueden ver, a veces me derrotaban las condiciones, pero iba ganando pequeñas batallas y eso hacía que a veces me sintiera triunfante. Una vez instalada en mi cuarto en Strahov, mi vida cambió. Entré en relación estrecha con el medio y estaba dispuesta a aprovechar al máximo la oportunidad que tenía para cultivarme más en todos los aspectos. Quería aprender y aprender. El pueblo checo es muy ilustrado. El nivel cultural y de las artes es uno de los más altos de Europa. Admiraba su elevado nivel de lectura. Se leía en todas partes. En el tranvía, en el parque, en cafeterías... siempre los veía con un libro en la mano. Recuerdo cuando en esos años salió la publicación de la novela *El castillo*, de Kafka. A las ocho de la mañana ya había enormes colas en las librerías y, al mediodía, se había agotado la edición. Nunca había visto algo igual.

Praga es también una ciudad musical, la gente ama la música y como público son muy exigentes. El conocido Festival Internacional de Música Primavera de Praga, que se celebra cada año en el mes de mayo desde 1946, es un festival grandioso, de una calidad inigualable. Se inaugura en el imponente Salón Smetana de la Casa Municipal, considerada por varios como el más fino ejemplo de la arquitectura *art nouveau* en Praga. La fecha de inicio del festival coincide con el aniversario de la muerte del compositor Bedřich Smetana, y empieza con la interpretación de su obra *Mi patria* y termina con la *Novena sinfonía* de Beethoven.

En uno de los festivales, David Oistrakh, uno de los más grandes violinistas del siglo xx, ofreció un imborrable concierto en el Dum Umelcu o Casa de los Artistas, espacio ampliamente reconocido como el salón de concierto de estrenos de Praga y como la casa oficial de la Orquesta Sinfónica de República Checa. Al concluir la presentación, compartió con estudiantes del Conservatorio de Música y Danza; era un hombre sencillo, que nos hizo sentir privilegiados por encontrarnos en el mundo del arte.

Inolvidables para mí fueron también los conciertos de grandes pianistas como Arthur Rubinstein, prodigioso intérprete de Chopin, y Sviatoslav Richter, magnífico pianista ruso célebre por su virtuosismo y técnica. Las obras de teatro fueron igualmente inolvidables. Entre ellas quedará siempre, en un lugar privilegiado de mi memoria, el ballet de *Romeo y Julieta*, con su balcón y escalinatas que avanzaban hacia el proscenio, creadas por el reconocido escenógrafo Joseph Svoboda.

Y qué decir de las compañías que visitaban la ciudad, como el Berliner Ensemble, con la actriz, directora de teatro y esposa de Bertolt Brecht, Helene Weigel, a la cabeza. A quien disfruté en *La ópera de dos centavos*, pero que fue para mí inolvidable en *Coriolano*, de Shakespeare, en el papel de la madre: en una escena en la que Coriolano está sentado en un trono en el centro del escenario, con todo su peso corporal relajado, la Weigel atraviesa el escenario proscenio de un lado al otro, cuatro veces, en una caminada que le quitó el aliento al público. Esta escena dejó huella indeleble en mi corazón y siempre que puedo la utilizo como ejemplo para los bailarines de lo que significa una caminada escénica, con una fuerza dramática impresionante. Fue una extraordinaria lección de comportamiento escénico.

En fin, es esta una lista interminable de obras maravillosas que hoy, en retrospectiva, debo reconocer fueron un privilegio para mí. Fortalecieron mi sensibilidad y me afirmé más que nunca en mi elección de vida en la danza. En ningún otro lugar distinto a Praga hubiera podido

tener una formación artística y cultural tan excepcional. Fueron dos años en los que los altos referentes artísticos me marcaron para siempre.

Pero deseo destacar un elemento consustancial a la cultura de los checos: el respeto hacia las mujeres. No existe ningún tipo de discriminación. Las mujeres realizan trabajos que muchas veces, en nuestro medio, están reservados solo al hombre, como conducir buses, tranvías o trenes. Ninguna mujer en ese país encuentra puertas cerradas por razón de su sexo, pero también saben ser exquisitamente femeninas. Otro elemento por destacar es que la homosexualidad era admitida sin problemas. Cuando en las tardes íbamos a tomar el té al Hotel Europa, se veía a las parejas homosexuales compartir alegremente.

También debo mencionar en estas páginas que, en el lado opuesto a toda esta gran vida cultural y artística, se encontraba la otra cara, la agria, la del sistema comunista. Un sistema que les fue impuesto desde 1948, cuando el Partido Comunista Checo ganó las elecciones y subió a la presidencia Klement Gottwald, fundador del partido y reconocido estalinista, quien protagonizó una serie de terribles purgas. Muchos demócratas fueron procesados y más tarde ejecutados. Nadie se podía oponer sin correr riesgo de ser encarcelado. La represión fue implacable.

Todo esto lo volví a ver con mucho dolor después de casi cincuenta años en la película *Milada*, que narra la vida de la abogada y política Milada Horáková, reconocida como símbolo de la resistencia antiocupacionista y anticomunista, ejecutada por Gottwald en 1950. Al ver esta película tantos años después, comprendí con mayor claridad el enorme sufrimiento de este pueblo que considero de sensibilidad extraordinaria.

En esos años en Praga, era notoria la disconformidad de los checos con el sistema. La economía francamente no funcionaba, era un desastre. La coacción mantenía intimidada a la gente. Tan es así, que circulaba un chiste cuyos personajes eran un perro checo y otro polaco que se cruzaban en la frontera. El perro polaco le pregunta al checo: “¿Puede saberse qué vas a hacer tú a mi país?”. Y el perro checo responde: “Ladrar un poco. Y tú, ¿qué vas a hacer al mío?”. Entonces, el perro polaco responde lacónicamente: “Comer”.

Esto significa que, aunque en Checoslovaquia se podía comer mejor, Polonia era un país más libre que el de los checos, donde, como bien lo explica Miguel Delibes: “hasta ladrar era peligroso”. No existía un comercio propiamente dicho. Al nacionalizar absolutamente todo, desde la industria a la ganadería y hasta un puesto de venta callejera, se pierde

el incentivo por el trabajo. La gente se volvía apática. No había libertad de expresión ni de libre circulación. Viajar fuera del país era posible solo si tenías algún pariente que te recibiera, porque, además, no era fácil contar con las divisas necesarias.

Recuerdo que, cuando intentaba entender mi situación, tuve la suerte de que la escuela recibiera la visita de Víctor Malcev, el primer bailarín del Teatro Nacional, una persona muy amable. A él le llamó la atención que yo fuera la única extranjera en la escuela, se interesó en conocer por qué había elegido Praga para estudiar y después me invitó a conocer el teatro y a tomar alguna clase, lo que me pareció una gran oportunidad que no dudé en aceptar. Fue así como en una visita al teatro, Malcev me presentó al director del cuerpo de baile, el coreógrafo y maestro Jiří Nemeček, una persona sencilla a pesar de ser una de las figuras más importantes de la danza checoslovaca. En medio de una conversación que sostuvimos me dijo:

—Yo no me siento héroe por haber luchado en las primeras filas en la Segunda Guerra Mundial; me siento héroe por ser director del cuerpo de baile del Teatro Nacional. Aquí los técnicos del teatro son los dueños y señores. Ganan mucho más que un bailarín. Es lo que se llama la “dictadura del proletariado”. Además, la mayoría de los bailarines se han sindicalizado. Uno no puede decirle a un bailarín: “Aquí giras y caes al piso de tal manera”, porque si el bailarín se niega a hacerlo argumentando que se puede lastimar, pero yo insisto en que lo haga, y por casualidad llega a pasar algo, una acción artística se convierte desafortunadamente en un serio problema.

Me parecía increíble lo que había escuchado del maestro. Salí ese día del teatro un poco triste y preocupada. Cada vez me preguntaba a mí misma si la idea que yo tenía del socialismo al llegar a Praga era una concepción idealizada, pues, a pesar de las conquistas del socialismo checo, muchas cosas no coincidían con mis pensamientos. Con el tiempo comprendí que en ese momento el país estaba gobernado por un comunismo dogmático y represor, que solo terminó con la caída del Muro de Berlín.

## "Allí donde fueres, haz lo que vieres"

Quise mencionar el famoso consejo de Ambrosio de Milán porque llegó un momento en que, para poder integrarme, necesité observar de cerca cómo vivían los checos. Así que me dije: "Allí donde fueres, haz lo que vieres". Entendí que para conocerlos más en la vida cotidiana tenía que compartir con ellos, entonces decidí visitar a una familia checa, los Chemelensky.

Eran familiares de una bailarina compañera en el Teatro Massimo en Italia. Estaba casada con un checo y me había dado los datos a fin de que los visitara y entrara en comunicación con ellos. María y su esposo eran de la clase trabajadora checa: ella laboraba en una panadería y él era chofer de bus. ¡Qué sorpresa me llevé cuando llegué al apartamento! Tenían grandes y suntuosas alfombras, piano de cola y el lugar era hermoso.

Por ellos supe que, en la Primera República —como se referían los checos al periodo anterior al comunismo—, eran una familia de abundantes recursos. Lo pude comprobar cuando en una ocasión los visitó un tío que en su momento había huido del país y vivía en Alemania. Tuvimos una reunión muy divertida debido a la diferencia de idiomas, pues ellos hablaban solo checo y yo invité a uno de mis compañeros colombianos para que me ayudara en la comunicación. Cuando decían chistes, algo muy común entre los checos, nos reíamos en dos tiempos, primero ellos y después, cuando me traducían, reía yo.

Ese día pude escuchar sus opiniones. Sus comparaciones entre uno y otro sistema eran terribles. María y su esposo hablaban de las enormes limitaciones económicas que vivían, del control del sistema en la panadería, mientras el tío que vivía en Alemania tenía una vida de abundancia. Los Chemelensky soñaban con escapar un día del país.

Por otro lado, en el Conservatorio veía cómo a los estudiantes de música se les facilitaban todos los instrumentos que requerían. A nosotros mismos, en la escuela de ballet, Šemberová nos reunía una vez al mes para las evaluaciones. Nos comentaba cómo iba nuestro desarrollo y nos entregaba un par de zapatillas de punta, unas de media punta, cuadernos y bolígrafos a cada uno. Una vez en que un grupo de compañeros había bajado el nivel de rendimiento, se dirigió a mí:

—Diles por qué tuviste que salir de tu país para poder estudiar el ballet.

Y antes de que yo pudiese responder, dijo:

—Gloria está aquí porque en su país no hay escuelas de ballet profesional. Y ustedes, que lo tienen todo, no tienen derecho a bajar su

rendimiento. *To je socialismus!* (¡Esto es el socialismo!) —terminó de decir, muy disgustada.

El tema era que muchos de los jóvenes que habían nacido en el sistema, o que vivieron sus primeros años de vida cuando se instauró, eran apáticos y reacios a aceptar la ideología imperante.

Los checoslovacos encontraban en el arte un camino para criticar de manera severa al sistema. Lo hacían en las obras de teatro y en el cine. Todo era logrado con una gran sutileza. Recuerdo una película en la que se veía a un dirigente político que, través de un florido discurso, alardeaba del sistema y destacaba cómo este Gobierno había logrado construir el puente que, durante muchos años, el pueblo necesitaba, invitando a su inauguración. El pueblo, entonces, empezaba a caminar mientras el dirigente continuaba con su arenga. Hablaba y hablaba y todos avanzaban al ritmo del discurso, hasta que comenzaron a entrar al río. El hombre, que no paraba de hablar, destacaba una y otra vez las maravillas del puente, que en realidad no existía, y mientras tanto, la mayoría estaba ya con el agua hasta la cintura. El puente era una promesa irreal, un fantasma, pero nadie se atrevía a cuestionar nada.

Vale la pena anotar que los checos son gente muy madrugadora y eso me sometía a horarios muy agotadores y exigentes. Cotidianamente iniciaba a las siete de la mañana y terminaba a las cinco de la tarde, y muchas veces iba hasta las seis. Nunca renegué del rigor, entendí desde muy temprano que tenía que ser así: otro horario no hubiera permitido estudiar tantas áreas, pues no solo tomaba todas las clases prácticas (que eran Técnica Clásica con Šemberová; Dúo Clásico; con el profesor Dolezal; Danza Moderna con la profesora Urbankova; Danzas Nacionales Eslavas con el profesor Bonus; Montajes e Improvisación), sino que, mientras mis compañeros iban a tomar sus clases teóricas, a las cuales no asistía por el tema del idioma, iba como observadora a los distintos cursos para observar el proceso metodológico. Esto consistía en registrar sistemática y objetivamente lo que sucede en la sala de ballet para poder estudiarlo y aplicarlo posteriormente. No es solo el desarrollo del ejercicio, se debe conocer también cuál es el origen del movimiento, para lo cual es importante desarrollar la observación, llegar a comprender por qué algo funciona o no funciona y el procedimiento para su aplicación. A través de este sistema se comprende la complejidad del proceso de la enseñanza de la técnica clásica y de las otras materias prácticas, la importancia de la metodología, la gran cantidad

de conocimientos que un profesor debe adquirir para que la clase fluya y se desarrolle correctamente.

Šemberová vigilaba este desarrollo; por esa razón era muy exigente conmigo y si, por alguna eventualidad del invierno, llegaba tarde a clase, me recriminaba:

—Y, cuando llegues a Colombia, ¿cómo vas a enseñar? Siempre hay que dar ejemplo en todos los aspectos, un maestro debe ser un modelo.

Fue la primera vez que escuché que un maestro es también un modelo. Gracias a eso concluí que son muchos los aspectos que se deben dominar, además de los programas que el estudio y el ensayo nos enseñan, porque es imposible aprender todo en la escuela. La academia proporciona las bases para seguir estudiando, investigando, actualizándose y desarrollando un enfoque profesional para conocer lo que se necesita en la formación de un artista del ballet: trabajar constantemente y, algo que considero fundamental, forjar la mentalidad y lograr trasmitirla.

En las tardes, cuando terminábamos la jornada, me reunía con los compañeros colombianos y algunos latinoamericanos. Nos gustaba mucho ir al Slovanský Dům, un sitio donde podíamos ir comer y compartirnos nuestra cotidianidad, sin omitir las travesuras que cometíamos a diario. En fin, era una verdadera delicia.

Jaime Santos, Pepe Álvarez y yo éramos muy unidos y juntos nos divertíamos mucho. Por supuesto, la parte sería la ponían Pepe y Jaime, quien unos años después creó en Colombia el controvertido personaje del Doctor Urrutia. Creo que lo había comenzado a crear ya desde sus años en Praga, donde nos hacía reír mucho con sus extravagancias.

El Teatro Popular de Bogotá, que años después fundaron Jorge Alí Triana y Jaime Santos, y lo que años más tarde sería Incoballet, surgió en medio de esas reuniones, en los momentos en que nos poníamos a soñar en lo que nos gustaría hacer cuando regresáramos al país.

## La Primavera de Praga

Un día sucedió lo inesperado. El Gobierno, después de muchos años, autorizó la realización del Congreso de Escritores. Creo que el evento se instaló un día del mes julio de 1967. Vimos llegar a Pepe Álvarez conmocionado. El congreso, que había iniciado a las 8 de la mañana, ya había sido clausurado por las autoridades hacia el mediodía. El manifiesto redactado por Ludvík Vaculick y el virulento discurso que pronunció

en el congreso de los escritores checoslovacos, reclamando libertad de expresión y denunciando la falta de libertad y el inmovilismo del Gobierno de Antonín Novotný, en horas de la tarde circulaba ya de manera clandestina en medio de todos los estudiantes.

Todas las represiones que se vinieron de ahí en adelante fueron de espanto. A los escritores les quitaron *La Gaceta Literaria*. Cien de ellos decidieron no volver a colaborar. Entonces el Gobierno decidió que otras personas podían escribir, pero no contaron con que estudiantes y ciudadanos decidieron apoyar a los escritores. Los suscriptores se retiraron en masa y los estudiantes se unieron al movimiento que se conoció como la Primavera de Praga.

1968 fue un año difícil y doloroso para mí porque se aproximaba ya el momento de finalizar mis estudios y regresar a Italia, pero dos meses antes de mi salida del país, en Praga se celebraban unas fiestas nacionales que duraban alrededor de tres días. Así que hubo una reorganización de las jornadas. Tuvimos que trabajar un jueves como si fuera viernes, el viernes como si fuera sábado y el sábado como si fuera domingo.

En uno de esos días, en la clase de ballet, al ejecutar una variación de salto alto, cuando tomé el impulso, se levantó una astilla de la madera del piso y me entró justo por un pequeño agujero que tenía en la zapatilla, justo debajo del dedo pulgar del pie, y a partir de ahí, esos últimos meses fueron un infierno. Recuerdo haber sacado la astilla con mi propia mano y decirme: no te preocunes, tienes incluido el domingo, en unos cuatro días de descanso pasará.

Pero no. Cuando regresamos a clases a iniciar los *plié*s, como llaman a las flexiones de las piernas, el pie se hinchó como un globo. Me mandaron al médico. Después de que me revisaron e hicieron radiografías, dijeron que no había nada. Pero pasaban los días y no podía practicar. Finalmente comenzó un verdadero drama. Los médicos revisaban el pie y no encontraban nada. Un día diagnosticaron un neuroma, justo en el nervio del hallux, por donde había entrado la astilla. Ordenaron una pequeña intervención quirúrgica a la que fui sometida. Me inmovilizaron el pie. Era horrible, nunca sentí tanta desesperación como en esos momentos. Y puesto que durante esa operación no encontraron que tuviera una partícula de alguna astilla, y yo seguía insistiendo que cualquier movimiento me producía hinchazón y dolor, se comenzó a pensar que era ya un problema psicológico. Las lágrimas se me acabaron de tanto llorar. Lo peor de todo fue el momento cuando me quitaron los

aparatos que me inmovilizaban, pues no lograba la extensión total del pie. Solo con el trabajo constante fui recuperando su estado normal.

Con mucho dolor llegó el momento de dejar la escuela y salir de Praga. Todos los dolores se me juntaron. No quería irme, me parecía que todo había sido tan corto, mi corazón quedaba anclado en esta ciudad donde los maestros, directivos y amigos supieron entender el ímpetu de mi llegada y me acogieron con amor, ofreciéndome lo mejor que tenían. Libuše fue mi ángel protector durante los dos años, siempre aconsejando, siempre indicando el mejor camino. Fue mi madre checa y despedirme de ella fue para mí lo más doloroso. Mi gratitud será eterna para con este hermoso país.

Salí en el peor momento, justo cuando entraban a Praga los tanques rusos del Pacto de Varsovia. ¡Cuánta indignación! De esa manera, el soviético Breszhnev y sus aliados sofocaban las reformas liberalizadoras de Alexander Dubcek durante la Primavera de Praga. No lo podía creer, cómo era posible que la prepotencia rusa llegara a ese extremo. ¡Cuánta desilusión y cuánto dolor! Aún hoy en día, ¡cuántos sentimientos reviven en mí al recordar ese penoso momento!

Esos dos años vividos en Praga fueron de aprendizaje permanente. No solo por lo que absorbía a diario en la escuela, sino por todo lo que me rodeó. Las enseñanzas recibidas dejaron huellas indelebles en mi historia personal.

## Último regreso a Italia

El regreso a Italia estuvo precedido por el accidente de mi pie, que aunque había mejorado, no estaba del todo bien. Me reintegré al cuerpo de baile del Teatro Massimo y en adelante luché por la recuperación total. Visité varios médicos, quienes finalmente determinaron que la situación se presentaba por el hecho anormal de bailar en puntas, diagnóstico que me llenaba de indignación e ira. Sin embargo, continué visitando innumerables médicos sin lograr que me dijeran exactamente dónde estaba el problema. Así que, desesperada, tomé la decisión de parar y dejar el teatro, mientras resolvía esta situación. Paradójicamente, al regresar a Cali en 1970, un buen ortopedista me recomendó al doctor Jaime Ruiz Monroy, quien al examinar el pie diagnosticó directamente:

—Gloria, la astilla está ahí y es lo que está impidiendo la recuperación del pie. Hay que abrir para sacarla.

—No, no, doctor, es increíble, ¿cómo puede ser? Ese pie me lo vieron en Checoslovaquia, en Italia, en Estados Unidos, realizaron radiografías y nadie dijo que la astilla estuviera ahí.

—Entiendo —dijo el doctor—, es mi humilde concepto de médico subdesarrollado.

Y repitió:

—La astilla está ahí y hay que sacarla.

—No, doctor, lo siento. Nadie me volverá a abrir mi pie.

Salí de su consultorio completamente desconcertada y desanimada, con la firme decisión de que no me dejaría operar. Nadie me iba a abrir mi pie. En esos momentos decidí quedarme en Colombia y, cada vez que tenía oportunidad, me acariciaba y masajeaba el pie. Hasta que un día, de pronto, sentí algo duro, había un cambio. Salí corriendo y regresé donde el doctor Ruiz Monroy, quien de manera afectuosa y riéndose me dijo:

—Es la astilla. Ha dado toda la vuelta. Si aguanta y respira fuerte, se la saco de una y de un tirón.

Y así fue: sacó la astilla a la par que fue diciendo:

—Muy buena la madera checa.

No lo podía creer. Tomé la astilla con mucho cuidado y la guardé en mi billetera para enviársela al médico en Praga, que al final decía que el problema de mi pie era un estado emocional negativo producido por mi ansiedad. Pero lo más increíble fue que a los pocos días me robaron la billetera. Lloré desconsoladamente, no por el dinero, sino por mi astilla, que nunca pude enviar a Praga. En fin, di las gracias a mis astros, a mi espíritu tutelar, al doctor Ruiz Monroy y a sus cuidados.

### **Si no sabes por qué te estás moviendo, no te muevas**

Dejé el Teatro Massimo y tomé la decisión de ir a Madrid donde Felipe González, actor de origen ecuatoriano y más tarde mi primer esposo y padre de mi único hijo, Carlos Felipe González. Él había entrado en contacto con José “Pepe” Monleón, un escritor, director de teatro, editor y crítico español. Se había vinculado al Centro Dramático Número 1 de Madrid. Monleón, “uno de los hombres de pensamiento más sólido e inquebrantable de la España contemporánea”, en palabras de la periodista y crítica Rosana Torres, fue cofundador del Teatro Popular Español y del Centro Dramático Número 1 de Madrid, de las revistas *Primer Acto* y

*Nuestro Cine*, por cuya tarea obtuvo el Premio Nacional a la mejor labor periodística sobre teatro en 1960.

Pepe era un hombre alto, de aspecto muy amable. Su conversación, llena de sabiduría. Lo que encontré en el Centro Dramático 1 era de una vibración total: ahí se investigaba, se experimentaba y se intentaba poner en pie un teatro *agresivo*, que obligara a reflexionar, donde se presionara al espectador a desacomodarse, a participar. En el estudio, la interpretación de textos se alternaba con ejercicios que tienden —previo de un despojamiento de todos los prejuicios e inhibiciones— a llevar hasta las últimas consecuencias las reacciones de los actores.

El Centro Dramático de Madrid 1 era una escuela libre donde la expresión, el dominio corporal y la improvisación teatral eran actividades permanentes. Ese contexto me inspiró y me dio ánimo para desafiarde a desarrollar mi capacidad interpretativa guiada de la mano de maestros de las nuevas corrientes teatrales como José Estruch y William Layton, con quienes trabajábamos las técnicas de la improvisación teatral. Mi formación como bailarina me ayudaba a asimilar rápidamente los procesos corporales que proponían los maestros para realizar gestos y acciones con un significado, al punto de que fui enviada en representación del Centro a realizar un trabajo con un grupo de estudiantes de teatro en la ciudad de San Sebastián. Lamentablemente, todo lo que se hacía en el Centro desafía las formas tradicionales de hacer teatro en Madrid y, un día, cuando menos lo esperábamos, aparecieron *los grises*, como se le llamaba a la policía. Era la época de la dictadura franquista. El Centro fue acusado de subversivo. Como era de esperarse, las circunstancias políticas y la atmósfera de censura lo llevaron a su cierre.

Una vez más quedó probado para mí que la ignorancia y la mezquindad son enemigos siniestros del arte. Con mucha tristeza, llegó a su fin esta rica experiencia que cambió para siempre mi relación con el escenario. De ahí en adelante comprendí claramente el dicho que dice: “Si no sabes por qué te estas moviendo, no te muevas”. Comprendí por mí misma que la danza escénica es algo más que hacer formas bellas. Que cada movimiento debe corresponder a la intención coreográfica y se debe buscar sin descanso su sentido. Esta experiencia truncada no solo me enriqueció artísticamente, también dejó nuevas inquietudes frente al ballet que se debatían dentro de mí, sin encontrar aún respuesta.

Cerrado el Centro Dramático, todos nos dispersamos. Decidí buscar otro destino y entonces marché hacia los Estados Unidos, donde vivía mi familia. Arribé a Nueva York a finales de 1969, donde hacía

unas década mi madre y cinco de mis hermanos se habían instalado. A pesar de las súplicas de mi madre, no quise quedarme a vivir con ellos, no estaba dentro de mis planes vivir en los Estados Unidos, pues siempre tuve la conciencia de que en ese país era un ave de paso. En esa ocasión no sabía cuánto tiempo permanecería, solo estaba segura de que me quedaría hasta recuperarme totalmente de mi pie, que era ya una obsesión total.

Debo confesar que al llegar a Nueva York se presentó de nuevo mi amiga la incertidumbre. Por esa época amanecía con el agobio sobre mi indecisión de seguir con el ballet o de buscar otro camino en la danza. Esas alternativas se habían acentuado con la reciente experiencia vivida en España, aunque en el fondo era consciente de que había comenzado a inquietarme desde Italia, cuando realizamos el ballet *El urlo (El grito)*, una coreografía del maestro Dell'Ara, con un fuerte tema sicoliano, donde la dramaticidad de la obra exigía movimientos energéticos, fuertes contracciones, intensidad en el gesto y que contaba con un coro de bailarinas que recordaba al coro de una tragedia griega.

Era una obra en la que se exorcizaba a una mujer poseída por los malos espíritus. Esta me impresionó y me hizo reflexionar sobre la importancia de adquirir dominio en otros lenguajes corporales diferentes a la danza clásica. Los conocimientos adquiridos en el Centro Dramático de Madrid me hicieron aún más consciente de la importancia de encontrar un camino hacia la búsqueda de movimientos libres de codificación académica, con nuevas maneras de utilizar el cuerpo.

No debía perder tiempo. Estaba en Nueva York, donde la danza vive en permanente vibración, y tenía que decidirme y aprovechar, porque, como lo describe Octavio Roca en su artículo publicado en la revista *Danza Ballet* al referirse a la danza en los Estados Unidos:

Cada una de las tradiciones de danza tiene un sabor distintivo, y cada una de ellas demanda atención: los legados vivientes de George Balanchine y Antony Tudor, el genio siempre sorprendente de Merce Cunningham, la exuberancia estadounidense de Paul Taylor, la dedicación social de Bill T. Jones y Joe Goode, junto con una vibrante generación nueva de coreógrafos que están respondiendo al asombroso crecimiento de compañías de danza y de su público de costa a costa. Más que nada, el optimismo y audacia pura que siempre ha distinguido a la danza estadounidense están vivos y gozan de buena salud desde Nueva York a San Francisco, desde Miami hasta Seattle y desde Houston hasta la capital en la ciudad de Washington.

Después de pensarla y repensarla, decidí tomar clases de danza moderna. Fue así como llegué al estudio de Merce Cunningham, en el Greenwich Village. Nunca olvidaré cuando Merce ingresó a la sala. Dictaría la clase personalmente. Fue muy emocionante, no solo por tener la suerte de asistir a la clase directamente con él, sino por tener la oportunidad de conocer a ese artista admirable, un visionario que transformó la danza moderna.

En su clase estaba presente la técnica clásica —*tendus, pliés, ronds de jambes*—, pero con una fuerte exploración del manejo de la columna vertebral y del espacio. Las combinaciones en las diagonales eran difíciles por los encadenamientos, la velocidad y también por los tiempos musicales. Cunningham alternaba las clases con Carolyn Brown, una importante bailarina de la compañía y excelente maestra. Igual que él, estructuraba las combinaciones en las diagonales con mucha lógica, pero siempre con mucha dificultad. Con los años, me enteré de que Carolyn Brown había estudiado filosofía y que se convirtió en una connocida escritora.

La experiencia vivida en el Studio Cunningham me ayudó a resolver mis inquietudes frente al ballet. Comprendí que las bases de la danza clásica habían sido especialmente importantes al afrontar las clases. En segundo lugar, que la libertad para comunicar y expresar las ideas es independiente de un estilo determinado y que, entre más recursos técnicos-corporales domines, mayor libertad de movimiento tienes. Por tanto, a partir de ahí alterné las clases del Studio Cunningham con las de ballet clásico, dictadas por Margareth Black, que en ese momento era la maestra más cotizada en Nueva York.

Con Maggie, como cariñosamente la llamábamos, habíamos establecido una bonita relación desde Roma, donde compartimos juntas momentos maravillosos hablando siempre de danza, aprendiendo de su amplia experiencia. Tenía una hermosa trayectoria como bailarina y luego como asistente de Anthony Tudor, el gran coreógrafo inglés.

# Ítaca... el regreso

## Regreso a Colombia

No recuerdo bien cuántos meses pasaron, tal vez cinco, cuando en Nueva York sorpresivamente apareció en mi mente la idea de volver a Colombia. Regresé y, después de unos días de caminar por las frías calles bogotanas, sentí la necesidad de visitar Cali. Pero pensé: ¿qué voz íntima me llama a regresar? Ahí ya no vivía familia, todos se habían marchado a los Estados Unidos, y seguro en el calor de Cali me sentiría tan sola como me hicieron sentir los fríos inviernos de Roma o de Praga. Así que dudé, pero una noche vinieron a mí los versos de un poema cuyo tema es Ítaca, o más bien, el regreso:

*Ten siempre a Ítaca en tu mente.  
Llegar ahí es tu destino.  
Mas no apresures nunca el viaje.  
Mejor que dure muchos años  
[...]  
Ítaca te brindó tan hermoso viaje.  
Sin ella no habrías emprendido el camino.*

Era revelador: entendí que mi Ítaca era Cali, mis amigos y mi origen: solo ella me hizo partir. Los versos de Kavafis me perseguían y yo pensaba: pero ¿qué es Cali ante el mundo que he conocido? Su pobreza terciermundista, su caótica vida sin planes, sin preocupaciones intelectuales. Y fueron los mismos versos los que me respondieron:

*Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.  
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,  
entenderás ya qué significan las Ítacas.*

Y volvió a mí la ciudad de las verdes acacias, su perenne verano, el pasado nebuloso, la huella del recuerdo de esos hermosos días vividos como estudiante y bailarina en Bellas Artes, los años felices de mi incauta, traviesa y feliz juventud, y comprendí que esa ciudad era mi origen y que ahí tenía que labrarme el futuro. Impulsada por esa fuerza poética, entendí que regresaba a encontrarme con un destino, que sin saberlo me esperaba en la sala de ballet de Bellas Artes. Y quiero confesar que, aunque a lo largo de mi permanencia en Europa pensaba que un día regresaría a Colombia a hacer mi aporte a la danza y que allá me preparaba para ello, en ese entonces no tenía en mente regresar definitivamente, creía que regresaba solo por unas vacaciones.

### ¿Sí o no qué?

En ese momento, Kurt Bieler Herrera, músico y primer violín de la Orquesta Filarmónica del Conservatorio Antonio María Valencia, dirigía Bellas Artes. Era una época en la que los artistas aún se hacían cargo de Bellas Artes. Cuando llegué, la situación de la Escuela de Ballet era complicada: existía, pero pálidamente. El Ballet de Bellas Artes había quedado a la deriva cuando su creador, el maestro Giovanni Brinati, a mediados de 1968, había decidido regresar a Italia, cansado y decepcionado por las dificultades del subdesarrollo cultural del medio.

Al frente de la Escuela se encontraba una persona que, aunque había bailado, no tenía la experiencia y los conocimientos para seguir adelante con el importante trabajo que Brinati había impulsado en Cali. Kurt Bieler, consciente de esta situación, me ofreció la dirección de la Escuela. Mi respuesta inmediata fue negativa, pues como ya lo mencioné, no había ido a Cali con intención de quedarme. Kurt aceptó mi decisión, algo desconsolado. Me encontraba de vacaciones y me esperaban aún compromisos que cumplir en Italia. Quería seguir bailando un tiempo más. Por esa razón asistía todos los días a la Escuela de Danza y hacía individualmente mi clase de ballet para no perder forma. Una mañana, cuando me preparaba para hacer mi clase, entró Kurt y, apresuradamente, se dirigió a mí:

—¿Sí o no?

—¿Sí o no qué? —le respondí.

—¿Asumes o no la dirección de la Escuela? Anoche la directora se marchó intempestivamente.

La directora había recibido un contrato que hacía meses esperaba, para ir a bailar folclore colombiano al Japón, sin haber advertido previamente nada. Lo miré perpleja y me pregunté: ¿es esto una coincidencia o era el destino que me atrapaba?

En ese momento fui consciente de que la incertidumbre nunca se había marchado de mi vida, que los seres humanos vivimos en sus dominios y que la certeza la construimos nosotros con nuestras decisiones. Eso lo pensé en una milésima de segundo, el tiempo necesario para sentir que no estaba actuando bien, que debía replantearme mi negativa de quedarme en Cali, porque si durante mi estadía en Europa me había dicho todo el tiempo que un día regresaría a Colombia para contribuir al desarrollo de la danza en el país, y ahora, que me ofrecían una oportunidad, me negaba, entonces ¡no era congruente!

Pero tampoco lo era dejar de bailar, abandonar la danza después del gran esfuerzo que había hecho para lograrlo. ¿Dónde quedaba mi sacrificio, las inclemencias que viví, mis lágrimas, mis sonrisas, mi dolor, todo lo que sentí en ese mundo ajeno a una muchacha suramericana? Entenderán ustedes que no podía responder, tenía la lengua pegada al paladar, las ideas se me amontonaban en la frente. Así que le pedí a Kurt que me diera un tiempo prudente para analizar la situación y saber a qué me estaba comprometiendo. Debía asegurarme de que tendría las garantías para realizar un trabajo serio, de acuerdo con mi criterio profesional, que compensara el sacrificio que me implicaría el dejar de bailar, puesto que, sin lugar a duda, sería lo que finalmente sucedería una vez tomara la decisión de quedarme.

Entendí que no todo lo dirigen los sueños y la fantasía, que debía racionalizar. Exhibí ante mí los pormenores y vi que la situación que debía afrontar era la siguiente: por un lado, estaba la Escuela Departamental de Danza de Bellas Artes y, por el otro, el Ballet de Bellas Artes. La Escuela Departamental era una escuela de carácter no formal, financiada por el departamento del Valle del Cauca. La danza era considerada una actividad de extensión, un complemento en la formación de las *niñas bien*. Las estudiantes provenían en su gran mayoría de la clase media, media alta y alta, asistían una o dos veces a la semana, una vez finalizada la jornada escolar. Prevalecía el criterio de que el ballet era

una forma de adquirir buenas maneras, bonita figura, y se desconocía el ballet realmente como profesión. Los varones se veían excluidos por prejuicios sin fundamentos.

Por otro lado, se encontraba el Ballet de Bellas Artes. En ese momento una parte de los bailarines se había marchado. Quedaban algunos que, con el regreso de Brinati a Italia, habían quedado en la orfandad, en un limbo. Algunos planeaban las clases y otros se encargaban de dictarlas. Como bailarines no tenían contenido de trabajo, no había programación alguna ni proyecto por delante a realizar. Así se planteaban las cosas.

### La Escuela Departamental de Danza

Finalmente me decidí. Acepté ser la directora de la Escuela Departamental de Danza. Me fui como estudiante y ahora regresaba a dirigirla. Aunque era un logro, me sentía extraña, pues mi corazón gritaba que debía regresar a Italia y las circunstancias se presentaban desafiantes y confusas.

Como todo esto sucedía mientras la Escuela estaba en pleno funcionamiento, no podía pensar en viajar a Italia para recoger mis cosas personales y cerrar los compromisos pendientes, por lo que acudí a mis amigos para que me ayudaran. Mis pocas pertenencias me fueron enviadas por barco y así quedó suspendido para mí el capítulo europeo. No estaba segura de que fuera algo definitivo, aún no; en mi interior tenía un compromiso moral con Cali, empecé mi camino con la idea de unas vacaciones sin saber que no habría regreso. Debía aprender a ser profesora en mi tierra.

Solicité a Kurt Bieler un plazo para presentar una propuesta con la forma en la que enfocaría el trabajo. Mientras tanto, hablaría con el grupo de bailarines que quedaban del Ballet de Bellas Artes, creado por Brinati hacía diez años. En ese tiempo había alcanzado notoriedad con los festivales de arte, aunque su número se había reducido y sobrevivían sin mucha proyección, limitados a la inercia y la rutina, y así, se había apagado el fuego inspirador de sus orígenes.

Realicé con ellos una primera reunión para conocer sus posiciones y lo que pensaban y esperaban.

—En realidad —me dijo uno—, a mí, con lo que me pagan, me sirve para pagar mis estudios de ingeniería en la universidad.

—A mí —respondió otro—, con los dos o tres brinquitos que manejo, me basta para dictar las clases.

Sus respuestas me bastaron para concluir que no existía un verdadero interés ni tampoco el nivel profesional necesario. Así se lo hice saber al director Bieler, a quien le competía tomar una decisión. Al final, le pregunté:

—¿Kurt, en realidad usted quiere tener una compañía de ballet?

Yo venía de la experiencia de ser bailarina de la compañía del Teatro Massimo de Palermo, donde había un sólido cuerpo de baile, con más de cuarenta bailarines profesionales y una decena de solistas europeos invitados. También había visto el altísimo nivel de otras compañías del mundo, como cuando en Praga presencie al mítico Ballet Bolshói. Esas experiencias y la educación recibida habían cambiado mi percepción, así que, al confrontarme con el grupo de Bellas Artes mi idea era otra. Entonces le pregunté:

—¿Quiere saber qué pienso al respecto?

—Sí, claro.

—Realmente considero que, con la situación actual del Ballet de Bellas Artes, no es posible. El nivel de sus integrantes es muy bajo y los chicos tienen otros proyectos de vida, lo cual es completamente comprensible.

—Entonces, ¿qué debemos hacer? —preguntó Kurt.

—El otro camino —respondí— es crear una compañía internacional de ballet. Contratar coreógrafos y bailarines profesionales de diferentes nacionalidades y establecer las condiciones necesarias para la producción artística. Pero para ello debe contar con un fuerte presupuesto y garantizar la sostenibilidad al menos por diez años.

—Imposible —respondió Kurt—. Entonces, ¿qué propones?

—Mi propuesta concretamente consiste en cinco pasos. Para empezar, cerraría el Ballet de Bellas Artes, pues no existen las mínimas condiciones, ni el personal idóneo para seguir adelante con el proyecto. Despues reformaría la Escuela Departamental de Danza, estableciendo un plan de estudios con propósito de formación profesional, considerando que es una escuela financiada por el Gobierno departamental. El tercer paso consistiría en establecer una selección para el ingreso. El cuarto, en realizar evaluaciones semestrales y someter a selección a los estudiantes que se encuentren inscritos. Y, por último, organizaría una campaña de motivación hacia el estudio serio y sistemático del arte de la danza. Es necesario un cambio de mentalidad para emprender un

trabajo pedagógico con el propósito de lograr la compresión sobre la importancia de los varones en la danza.

Me miró, estaba atónito y proseguí:

—Kurt, te debe quedar claro que te encuentras ante una tarea difícil de lograr y de largo aliento, ya que se requerirá tiempo antes de ver resultados.

No podía darle otra respuesta, estaba ante un hombre con sólida formación en el arte. Con una mirada determinada, me dijo:

—Me queda muy claro. Comienza a trabajar y cuenta con todo mi apoyo.

En ese momento fui consciente del pesado fardo que caía sobre mis hombros. Me atacó una angustia terrible, tanto así, que sentí el peso de las responsabilidades una a una. Acababa de condenarme como bailarina, atrás quedaba todo por lo que había dado una feroz batalla desde que salí de Colombia. Fue muy doloroso porque sentía la enorme necesidad de bailar, pues aún me encontraba en plena forma. Pero, por lo que va de mi recuento, ya pueden ustedes afirmar que soy un hueso duro de roer, que no me amilano ante los desafíos: ¡la suerte estaba echada! ¡Está bien, dejaría de bailar! Era un sacrificio que redundaba en la esperanza de ayudar a muchos otros que también podrían bailar y, seguramente, mejor que yo.

Así fue como, frente todas las adversidades, poniendo el pecho ante los obstáculos, inicié actividades en el mes de marzo de 1970. La primera tarea fue diseñar un plan de estudios que se adecuara a las condiciones existentes y evaluar bajo criterios profesionales a los doscientos estudiantes que tenía la Escuela en ese momento. Comprendía que debía buscar las mejores condiciones en las niñas, pero debía hacerlo con cautela. Exigiría que tuvieran las condiciones mínimas que les permitieran realizar sus estudios con un poco de garantía.

Crear una escuela tipo Italia o Praga en el trópico fue muy duro, pero mi amiga la incertidumbre me estaba arrojando sin escrúpulos y sin compasión por ese camino. Al final, seleccioné aproximadamente a sesenta estudiantes. Muchas de las madres de familia de las niñas que no podían continuar protestaron enérgicamente:

—No traemos a nuestras hijas a la Escuela de Ballet para que sean profesionales.

—Lo entiendo —les respondía yo—, pero es misión de la Escuela motivar muy bien a las niñas para que elijan.

Recuerdo también a una estudiante que tenía los omóplatos tan salientes que parecían alas de ángel, a la cual tuve que rechazar. Su madre, muy disgustada, vino a mí y me dijo:

—Tengo claro que mi hija tiene un problema en la espalda. Pero justamente por eso la he traído aquí.

—De acuerdo, señora, pero justamente por eso ha sido rechazada. Perdone usted, pero la Escuela de Ballet no es un sitio de rehabilitación física.

Fue una dura discusión, no voy a decir ahora que fue fácil. Yo misma me cuestionaba, tenía el alma dividida y trataba de entender a todas estas personas: ¿cómo hablar de criterios profesionales en un país donde las profesiones artísticas han sido tan subestimadas, donde no han sido vistas como útiles? Para nadie es un secreto que quienes se dedican a una carrera artística corren el albur de padecer hambre. Así pensaban en esa época la mayoría de las personas y, aún hoy, subsiste en nuestro medio ese criterio. Pero tenía claro que había que luchar para cambiar esos mitos y no había otra manera.

Encontré también un grupo de jóvenes de entre veinte y veintiocho años que estaban iniciando sus estudios de ballet. Todos, absolutamente todos, podemos bailar, pero, cuando hablamos del perfil de un bailarín profesional, la edad es una condición que se debe tener en cuenta. El cuerpo de un niño es mucho más flexible, más dúctil que el de un adulto; lo mismo pasa con su cerebro. El arte del ballet requiere de un alto nivel de coordinación y, a medida que crecemos, crecen también las dificultades.

A causa de todos estos cambios, no faltaron los ataques. Se decía entre otras cosas, que yo quería aplicar una disciplina no acorde con nuestro carácter latinoamericano. Y cuando esos comentarios lograban cuestionarme, yo me respondía preguntándome:

—¿Qué nos impide ser disciplinados? ¿Cómo se entienden las disciplinas artísticas sin esa dedicación, sin ese rigor?

Sabía que una cosa son los dones y otra los méritos. Que los dones nos los dieron al nacer, son los talentos y vienen al mundo con nosotros, pero ellos no son garantía de que triunfaremos; necesitamos hacer méritos desde nuestra disciplina, dedicación y fervor por llegar a dominar un arte, y eso era difícil de entender en Cali. Había sido testigo de cómo los verdaderos maestros universales trabajaban para alcanzar metas casi inimaginables, y por eso estaba convencida de que no había otra manera de aspirar a la verdadera formación profesional. Entendí

que estaba en nuestras manos motivar a los estudiantes para que se enamoraran del ballet. Había hecho un compromiso y seguiría adelante.

La formación que había recibido como bailarina se basaba principalmente en el sistema Vaganova. Es este un sistema para la enseñanza del ballet que surgió en el siglo xx, creado por Agrippina Vaganova, quien aunque había tenido una carrera respetable como bailarina, se ganó un lugar en la historia del ballet gracias a su maestría en la enseñanza de la danza clásica. Su metodología se deriva del método de la Academia del Ballet Imperial de Rusia —hoy reconocida como Escuela Vaganova—. Es un sistema científicamente elaborado y reconocido por ser uno de los métodos de enseñanza de ballet más completos, con el cual se formaron y se siguen formando muchas leyendas. Una vez definida la estrategia, comencé a dar orden al trabajo. Pero enseguida me di cuenta de que sola no podría hacerlo todo, que me desbordaría y debía delegar.

Llevé a cabo mi primera decisión. Sin dudarlo, me dirigí a la embajada de la Unión Soviética en Bogotá. Las relaciones bilaterales entre los dos países se centraban en esos momentos principalmente en el campo de la educación y la cooperación humanitaria. Solicité formalmente su apoyo con un especialista en danza clásica por un periodo mínimo de dos años. Prometieron estudiar con atención mi solicitud. Luego, me dirigí al Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), orientado en esos momentos por el poeta Jorge Rojas, para que apoyara la solicitud presentada a la embajada soviética.

El poeta era una persona encantadora que prometió ayudar en lo que estuviera a su alcance. Por otro lado, debía conseguir los recursos económicos para pagar al posible maestro, pues Bellas Artes no contaba con los recursos para brindar ese apoyo. Dirigí mensajes a distintas entidades de la empresa privada. La primera persona que respondió fue Oliverio Pérez, de Oliverio Tours, quien generosamente me asignó una partida mensual para este propósito. La respuesta de la URSS no se hizo esperar. Indicaron que había sido designada la maestra Margarita Grishkevich.

Margarita era una mujer excepcional, con un fuerte carácter y una energía que desbordaba y contagia. Había sido alumna directa de Vaganova y entre sus compañeras de curso se encontraba Galina Ulánova, una de las más grandes bailarinas clásicas de la historia del ballet ruso del siglo xx. Toda su trayectoria me resultaba maravillosa. Estaba feliz de que mi solicitud hubiera sido atendida con una personalidad tan grande como ella. No puedo olvidar lo conmovida que me sentía por tener frente a mí una persona del nivel de Margarita; en ese momento

solo deseaba que ella no se fuera a arrepentir de haber aceptado la asistencia técnica en Cali. Margarita era artista emérita de la República de Georgia y el presidente Nasser la había condecorado cuando realizó asistencia técnica en Egipto. Nada para ella era imposible. Desde el primer momento tuvimos una muy buena química que creció en la medida en que nos conocíamos más. Era una persona comprometida y con un gran sentido ético, una mujer íntegra. Coincidíamos en la visión que teníamos de la danza, de la importancia de luchar por la profesionalización del arte del ballet, de la seriedad de la carrera, pero, en especial, de lo hermoso y satisfactorio que era vivir en este mundo.

Recordemos que eran los años de la Guerra Fría, una época en la que se veía al comunismo como una amenaza para Colombia y América Latina. La presencia de una ciudadana rusa en Cali levantó ampollas. Decían que era una forma de penetración cultural, motivo por el cual nuestras élites y el Gobierno estaban preocupados. Tenían una perspectiva equivocada: Margarita solo venía a entregarnos lo mejor de su visión como artista y su sabiduría. Estas personas, ya fuese por envidia o maldad, se negaban a entender que su trabajo no tendría injerencia política de ningún tipo. Al final, a regañadientes, fue aceptada, pero fue vigilada de manera persistente y casi que denigrante. Todo el tiempo pasaban por la Escuela agentes del F2 (detectives imberbes, armados y encantadores) que tenían la misión de controlar sus actividades. A algunos de ellos, como eran hombres jóvenes, yo les decía jocosamente:

—Hola chicos, miren bien, Margarita enseña solo a bailar ballet, no hace otra cosa. En estos momentos nos hacen falta varones, ¿por qué en vez de estar ahí mirando lo que hace ella, no se unen a nosotros y estudian un poco de ballet? ¡Les aseguro que será una linda opción!

Respondían solo con una sonrisa.

Margarita vivía en una residencia en el Parque del Perro, donde la señora Kropp. La irracional situación creada alrededor de su presencia en la ciudad culminó cierto día con un horrible atropello. Una mañana se presentó la policía en la residencia con una orden de registro. Arbitrariamente hicieron salir a Margarita de su cuarto mientras ellos procedían a buscar *propaganda subversiva*, o algo que delatará intervención comunista por parte de ella en el país. ¡Fue horrible! Horas más tarde, cuando llegué a recoger a Margarita, la encontré muy alterada. Me recibió con el corazón oprimido y llorando angustiosamente. Al no poder hablar, entre sollozos, me mostraba un papel donde se leía: “Yo tengo dignidad”.

Yo estaba estremecida ante el atropello tan absurdo, tan vulgar y de motivaciones tan oscuras. Mientras la señora Kropp narraba lo sucedido, la rabia y el coraje me fueron poseyendo. No comprendía cómo podían llegar a este punto de irracionalidad e insensatez. Margarita tenía pasaporte diplomático y aquello era algo que no podían hacer. Después de calmarla, supe que había que pedir excusas oficialmente. Por fortuna, en ese momento era gobernador del Valle Marino Rengifo Salcedo, una persona culta y admirable. Le expliqué lo ocurrido y le rogué:

—Por favor gobernador, hay que hacer algo, pedir excusas a la embajada, decir que se equivocaron, cualquier cosa. No podemos quedar como unos bárbaros y que por estos injustos argumentos se la lleven de regreso a su país. Sería espantoso y arbitrario.

El gobernador gentilmente hizo las aclaraciones del caso y habló con Margarita. Un día, una de esas personas de la alta sociedad de cuyo nombre no quiero acordarme, molesta por la presencia de Margarita, me dijo:

—Pero ¿no se da cuenta usted de que con esta profesora lo que usted hace es penetración cultural en nuestro país? Cuando quiera, yo le puedo ayudar a traer profesores americanos.

—¡Ah! ¿Y con ellos no habría, según usted, penetración cultural?

—¡Que idea tan desatinada e insolente, señora! Yo no tengo nada en contra de los Estados Unidos, toda mi familia vive en Nueva York.

No había nada que hacer, fue uno de los golpes más duros que recibí alguna vez. He pensado siempre que un proyecto, por ambicioso que sea, si tiene amor, fe y perseverancia saldrá adelante. Por tanto, las resistencias de una parte de la sociedad ante el proyecto profesional del ballet no me preocupaban y avanzaba obstinadamente.

Pero no siempre la vida conspira en contra nuestra, también hay veces que se confabula con nuestros sueños. Estaba recién llegada Margarita Grishkevich cuando, de repente, sucedió lo inesperado: de improviso, Giovanni Brinati regresó a Cali. Fue para mí la más increíble sorpresa, salté de alegría. Inmediatamente lo busqué, estaba ansiosa por verle. Habían pasado varios años desde cuando salí para Europa. Brinati me había impulsado a viajar, le había dado un rumbo a mi vida y tenía tantas cosas que agradecerle y compartir con él sobre mi permanencia en Italia.

No recuerdo dónde nos encontramos exactamente, pero sí recuerdo que fue realmente emocionante. Hablamos de todo lo que había pasado, de las razones de su regreso a Italia, entre ellas, destacaba su creencia

supersticiosa en el adagio: “Quien vive más de trece años fuera de su patria muere en tierra extraña”.

Narró que había vivido el desarraigamiento como algo muy doloroso. Habiéndose marchado de Italia por cerca de veinte años, al regresar las cosas habían cambiado y no se pudo adaptar ni entrar en el círculo laboral. Al comprender lo penoso que había sido su regreso a Italia, le dije:

—Giovanni, dirección de la Escuela de Ballet no hay sino una. Yo renuncio, pues creo firmemente que te pertenece. Yo estoy joven, regreso a Europa y retomo mi vida anterior.

Fue mi deseo sincero, tenía nostalgia de mi vida en Europa, aquí las cosas se presentaban turbias y amenazantes. Debía aceptar con tranquilidad los cambios del destino: deduje que Brinati había regresado para que yo volviera a Italia.

—No, no, no, de ninguna manera —respondió, rechazando enfáticamente mi propuesta. No aceptaba ni que lo discutiéramos.

Le expliqué los cambios que había hecho, mi propósito de hacer un trabajo en pro de la profesionalización del ballet. Le pareció muy ambicioso y sumamente difícil, considerando el medio de la ciudad que conocía muy bien, quizás mejor que yo. Sin embargo, después de mi encuentro con Brinati, me dirigí a la dirección de Bellas Artes, en esos momentos liderada por el pintor Daniel Romero Lozano. Le comenté sobre el regreso de mi maestro y sobre mi propuesta de renunciar a la dirección de la Escuela a favor de él, aclarándole que no había aceptado. También le recomendé vincular a Brinati como coreógrafo, en consideración a los años de trabajo exitoso que había realizado en Cali.

Daniel Romero se negó firmemente a las dos cosas. Traté de que entendiera que Brinati había realizado una excelente labor en pro del ballet en la ciudad y que contaba con el reconocimiento y la gratitud de la sociedad caeña. Que había invertido trece años de su vida al servicio del arte de la danza en la ciudad. Pero no había manera de que Daniel me escuchara. Así que acudí al consejo académico para que los otros rectores apoyaran mi propuesta. Finalmente, con el apoyo de todos se logró su vinculación. Ahora todo para mí comenzaba a ajustarse: seríamos tres personas al frente de la Escuela Departamental de Danza y podríamos desarrollar el trabajo tal como lo había previsto.

Nuestra misión tomó el ritmo que esperábamos. Todas las personas se fueron adaptando a los cambios, a los horarios y a las exigencias del programa. El plan de estudios que se estableció incluía el estudio de la Técnica Clásica, Gramática Musical, Folclore Nacional y Apreciación

del Arte y de la Danza. Se creó un espacio para montaje de obras, se definieron los criterios de selección para el ingreso y se organizó un sistema de evaluación semestral. Comenzamos a trabajar con mucha pasión e intensidad, y pronto vimos buenos resultados.

No faltaron, por supuesto, las dificultades. Brinati, al reincorporarse, se encontró en la práctica con varios cambios y el programa de estudios y la metodología eran factores que le producían una gran incertidumbre. Yo lo entendía, pues durante trece años había dictado todas las clases a su propio modo, sin nadie que, como él mismo expresaba, “le dijera lo que estaba bien y lo que no”. Su interés fundamental estaba centrado en la coreografía y así logró la profesionalización del Ballet de Bellas Artes con aportes del departamento del Valle, convirtiéndolo en el único grupo estable de este género en el país, con una importante programación entre las que se destacaron obras como *Tancredo y Clorinda*, *Tragedia en jazz*, *La siesta del fauno* y *La máscara de la muerte roja*, entre otras.

Tanto Margarita como yo le insistimos que no tenía por qué ocuparse de las clases, que esas las dictaríamos nosotras dos. Que nos encargaríamos de preparar lo mejor que pudiéramos a los bailarines para que su trabajo como coreógrafo le resultara mucho más rico. De esa manera, le dejamos un solo curso, pero había momentos en que su estado emocional lo dominaba. Afortunadamente, las diferencias siempre las resolvíamos con afecto y avanzábamos fortaleciéndonos cada vez más como equipo.

Con las estudiantes de los cursos más avanzados organizamos el Ballet Juvenil de Bellas Artes que, con solo siete u ocho meses de trabajo fuerte, hizo su debut en el Teatro Municipal con funciones dirigidas a los niños y con dos obras montadas por Brinati: *La Cenicienta* y *Tienda fantástica*. El periódico *Occidente* comentó:

El Ballet Juvenil de Bellas Artes conquistó el mayor de los éxitos al lograr que alumnos de tan corta edad hubiesen respetado con tanto acierto la coreografía. Muy buenos los decorados y de primera el vestuario. Primorosa la tienda de juguetes y la Cenicienta que copó la segunda parte del programa.

Todo esto fue motivando a los estudiantes y logramos crear un ambiente de trabajo sin igual. Habíamos logrado tener al menos dos chicos que se vincularon venciendo los tabúes: Adonai Sánchez y Jaime Barona.

## Donde baila uno, bailan dos

El año 1972 fue un periodo hermoso, lleno de momentos felices y otros muy difíciles y tristes para mí y para el desarrollo de la Escuela. Nos propusimos crear un programa en el que se apreciara el desarrollo que íbamos alcanzando con el trabajo serio y sistemático. Margarita propuso montar parte del programa con obras como *Muñecos* y “*Pizzicato*” del ballet *Sylvia*; les propusimos entonces a los músicos Kurt Bieler y Luis Carlos Figueroa que nos acompañaran, lo cual hicieron de forma generosa. Brinati, a su vez, propuso montar *Muñecas tiroleñas* y sugirió, junto a Margarita, que yo bailara, como una manera de fortalecer el trabajo escénico de la Escuela. Después de pensarlo dos veces y ajustar mis horarios como maestra, acepté.

Brinati me sugirió dos obras. La primera sobre Juana de Arco y la historia de su juicio a cargo del tribunal eclesiástico en la ciudad de Ruan, con música de Dvořák, lo que me llenó inmediatamente de entusiasmo. Era una bella oportunidad para aplicar ante un tema dramático lo aprendido con Mr. Layton en España y, en mi subtexto, en vez de enfrentarme al tribunal eclesiástico, me enfrentaría a las personas que de manera permanente continuaban hostigando y presentando resistencia hacia Margarita, defendiendo la enorme importancia que significaba que una persona como ella estuviera entre nosotros: expresaría con el movimiento lo que a veces cuesta decir con la palabra.

La segunda obra que Brinati me propuso fue el trío del ballet *Petrushka*: “El moro, Petrushka y la muñeca”. Margarita me planteó a su vez bailar “La muerte del cisne”, el preludio de *Sílfides* y una obra de su autoría sobre *Arabesque*, de Debussy. Estaba muy emocionada. Bailar nuevamente era un gran sueño, e inmediatamente nos pusimos a trabajar.

Margarita encargó a la URSS el tutú para “La muerte del cisne”, las zapatillas y el tocado. Algo hermosísimo. Pero lo que nunca nadie supo era que en ese momento yo estaba embarazada y, cuando llegó el día del estreno, el 2 de febrero de 1972, tenía ya cinco meses de embarazo. Me lo callé, sabía que podía hacerlo y que bailaría en compañía de mi hijo, porque donde baila uno, bailan dos. Afortunadamente por mi estructura física, no se notaba absolutamente nada.

Fue una bella función, muy bien acogida por la mayoría del público que apreció entusiasmada cómo el proyecto se iba desarrollando con gran nivel, tal como era nuestra ambición. No faltaron, por supuesto, los

ataques contra las coreografías de Margarita, que fueron tildadas de *antiguas*, igual que mi interpretación. Pero éramos conscientes de dónde provenían los comentarios dañinos que, a su vez, defendían las obras de Brinati, porque asumían que existía una confrontación artística entre él y Margarita, que desde luego no había.

Como siempre, en la vida de cada uno de nosotros en algún momento nos acecha la adversidad y la mala hora. Lo más difícil de superar se presentó a mediados del mes de mayo de 1972, cuando recibimos la infortunada noticia de que el Gobierno, en cabeza de Misael Pastrana Borrero, ordenaba la salida de todos los soviéticos del país. Viajé a Bogotá, hice toda clase de diligencias para que se hiciera una excepción con Margarita, imploré, lloré sin conseguirlo. Margarita tuvo que salir del país el 24 de junio de ese año. Fue algo muy triste y doloroso para todos. Eran los años de la Guerra Fría y ser comunista era una desgracia, y lo era aún más siendo ciudadano soviético.

Antes de marcharse, Margarita me ofreció una beca para ir a Leningrado, creía firmemente que debía salir de aquí a como diera lugar. Se llevó una idea muy amarga de cómo era la vida cultural en Cali, le preocupaba que continuara en una pelea con tantas limitaciones y persecuciones. Lo que me dijo fue brutal y lapidario:

—Salga ahora, porque si la mierda hoy le llega a la nariz, en pocos años le llegará a la coronilla.

No tuve el valor de irme, acababa de nacer Carlos Felipe, mi hijo. La despedí en medio del llanto y nunca más supe de ella.

Al retomar las clases tras la partida de Margarita, en el mes de septiembre, quedamos Brinati y yo con toda la responsabilidad, y trabajamos así durante dos años. Al finalizar el mes de junio de 1974, Brinati me expresó que se sentía cansado y que deseaba irse. Me dijo:

—Me voy donde nadie me diga qué debo hacer y qué no. Por favor, hazme una renuncia.

—¿Cómo así? —le respondí—. ¿Cómo te voy a hacer una renuncia? No, no de ninguna manera.

Siempre me pregunté por la razón que perturbó a Brinati y hoy solo tengo una hipótesis. Como ya he dicho, él era muy supersticioso: había sido un hombre muy atractivo, aventurero, se había ganado algunos enemigos y Cali ya se había agotado para él. De hecho, se sentía cansado y el nuevo modelo Vaganova de la Escuela lo ponía de mal humor; no era su forma de enseñanza, pues era un gran creador, su ámbito ideal era la coreografía y los códigos de la técnica rusa, con su precisión

lógica, lo exasperaban. Un día me dijo: “*In testa m’entra ma in culo no*”. Lo entendía racionalmente, pero no como un saber orgánico.

Finalmente partió. Le rogué que no se fuera, pero no había nada que hacer, volvió a retomar clases en Cartago, Pereira y creo que Manizales. Desde ahí regresó a Italia, a la ciudad de L’Aquila, cerca de Roma, en donde su hermano era el alcalde. Cuando llegó se encontraba bastante enfermo y meses después me llegó la noticia de que había partido de este mundo. Murió tal como lo deseaba, en su país natal. Fue realmente triste verlo partir y más tarde conocer su fallecimiento. Brinati fue un hombre muy importante para mi carrera y toda mi vida he estado sumamente agradecida con él. Quedé completamente sola como maestra. Tuve que apoyarme en las chicas de los cursos superiores de la Escuela, quienes comenzaron a trabajar con las niñas de los cursos inferiores.

Al inicio de los años setenta, Cali era aún reconocida en Colombia como ciudad cultural. Fue anfitriona de varios eventos de alta importancia, como el Festival Nacional de Arte, que se celebró cada año entre 1961 y 1970, organizado por Bellas Artes, que contaba con la aceptación del público de la ciudad y con una lista de participantes intelectuales y artísticos de los más selectos del país. También se llevaron a cabo la Bienal Latinoamericana de Artes Gráficas, entre 1971 y 1975, organizada por el Museo la Tertulia con el apoyo de Cartón de Colombia, y los Juegos Panamericanos en 1971, que marcaron la historia del deporte colombiano con la creación de Coldeportes y la consolidación de varios proyectos que brindaban el apoyo a los deportistas a nivel regional.

En el discurso inaugural, el presidente Misael Pastrana Borrero reconoció a Cali como orgullo de Colombia por la cordialidad y armonía de su ambiente, por su paisaje y por el noble civismo de sus gentes. A partir de este momento la ciudad vivió un notable cambio porque, además de la infraestructura deportiva, se construyeron nuevas vías, servicios y parques que le dieron una imagen de prosperidad y generaron un crecimiento inesperado.

Al mismo tiempo era una época muy convulsionada en el país. Las manifestaciones de obreros y estudiantes se sucedían a diario, y a Cali se la reconoció como la ciudad que impulsaba la protesta en el país. Era foco de revueltas que luego se extendían a otras poblaciones. Como era de esperarse, la juventud caleña reaccionó y Bellas Artes no fue ajena a esta situación. La agenda académica se veía alterada con frecuencia por protestas estudiantiles, sin llegar a suspenderse totalmente.

En el mes de abril de 1975, se generó un conflicto entre los directores y subdirectores del Conservatorio de Música y las Escuelas de Teatro, Artes Plásticas y Danza con el director de Bellas Artes, Daniel Romero Lozano, quien, en vez de tomar la iniciativa de aclarar la situación a través del diálogo y escuchar las argumentaciones y descargos de los directores de áreas, decidió romper la comunicación, presentar la renuncia a su cargo y convocar a la comunidad de Bellas Artes, tanto estudiantes como empleados y personal de servicio, a una asamblea general en donde presentó la posición de los directores como un acto subversivo y disociador que le impedía continuar ejerciendo sus funciones.

Esto hizo que las cosas tomaran un rumbo extraño en un ambiente que estaba ya bastante caldeado. La confusa situación desembocó en un movimiento que día a día se complicó ocasionando protestas, bloqueos y asambleas permanentes, llegando muchas veces a alusiones insultantes y calumniosas contra los profesores Octavio Marulanda y Luis Carlos Figueroa. Incluso, con palabras malsonantes y subidas de tono, pedían la salida de estos profesores con base en información falsa. Lo alarmante e inaceptable fue que utilizaron formas que no correspondían a la tradición de una institución cultural como Bellas Artes.

Recuerdo que el movimiento y la protesta estaban liderados por el MOIR, una organización maoísta en Colombia con un apéndice juvenil llamado la JUPA (por sus siglas correspondientes a Juventud Patriótica). Como sus consignas defendían la cultura nacional, científica y de masas, veían en el ballet una actividad extranjerizante y elitista. Esta radicalización venía de la influencia de la Revolución Cultural china, donde la Banda de los Cuatro atacaba ferozmente la presencia de la cultura occidental.

En la contraparte había personalidades muy fuertes. Entre ellas recuerdo especialmente a Vicky Hernández, quien por entonces se desempeñaba como profesora de la Escuela de Teatro. Tuvimos duros enfrentamientos en esos momentos, sin que se viera afectada la admiración que siempre le tuve por su enorme pasión y capacidad interpretativa como actriz. Las asambleas eran provocadoras y los padres de familia de la Escuela de Danza temían enviar a sus niñas a cumplir sus labores.

Día a día las cosas se complicaron hasta que finalmente los huelguistas se tomaron las instalaciones de la institución, lo que llevó al Gobierno departamental a ordenar el cierre temporal de Bellas Artes. Durante esta crisis me enfrenté duramente con los huelguistas. Si bien era cierto

que la institución tenía problemas, como la falta de espacios, de maestros, de recursos, etc., no podía estar de acuerdo ni con los argumentos contra los directores, ni con la manera en la que se llevaban adelante las protestas y el maltrato a los artistas. Mis posiciones tuvieron como consecuencia desatar una animadversión contra mí y contra la Escuela de Danza.

Finalmente, la Secretaría de Educación, en cabeza del doctor Eusebio Muñoz Perea, expidió el Decreto 0609, por medio del cual se ordenaba el cierre temporal de las actividades docentes en el Instituto de Bellas Artes.

No recuerdo cuánto tiempo permaneció cerrada la institución, sé que fueron varios meses, o incluso un semestre completo. Cuando el Gobierno departamental logró llegar a un acuerdo con los huelguistas, los directores Luis Carlos Figueroa y Octavio Marulanda presentaron sus respectivas renuncias y asumió la dirección de Bellas Artes el doctor Henry Simons Pardo. A partir de ese momento se abrió una profunda fractura que cambió negativamente la naturaleza de Bellas Artes. La nueva dirección redujo la crisis a problemas de eficacia administrativa bajo el argumento de que los artistas eran malos administradores. Fue entonces cuando los políticos aprovecharon y le echaron mano al aparato burocrático de la institución.

Por primera vez en su historia fue nombrado un rector que no era artista. El Gobierno departamental había llegado a la conclusión de que los artistas no tenían capacidades administrativas y la dirección de Bellas Artes se convirtió a partir de ese momento en un cargo político. Asimismo, pensando tal vez en una transformación inmediata, le cambiaron el nombre de Bellas Artes y Extensión Cultural del Departamento del Valle del Cauca por Instituto Departamental de Arte y Cultura. Todos estos cambios, considero, fueron fatales para el desarrollo artístico futuro. Se privilegió la administración y lo artístico pasó a un segundo lugar: el poder político impuso su burocracia.

Cuando se anunció el nombre del doctor Simons Pardo como director de Bellas Artes, recibí con sorpresa la noticia, pues tenía una estrecha relación con él y con su esposa Mélida. Pero sucedió lo inesperado. El primer día, cuando Henry Simons ingresó a la institución, me invitó a almorzar y durante la comida me informó que al asumir el cargo de director de Bellas Artes había tenido que pactar mi cabeza por solicitud de los huelguistas. En consecuencia, con mucho dolor, me solicitaba que le presentara la renuncia.

—¿Cómo así, Henry? —le dije—. De ninguna manera presentaré la renuncia. Destitúyeme, si ese fue tu compromiso con los huelguistas.

—Sí a las 6 p. m. no has renunciado, me obligas a destituirte.

—De acuerdo.

Y así terminó el almuerzo en el que mi cabeza fue el plato principal. Fue otra desilusión: yo había creído que este hombre era un amigo. Concluí que, si en efecto tenía que irme, prepararía mis maletas para regresar a Europa y volvería a bailar, olvidándome definitivamente de Colombia. Regresé a la Escuela a esperar a que fueran las seis de la tarde y, en vista de que no pasaba nada, le envié un mensaje al doctor Simons Pardo, diciéndole que estaba esperando la destitución. Esta nunca llegó.

Más tarde supe que el secretario de Educación de ese entonces, el doctor Eusebio Muñoz Perea, sostuvo el argumento de que no tenía sentido que personas ajenas a la Escuela de Danza solicitaran la cabeza de su directora cuando los padres de familia y los estudiantes respaldaban firmemente la labor que estaba desarrollando en pro del ballet. Fue por esto que no se aceptó la solicitud de los huelguistas, y entonces había que seguir adelante. Por supuesto que crecieron las dificultades y la hostilidad por parte de los huelguistas al ver que no habían logrado su propósito, pero mi ánimo y mis objetivos estaban por encima de todas esas cosas.

La crisis había terminado y tuvo como resultado positivo la reafirmación de la comunidad de la Escuela de Danza que, durante esos momentos difíciles, estuvo siempre a mi lado. Padres de familia y estudiantes rodearon la dirección brindando todo su apoyo y respaldo. Como con la ausencia de Brinati había quedado sola como maestra, con el apoyo de las estudiantes de los cursos superiores y en un contexto para nada favorable, los padres de familia crearon la Fundación Amigos de la Danza Fundanza, constituida además por artistas, profesionales y amigos del arte. Iniciaron actividades propiciando temporadas en diversos lugares de Cali, en varias ciudades del departamento del Valle, así como en Bogotá, Medellín, Bucaramanga, etc. Lograron el apoyo de empresas privadas con programas culturales. Por ejemplo, iniciaron una labor educativa desarrollando ciclos cinematográficos con películas de ballet en los teatros Bolívar, El Cid y Alameda y en la Cinemateca de la Tertulia con películas de 35 mm que conseguían a través de Cine Colombia y con el apoyo de las embajadas de Francia, Alemania, Bélgica e Inglaterra. De esta manera contribuyeron al reconocimiento de

la labor de la Escuela Departamental de Danza y a la formación de un público para el ballet.

La junta directiva estaba integrada por el presidente Diego Sarmiento, el vicepresidente Alex Grun, el secretario Jaime Ariza, el tesorero Octavio Marulanda y como vocales María Cristina de Gómez y Susana López. Otros miembros de Fundanza, como Irene de Donskoy, Fulvia de Gil, Aura de Pérez y Guillermina de Rodríguez, colaboraron y nos acompañaron con fervor, realizando bazares y todo tipo de actividades para recaudar fondos. Colcultura, con Gloria Zea a la cabeza, brindó también ayuda a la realización de estos objetivos.

Por mi parte, redoblé mis esfuerzos creando una serie de obras de mi autoría: *Cromatismo y contrapunto*, con música electrónica; *Toccata y Fuga*, con música de J. S. Bach; *Impresiones*, con música de Debussy; *Evoluciones*, también con música electrónica; *Polka brillante*, con música de Smetana, entre otras. Con esta programación reinicié los contactos con la embajada soviética y solicité en esa oportunidad dos maestros especialistas, con una vinculación mínima de dos años cada uno.

En 1975 recibimos con orgullo la visita del maestro Fernando Alonso, fundador junto a Alicia Alonso no solo del Ballet Nacional de Cuba sino también de la Academia Alicia Alonso, del Ballet de Camagüey y responsables de establecer los cimientos pedagógicos (tanto en lo técnico como en lo estilístico) de la hoy mundialmente conocida Escuela Cubana de Ballet.

Esa prestigiosa visita fue posible gracias a la generosa invitación que me hicieron el rector de la Universidad del Valle, el doctor Álvaro Escobar Navia, una de las personas más cultas que en ese momento había en la región, junto a la Asociación Colombo Cubana para presentar el trabajo que estaba desarrollando en la Escuela Departamental de Danza y para exponer mi idea de orientar la formación profesional en ballet ante el comandante de la Revolución cubana René Rodríguez, también presidente del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP) en La Habana.

René Rodríguez era una figura muy importante, había sido expedicionario en el barco Granma dirigido por Fidel Castro que, procedente de México, desembarcó en Cuba y marcó el inicio de las luchas guerrilleras que culminaron con el triunfo de la Revolución. He de confesar que, al igual que miles de jóvenes latinoamericanos, en esos momentos yo era simpatizante del proceso social y político que vivía Cuba y colaboraba con la Casa de la Amistad Colombo Cubana; por lo tanto, consideré este hecho como extraordinario y muy emocionante para mí.

Fue así como, inmediatamente después de presentar mi propuesta, solicité colaboración entre la República de Cuba y la Escuela Departamental de Danza y el comandante Rodríguez me manifestó con pasión que estaba listo para hacerlo, pues sabía que Cuba era un centro importante para la danza latinoamericana y agregó que, una vez regresara a La Habana, hablaría con el maestro Fernando Alonso para que se realizará la primera visita lo más pronto posible y sin tanto protocolo.

Por esos días recibimos la visita del agregado cultural, quien me informó que Fernando Alonso, a su vez, nos visitaría pronto junto con su esposa. Con nerviosismo, le respondí:

—¿Cómo, con su esposa? Imposible, nuestra Escuela es muy pequeña para recibir a una personalidad de la envergadura de Alicia Alonso.

—Pero ¿no sabe usted que Fernando y Alicia se separaron?

—No, no es posible —respondí sorprendida. No lo podía creer.

—Pues, así es —continuó el agregado cultural—. Viene con su nueva esposa: Aida Villoch, una joven bailarina de veinte años.

No acababa de salir de mi asombro. No había nada más que decir y le expresé que estábamos listos para recibirlos. Me sentí feliz al saber que una personalidad latinoamericana de tantos quilates en la danza como Fernando Alonso nos visitaría. Por supuesto, conocía su trayectoria profesional, así como también la importancia de Alicia Alonso, considerada como una de las más grandes bailarinas del siglo xx. La fama del trabajo de este par de colosos abarcaba todo el orbe y era muy reconocida la labor que estaban desarrollando en Cuba. El agregado cultural de la embajada cubana no tardó en anunciar públicamente la pronta visita de Fernando Alonso y su nueva esposa. Como ya se imaginarán ustedes, entré en pánico.

Juzgando las situaciones retrospectivamente, quién hubiera podido imaginar el rumbo que hoy en día tomó esa Revolución. ¡Cuántos sueños e ilusiones perdidas! Éramos jóvenes y soñábamos con una sociedad más equitativa y armónica.

Informé a los miembros de Fundanza sobre la llegada de Fernando Alonso, pues ellos apoyarían con los gastos de estadía durante la semana que permanecerían en la ciudad. Finalmente, cuando Fernando y Aidita —así la llamábamos— llegaron a la ciudad, se organizó una rueda de prensa y, como sucede muchas veces con ciertos periodistas culturales de nuestro medio, aquella vez no se prepararon, no investigaron siquiera quién era su entrevistado. Una periodista desconocía todo sobre Fernando, y por eso le hizo la ingenua pregunta:

—Dígame, señor Alonso, ¿es usted pariente de la famosa bailarina Alicia Alonso?

Al oír esto, dije para mis adentros, “¡Trágame tierra!”

Fernando respondió serenamente:

—Pues mire usted, señorita, si seré pariente de la señora Alonso. Estuve casado con ella por más de treinta años. Ella lleva mi apellido, pues su nombre original es Alicia de la Caridad Martínez del Hoyo. Pero, como aún estoy joven, aquí le presento a mi nueva esposa.

Reímos de la ingenuidad de la periodista y de la tan sensata respuesta. Esta visita fue el inicio de una buena relación con el Ballet de Camagüey y con Fernando Alonso. En 1976 la Compañía de Camagüey realizó su primera gira por Colombia. La gira inició en Cali, siguió a Bogotá y Medellín y marcó el comienzo de la colaboración de maestros cubanos con la Escuela Departamental de Danza. Todo esto, a las personas de la élite, que mantenían siempre su mirada sospechosa sobre mi trabajo, les afirmaba mi condición de comunista, que era la etiqueta que me habían colocado desde la llegada de Margarita Grishkevich en 1971.

En 1976 se incrementaron las actividades. Fundanza se encontraba seriamente comprometida con la Escuela Departamental de Danza, lo cual fue para mí una ayuda inestimable. La Escuela me exigía mucha energía. Ya no era Pirinola, ahora era un correcaminos, pues me movía permanentemente de un lado para el otro. Estaba totalmente entregada al trabajo; el tiempo para mis actividades personales no contaba. Esto no era para mí un sacrificio, pero sí para mi hijo Carlos Felipe, quien sintiendo en carne propia la situación, llamó mi atención con una bajada en su rendimiento escolar. Así que redoblé mi energía y saqué el tiempo necesario para atender a mi hijo, que es parte esencial de mi vida. Un niño increíblemente vivaz, alegre, inteligente, con el don de hacer crecer en mí el valor necesario para enfrentar los escollos más crudos de la vida.

En ese momento, ser madre tenía un doble sentido para mí. Por un lado, el milagro de haber dado vida a una hermosa criatura que se desarrollaba a diario junto a mí era un aprendizaje sorprendente, era un descubrir juntos la vida. La otra criatura que trataba de hacer crecer en ese momento, en un medio social tan hostil con el del ballet, era la Escuela. Hazaña aún más ardua debido a mi empeño por darle una orientación hacia la profesionalización del ballet. Tenía la certeza de que, a medida que las personas con las cuales trabajaba y las otras a quienes nos acercábamos a través de las funciones aprendieran a apreciar este

hermoso arte, crecería también su conocimiento sobre el ballet y su aceptación social. Mientras tanto, las estudiantes se iban desarrollando con un nivel cada vez mejor.

Nunca sentí que sacrificaba mi tiempo en una misión imposible, jamás me sentí arando en el desierto por una sencilla razón: yo amo y conozco al ballet y, como dice el dicho popular, “Uno solo ama lo que conoce”. Por eso nunca he sentido diferencia entre el tiempo que le dedico a la danza y el que le dedico a las cosas de mi vida íntima. Para mí es uno solo, una sola causa, porque a la danza no la veo como un trabajo: es mi forma de vida. Aunque no baile, siempre siento como si lo hiciera, siempre me siento bailarina. Siempre agradeceré a la vida el haberme permitido orientarme por el camino de esta profesión, y como lo dije en la primera página, siempre he sido perseguida por ese obsesivo deseo de bailar.

Bueno, retomemos. Pese a la delirante actividad mental de la élite local inmersa en la ideología de la Guerra Fría, nuevamente logré reactivar las relaciones con la Unión Soviética y contar con la asistencia técnica de los maestros rusos. En los meses siguientes recibimos, con alegría y gran alivio, la llegada de la profesora soviética Nadia Podchikova. Oriunda de Tashkent, capital de la República de Uzbekistán, fue bailarina profesional del teatro de la ópera de Tashkent y tenía una apreciable experiencia como maestra. Recién llegada era bastante tímida y no hablaba español. Afortunadamente nuestro lenguaje de la danza clásica es universal y su comunicación es muy directa. Conseguí, para ayudarnos, a un traductor ruso, un ingeniero que había estudiado en la Universidad Patrice Lumumba de Moscú y, debido al inesperado acontecimiento de que se enamoraron, nuestra nueva maestra aprendió a hablar español muy rápido. Con su llegada las cargas se aliviaron un poco, aunque Nadia no tenía la intensa pasión y entrega de una Margarita Grishkevich. Ese fue el año en el que empezamos a plantear muchas proyecciones para la Escuela.

Hacia el año de 1976 el contexto social de Cali evidenció transformaciones. La ciudad que había logrado realizar los más importantes festivales de arte en Colombia, la ciudad culta, cívica y deportiva, entró en crisis. Para sorpresa de todos, de repente cayó el telón del escenario cultural y vimos cómo quedaban atrás las virtudes con las cuales se la reconocía. Los problemas sociales, así como las permanentes protestas estudiantiles, obreras y campesinas, se sumaban a la difícil situación

económica que, después de pasados unos años de los Juegos Panamericanos, comenzaban a revelar efectos negativos.

Bellas Artes también comenzaba a cambiar. Se promovía ahora el desarrollo burocrático, los manejos políticos y el crecimiento administrativo. Sin embargo, para mi satisfacción, la Escuela Departamental de Danza marchaba bien, tanto que hubo un aumento en la intensidad del trabajo artístico, lo que nos exigía desplazarnos de la ciudad con cierta regularidad. Todo esto llevó a que los colegios en los que estudiaban las alumnas de la Escuela comenzaran a protestar por las recurrentes ausencias y llegó un momento en que fue muy difícil obtener los permisos para las giras.

Además, la gran dificultad en el proceso de la Escuela era que las estudiantes, después de ocho años de estudios, desertaban hacia la universidad para emprender otras carreras que les dieran un futuro profesional más seguro. Eso significaba que aún, en nuestro medio, el ballet no era un proyecto profesional de vida. Ser bailarín profesional de ballet significaba carecer de un futuro. Además, como si fuera poco, la pesada atmósfera que debíamos vivir en Bellas Artes era una batalla agotadora y desgastante.

El buen desarrollo de la Escuela, la proyección del trabajo artístico, no solo en Cali, sino también en Bogotá y Medellín, entre otras ciudades, y los respaldos financieros que conseguíamos para la realización de las propuestas producían escozor en muchas personas. Llegué entonces a la conclusión de que habíamos tocado techo. Debía encontrar una salida, pues lamentablemente dentro de la estructura de la Escuela no se logaría dar el salto hacia la profesionalización del ballet. Era necesario dar un paso más radical, algo que ayudara a combatir el tabú de que *quienes se dedican al arte se mueren de hambre*. Estaba convencida de que el problema era de mentalidad y sabía bien dónde radicaba el entuerto: el arte era visto meramente como una forma de entretenimiento.

### Por primera vez me imaginé la nave

Comencé entonces a acariciar la idea de crear un colegio de primaria y bachillerato solo para la formación de bailarines profesionales de ballet, a semejanza de como estaban organizadas tantas escuelas profesionales de ballet en el mundo. La misma escuela donde había estado en Praga era así. Decidí comentarlo con Susana López, mujer extraordinaria que

contribuyó durante toda su vida al desarrollo cultural y artístico de Cali. Fue un apoyo indiscutible en esos años difíciles, era como mi madre espiritual y artística.

Susanita, como la llamábamos cariñosamente, se desligó del Conservatorio de Música, donde trabajaba, por la decepción que se llevó frente a la suerte que corrió el maestro Antonio María Valencia. Valencia era un insigne pianista, compositor, pedagogo y pionero del arte musical en Cali. Fue él quien fundó el Conservatorio de Música que lleva hoy su nombre (algunas personas extraordinarias, incluida Susanita, por cierto, contribuyeron y apoyaron en su fundación y aprobación por el Concejo Municipal, presidido por el doctor Jorge Zawasky en 1933). Como producto de la maldad, fue sacado de la institución que había fundado. El maestro nació en Cali y ha sido siempre considerado como una de las figuras más sobresalientes de la música colombiana en la primera mitad del siglo xx.

El triste y desafortunado destierro de Antonio María Valencia había llevado a Susanita a tomar la decisión de nunca más pisar el Conservatorio. Pero, llevada por el entusiasmo del trabajo que yo venía realizando desde mi llegada a Bellas Artes, se unió a otras personas maravillosas que me acompañaban en esos momentos. Cuando escuchó mi deseo de hacer algo más por la profesionalización fundando un colegio de primaria y bachillerato, me miró emocionada y me dijo:

—Hay algo extraño que me pasa contigo. Tus ideas me recuerdan en muchas cosas al maestro Antonio María. Tienes que conocer lo que él pensaba acerca de la profesionalización en la música. iremos a la casa y te daré a conocer el documento que escribió para el Congreso de Música llevado a cabo en Ibagué en 1936. Cuando lo leas y conozcas su propuesta para el desarrollo y fortalecimiento de la educación musical y artística en el país, podrás entender a qué me refiero y verás que tal como están las cosas parece que se refiriera a la situación actual de la educación artística en Colombia.

No olvidaré nunca ese cuadernillo verde que aún conservo como un incunable. Cuánta sabiduría acumulada, qué prodigo de claridad sobre la educación artística musical, que perfectamente se extiende a la danza y al teatro. En ese documento, Antonio María Valencia exponía la importancia de que se incluyera la formación musical en el sistema de educación general, que construye ciudadanía, y la defensa del artista y del desarrollo del arte, que afianza el concepto de nacionalidad. Veía en la precariedad de la cultura en los colegios y en la falta de un

idealismo estético el fracaso de muchos jóvenes en las escuelas; entendía la trascendencia de la formación de maestros especializados para la enseñanza de la música y la unificación de criterios pedagógicos, y reivindicaba la necesidad de organizar y sostener las orquestas sinfónicas, así como la creación del teatro lírico nacional y de la escuela de danza, que consideraba imprescindibles para fomentar la cultura artística del pueblo.

Esta lectura me llenó de valor y entusiasmo. Fue a través de Susanita que aprendí a amar y respetar la memoria del maestro Antonio María Valencia, un extraordinario artista a quien no tuve la suerte de conocer personalmente. Así que no dudé más: ¿por qué no? ¿Por qué no podemos tener el espacio que nos merecemos? Debía pensar seriamente en la creación de la Escuela Superior de Danza, un colegio solo para bailarines. Porque tal y como marchaban las cosas con la Escuela Departamental de Danza, más temprano que tarde caeríamos en la mediocridad y en la frustración. Debíamos adelantarnos para salvarnos de esta situación y abrir la puerta en busca de la perfección artística, creando un puente entre lo que teníamos hasta ese momento y la búsqueda de la excelencia.

—¡Esto solo se logra con un cambio radical! —me dije y dejé de temer en dar el siguiente paso.

El reto era verdaderamente desafiante. Debía ser capaz de cambiar las cosas. La primera tarea primordial era hablar claro con padres y estudiantes de la Escuela de Danza. Reuní a los padres de familia, que hasta entonces habían sido increíblemente solidarios con todo el proceso, y les hice ver que dentro de las limitaciones que la Escuela tenía, no sería posible dar el salto hacia la profesionalización a la que tanto aspiraba. No quería que se sintieran traicionados, que después de vencer tantas dificultades sintieran que los abandonaba. Les planteé que quería sacar adelante la idea del colegio dedicado solo a la formación de bailarines profesionales y que, si no lo lograba, renunciaría y me iría nuevamente fuera del país.

A algunos de los padres la idea no les gustó para nada, pero estaba tan decidida a seguir adelante que aceptaron mi posición con benevolencia y comprensión, aunque eso sí, con muchas dudas.

Al iniciar el año de 1977 —un año que considero definitivo para la historia de mi vida profesional— comencé a estudiar la posibilidad del proyecto: un colegio de ballet. Sabía lo que necesitaba para la formación de los bailarines, pero debía averiguar cómo articular todas las materias del ballet con las del sistema educativo nacional. Desconocía

el sistema y no sabía qué cabida tendría un proyecto de este género. Era indiscutible que necesitaba asesoría, personas que conocieran del tema. Llamé en primer lugar a Octavio Marulanda, investigador musical y folclorólogo, amigo muy querido desde nuestras épocas en la Escuela de Teatro, donde Octavio era actor y profesor. Hombre afable, estudioso e indiscutible colaborador de todas las actividades artísticas, no solo en la ciudad, sino también en el país.

Invité también a Mariela Orozco Hormaza, profesora e investigadora de la Universidad del Valle. Mujer entusiasta y espléndida, doctora en Psicología de la Universidad de Barcelona, con gran experiencia en los temas de educación. A todos esos títulos, se sumaba que era investigadora del grupo Desarrollo en Contextos y profesora del doctorado en Psicología de la Universidad del Valle. Además, por supuesto, a Susanita López. En la primera reunión en la que les planteé lo que deseaba, la reacción de todos, con excepción de Susanita, fue:

—Pero ¿estás loca? ¿Quién te va a aprobar un bachillerato artístico en ballet en este país?

—No dudo de que será difícil, pero quiero intentarlo. Solo les pido que me regalen una o dos horas semanales de su tiempo y yo me encargo de todo lo que se requiera.

Generosos, aceptaron y nos pusimos a trabajar.

Octavio Marulanda tomó la decisión de trabajar hombro a hombro conmigo, al punto de hacer del proyecto parte de sus propios objetivos personales. Como generalmente nos reuníamos en su casa, terminó también involucrada parte de su familia. Desde Lirian Marulanda, licenciada en Literatura, quien nos ayudaba a tomar notas y a redactar, hasta Berenice, su esposa, persona especialísima, artesana y hábil modista, quien era la realizadora del vestuario de las obras de la Escuela de Teatro y de otros grupos escénicos. Con el resto de los integrantes se discutían los temas a medida que avanzábamos.

Junto a Octavio comenzamos a revisar la normatividad que existía en el sistema educativo nacional sobre los bachilleratos, para ver en dónde podría entrar el proyecto. Personalmente me sentía muy confiada porque muchas cosas coincidían. En Colcultura se encontraba Gloria Zea, quien, con gran claridad dirigía esta institución desde 1974, impulsando y ofreciendo condiciones para el desarrollo de todas las artes en Colombia. Aún hoy sus años como directora de Colcultura se consideran los años de oro de la cultura en Colombia. Apoyaba y promovía la Escuela Departamental de Danza y le encantó la idea de

un colegio de ballet. En el Viceministerio de Educación se encontraba Doris Eder de Zambrano, una vallecaucana excepcional, positiva, afable, culta y de gran sensibilidad por el arte, quien desde el inicio de esta etapa mostró su disposición a colaborar con el proyecto. Siempre he creído que cuando los elementos que constituyen una idea comienzan a encajar como las piezas de un rompecabezas, es un buen indicativo de éxito.

El grupo de apoyo para el proyecto se consolidó entonces así: Octavio Marulanda, Mariela Orozco, Susana López, Lirian Marulanda, Gloria Zea y Doris Eder de Zambrano. A este grupo se integró más tarde la Secretaría de Educación del departamento del Valle del Cauca, liderada por la doctora María del Socorro Bustamante de Lengua y su equipo, que recibieron con entusiasmo el proyecto.

En cuanto a normas nacionales, encontramos que el presidente Carlos Lleras Restrepo, quien desempeñó el cargo de 1966 a 1970, consciente de la necesidad de mejorar la educación y con ayuda de sus asesores en pedagogía, había expedido el Decreto 45 de 1969 que creó los INEM, los cuales se definen en el primer artículo como:

Artículo 1º. Establécese en el país la enseñanza media diversificada entendida como la etapa posterior a la educación elemental y durante la cual el alumno tiene oportunidad de formarse integralmente, a la vez que puede elegir, entre varias áreas de estudio, la que más se ajuste a sus necesidades, intereses y habilidades. Así, el alumno podrá ingresar a la universidad o desempeñar más efectivamente una determinada función en su comunidad.

No era exactamente lo que necesitábamos, pero esto era ya un buen principio. En 1976 el doctor Alfonso López Michelsen, en ese momento presidente de Colombia, reestructuró el sistema educativo nacional mediante el Decreto 088 de 1976. En este decreto vimos con claridad la posibilidad que tenía nuestro proyecto. En el Artículo décimo vimos una salida. A la letra, reza: “La educación media e intermedia continúa la educación básica, diversificándola con el doble propósito de preparar al alumno para los estudios superiores y para el ejercicio laboral en profesiones técnicas y auxiliares”.

En 1977 se produjo en el país una fuerte expansión de la educación que impulsó la necesidad de ofrecer nuevas oportunidades de bachillerato. En Colombia había escasez de colegios y una creciente necesidad

de cupos. Cada año muchos jóvenes se quedaban por fuera del sistema educativo. En esta situación vimos también una buena oportunidad para nuestro proyecto.

Comenzamos a trabajar con decisión para establecer las equivalencias que podíamos hacer entre las materias artísticas y las de los estudios generales, pensando también en aquellas en las que podíamos proponer una reducción de su intensidad horaria hasta donde lo admitiera la ley. En las equivalencias, por ejemplo, se plantearon las siguientes: en cuarto y quinto de primaria, la asignatura de Educación Estética y Manual, que tenía tres horas semanales, se equiparó a Folclore Nacional I y Danza Histórica I; Educación Física se asimiló a Técnica Clásica —clase de ballet—, de tres horas semanales. En primero de bachillerato se asimilaron Educación Física, que tenía dos horas semanales, a Piano II e Historia de la Danza I; Educación Estética la asimilamos a Gramática Musical III, con una intensidad de dos horas semanales; y Vocacionales y Técnicas quedó equiparada a Técnica Clásica, con cuatro horas semanales.

Considerando el número de alumnos por clase, se decidió que comenzaríamos con tres niveles: cuarto, quinto y primero de bachillerato (como se denominaban en ese entonces). Acepté esta propuesta porque en el sistema Vaganova del ballet —que era la metodología que veníamos trabajando desde hacía ya siete años con asesoría de maestros rusos— se contaba con dos programas de estudio. Uno de ocho años regulares para niños que iniciaban a los nueve años, establecido por Agrippina Vaganova, y otro que se realizaba en seis años de estudio y que los niños iniciaban a los doce o trece años —llamado experimental—, definido por Vera Kostrovitskaya, una de las discípulas más cercanas de Vaganova.

Del mismo modo consideramos que ocho años era el tiempo límite que le quedaba de vida a la ya moribunda Escuela Departamental de Danza, para lo cual contábamos con el apoyo de la dirección de Bellas Artes, en ese momento en cabeza de Inés Valencia Pardo. Fue así como logramos consolidar el proyecto, que en sus inicios se presentó como: Escuela Superior de Ballet de Bellas Artes de Cali. Integrada desde la Enseñanza Elemental hasta el Bachillerato.

A la propuesta se la acompañó con gráficos que evidenciaban la necesidad de maestros, tanto en el campo artístico como en los estudios generales. Una vez listo el proyecto viajé a Bogotá para tener el primer encuentro con el Ministerio de Educación Nacional, institución encargada de definir y aprobar los colegios y sus currículos. Confieso que la

sola idea de que mi propuesta fuera rechazada me sumía en letargos de pesimismo; a veces caía en desbarrancaderos de escepticismo sin fondo, pero la sola idea de la danza, del triunfo del ballet en Cali, de mis años de sacrificio, me devolvía las fuerzas.

Hoy la recepción que tuve la veo como un encuentro altamente positivo. Sucedió que, contrario a lo que inicialmente se pensaba, mi proyecto triunfó y fue recibido con entusiasmo, curiosidad y sorpresa. Creo que en parte el terreno estaba abonado por el Decreto 088 de 1976 sancionado por López Michelsen, con el cual se había reestructurado el sistema educativo nacional, diversificado el bachillerato y creado la educación media vocacional.

Entre tantas personas condenadas a quedar injustamente en la penumbra de mis recuerdos, hace presencia en mi memoria Manuel Hernández, el famoso pintor colombiano considerado un pionero del arte abstracto en nuestro país, que en ese momento era uno de los más entusiasmados con mi proyecto. No recuerdo cuál cargo ocupaba o si era un asesor del Ministerio, solo sé que formó parte de esos espíritus tutelares que a veces en la vida nos acompañan para protegernos en los momentos más aciagos, cuando creemos que se nos cierran las puertas. La presencia de Manuel Hernández me protegió como me habían protegido la señora en el tren en Praga y sor María en Roma. Hoy tengo presente su imagen y no olvido la manera en la que me animó y me aseguró que el proyecto tenía muchas posibilidades de salir adelante.

En esos años existía en el Ministerio de Educación la Dirección General de Capacitación y Perfeccionamiento Docente y de Currículo y Medio Educativos, con quienes de ahí en adelante debía entenderme. Las oficinas de Currículo se encontraban fuera de Bogotá, si mal no recuerdo en Soacha. Saqué tiempo: necesitaba recapacitar y ubicarme, ser consciente de que no estaba frente al lenguaje del arte que aprendí en Europa, que ingresaba a un mundo totalmente desconocido. Lo que más me impresionó en las primeras reuniones era que los técnicos de Currículo no hablaban como todo el mundo, sino que lo hacían a través de los números de los decretos: por ejemplo (y los números son inventados), mencionaban el Decreto 1640, que relacionaban con el 8049 y con el 3028, y así sucesivamente.

Yo los miraba sorprendida pero interiormente pensaba: “Si este señor se da cuenta de que no entiendo de qué me está hablando, no me aprueban el proyecto”. Así que cuando el técnico me decía:

—Es que, de acuerdo con el Decreto 1680, el currículo debe contener tal y tal cosa...

Yo recurría a la imaginación, a las generalidades y le preguntaba:

—Pero, dígame, ¿usted cómo interpreta ese decreto?

Cuando él funcionario me explicaba de qué se trataba, inmediatamente yo entraba a demostrar de qué manera ese determinado elemento del currículo se encontraba contenido en nuestro proyecto. Confieso que esa parte me resultaba incluso divertida. No recuerdo cuántas veces viajé a Bogotá. Hacíamos las correcciones, se consultaban con el grupo y se iba perfeccionando el documento en los aspectos que lo requerían.

El golpe de suerte, tanto para mí como para el proyecto, era el acompañamiento de la viceministra de Educación, la doctora Doris Eder, quien visitaba Cali y se reunía conmigo en la sala de ballet para revisar minuciosamente aspecto por aspecto. ¡Qué ser tan especial era Doris Eder! Con cuánta sencillez discutíamos los temas más difíciles. Le estaré eternamente agradecida.

De esta manera, con paciencia y mucha seguridad, fue quedando bien definido el proyecto. Llegó el momento en el que debíamos definir el nombre del colegio y fue Octavio Marulanda quien propuso: Instituto Colombiano de Ballet Clásico o Incolballet. Argumentó que sería la institución rectora de la danza en Colombia y que, incluso, podríamos crear internados para los estudiantes de otras regiones.

En fin, éramos unos quijotes, optimistas y, sin lugar a duda, ambiciosos. Al principio, la sigla de Incolballet no me gustaba mucho, me sonaba raro, pero ya había sido aceptada por todo el grupo asesor: ese sería su nombre.

En ese momento, la Escuela Departamental de Danza se encontraba en pleno funcionamiento con alrededor de seis grupos de alumnas de I a VII año de ballet y un grupo denominado experimental, un conjunto especial que habíamos creado con la llegada a la escuela en ese mismo año del maestro soviético Artem Akopov y que estaba integrado por jóvenes —hombres y mujeres— que habían superado la edad de ingreso a la Escuela y realizaban un programa de estudios reducido a seis años.

Los profesores de Técnica Clásica éramos tres: Nadia Podchikova, Artem Akopov y yo. Para Danza de Carácter, el maestro Akopov. Folclore Nacional lo dictaba Lorenzo Miranda y Gramática Musical, Lucrecia Ramos. La Fundación Amigos de la Danza continuaba organizando los Festivales de Cine de Ballet, que tenían muy buena acogida por parte del

público; además, ayudaba en la programación de funciones tanto en la ciudad como en otras ciudades del departamento y del país.

La Fundación de Amigos de la Danza, con el apoyo de Colcultura y de Bellas Artes, propuso que participáramos en la celebración de los cincuenta años del Teatro Municipal y me volvieron a tentar para que bailara, ante lo cual no pude resistirme, pues bailar escénicamente es la mayor dicha. Aprovechando la oportunidad de que Anatole Mercado se encontraba de nuevo en el país, montamos con Nadia Podchikova el segundo acto de *El lago de los cisnes*, con Anatole y yo en los roles principales de Odette y Sigfrido y la participación de las jóvenes bailarinas de la Escuela Departamental de Danza.

Para mí era hermoso volver a bailar, pero, al mismo tiempo, muy doloroso. Había decidido aprovechar estas funciones para asistir al ritual de despedirme silenciosa y definitivamente del escenario. Algo muy difícil. Cuánto dolor significa saber que nunca más estarás en ese espacio mágico de transformación y proyección. Recuerdo que, al final, cuando Odette comenzó a salir del escenario, las lágrimas me caían a borbotones. Un amigo me dijo:

—Gloria, anoche tuve la sensación de que llorabas cuando estabas bailando.

—Sí, claro. No pude contenerme.

Lloraba porque sabía que jamás volvería a bailar. Fue un momento muy duro, de amargura; me hace infeliz recordarlo. Pero tenía la responsabilidad de sacar adelante el proyecto de formación profesional de talentos para la danza y no podía ya dar marcha atrás. Otros bailarían por mí y yo danzaría en sus cuerpos.

Considerando sumamente valiosos los años de estudio —entre ocho y diez— de las jóvenes bailarinas, y con la esperanza de poder desarrollar nuestros propios maestros, bien estructurados, que contribuyeran a consolidar el proyecto del colegio y el desarrollo del ballet en el país, logré algunas becas en el exterior. Bertha Cecilia Valencia, a través del Icetex, hizo un viaje a la URSS e ingresó a la Escuela Agrippina Vaganova de Leningrado, donde permaneció durante cuatro años, especializándose como profesora en Técnica Clásica, Danza de Carácter y Danza Histórica. Lamentablemente, una vez culminado sus estudios en la URSS, Bertha regresaría a Colombia solo ocasionalmente.

Ese mismo año, Luz Amalia Romero viajó a Cuba e ingresó al Ballet de Camagüey, donde permaneció perfeccionándose en la danza. Al regresar al país se vinculó como bailarina y profesora. Un año después,

Rosa Liliana Valencia, una chica extraordinariamente talentosa, culminó sus estudios de bachillerato y, con el apoyo de María Antonia Garcés, directora de Bellas Artes en ese momento, y de mi familia en Nueva York, logramos que se presentara a la famosa Juilliard School. Fue admitida y becada durante los cuatro años de estudio, los cuales culminó con excelentes calificaciones. Sin embargo, nunca imaginamos que Rosa Liliana encontraría al amor de su vida en un dominicano que no estaba dispuesto a dejarla escapar. Se casaron y organizaron su hogar lejos de Colombia. A pesar de ser una brillante profesional, el país no pudo disfrutar plenamente de sus conocimientos, ya que, ella también, solo regresaría ocasionalmente. Con el resto de las estudiantes, preocupada por su profesionalización como bailarinas, trataba de cimentar el Ballet de Bellas Artes.

Por esos días, el inconformismo de cierto sector de la ciudadanía se calentaba en Cali y en el resto del país, agitado por los militantes de izquierda y su rebeldía. Producto de una coyuntura propiciada por el robo de las elecciones al general Rojas Pinilla, surgió la guerrilla urbana del M-19. Los años 1977 y 1978 venían cargados de malos presagios: el M-19 daba golpes cinematográficos; la riqueza y el poder del narcotráfico eran cada vez más evidentes; el paro de las centrales obreras, apoyadas por las confederaciones sindicales, terminó en motines y saqueos contra el Gobierno del presidente López Michelsen; el Estatuto de Seguridad del nuevo presidente Turbay marcó la guerra de los siguientes cuatro años; el carro bomba desactivado frente a la Casa de Nariño... Todo esto condujo a la ruptura de las relaciones diplomáticas con Cuba, y yo seguía, en medio de las tempestades, tratando de lograr la utopía de un colegio público de ballet.

El país estaba convulsionado, era una nave que orzaba hacia el desasosiego social. Este ambiente, por supuesto, mantenía en movimiento a los estudiantes de Bellas Artes, que luchaban, entre otras cosas, por mejores condiciones, pues la estrechez de la planta física era uno de los motivos principales de sus inconformismos. La atmósfera era de zozobra y tensión.

Nosotros éramos conscientes y hasta solidarios con los estudiantes, pero pese a ello no podíamos abandonar los objetivos; el proyecto aún era frágil, necesitaba constantemente de nuestra atención. A través de la Secretaría de Educación departamental, trabajábamos en la búsqueda de un espacio donde pudieramos comenzar a funcionar y estar listos para cuando saliera la aprobación del Ministerio.

Fue entonces cuando apareció Sigifredo Holguín, jefe de Educación Media, y le sugirió a María del Socorro Bustamante, secretaria de Educación, que el nuevo colegio que el Ministerio de Educación acababa de entregarle a la ciudad en los primeros meses del año, el Colegio Manuel María Mallarino, ubicado detrás de la Base Aérea, con solo una ocupación del 50 %, podía servir de espacio para las actividades de nuestra institución. Inmediatamente, María del Socorro habló con el gobernador, el doctor Carlos Holguín Sardi, quien dio la autorización. Corrimos a visitarlo para ver las condiciones que ofrecía para el ballet. Efectivamente podíamos acondicionar los espacios. Necesitábamos tres salas de ballet y tres aulas de clase. Expliqué la manera en la que podíamos acondicionar las salas. María del Socorro y Sigifredo no dudaron y con rapidez ordenaron la iniciación de los trabajos.



# Incolballet

## La nave despliega sus velas

Finalmente me llamaron del Ministerio para informarme que había sido aprobado el proyecto y que debía ir a Bogotá. No sabía si correr en dos piernas o saltar en una sola. Sentí un cúmulo de emociones indescriptibles. Al llegar a Bogotá, me dirigí a la oficina del director de Currículo, el señor Severiano Herrera. Fue un hombre extraordinario que se entusiasmó tanto como nosotros con el proyecto. Cuando llegué a su despacho, me dijo:

—Mire Gloria, el proyecto ha sido aprobado. Por fortuna para nosotros, se acaba de expedir el Decreto 1419, que fortalece la decisión del Ministerio respecto a su colegio.

Se refería al decreto que ampliaba y reestablecía las orientaciones básicas para que tanto en primaria como secundaria se fomentara la búsqueda vocacional y profesional en diversos ámbitos como la ciencia, la tecnología, la pedagogía, la salud y nutrición, la agropecuaria, entre muchos otros que, por supuesto, incluían a las bellas artes.

Nos parecía increíble. Nuestro proyecto había llegado al Ministerio en el momento más oportuno, cuando se definía la diversificación de los bachilleratos. Pero Severiano Herrera continuó diciendo:

—Ahora debemos preparar la resolución correspondiente. Como yo no sé nada de ballet, quiero que usted me ayude. Le sugiero que vaya a ese patio —dijo indicándome un lugar tranquilo, que tenía un bonito jardín, una mesa y una silla—, tome este modelo de resolución y, de acuerdo a él, la redacte usted misma.

Salí de su despacho entré intimidada y resuelta. Me senté en el lugar señalado por el director, lugar que aún hoy mantengo nítido en mi

mente, y comencé a redactar. Temblaba de felicidad y, de acuerdo con lo indicado, incluí en la resolución todo lo que consideraba debía contemplarse. Pensé en ese momento que era importante que las chicas que venían adelantando estudios en la Escuela Departamental de Danza pudieran homologar sus materias y recibir el título que las acreditara como bachilleres de la naciente institución, lo cual quedó consignado en el documento.

Al fin se nos entregó oficialmente la Resolución 11050 del 4 de agosto de 1978, por la cual se autorizaba al Instituto Colombiano de Ballet Clásico a aplicar un plan experimental de estudios, firmada por el ministro de Educación, el doctor Rafael Rivas Posada. En sus artículos primero y segundo, resuelve:

**ARTÍCULO PRIMERO:** Autorizar al Instituto Colombiano de Ballet Clásico para establecer con carácter experimental a partir del primero de septiembre de 1978 el Bachillerato en Arte, Modalidad Bellas Artes, con orientación en Ballet Clásico.

**ARTICULO SEGUNDO:** Se autoriza al Instituto Colombiano de Ballet Clásico para que aplique un plan experimental de estudios para los niveles de básica (primaria y secundaria) y media vocacional así [...]

A partir de ahí se presentó el plan de estudios para los grados de cuarto (que correspondía a primero de Ballet) y quinto (o segundo de Ballet) en el nivel de básica primaria; igualmente, el de básica secundaria y el nivel medio. Es de imaginar la alegría con la que todos recibimos la resolución. Lo que parecía solo un sueño era ahora una realidad indiscutible: ¡lo habíamos logrado!

El nacimiento de Incolballet cerró el ciclo de la Escuela Departamental de Danza que, durante aproximadamente tres lustros, cumplió un importante rol en el desarrollo del ballet en nuestro medio. Gracias a este trabajo y al empeño de sus estudiantes, maestros y padres de familia, brotaba ahora de sus propias entrañas esta semilla, que marcaría el inicio de una nueva era en la enseñanza del ballet.

Fue particularmente emocionante y lo seguirá siendo hasta el día de hoy. Difícilmente en una institución artística en nuestro medio social se puede ver con tanta claridad como en este caso la cadena generacional con la que se crea una pequeña tradición. Para mí la Escuela Departamental de Danza fue quizás la más bella experiencia vivida en este largo camino: se sentía el disfrute por el compromiso social adquirido.

A pesar de todos los problemas, la Escuela Departamental de Danza logró sortear las dificultades con relativo éxito y contar siempre con el apoyo de Colcultura. En esos momentos, y aún hoy, cuando pienso en su desaparición, no dejo de sentir tristeza y nostalgia. Pese a que los alumnos venían a la Escuela solamente en horas de la tarde, una vez cumplidos sus deberes escolares, se había logrado desarrollar una cultura artística. La pasión por la danza había penetrado sus espíritus y aproximadamente el 30 % de los estudiantes tomaron la opción de repartir sus tiempos entre las carreras que habían elegido en las universidades y el ballet, llegando varias de ellas a convertirse, además de bailarinas, en maestras. Fueron pilares sobre los que se cimentó Incolballet.

Se destacó especialmente Ivonne Muñoz Castro, quien estudió Fisioterapia en la Universidad del Valle y con quien, una vez graduada, discutimos la posibilidad de unir los conocimientos logrados en sus años de estudiante de ballet y bailarina con los conocimientos recién adquiridos. Aceptó el reto. Viajó a París e hizo en la Sorbona una especialización en Fisioterapia Aplicada a la Danza. Más tarde se especializó en Docencia Universitaria y fue magíster en Psicología. Esta formación le permitió durante varios años tener bajo su responsabilidad el control y mantenimiento físico de los estudiantes de Incolballet.

María Victoria Fuentes es otra mujer a destacar. Estudió Arquitectura en la Universidad del Valle y como bailarina se integró en el Ballet Nacional de Colombia. Se desempeñó varios años como maestra de ballet en Incolballet y en otras organizaciones. También María Alejandra Muñoz Castro, quien se graduó como comunicadora social en la Universidad del Valle e hizo parte del Ballet Nacional de Colombia como bailarina. Viajó a la República Checa e ingresó al Conservatorio de Danza de Praga, donde se especializó en la metodología y pedagogía de la enseñanza del ballet clásico e inició su carrera como maestra de ballet. A su retorno a Colombia continuó su trabajo en Incolballet, donde asumió la coordinación artística de la Escuela. Sus conocimientos y su profesionalismo contribuyeron al desarrollo de muchas promociones de bailarines, muchos de los cuales se destacan hoy en día en compañías de gran importancia internacional. En el 2007 viajó a Suiza, donde se especializó como pedagoga en Danza Creativa para Niños. Su experiencia le ha permitido asumir las funciones de maestra y asesora de ballet con alto rigor técnico y artístico, tanto en la educación profesional como en la educación no formal. Muchas otras estudiantes viajaron

fueras de Colombia y continúan vinculadas hasta el día de hoy al mundo de la danza.

Una vez salió la resolución del Ministerio de Educación, la gobernación del Valle del Cauca expidió el Decreto 1374, con el cual quedamos adscritos al Colegio Manuel María Mallarino, con la firma del gobernador Carlos Holguín Sardi y la secretaria de Educación, la doctora María del Socorro Bustamante de Lengua.

Manuel María Mallarino era un colegio nuevo, para estrenar. Ubicado en la zona del barrio Alfonso López, detrás de la Base Aérea al oriente de Cali, un sector de barrios populares: una realidad muy diferente con respecto al sector del Centenario donde funcionaba la Escuela de Danza de Bellas Artes.

En seguida se puso en marcha el proceso de buscar estudiantes para la nueva escuela experimental de ballet. Megáfono en mano, lápiz y papel, y acompañada de la secretaria de la Escuela de Danza, Elena Tenorio, una mujer generosa y siempre dispuesta, iniciamos con todo el entusiasmo del mundo las visitas que la Secretaría de Educación había coordinado con rectores y padres de familia de las escuelas de los barrios El Troncal, Villacolombia, La Base, La Fortaleza, Nueva Floresta, El Rodeo, entre otros, para intentar captar estudiantes para Incolballet.

Explicar en esas escuelas, algunas con paredes agrietadas, otras de pisos con losas levantadas y techos resquebrajados, lo que significaba el arte para una sociedad era para mí una experiencia abrumadora y excepcional. Quería incentivar a estas comunidades a acercarse al arte y dar a conocer cómo este trabaja nuestra sensibilidad haciéndonos más humanos y más dueños de nosotros mismos, fortaleciendo la autoestima y adquiriendo confianza en nuestras propias capacidades. Era necesario desvirtuar la equivocada idea de que el arte le pertenece a determinada clase social y cambiarla por aquella que lo entiende como patrimonio de la humanidad y que proclama que todos los seres humanos podemos acceder a él.

Además, explicaba lo esencial del arte del ballet y cómo este colegio de educación artística en danza, que pronto abriría sus puertas, les ofrecería a los niños y niñas la oportunidad de un mundo nuevo. La ocasión era única, una coyuntura de oro que brindaba ahora el Gobierno nacional a través del Ministerio de Educación. El acceso al arte del ballet para todos los niños y niñas con aptitudes y talento para la danza, independientemente de su procedencia económica, y la posibilidad de transformarse en bailarines profesionales al tiempo que realizarían sus estudios de primaria y bachillerato, con una intensidad superior a la

que tenía en ese momento cualquier otro colegio público o privado, era una oportunidad que no se podía desperdiciar.

Al finalizar sus estudios recibirían el título de “Bachilleres artistas de ballet”, lo que les brindaba la posibilidad de prepararse para después convertirse en bailarines profesionales de cualquier compañía de ballet nacional o internacional, o para formar sus propias escuelas. Pero también les dejaba la posibilidad, si así lo deseaban, de ingresar a la universidad para estudiar cualquier otra carrera.

Le hablaba a un auditorio conformado por gente humilde, a la variopinta composición racial y mestiza de los sectores más populares, en deteriorados salones de escuelas públicas o precarios centros comunitarios, todos al límite de sucumbir, en una atmósfera de incredulidad y expectativa. Al principio me intimidaba, pero me animaba y me conmovía al ver el entusiasmo e interés con el que me escuchaban. Recuerdo a una mujer que reaccionó diciendo:

—Señora, a mi hijo le encanta bailar, pertenece al grupo de danzas de su escuela, creo que ese colegio le convendrá mucho. Por favor, anótemelo.

Otra señora, al finalizar mi intervención, se acercó a mí, visiblemente emocionada y me dijo:

—Mire, señora, no tengo ni idea de qué cosa es el arte y el ballet del que usted habla. Pero la gente piensa que los hijos del pueblo nacieron solo para ser mecánicos o electricistas. Veo que en ese colegio mis hijos tendrán una oportunidad de vida diferente, matricúleme a los cinco por favor.

Con Elena Tenorio visitábamos dos colegios en la mañana y dos en la tarde. Al final de todas las visitas habíamos logrado la inscripción aproximada de cien personas entre hombres y mujeres. Luego, establecimos el calendario para la realización de los exámenes de admisión y, con las maestras de la Escuela Departamental de Danza y algunas de las bailarinas, nos organizamos para la realización de los exámenes.

El examen físico era fundamental: de él dependía ser aceptado o no como futuro estudiante. Es aquí cuando los aspirantes recibían el primer choque. Todos los niños iban llegando listos para el examen de admisión y traían en su mano un cuaderno y un lápiz. Se les explicó que el examen que determinaría su ingreso al colegio era físico. Debíamos asegurarnos de que poseían las aptitudes necesarias para el estudio del ballet. Desde luego, la sorpresa fue enorme, tanto para los niños como para los padres de familia, y su asombro fue todavía mayor cuando se

les indicó que entraran a los salones que se habían acondicionado como camerinos —uno para mujeres y otro para hombres—, que se desvistieran y se quedaran en calzoncitos las mujeres y en calzoncillos los hombres. La ansiedad se reflejaba en sus rostros, pero al final, cuando se les explicaron las razones y por qué era necesario ese tipo de examen, se tranquilizaron un poco y entendieron que no tenían nada que temer.

Finalizados los exámenes, fueron admitidos cuarenta y cuatro niños entre los nueve y los doce años. Divididos en tres niveles, tendríamos aproximadamente catorce o quince estudiantes por curso. Se realizaron las matrículas y les anunciamos que nos volveríamos a ver en el mes de septiembre de ese año de 1978, cuando iniciaríamos las actividades.

El Ballet de Bellas Artes, por otro lado, inició su participación en la ópera Nacional de Colombia, dirigida por Gloria Zea, con la obra *Un baile en máscaras*, que se estrenaría en el Teatro Colón de Bogotá y en el teatro Pablo Tobón Uribe de Medellín. Así que, finalizados los exámenes y seleccionados los primeros niños que iniciarían en Incolballet, salimos para Bogotá.

*Un baile en máscaras* me traía bellos recuerdos de Italia, pues era una de las óperas en la que participé mientras estuve vinculada al Teatro Massimo. La participación de las jóvenes bailarinas tuvo mucho éxito y fue reseñada con elogios en el comentario de Otto de Greiff, en el periódico *El Tiempo*:

Un soberbio juego de luces y de espejos que formaron un gigantesco leídoscopio de deslumbrante efecto como marco al exquisito ballet ca-leño, comandado por quien sabe del oficio, Gloria Castro de González, quien debió salir a escena, como lo hizo con sobrada razón el escenógrafo Eduardo Gutiérrez. Ambos fueron dos héroes escondidos de esta hazaña que fue revivir con esfuerzo propio la injusta, entre desdeñada y super-verdiana ópera *Un baile de máscaras*.

Finalizadas las funciones en Bogotá, viajamos a Medellín. El día de la presentación, cuando quedó todo listo en el escenario, salí y me senté a descansar en el hall de entrada del teatro Pablo Tobón Uribe. Recuerdo que comencé a ver pasar delante de mí a una hermosa juventud antioqueña. Inmediatamente pensé en los niños que había dejado seleccionados para el inicio de Incolballet y me pregunté: ¿seremos capaces de convertir a esos niños, en su mayoría pobres, en hermosos bailarines? Estaría por verse, ese era nuestro reto.

## El primer temporal

En ese momento acababan de tener lugar en el país las elecciones de gobernadores y se habían posesionado los elegidos. Me llamaron de Cali para informarme que el nuevo gobernador, el doctor Jaime Arizabaleta Calderón, había decidido, como primera acción de gobierno, cancelar todos los contratos y nombramientos que el gobernador Holguín Sardi había realizado tres meses antes de finalizar su mandato.

“¡No lo puedo creer! ¡No lo puedo creer!”, grité con angustia al recibir ese mazazo. Sin maestros no podemos dar inicio. Esto liquida el proyecto antes de comenzar. Decidí regresar inmediatamente a Cali. Traté en primera instancia de comunicarme con el secretario de Educación, Ramon Elías Giraldo, quien no me conocía y, por supuesto, no pasó al teléfono. Intenté con el gobernador, y todavía menos. Así que le pedí a la secretaría de la Escuela:

—Llama, por favor, al ministro de Educación, Rodrigo Lloreda.

—Que no se encuentra —me respondió.

Con desesperación, le dije:

—Llama entonces al ministro de Gobierno, el doctor Zea Hernández.

—¿Al ministro de Gobierno? —me preguntó sorprendida la secretaria.

—Sí, sí. Al ministro de Gobierno.

El doctor Zea Hernández, para sorpresa de todos, me pasó al teléfono:

—¿En qué puedo ayudarla señora?

Sentí un tono familiar. Seguramente el Doctor Zea había escuchado mi nombre por mi estrecha relación con su hija Gloria y esto operó el milagro: inmediatamente le expliqué cómo habíamos logrado sacar adelante el proyecto de creación de un colegio de primaria y bachillerato de educación artística formal y cómo entre los nombramientos que el nuevo gobernador acababa de cancelar se encontraban los de los maestros asignados a Incolballet, con los que debíamos iniciar actividades.

—Si esto sucede y no podemos iniciar, el proyecto se hunde —le expliqué desesperada. A lo que me respondió:

—Deme el número de su teléfono y, en menos de media hora, el gobernador la estará llamando.

El corazón no encontraba lugar en mi pecho, me saltaba de la dicha. Exactamente a la media hora recibí la llamada del gobernador Arizabaleta.

—Dígame, señora, ¿cuál es su problema?

—Mi problema, señor gobernador, es que usted canceló los contratos de los profesores de un colegio artístico que debe comenzar en estos días y hasta tanto usted no los reincorpore no podremos abrir las puertas del colegio, lo que pone en peligro un proyecto que tiene características nacionales.

—Pero, señora, usted debe entender que acabo de tomar las riendas del departamento y estamos sin dinero. Dígame entonces de dónde puedo sacar dinero en estos momentos.

—Pues, señor gobernador, creo que usted los puede pagar de los recursos directamente asignados a su despacho.

A lo que me respondió entre sorprendido y molesto:

—¿Cuántos maestros son?

—Tres —respondí enseguida. Pues eran tres exactamente los que se necesitaban.

El doctor Holguín nos había nombrado solamente dos, así que no dudé en ajustar la necesidad. Después de titubear unos segundos, dijo:

—Está bien, cuente con ellos.

### Buen viento, buena mar

Colgué el teléfono y, como me sucede cuando estoy muy emocionada, salté y salté. Salí corriendo como loca a lo largo de todo el pasillo de ingreso a Bellas Artes, fui hasta la calle y regresé de nuevo gritando de alegría. Todos los que me vieron pensaron que me había enloquecido, menos los que me conocían desde cuando partí para Italia; para ellos, lo decían con cariño, “ya hacía muchos años estaba loca”.

El gobernador Arizabaleta nombró a las tres maestras: Marlene Lozada, Gloria Mercedes Ortiz y Cielo Gallego. Y aunque esta situación retrasó el inicio del colegio un mes, pudimos comenzar las actividades el 2 de octubre de 1978, no sin antes agradecer al doctor Zea Hernández por su invaluable colaboración.

Gloria Zea, directora de Colcultura, declaró a Incolballet la escuela nacional de ballet de Colombia y viajó a Cali para promover su lanzamiento. Lo de escuela nacional nunca se consolidó: éramos, y fuimos siempre, una escuela del departamento del Valle del Cauca. Incolballet nació con el beneplácito del doctor Carlos Holguín Sardi, gobernador del departamento, y su inicio se consideró como un hecho cultural sin precedentes en la educación artística del país. Incolballet surgió como un

híbrido entre el Colegio Manuel María Mallarino, Colcultura, el Ministerio de Educación Nacional, la Secretaría de Educación del departamento del Valle y Bellas Artes. Esta mezcla fue una de las cosas más difíciles de comprender para muchas personas. Aún hoy en día, creo yo, no es fácil.

El Ministerio de Educación se comprometió con el pago de los maestros de la educación pública y Bellas Artes con el pago de los maestros artísticos que venían desempeñándose en la Escuela Departamental de Danza y a quienes se les incrementarían las horas de clase. En la mañana trabajaríamos en la sede del Manuel María Mallarino y, en la tarde, continuaríamos con las clases regulares de la Escuela Departamental de Danza en el Conservatorio. Todo anunciaba que tendríamos una actividad frenética, especialmente en la parte artística.

A partir de este momento mi vida cobró un ritmo vertiginoso. La enorme responsabilidad que asumía me impulsaba sin temor a afrontar las mil dificultades que seguramente iba a tener para sacar adelante el proyecto que como designio personal me había propuesto años atrás: la formación profesional de bailarines clásicos. Fui elegida para algo que a nadie antes le había ocurrido. Se me entregó en las manos una escuela pública de educación artística especializada. De esta manera, el arte del ballet, un arte sofisticado de origen aristocrático, se ponía al alcance de quienes antes habían sido excluidos.

En ese momento caí en cuenta de que había vencido ese precepto que me hizo viajar a Europa, esa idea de que el ballet era un arte exclusivo de las clases pudientes. Ahora quedaba atrás la idea que dominaba la mente de los colombianos: que el ballet era un arte que pertenecía a una élite social.

Era consciente de que habíamos llegado al final de la primera encrucijada, ahora teníamos que demostrar que estos jóvenes ajenos a la élite llegarían a ser los grandes bailarines de Colombia. Nosotros teníamos como precepto que, con amor y entrega, les ayudaríamos a descubrir el arte de la danza, a descubrir la vocación. Una de las principales tareas era lograr que tanto los maestros y maestras del área artística como los de los estudios generales estuvieran dispuestos a hacer su aporte individual para lograr transformar a estos niños en artistas profesionales del ballet y en personas íntegras. La responsabilidad era de todos. Había mucha expectativa a nuestro alrededor, amigos, apologistas y detractores tenían puesto los ojos sobre nuestras labores y no podíamos fallar. Las señoras de la élite, por ejemplo, miraban el inicio de Incolballet

con desconfianza: no dudaron en calificarlo como un ideal comunista, cuando para mí era un ideal democrático.

Para los profesores y estudiantes del Colegio Manuel María Mallarino, todo lo que se hacía en Incolballet resultaba insólito, en verdad no era fácil para ellos comprender esta nueva forma de educación. Miraban con curiosidad y sorpresa cómo estos niños, vestidos de camisetas blancas y pantalonetas bicicleteras, y las niñas, con trusas de ballet y el cabello recogido en dos moñitos, hacían ordenadas filas antes de ingresar a la sala y entraban con paso de marcha al son de la música. Todo era muy extraño.

No faltaron las burlas por parte de algunos estudiantes del Manuel María Mallarino que intentaban desconcentrar a nuestros estudiantes. Por fortuna, contábamos con el apoyo de Fernando García, el rector del colegio, quien estaba siempre atento a que todo se armonizara de la mejor manera y que trabajaba para que sus estudiantes comprendieran de qué se trataba el nuevo colegio con el que se compartía espacio.

Todo en esta nueva institución era un permanente aprendizaje, desde la planificación hasta la coordinación de los más mínimos detalles. Lirian Marulanda se encargó de ordenar a los maestros de estudios generales y yo me concentré en la parte artística. Era un verdadero desafío iniciar una institución que reconocía al arte como columna vertebral de la formación básica. La Ley 115 de 1994 reconoció, de manera nominal, al arte como área de conocimiento —un cierto avance—, pero el arte de los colegios siguió siendo una costura y, en la conciencia social, un instrumento. Los colegios artísticos como Incolballet no pudieron desarrollarse, la legislación privilegió los estudios generales atiborrados de asignaturas fragmentadas, autónomas y centradas en la trasmisión de informaciones cada vez más inútiles. Un colegio como Incolballet, orientado hacia la formación de bailarines profesionales, fue entonces, y lo sigue siendo en Colombia aún hoy después de cuarenta años, un exotismo.

### **Siempre en el horizonte amenazaba una tormenta**

Ya en este primer año de Incolballet empezaron a surgir los problemas que más tarde afrontaríamos a lo largo de toda su existencia, similares a esas tormentas que se ciernen desde lejos y amenazan crear turbulencias.

Aunque la Ley 1419 de 1978 había abierto la posibilidad para los bachilleratos artísticos, nunca se legisló sobre la educación artística. Así que el primer reto que teníamos por delante en el campo artístico era adaptarnos al sistema de la educación general, cuidándonos de no afectar los procesos artísticos mientras avanzábamos. El arte tiene metodologías que le son propias y sistemas específicos de evaluación. La educación general tiene, a su vez, los suyos. Pero Colombia no cuenta con un sistema de educación artística nacional, ni en ese entonces ni hoy en día. Contamos solo con el sistema de educación general. Eso lo sabíamos desde el inicio, pero fue en el momento de aplicar los instrumentos del Ministerio para los seguimientos y evaluaciones en el campo artístico que nos vimos enfrentados a esta dura realidad. Integrar dos campos, arte y educación general, se convertía en una ardua tarea.

Primero tuvimos que esforzarnos para que los maestros de estudios generales nos comprendieran. Desde el principio trabajábamos en la búsqueda de caminos de entendimiento que, en ciertos momentos, parecían lograrse y en otros no, convirtiéndose en zonas de fuertes tensiones. Ahora, después de cuarenta años, cuando miro retrospectivamente lo que fue esa experiencia, debo decir con dolor que las cosas no mejoraron, sino que, para la educación artística, esto fue empeorando.

El Ministerio de Educación sabía que éramos la única institución educativa con perfil artístico, pero cuando se evaluaban resultados, se referían solamente a la parte de estudios generales: nunca se tuvieron en cuenta los resultados artísticos para medirnos. Simplemente aplaudían cuando debutábamos en los escenarios y mostrábamos los buenos e incuestionables frutos artísticos, pero todo por fuera del sistema.

Además de esta situación, al llegar a una institución como Incolballet, los maestros encontraron que los cursos estaban definidos a partir del nivel del ballet correspondiente y que no tenían la nomenclatura usual, es decir: primero de ballet correspondía a cuarto de primaria, segundo de ballet a quinto de primaria, tercero de ballet a primero de bachillerato, etc. Esto, a mi manera de ver, les hizo sentir que sus áreas no tenían el peso que tenían en los colegios regulares. Y no es que no tuvieran importancia o que estuvieran excluidos, sino que el plan de estudios consideraba al ballet como la columna vertebral y era alrededor de ese eje que se articulaban todas las materias restantes, con el fin de formar bailarines integrales. Muchos no lo entendieron, y eso creó fuertes resistencias que limitaban la compresión de los

objetivos del proyecto. Por esta razón, les preguntaban con frecuencia a sus alumnos:

—Y cuando te gradúes, ¿qué piensas hacer?

No querían entender que la meta al graduarse era ser un bailarín, que los estudiantes estaban cursando una carrera. Solo que en nuestro caso se trataba de una carrera de iniciación precoz y que lo que seguía era el ejercicio profesional. Al no reconocer el arte como un área del conocimiento, se creían con el deber de orientarlos hacia otras carreras.

Otro problema que permaneció en el tiempo fue el de la vinculación de los maestros. Los docentes de estudios generales, financiados por el Ministerio de Educación, siempre han pertenecido al sistema de educación pública, expuesto a tensiones políticas y a negociaciones sindicales ajenas a las necesidades de las instituciones como Incolballet, centradas en el arte. Nunca se tuvo la opción de seleccionar, debíamos recibir al profesor que nos enviaran de acuerdo con él área que se requería. Recuerdo una profesora que nos enviaron para dictar Filosofía. Al llegar, nos advirtió que no podía pensar porque estaba en tratamiento médico. El asunto era totalmente absurdo, parecía sencillamente una broma. Pero dicha profesora debía completar los tiempos necesarios para su jubilación...

Trabajar con ella fue toda una dolorosa odisea que terminó cuando logramos el cambio de ese nombramiento. Los profesores artísticos se contrataban a través de Bellas Artes y su régimen laboral correspondía al régimen laboral del departamento del Valle del Cauca. Por supuesto, no existía —ni existe aún— un sistema de escalafón artístico. Todos estábamos vinculados mediante la modalidad de libre nombramiento y remoción.

La necesidad más urgente era lograr desarrollar profesores colombianos de ballet, lo cual se había iniciado ya con las primeras estudiantes de la Escuela Departamental de Danza que viajaron a prepararse al exterior. Era, entonces, cuestión de tiempo. Y, por tanto, cuando inició Incolballet, yo era la única profesora colombiana. En la Escuela Departamental de Danza contábamos con dos profesores soviéticos: Nadia Podchikova, vinculada desde hacía un año, y el profesor Artem Akopov, quien estaba prácticamente recién llegado. En ese año logramos activar la colaboración entre el naciente Incolballet y el ballet de Cuba. Llegó la profesora María Elena Martínez, que durante cinco años había sido miembro del Ballet de Camagüey. Tenía una experiencia de ocho años como profesora de nivel medio.

Ya éramos entonces tres profesoras de ballet, cada una de nosotras responsable de un grupo, con diferente formación y diferente enfoque metodológico. Con el propósito de unificar criterios pedagógicos para adecuar el *modus operandi* a nuestro contexto, acordamos reuniones mensuales.

### Al andar se hace camino

En realidad, avanzábamos poco a poco. En 1979 se vincularon dos profesores colombianos: Magdalena Rodríguez, formada como profesora de ballet en el Instituto de Arte Teatral de Moscú, aunque sin ninguna experiencia como bailarina, y Plutarco Pardo, quien había desarrollado una amplia carrera como bailarín en Alemania, pero sin ninguna experiencia como docente. Ambos estaban desconectados de la realidad colombiana debido a su larga ausencia del país.

De Camagüey ese mismo año nos llegaron dos profesores: Francisco Lang y Malelín Rodríguez, quienes se articularon junto con el profesor ruso Artem Akopov en la Escuela Departamental de Danza. Éramos entonces un grupo de seis profesores, lo más heterogéneo y difícil del mundo. Pues no solamente era difícil por la disparidad de conceptos en la enseñanza de la técnica clásica, sino también por la mentalidad que difería en las distintas maneras de concebir el mundo.

Para empezar, Plutarco consideraba que los negros no debían bailar ballet y a algunos muchachos los veía muy feos. Por mi parte, en ese primer año comprendí que no podíamos enseñar el ballet de la forma como se había hecho hasta entonces. Pensé que por razones de orden cultural teníamos el deber de encontrar nuevas formas para la iniciación de nuestros niños. La mayoría de ellos no contaban con las condiciones ideales o habían ingresado con un nivel por debajo del medio, pero, aun así, se percibía en ellos mucha sensibilidad.

Además, había que tener en cuenta que en los contextos sociales de donde provenían estos chicos no había ninguna relación con el arte. Eran niños con poca o ninguna relación artística con su cuerpo. Por tanto, era importante que antes de poner al niño frente a la barra y enseñarle la primera posición de los pies, debía descubrir su cuerpo, conocerlo, perderle el miedo y jugar con él. Apoyada en el programa del profesor Estruch, con quien había estudiado en España, en los textos

de Patricia Stokoe y en las teorías de Rudolf von Laban, estructuré un programa con esta finalidad y comencé a trabajarla.

Tengo el recuerdo de una maravillosa experiencia que viví durante el desarrollo de estas actividades. Me encontraba trabajando las improvisaciones con un grupo de estudiantes. En ese mismo momento se encontraba en Cali, invitado por Incolballet, Frank Fernández, el famoso pianista, compositor y pedagogo cubano, considerado uno de los músicos más trascendentes de todos los tiempos en la cultura cubana y, para mí, un ser excepcional. Entró a la clase y, al observar lo que estábamos haciendo, se entusiasmó. Decidió sentarse en el piano y les dijo a los chicos y chicas:

—Vamos todos a improvisar. Yo en el piano y ustedes con el movimiento. Si los movimientos de ustedes son más fuertes y convincentes que mi música, yo los sigo a ustedes, pero, si mi música es más fuerte y convincente que sus movimientos, ustedes me deben seguir a mí.

Las palabras me faltan para explicar lo extraordinario que fue ese momento. La increíble atmósfera que se creó y cómo los chicos, liberados de cualquier inhibición, respondieron casi mágicamente a Frank. Quienes observábamos fascinados pudimos ver claramente cuándo los chicos eran seguidos por la música y cuándo se dejaban llevar por la improvisación de Frank. Estos son los momentos verdaderamente triunfales, felices y recuperables en estas memorias.

Por otro lado, regresando al proceso general de la Escuela, una de las tareas más espinosas que teníamos por delante era encontrar la forma de construir puentes de entendimiento entre lo artístico y lo académico. Junto con Fernando García, rector del Colegio Manuel María Mallarino, decidimos organizar diferentes tipos de talleres que, con el apoyo de psicólogos de la Universidad del Valle, realizábamos con cierta regularidad en la búsqueda de este entendimiento. Como no existían en el país parámetros de instituciones de este género en los que nos pudiéramos apoyar en nuestro proceso, nos vimos obligados a ir construyendo el camino a medida que avanzábamos, tal como dice el poema de Antonio Machado, musicalizado por Juan Manuel Serrat: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”.

Ya en ese año se había presentado un problema con un estudiante que tenía muy buenos resultados en ballet pero a quien le iba muy mal en lo académico. Los psicólogos en los talleres denominaron este caso de estudio como el *Caso Paul*. Paul era un niño con muy buenas condiciones para el ballet, con una hermosa figura, espigado y bien

proporcionado, pero en lo académico los profesores consideraban que no entendía nada, que no asimilaba y que por tanto era un niño que debía salir del colegio. Desde lo artístico era muy difícil entender que un niño que en el primer año de ballet demostraba capacidad de atención, concentración, coordinación y asimilación no funcionara en lo académico. Este tema arrancaba siempre entre desacuerdos y tensiones que evidenciaban las dificultades de los profesores de la parte académica para comprender que el objetivo fundamental del colegio era sacar adelante a un niño con talento para la danza.

Al final de muchas discusiones las cosas se resolvieron a favor del estudiante. En ese momento no se conocían aún las teorías que más tarde reveló el trabajo realizado por el doctor Howard Gardner sobre las inteligencias múltiples. Paul tenía, de acuerdo con estas teorías de la psicología del desarrollo, una inteligencia cinética-corporal, que es aquella relacionada con la habilidad para usar el propio cuerpo a fin de expresar ideas y sentimientos. Al final Paul se aburrió de esta situación y los padres lo retiraron del colegio, con mucho dolor para nosotros.

Lo mágico de todo este trabajo era ver cómo los niños, pasada las primeras impresiones que tuvieron con los exámenes de admisión, se iban encontrando rápidamente con la danza. Fueron aceptando la disciplina del movimiento sin complicación alguna. Saltaban a la vista, por supuesto, quiénes tenían más dones dancísticos. Algunos, a pesar de que sus condiciones físicas no eran las ideales, se entregaron de lleno y lograron salir adelante. Quienes habían llegado con dificultades en las materias del pénsum general fueron resolviendo los problemas. Lo importante era que rebosábamos de entusiasmo y credibilidad en lo que hacíamos.

Con el paso de los días nos dimos cuenta de que algunos niños tenían serios problemas de alimentación y estado nutricional, lo que me llevó a buscar soluciones. Algunos niños traían loncheras poco saludables; otros, como vivían cerca del colegio, iban a almorzar a sus casas; pero lo que me impresionó un día, cuando casualmente hice una ronda por los salones de clase mientras los niños almorcaban, fue encontrar a un estudiante escondido detrás de uno de los pupitres. Era un niño que vivía cerca del colegio, mejor dicho, al frente del colegio.

—¿Qué haces ahí? —pregunté—, ¿por qué no has ido a almorzar a la casa?

—No quiero ir.

—¿Por qué no quieres ir?

No lograba responder, hasta que después de insistirle varias veces me confesó:

—Hoy no hay almuerzo en la casa. Mi mamá me dijo que me quedara y que, a lo mejor, aquí en el colegio podía comer algo. Me da mucha pena y no quiero que los demás se den cuenta, por eso me he metido aquí.

Después de esto me dije que estas cosas no nos podían suceder y que debía montar el restaurante estudiantil. El ballet tiene un fuerte trabajo físico y resolver el problema nutricional era fundamental para el buen desarrollo de los niños. Lo conversé con Fernando García, rector del colegio, y estuvieron de acuerdo. Buscamos un espacio en donde se pudieran montar la cocina y el comedor. Así fue como comenzamos a realizar una serie de eventos con el propósito de lograr los recursos necesarios.

Como con la Escuela Departamental de Danza habíamos creado ya un interés por el ballet a través del cine, recuerdo que logramos conseguir la extraordinaria película *Espartaco* del Ballet Bolshói de Moscú, que presentamos en el teatro San Fernando. Además de recoger los fondos que necesitábamos, fue una oportunidad para que nuestros chicos varones se entusiasmaran viendo la energía de la fuerza masculina y la asombrosa técnica y capacidad artística de los bailarines rusos. Esto los reafirmaría en lo que estaban estudiando.

Finalmente logramos reunir el dinero necesario y, con una donación en equipos que nos hizo la Beneficencia del Valle, armamos el restaurante. Debo reconocer que las maestras, a pesar de su resistencia por la falta de comprensión conceptual del proyecto, apoyaron esta iniciativa con la compra del mercado necesario y con la atención a los niños.

Instalado el restaurante me contacté con el doctor Leonardo Sinisterra, médico especializado en Salud Pública y Nutrición de la Universidad de Harvard, para que me ayudara a comprender la mejor manera de resolver el problema de la alimentación y los casos de desnutrición. El doctor Sinisterra me recibió como si fuéramos viejos amigos. Se mostró muy entusiasta con el proyecto de Incolballet. Realizamos varios encuentros y teníamos largas conversaciones. Científicamente me explicaba los beneficios que el ballet y toda la actividad artística les traería a los niños. También me habló de las enormes dificultades que encontraría en el camino por el tema de la mala alimentación. Tomaba lápiz y papel y dibujaba la pirámide social. Me explicaba cómo la nutrición o la desnutrición incidía en el desarrollo físico, mental, espiritual, moral y social de los niños. Y me explicó que a algunos niños no los podría salvar por deficiencia nutricional en su edad más temprana;

son niños que ya con seguridad van a ver afectado su desarrollo físico e intelectual a corto, mediano y largo plazo. Ser consciente de ese tema me angustiaba y, mientras me hablaba, yo hacía un repaso mental de los chicos y recordé uno en especial que veía bastante desnutrido.

Ahora no recuerdo su nombre, pero sí mantengo su imagen. No lo veía bien, tenía muchos problemas en su desempeño con todos los profesores y finalmente no pudo continuar. El doctor Sinisterra, que trabajaba incansablemente el tema de la desnutrición infantil, había creado un producto llamado Bienestarina, que me donaba en abundantes cantidades, y yo se las daba a consumir a los niños en todos los alimentos: en los jugos, en las sopas, en los fríjoles y en todo lo que podíamos.

Quiero dejar aquí el testimonio de que Leonardo Sinisterra fue una de las personas que dejó huella en mí corazón. De su diáfana amistad aprendí que a la vida le gustan las contradicciones, porque, paradójicamente, él era hermano de la persona que más me combatió en esta lucha personal por la profesionalización del ballet. Una persona que, tal vez porque nunca me conoció realmente, no comprendió la esencia de mi trabajo.

Era sorprendente que, pese a tanto obstáculo, avanzábamos artísticamente de una manera que ni yo misma podía imaginar, y no dejaba de asombrarme con los resultados, al punto de que, en una de las visitas de Gloria Zea a la ciudad, cuando cumplíamos tres años de iniciado el proyecto, organizamos una muestra que dejó impresionados a los asistentes por la disciplina escénica que comenzaban a demostrar los chicos. Fue un verdadero estímulo por todos los comentarios favorables que recibimos en ese momento.

Finalizadas las clases en el Manuel Mallarino, nos trasladábamos a Bellas Artes, donde, además de las clases de piano que tuvieron oportunidad de disfrutar estas primeras generaciones, se realizaba el trabajo de improvisaciones y ensayos. Las improvisaciones tenían el propósito de desinhibir, perder el miedo ante la mirada del otro y ganar seguridad escénica y confianza en sí mismos. Tuvimos experiencias maravillosas en las que algunos niños tocaban el piano mientras otros, danzando, interpretaban la música. Cosas musicalmente sencillas.

Con el ballet fuimos lentamente armando danzas muy elementales, como juegos escénicos que se combinaban con danzas folclóricas y que no requerían la exigencia técnica del ballet. Esto nos ayudaba a que los niños disfrutaran y se sintieran cómodos en el escenario. Trabajamos muy duro porque teníamos que atender dos frentes: la naciente

Escuela y la Escuela Departamental de Danza, que aún conservaba un buen número de estudiantes. Y no contábamos todavía con maestros de ballet colombianos suficientemente preparados; por eso, nuestro apoyo se centraba en maestros cubanos y soviéticos.

### Los escollos ideológicos chocan con la nave

Es verdad que la nave navegaba muchas veces con lentitud y que otras veces se detenía, como aquellos veleros que en alta mar prefieren quedarse quietos al enfrentar las aguas que los marineros llaman “la calma chica”. Pero, aun así, no caímos en el estatismo. Otra cosa eran los malos vientos que hacen perder la calma a los navegantes, que enloquecen la brújula y preocupan al capitán, y así se presentaron de nuevo el acoso de las ideologías, las simpatías y odios políticos que hicieron presencia para entorpecer las labores sublimes del arte.

Resulta que el presidente Turbay Ayala suspendió las relaciones con Cuba. Es de anotar que durante este periodo el movimiento guerrillero de Colombia crecía y Cuba fue acusada de intervención en los asuntos internos del país y de complicidad con la guerrilla. Esta decisión gubernamental fue un duro impacto para nuestro proceso, que en esos momentos contaba con la colaboración de varios maestros del Ballet de Camagüey, quienes se vieron obligados a salir del país.

Hubo también un estallido de la violencia y de los secuestros relacionados con el tráfico ilícito de drogas. ¡Cómo podremos los colombianos olvidar los aciagos días de los secuestros! Se llevaron a cabo torturas, desapariciones forzadas y otras violaciones a los derechos humanos que provocaron el exilio de numerosos intelectuales, entre ellos, de Gabriel García Márquez. Estas difíciles circunstancias crearon turbulencia social y traían a mi mente pensamientos hostiles: ¿se podrá seguir adelante en medio de este caos social? ¿Cómo seguir contando con el apoyo de maestros con gran experiencia de países que, como Cuba y la Unión Soviética, inspiran la idea del comunismo en las mentes de ciertas gentes y en la de nuestros dirigentes?

Y entonces, como siempre, en ese escenario de contradicciones, se presentó mi amiga: la incertidumbre. Siempre llega en los momentos tormentosos, siempre me hace pensar y repensar, y yo la espero, la enfrento, me busca la espalda y la derroto rechazando todo pensamiento

negativo. Esa es mi estrategia, se las recomiendo para que se defiendan cuando se les aparezca.

Debía seguir adelante. Insistí entonces nuevamente ante la embajada soviética para que nos apoyaran con mínimo dos maestros. El trabajo se quintuplicó en las salas de ballet y, de repente, tuve una intensa sensación de soledad. Afortunadamente, en ese momento llegó el muchachito que lloraba en la quilla de un barco, el muchacho perdido en las callejas de Roma con solo veinte dólares en los bolsillos, el bailarín adulto y profesional que vino desde Italia enviado por mis espíritus protectores: Anatole Mercado, compañero inestimable. La vida, generosa, me lo devolvía, y él me extendió su mano cuando más la precisaba.

Gracias a las conexiones que mantenía con mis amigos en Europa, recibí una invitación para participar en el Festival Hans Christian Andersen en Odense, una de las ciudades más antiguas de Dinamarca y ciudad natal del famoso escritor de cuentos infantiles. Era un desafío porque Incolballet solamente llevaba tres años de actividades, pero me animé y no dudé en que debíamos participar. Conté con la aprobación y apoyo de María Antonia Garcés, directora de Bella Artes en aquel entonces, a quien le interesaba mucho nuestro proceso. La invitación proponía adaptar un cuento de Andersen a un ballet que tuviera una duración de no más de veinte minutos e incluyera algún elemento de la cultura nacional.

Iniciamos entonces un riguroso proceso creativo. Primera tarea: selección, lectura y análisis de uno de los ciento cincuenta cuentos de Andersen. Segunda: elaboración del libreto. Y tercera: conseguir la música que se adecuara a la obra seleccionada. Felipe González se encargó de elegir la obra: *La niña de los fósforos*. Encontramos que encajaba con nuestra realidad, donde la miseria infantil es un mal que agobia a Colombia, aún hoy en día.

Luego se trataba de encontrar un buen guionista que nos ayudara a elaborar el libreto. Así que nos pusimos manos a la obra. Es en ese momento que me presentan a Mauricio Domenici, que con los años se convertiría en mi esposo y compañero insustituible en mi carrera profesional. Mauricio escribió el guion sobre el cual comencé a preparar el montaje de la obra. Llegué a la conclusión de que la tarea de adaptar la música no era una buena idea, así que decidí contactar a un compositor.

Pensé, sin dudarlo, que debía ser el maestro Luis Antonio Escobar. No lo conocía personalmente, pero sabía que había escrito varias obras para ballet, como *Avirama*, obra basada en la historia de la cacica Gaitana, que fue montada con gran éxito en los años cincuenta por el ballet

de Kiril Pikieris. Sabía que durante uno de los períodos de su estancia en los Estados Unidos compuso *Preludios para percusión*, que fue estrenado por el Ballet Theatre de Nueva York con coreografía de George Balanchine y, de solistas, Erick Bruhn y Patricia Wild.

Luis Antonio me recibió con la calidez que lo distinguía. Era un hombre de una cultura extraordinaria; me habló de sus obras y conectamos enseguida. Cuando le conté el motivo de mi visita, Incolballet llevaba tres años de actividades, pero el maestro no podía creerlo. Ante la incredulidad de la escuela de la que le hablaba, le dije:

—Maestro, lo mejor es que venga a Cali. Lo invito y allá sobre el terreno hablamos del proyecto.

Aceptó y vino a Cali acompañado de su esposa Amparito Ángel. Nunca he podido olvidar las palabras de Luis Antonio al conocer la escuela y el impacto que le causó:

—Gloria, tú me has invitado para que componga sobre un cuento de Hans Christian Andersen, pero ¡si el cuento es esta escuela! Nunca imaginé algo así en Colombia.

Hechizado por nuestro trabajo, aceptó de inmediato y comenzamos a trabajar. Creo que esta fue una de las más bellas experiencias vividas en mi camino profesional. Nos hicimos muy amigos, compartimos muchos momentos felices, tanto con él como con su esposa y sus hijos, Cristina, Andrés y Lalita.

El apellido “Ángel” le queda muy bien a Amparito, por su bello carácter tutelar y su dulzura. Una persona de exquisita sensibilidad, cariñosa, estupenda pianista y, hoy en día, una connotada compositora. En su casa llena de amplios espacios se sentía armonía y se respiraba arte en todos los rincones. Disfruté mucho esta amistad, nos visitábamos con frecuencia.

Luis Antonio se dispuso entonces a componer. Discutíamos los tiempos musicales, cuántos compases se necesitaban para cada momento. Como siempre que los artistas se entregan a la creación y sienten el hechizo del arte, así nosotros entramos en un ambiente mágico cuando íbamos dando vida a cada escena. Algunas veces yo bailaba alrededor del piano y, otras, el mismo maestro Escobar se levantaba del piano y, danzando, me preguntaba:

—¿Y qué tal si aquí los bailarines se mueven así?

Para él era tan dulce el contacto con la música, como un juego, hasta le cambiaba el tono de voz con la emoción de los sonidos. Creo que, tanto para Luis Antonio como para mí, significó un enorme placer la construcción de la obra, nos divertíamos muchísimo. Personalmente,

me sentí en la gloria. Traía a mi mente —guardando por supuesto las proporciones— la relación de maestros como Tchaikovsky y Petipa o Stravinski y Balanchine, que dieron origen a grandes obras de ballet.

Finalmente, la obra quedó terminada. Ahora debía ser ejecutada por alguna orquesta. Luis Antonio propuso a la Filarmónica de Bogotá, que en ese momento dirigía el destacado músico Raúl García, una persona con un enorme sentido de colaboración (y fundador, junto con Luis Antonio, de la propia Filarmónica). Raúl se dedicó a democratizar la cultura musical llevándola a las universidades, centros educativos, teatros populares, iglesias y otros lugares. Coincidíamos en la visión de crear condiciones para que el arte fuera accesible en todas las esferas sociales.

Puedo decir que en el proceso de creación musical de *La niña de los fósforos* todo se conjugaba de una manera increíble. La Filarmónica contaba como director titular en ese momento al maestro búlgaro Dimiter Manolov, y fue bajo su batuta que se le dio vida a la partitura creada por Luis Antonio. Con la música en mano continué trabajando en el proceso de montaje coreográfico. Ahora debíamos pensar cómo vestirla, mejor dicho, producirla, pero no teníamos dinero. Sin embargo, no estábamos dispuestos a dejarnos vencer por esto. Así que las estudiantes de la Escuela Departamental de Danza, ya muy comprometidas con el proceso, se encargaron amorosa y ejemplarmente de preparar el vestuario.

Contamos con el apoyo entusiasta y decidido de María Antonia Garcéz como directora de Bellas Artes, quien, a pesar de los escasos recursos de la institución, logró conseguir los dieciséis tiquetes aéreos de Cali a Frankfurt, luego a Copenhague y, por último, a Odense. Cuando llegó el momento del viaje decidimos empacar, junto con el vestuario de la obra, algunos trajes de danzas folclóricas con las que podríamos participar en los momentos sociales y en los desfiles en los que participaríamos.

Cuando finalmente la obra estuvo terminada, llegó el momento del viaje. Como era de esperarse, el día de la partida había gran agitación. Muchos padres de familia no sabían hacia dónde iban sus hijos, no podían siquiera ubicar a Dinamarca en el mapa. La mayoría de los chicos nunca habían subido a un avión, había gran excitación por parte de ellos y de sus padres. Como siempre, llevábamos escasos dólares en el bolsillo. Pero eso no me preocupaba, ya estaba convencida de que misino era viajar siempre sin dinero (claro que, esta vez, con un poco más de veinte dólares en el bolsillo).

Hicimos escala en Bogotá de paso hacia Dinamarca. Luis Antonio y Amparito recibieron en su casa a todo el grupo, lo rodearon de atenciones y mucho cariño y auguraron éxitos en nuestro viaje. Nuestra primera parada fue en Madrid. Los chicos estaban emocionados y querían comprar todo cuanto veían en el aeropuerto, había que contenerlos. Proseguimos a Frankfurt. Y he aquí el primer problema: al presentar los tiquetes en el mostrador para hacer el *check-in* y poder continuar el viaje a Copenhague, me topé con un muro de hielo. No podía creer la respuesta que escuché de la boca del funcionario, hasta llegué a pensar que no había entendido bien lo que me decían:

—Su vuelo sale mañana a las 8 a. m.

Me cogí la cabeza y pensé: ¡espíritu tutelar! ¿Dónde estás? ¿Dónde voy a ir a dormir con todos estos niños si no traemos dinero? Pero la incertidumbre de la vida me había enseñado a recuperar la paciencia, así que tomé aire y reaccioné, miré en derredor y busqué un espacio en ese enorme aeropuerto; entonces, les dije:

—Niños, ¿ven esas sillas? Pues vamos a juntar todas las que necesitamos. Una para cada uno y para cada una y nos acomodamos. Aquí vamos a dormir. Nuestro avión —dije de la manera más natural que pude— sale mañana a las 8 a. m.

Los chicos me miraron sorprendidos, pero obedientemente se fueron ubicando. Nos despertamos temprano. Como pudimos, reunimos unos dólares para desayunar. Conmigo viajaban mi hijo, que tenía nueve años y era muy inquieto, pero que, a su corta edad, era ya un viajero curioso, y Susanita López, amiga del alma, quien había decidido acompañarnos. Era para ella su única oportunidad de conocer esa Europa, una ilusión mantenida por años y que solo había vivido a través de los libros. Yo le había prometido hacer un recorrido por otros países una vez terminara el festival y los chicos regresaran a Colombia.

Llegamos a Odense. Nadie nos esperaba, pues llegamos con un día de retraso, pero todo se solucionó prontamente. Nos acogieron llenos de entusiasmo y con una amabilidad increíble. Llegamos en el verano, de todas formas un tanto frío para nosotros. Así que las ruanas que llevamos de las danzas folclóricas terminaron sirviéndonos de abrigo.

Para la inauguración del festival, desfilamos por las calles de Odense cantando y bailando currulaos, bambucos y torbellinos, dejando a nuestro paso la alegría de estos niños colombianos que disfrutaban y vivían a plenitud la ocasión que les brindaba la vida, el privilegio de poder compartir con otra cultura y descubrir amigos en lugares remotos

que ellos ni siquiera habían imaginado. Al día siguiente, el rigor de la clase de ballet.

En el festival participaban veinticinco países. Pronto supimos que la delegación del Japón había también elegido el cuento de *La niña de los fósforos*. Así que tenía especial curiosidad de ver el tratamiento que ellos le habían dado a la obra. Tan pronto como pudimos fuimos a conocer el escenario del Teatro Municipal de Odense, donde actuaríamos, para hacer un primer ensayo. Y así llegó el momento de nuestra función, el 17 de junio de 1981, donde además del público, nos esperaba el jurado.

Los niños de Incolballet volcaron toda su alma en el escenario. Los asistentes los recibieron con alegría y los sorprendió la típica comparsa folclórica del añoviejo, que aparece en las calles de Cali en las Navidades y que yo había incluido para dar algo de identidad local a la obra.

Disfrutamos la presentación de la versión de *La niña de los fósforos* presentada por la delegación japonesa. Era un trabajo muy bien logrado. Tenían una producción completa de la obra con diseños de vestuario, escenografía y luces. Pugnaba a favor de nuestro montaje que era sumamente simple, tan solo vestuario y luces marcaban los momentos especiales, sumados a la espontaneidad y alegría de nuestros estudiantes y la música de Luis Antonio Escobar.

Por tanto, al otro día, cuando nos dirigíamos a desayunar, fue una enorme sorpresa cuando vinieron los miembros del jurado con ramo de flores y nos dijeron que nos habíamos hecho acreedores al segundo lugar. Primer lugar, Japón; segundo lugar, Colombia (con una mención especial para la música), y tercer lugar, Bélgica. Era increíble. Ocupamos el segundo lugar entre veinticinco países del mundo. En Colombia no tuvo mucha resonancia este éxito, quizá porque, como yo decía, no éramos ciclistas.

Los chicos y chicas regresaron felices al país acompañados de Fanny Salazar, profesora de folclore de la Escuela. La experiencia fue estupenda. Susana, mi hijo Carlos Felipe y yo nos quedamos unos días más en Copenhague. Renuncié a mi beca de actualización de metodología de la enseñanza de ballet en Bulgaria, pues tal como le había prometido a Susanita, haríamos un recorrido por Italia y Francia.

Tras unas semanas, regresamos a Colombia. Después de la experiencia en Dinamarca me sentía realmente tranquila y muy satisfecha de esta vivencia, que me demostró que el camino elegido para la formación de los chicos estaba dando muy buenos resultados en tan poco

tiempo, tanto en su educación como en el proceso artístico. A pesar de su juventud demostraron disciplina escénica y, sobre todo, capacidad interpretativa. Fueron muy auténticos escénicamente, cada uno representó su rol sin ningún tipo de inhibición.

Habían dejado en alto la bandera de Colombia. Debíamos seguir trabajando con fe y especialmente con confianza en lo que hacíamos. María Antonia Garcés nos recibió feliz por el éxito alcanzado y nos prometió conseguir los recursos para la producción de la obra que se logró el año siguiente.

# *El Ballet Nacional de Colombia*

Hay fechas indelebles en la memoria de nuestras vidas. Muchas veces pensamos que son recuerdos olvidados, pero no; ellos se ovillan en algún lugar de nuestra mente y hay días que emergen caprichosamente. Para mí, uno de estos pertenece a 1981, porque ese fue el año en el que hice mi primer intento por crear un Ballet Nacional de Colombia. Este proyecto era parte fundamental del proceso de profesionalización en danza. Siempre tuve presente que no tenía sentido hacer escuela si, al culminar sus estudios, los estudiantes no encontraban un espacio en donde desarrollarse profesionalmente.

Por otro lado, después de once años de haber orientado la formación de los estudiantes de la Escuela Departamental de Danza, contábamos ya con un grupo de bailarinas profesionales que se constituiría en el grupo madre de la Compañía. La mayoría alternaba sus estudios universitarios con el ballet, contaban con un promedio de formación de más de diez años de estudio y tenían la voluntad y el deseo de continuar sus carreras como bailarinas. Eran todas mujeres porque, como ya lo he mencionado, en esa época a la Escuela Departamental no venían varones pues subsistía el prejuicio de que los hombres no eran para el ballet.

Así que me sentía muy comprometida con lograr el sueño de la creación de la Compañía y con la responsabilidad de sacar adelante a estas jóvenes bailarinas y tratar de que no se vieran obligadas a abandonar la danza. A su vez, la nave que era Incolballet iba en su tercer año y debíamos preparar también el camino para cuando, a la vuelta de tres o cuatro años más, comenzaran a salir las primeras promociones de bailarines. Así que preparé el proyecto y marché a Bogotá para proponérselo

a Gloria Zea, que se mostraba siempre muy positiva a la apertura de nuevos caminos para el arte en el país. Fue un momento increíble, pues cuando le conté todo, me respondió:

—No tienes necesidad de venderme la idea. Creo firmemente en la importancia de tener una Compañía Nacional de Ballet, que significaría un gran paso para el desarrollo de la danza en nuestro país. Tengo una sola condición que ponerte.

Guardó unos segundos de silencio. La miré, sentí que su mirada se tropezaba con la mía y al fin dijo:

—Que los maestros que vincules al proyecto no sean ni cubanos ni rusos.

Aunque sorprendida por esta solicitud, dado que todos éramos conscientes de lo importantes que habían sido los once años que los maestros cubanos y los rusos llevaban trabajando para el desarrollo de esta tarea, le respondí:

—De acuerdo. Buscaré los maestros en otros países.

Al llegar a Cali, un poco preocupada, comenté con Anatole Mercado lo bien que me había ido en Bogotá pero el obstáculo frente a la nacionalidad de los maestros. Anatole me animó diciendo:

—Pues no hay de qué preocuparse, llama a Roma y habla con el maestro Dell'Ara. ¿Quién mejor que él?

Como ya lo mencioné en el inicio de estas memorias, Dell'Ara era romano de nacimiento, distinguido como el mejor primer bailarín italiano de su tiempo por su nobleza de estilo y elegancia, y además reconocido como un excelente coreógrafo y maestro de ballet. Por eso, exclamé:

—¿Al maestro Dell'Ara? ¿Estás loco?

—¿Por qué? Solo lo llamas y le propones. Por el teléfono no te puede comer.

Me respondió así porque en Italia la relación con el maestro Dell'Ara estaba atravesada por la gran autoridad que representaba, frente a él uno se sentía siempre un poco intimidado por su fuerte personalidad.

—Está bien. Llamemos.

Inmediatamente nos pusimos en acción.

—*Pronto, qui Dell'Ara chi parla.*

—Maestro, soy Gloria Castro, desde Colombia.

—¡Qué sorpresa! Nunca más supe de ti y ahora me llamas de ese país tan lejano.

—Sí, maestro, me da mucha alegría escucharlo. Lo llamo porque necesito que me ayude. Desde que regresé a Colombia inicié una escuela de ballet y, después de once años de trabajo, tenemos resultados muy positivos que nos llevan a intentar la creación de una Compañía Nacional de Ballet que le dé sentido a todo nuestro esfuerzo. Y aspiro a que usted me ayude.

—A ver, cuéntame cuál es la idea que tienes.

—Hay un grupo de chicas con buen nivel y tengo la oportunidad de organizar una Compañía Nacional de Ballet. Necesitamos el coreógrafo, no contamos con muchos recursos económicos, pero sí con mucha pasión y voluntad. Podemos pagar tiquetes, alojamiento y alimentación.

—Bueno, no te preocupes, consígueme dónde llegar. Yo te ayudo con los tiquetes. Termino unos compromisos aquí en Roma y te confirmo la fecha de mi llegada.

—Maestro, mil gracias por su bondad. Me pongo inmediatamente a organizar su visita. Después de colgar, extasiada, le dije a mi gran amigo Anatole: mil y mil gracias por animarme a llamarlo.

Informé a María Antonia Garcés, directora del Instituto Departamental de Arte y Cultura (antes conocido como Bellas Artes<sup>1</sup>), quien con el entusiasmo de siempre se puso junto a mí a la cabeza para lograr todo lo que necesitábamos. Le comuniqué a Gloria Zea que tenía el coreógrafo, un artista de un gran nivel y le brindé toda la información sobre Dell'Ara.

Ahora debíamos afrontar el problema principal: conseguir los bailarines varones. Nuestro primer impulso fue pensar en Cuba. Hablamos entonces con el maestro Fernando Alonso, que había colaborado con nosotros en años anteriores. Se comprometió en ayudarnos con seis bailarines varones. Pero comenzaron a pasar los días y aquello se fue complicando de una manera tan increíblemente incierta que no lográbamos entender. Que sí, que estaban listos, pero había algunas dificultades que se estaban solucionando, y así pasaban los días y no lográbamos concretar nada. Se acercaba el momento de la llegada del maestro Dell'Ara y no teníamos aún a los bailarines. Nunca entendimos el enredo del maestro Alonso en Cuba con este asunto. Gloria Zea, en la desesperación, decidió llamar al embajador de Cuba y le dijo:

---

<sup>1</sup> Como lo mencioné antes, después de la huelga de estudiantes de 1976 se cambió el nombre de Bellas Artes, que para algunos aludía a una visión trasnochada del arte cuyo núcleo residía aún en la noción clásica de belleza.

—Embajador, así como ustedes nos ayudaron con el problema de la embajada dominicana, ayúdenos ahora a desenredar el tema de los bailarines del Ballet de Camagüey que estamos esperando desde hace varios meses y no entendemos en qué consiste el problema.

Lo de la embajada de la República Dominicana fue una de las más dramáticas y espectaculares acciones político-militares del M-19. Tomada a sangre y fuego por un comando que se atrincheró durante sesenta y un días de negociaciones con doce embajadores secuestrados, entre ellos el de Estados Unidos. Las cosas estaban llegando a un punto muerto hasta que Fidel Castro propuso un camino de negociación, los rehenes fueron liberados y todos viajaron a Cuba junto con el comando guerrillero.

El embajador intervino y más tarde nos informó que no había bailarines en Cuba preparados para salir hacia Colombia. Qué decepción tan grande. Nunca olvidaré la angustia que nos dio todo este asunto. Nos sentíamos defraudados. Entonces decidí llamar al maestro Zaraspe a Nueva York y le comenté la situación que estábamos viviendo. Decidimos que, mientras se iban contactando los posibles bailarines, Gloria Zea, María Antonia y yo viajaríamos.

Llegamos a Nueva York, fue un viaje extraordinario. Entrevistamos a los bailarines que Zaraspe había seleccionado y regresamos con cinco de los seis bailarines que necesitábamos para tranquilidad del maestro Dell'Ara, quien ya se encontraba en Cali. Los contratados fueron Jorge Ramírez, venezolano; Jorge Lago, cubano nacionalizado francés; George y Philip Saunders, norteamericanos; y Vicent Broisseau, francés. De Italia se vincularon Taina Beryl, primera bailarina de la Compañía Italia 81 y asistente del maestro Dell'Ara, y Antonio Vitale, primer bailarín del teatro San Carlo de Nápoles y el Ballet de Bellas Artes.

Las obras propuestas por el maestro Dell'Ara, todas con coreografías de su autoría, fueron: *Sherezade*, con música de Rimsky Korsakov, basada en los cuentos de las *Mil y una noches*; *Estampas*, de Boccherini, que le interesaba al maestro por su pasión por la danza española y, por último, *L'urlo (El grito)*, con música de Luciano Chailly, un ballet moderno basado en una superstición muy difundida en los países mediterráneos, especialmente en el sur de Italia, sobre la vida de una mujer poseída por espíritus malignos, liberada después de ser exorcizada.

El maestro se entregó a la creación del programa con la pasión que lo distingüía. Aquí, lejos de Italia, descubrí a otro Dell'Ara, uno amable y encantador. Todas las personas que compartieron con él disfrutaron

de su buen humor y de su inteligencia. Se sentía muy bien en Cali, una ciudad que lo capturó. Tenía inclusive el deseo de comprar alguna propiedad para venir con más frecuencia. Al principio no entendía por qué en los ensayos debía trabajar con grabadora, y me preguntó:

—Pero, dime, ¿por qué si en la sala de ballet hay un piano, no trabajamos con un maestro acompañante?

—No tenemos maestros acompañantes —le respondí.

Me costó trabajo que entendiera que aquí se desconocía aquello del maestro acompañante de ballet como él lo entendía. En el teatro italiano los pianistas acompañantes no solo están presentes en las clases de ballet, sino que interpretan las partituras de los ballets que se encuentran en proceso de montaje.

—Entonces, ¿debo guardar las partituras y trabajar con este aparato? Es como si después de una larga carrera artística tuviera que volver a empezar.

—Sí, maestro. Lo entiendo perfectamente, pero nosotros realmente estamos empezando.

Se sonrió y me abrazó. Nos volvimos amigos entrañables. Gloria Zea también se encantó con el maestro y lo invitó a que volviera para montar las danzas de *Aída* y *La viuda alegre*, que prepararía la Ópera de Colombia.

María Antonia Garcés y su familia tenían una larga amistad con Margot Fonteyn, la renombrada bailarina inglesa y por muchos años primera figura del Royal Ballet, así que decidió invitarla al estreno que preparábamos. Personalmente estaba expectante ante esta posibilidad. Comenzamos entonces a organizar toda clase de información para los estudiantes, maestros y comunidad de Incolballet sobre este personaje y la dimensión de su visita.

Fonteyn ostentaba el título de *Prima ballerina assoluta* que se otorga a las bailarinas reconocidas como las mejores del mundo. Es un título honorífico con una respetada tradición originada en el siglo XIX, cuando Marius Petipa, el gran maestro ruso, distinguió con este a Pierina Legnani. Es un título ostentado por muy pocas bailarinas en el mundo.

Margot Fonteyn vino a Cali acompañada de su esposo Roberto “Tito” Arias, hijo del presidente de Panamá, Harmodio Arias. Además, como parte de su comitiva, vinieron el maestro Zaraspe y el secretario de Educación de Ciudad de Panamá, donde Margot residía desde su retiro de la escena. Quedó asombrada por los resultados de Incolballet y su estructura. Con mucho entusiasmo llegó a decir que, como era tan

difícil levantar escuelas de ballet, creía que Incolballet podría llegar a colaborar con Panamá en la formación de bailarines panameños.

Reunimos en la sala de ballet a todos los estudiantes de la Escuela y a algunos maestros para que la conocieran y establecieran un diálogo con ella. Por supuesto, los niños hicieron las preguntas tradicionales; por ejemplo, uno de ellos le preguntó: “¿Cuáles pasos del ballet le costaron más trabajo?”, a lo que ella respondió: “Los giros, los *arabesques*, los balances, mejor dicho: todo”. Pero, inesperadamente, uno de los chicos levantó su mano y le preguntó:

—Maestra, ¿qué sintió usted cuando le dispararon a su esposo durante el atentado?

Me cogí la cabeza con las manos y pensé: “Tierra, trágame”. Pero Fonteyn, me dio unas palmaditas en la pierna, tranquilizándome y le respondió:

—El ballet fue mi salvación. Sin el ballet no hubiera podido resistir una situación tan terrible. Esa es la gran fortuna que tenemos los bailarines, el ballet nos hace ser personas muy fuertes. Así que ustedes prepárense y estudien mucho que los espera una bella carrera.

Vencidas las dificultades logramos el nacimiento del Ballet Nacional de Colombia en marzo de 1981. Se realizaron tres temporadas: los días 11, 12 y 14 fueron el estreno en el Teatro Colón de Bogotá; el 16, 17 y 18 estrenamos en Cali, en el Teatro Municipal, y el 23 de marzo finalizamos en el teatro Fundadores de Manizales. Fue un gran momento. El público recibió con sorpresa el resultado del trabajo. Este grupo, con el devenir de los acontecimientos, se convertiría en la base para dar otro paso definitivo hacia la consolidación del Ballet Nacional de Colombia, que se produjo en 1982.

El maestro Dell’Ara regresó a Italia con gran satisfacción. Llevaba en el corazón la gratitud y el afecto de todos quienes trabajamos a su lado. Fui a acompañarlo hasta Bogotá para despedirlo y durante el viaje me dijo:

—Gloria, soy mucho más viejo que tú y tengo una larga experiencia artística. El trabajo que has iniciado aquí en Colombia me parece muy importante y generoso de tu parte. Pero debes tener presente que antes de treinta o treinta y cinco años no habrás decantado movimiento. Es por tanto un trabajo muy largo, que no estará exento de dolores y tribulaciones. Debes estar preparada para ello.

El maestro se refería a un proceso de perfeccionamiento técnico y de dominio del lenguaje del ballet hasta hacer de él una tradición y una cultura propia. Despedirlo fue un momento muy triste para mí, pues, además del gran maestro de quien había aprendido en mi experiencia

en Italia, había encontrado a un amigo y, artísticamente, a un hermano mayor. Aún hoy, cuando lo recuerdo, vibro de emoción.

El Ballet Nacional de Colombia era una bella realidad. En ese momento era apremiante fortalecerlo y consolidarlo. Asumí la dirección como parte del proyecto de Incolballet. Teníamos por delante dos tareas: en noviembre, la participación en la Ópera de Colombia con los bailables de *Aída* y la opereta *La viuda alegre*, para lo cual el maestro Dell'Ara regresaría según lo acordado con Gloria Zea; y lo segundo: proponer a Colcultura la programación para la próxima temporada.

El equipo creativo lo conformaban el maestro Zaraspe —argentino acreditado por una larga experiencia artística e internacionalmente conocido como bailarín, director, profesor y consultor de ballet—, quien asumiría el cargo de asesor artístico, y el maestro Ramón Segarra —puertorriqueño con amplia y reconocida experiencia internacional— era el coreógrafo. Conjuntamente definimos la programación a presentar a Colcultura con las siguientes obras: *Las sálfides*, con música de Chopin y con reposición y montaje del maestro Zaraspe y dos coreografías de autoría del maestro Segarra; *El hombre y su destino*, con música de Ravel, y la *Sinfonía en tres movimientos* de Igor Stravinsky.

Propuse a Jaime Manzur como diseñador del vestuario y para su realización el taller de Pedro Nel López. Para el diseño de luces, se vinculó Keith Arsenault, diseñador norteamericano. Se consolidaba así un excelente equipo artístico. Gloria Zea se entusiasmó con la idea y propuso vincular a la Orquesta Sinfónica de Colombia, lo que le daría respaldo y un gran peso artístico al programa.

La orquesta sería dirigida por el maestro Jaime León, quien tenía una amplia experiencia como director de orquesta de ballet. En los años en los que había vivido en Nueva York, fue director titular de la orquesta del American Ballet Theater. Me parecía increíble todo lo que estaba sucediendo y no salía de mi asombro, se hacía realidad este sueño, que se desenvolvía de manera muy fluida. Debía multiplicar mis esfuerzos para que la realización del proyecto fuera un verdadero éxito, pues además debía atender también a Incolballet.

Para terminar de ajustar el proyecto era necesario invitar a bailarines de otras partes del país que completaran el grupo base que ya existía. Colcultura aprobó la idea y convocó públicamente a todos los bailarines de ballet, colombianos o extranjeros residentes en Colombia. Llegaron aspirantes especialmente de Bogotá y algunos de otras regiones. El maestro Zaraspe colaboró con la selección de los aspirantes.

Tuvo una mirada muy flexible, teniendo en cuenta la realidad nacional, donde el desarrollo de la formación de bailarines clásicos era muy desigual. Finalmente fueron seleccionados, por un jurado conformado por el maestro Daniel Lipton, director titular de la Orquesta Sinfónica de Colombia, el maestro Zaraspe, asesor artístico del Ballet Nacional de Colombia, y por mí, catorce bailarines y cinco bailarinas. Sin duda un buen número para empezar. Para completar el elenco, el maestro Segarra propuso invitar a la bailarina puertorriqueña Sol Maisonet, que se unió al grupo.

Para las clases y ensayos, Colcultura nos ubicó provisionalmente en el “Palomar”, como se denomina a la sala ubicada en el último piso del Teatro Colón, hoy conocida también como sala Víctor Mallarino. Ahí funcionaba la Escuela Nacional de Arte Dramático. No recuerdo cuál fue el acuerdo que Gloria Zea hizo para que pudiéramos compartir el espacio con ellos, pero lo aceptamos, aunque no era realmente un espacio ideal para nuestra actividad.

La danza es un arte grupal, por lo que era fundamental lograr la construcción de grupo. Los bailarines que habían sido seleccionados eran personas con diferencias tanto en su formación como en su educación y mentalidad. Algunos contaban con valiosas experiencias que los maestros aprovecharon proyectando lo mejor de la personalidad de cada bailarín para dar carácter a la naciente Compañía. No era una tarea fácil, desde luego, pero había que intentarlo. Yo confiaba mucho en los maestros que estarían directamente al frente del proceso diario.

A las bailarinas cañas se las estableció en Bogotá. A partir del mes de enero se intensificaron los ensayos y las obras fueron evolucionando y tomando forma. No faltaron las dificultades, por supuesto. Las relaciones interpersonales, especialmente entre los varones, se tornaban por momentos muy difíciles. Algunos tenían relaciones preestablecidas desde antes de vincularse al Ballet Nacional que podían ser muy complejas, al punto de que en una ocasión uno de los chicos más jóvenes vino a buscarme porque se sentía muy mal. Me habló de situaciones oscuras y de que se sentía amenazado.

Aunque nunca me había tocado manejar una situación de este género, traté de ayudarlo como pude y decidí llevármelo para Cali mientras pasaba la tempestad con sus compañeros. Permaneció unos días en Incolballet, donde las relaciones eran muy distendidas y la gente, afectuosa y solidaria; de esta manera, el chico recobró la confianza. Así fuimos avanzando y venciendo todos los conflictos.

Cuando llegó el mes de marzo ya estábamos listos para el debut, que se realizó con éxito en el Teatro Colón. El público, muy cálido, recibió con admiración el espectáculo, aplaudieron con entusiasmo y no faltaron las expresiones de “¡Bravo!”. Los bailarines eran todos colombianos, lo cual era un gran triunfo para la cultura del país. El triunfo obtenido era del grupo, no de individualidades, aunque, como era natural, algunos tenían mayores responsabilidades escénicas por los roles que interpretaban. La prensa registró muy bien el acontecimiento. Fue considerado como uno de los eventos más importantes del primer semestre de 1982.

El siguiente debut, en la ciudad de Cali, fue también muy bien recibido y, sobre todo, representó un soplo de esperanza para el futuro de los bailarines que se estaban formando en Incolballet. La anécdota en Cali fue con uno de los chicos de los cursos superiores que, cuando llegó a la Escuela, me estaba esperando en la oficina. Le pregunté:

—Hola, ¿qué te trae por aquí?

—Maestra, necesito hablarle sobre el Ballet Nacional que vimos anoche.

—Muy bueno, ¿verdad? ¿Te gustó?

—Claro que sí, maestra. Solo que estoy muy preocupado porque había muchos bailarines gays en el grupo y entonces, ¿qué va a pasar con nosotros?

—A ver, a ver, explíquemonos mejor. ¿Alguno de ellos te propuso o te dijo algo al respecto?

—No, no, maestra.

—Entonces, ¿de qué te preocupas? En todas las profesiones existen gays, eso no tiene nada de malo. Debes estar agradecido con todos estos chicos, ellos están abriendo un camino que ustedes podrán transitar más tarde cuando se gradúen.

## Pequeñas y recias tormentas

Terminada la temporada emergieron con fuerza los conflictos personales y muchos, deslumbrados por el notable éxito de la Compañía, dieron curso a vanidades insensatas. Sus grandes egos no les permitieron ver que el resultado era el trabajo de un conjunto que había logrado cohesión y en el que no había estrellas individuales. Así se desvirtuaron los objetivos iniciales de una compañía en formación. Se crearon protagonismos sin fundamento, cuestionamientos mediocres de la autoridad de

los maestros, indisciplina. Se llegó al punto de cuestionar los roles que cada quien tenía dentro de las obras, sin pensar que en el arte escénico no hay roles pequeños, pero sí hay artistas pequeños; si eres un verdadero artista, puedes hacer de un pequeño rol algo extraordinario. Todo fue producto de arrogante irracionalidad.

Debo reconocer que Gloria Zea dedicó esfuerzos decididos para combatir esta situación, pero era ya difícil contener la tempestad de intereses individuales. Puedo decir que, con contadas excepciones, el grupo fue inferior a la tarea que tenían por delante y que el ambiente en el que se habían formado no les dejó un resquicio de inocencia y buena fe, necesarias siempre para superar estos graves problemas.

Yo no podía creer lo que pasaba: ¿cómo podían ser tan ciegos y desaprovechar esta oportunidad? Se había creado un espacio para su desarrollo profesional. Uno no se hace artista de ballet en las salas de ballet, uno necesita el contacto permanente con el escenario y es allí donde se revela el talento, la capacidad y la personalidad artística. ¡Cuánta desilusión! ¡Cuánto trabajo cuesta abrir el camino a la profesionalización en este país!, me repetía constantemente.

¡Dios mío! No era el mejor momento. Gloria Zea, ante esta situación y tras sus esfuerzos en vano, decidió cancelar los contratos de todos los bailarines y me llamó para que viéramos cómo seguir adelante y pensar en la siguiente temporada. Tuvimos nuestra última conversación.

—Querida Gloria —le dije—, estaré eternamente agradecida por tu apoyo, por tu disposición y la confianza que depositaste en mí y en el proyecto. Como lo repetiste muchas veces, un proyecto de esta dimensión no se puede llevar a cabo sin el apoyo del Estado. Pero veo muy difícil seguir adelante con esta tarea sin estar tú al frente de Colcultura.

—¿Qué estás diciendo? —me respondió airada—. ¿Quién te ha dicho que no continuaré aquí?

—Es lo que escucho allá afuera, Gloria, y me da mucho dolor que eso suceda. Yo no volveré acá, me quedaré quieta en Cali, continuando mi tarea con Incolballet y, llegado el momento, haré una compañía en Cali. Además, no me perdonan este triunfo que, desde luego, trae muchos resentimientos. Te repito: mil gracias por todo tu apoyo incondicional, estaré en Cali siempre a tu disposición.

—Gloria, estás muy equivocada, seguiré algunos años más en Colcultura. Volveremos a hablar.

Me despedí de ella con un fuerte abrazo. Efectivamente salió de Colcultura y nos volvimos a ver solo ocasionalmente. Para ella, mi eterna

gratitud. Su permanencia en Colcultura fue la época de oro de la cultura en Colombia. Gloria tenía visión: algunos de sus proyectos realizados a lo largo del país fueron reconocidos ampliamente por la Unesco. Fue una directora extraordinaria.

Ocasionalmente, mientras escribía estas memorias, me topé con el libro *Cien años del Teatro Colón*, publicado en 1993, y leo con gran sorpresa que el proyecto del Ballet Nacional ha sido registrado sin el más mínimo decoro, con información totalmente tergiversada. No puedo creer que no hayan quedado los registros de prensa y los gastos de este proyecto en Colcultura. Increíble que en sus archivos no exista ni un solo documento, ni un solo programa, a pesar de que este tenía un bello diseño concebido por Martha Granados y acompañado de fotografías de Édgar Maldonado. ¿Envidia?, ¿rabia?, ¿celos? No lo sé. Solo sé que en este país, cuando alguien logra un éxito, se desatan fuerzas oscuras en su contra, personas deshonestas que intrigan en la sombra e intentan hacer desaparecer las evidencias de ese triunfo.

Regresé a Cali, descorazonada, pero siempre dispuesta a seguir adelante. Se había perdido una batalla, no la guerra. Ahora concentraría toda la actividad en Cali, ya no tendría el trajín de ir y venir a Bogotá. Tal como nos lo había prometido, María Antonia Garcés consiguió los recursos para la producción de *La niña de los fósforos*, después del estupendo reconocimiento en Odense, así que la intensidad del trabajo no daba tiempo para lamentaciones. Como alguien dijo: “Hay que seguir haciendo cosas, aunque las coyunturas sean negativas. No hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista”.

Sin más dilaciones, iniciamos el trabajo para la producción de *La niña de los fósforos*. Jaime Manzur realizó los diseños de escenografía de las nueve escenas que constituyen la obra. Pedro Nel López asumió la realización del vestuario. El diseño de luces estuvo a cargo de Keith Arsenauld, especialista norteamericano. Así logramos compartir con el público de la ciudad nuestra primera experiencia internacional. El estreno se realizó el 3 de junio de 1982, con funciones adicionales los siguientes dos días.

El maestro ruso Guenadi Baukin se vinculó a Incolballet gracias a que logramos reiniciar el programa de colaboración con la Unión Soviética. Su estadía en la Escuela se convirtió en una oportunidad maravillosa, pues, junto al maestro Zaraspe, montaron una obra cada uno, teniendo en cuenta el nivel de los estudiantes. Estas obras se convirtieron más tarde en parte del repertorio de la Escuela durante muchos

años. El maestro Zaraspe montó, con música de Vivaldi, *Para ustedes con amor*, una obra que, llena de picardía, narraba las travesuras amorosas de tres chicos y tres chicas. Una obra muy entretenida con la que el público y los estudiantes que la bailaron se divertían mucho. El maestro Segarra montó *Alegoría de la primavera*, en la que incluyó a los estudiantes de todos los niveles que existían en ese momento. Más tarde, no recuerdo si fue por sugerencia del maestro Segarra, se cambió su nombre a *Alegría medieval* por suceder en la Edad Media, con música de varios compositores como Praetorius, Susato y Byrd.

Como ya mencioné, Gloria Zea salió de Colcultura y, en su reemplazo, para alegría de los vallecaucanos, fue nombrada la caleña Aura Lucía Mera, quien fue siempre una figura destacada. Escritora y periodista, era una persona alegre, descomplicada y muy vital. Recién posecionada, recibí su llamada:

—Eximia —me saludó con el apodo con el que me ha llamado cariñosamente siempre—, vamos a seguir con el Ballet Nacional.

—¡Qué maravilla! —respondí—. Es más que justo rescatar algo que significó considerables esfuerzos.

Le expliqué el motivo por el que la Compañía Ballet Nacional de Colombia quedó debilitada al finalizar el Gobierno anterior. Conté cómo, al terminar la temporada, estalló una crisis en el grupo y que algunos bailarines que no tenían una verdadera formación profesional no pudieron comprender el valor de lo que se había conseguido por sus egos y necesidad de reconocimiento. Y que, por tanto, Gloria Zea había procedido a la cancelación de los contratos.

Le expuse que para continuar con el proyecto tendríamos dos tareas importantes. Primero, definir una base jurídica que garantizara su existencia y, segundo, encontrar un espacio adecuado para su funcionamiento.

—Gloria —respondió Aura Lu—, pero si en Incolballet existen esas condiciones, pues sigamos el proyecto en Cali. Esto contribuiría al desarrollo de la Escuela. Se puede establecer una muy buena conexión Escuela-Compañía. ¿Qué te parece?

—A mí me resulta extraordinario, pero depende de los presupuestos que tengas para hacerlo.

De inmediato, llamó a alguien para que le informara cuál era la situación del ballet dentro del presupuesto de Colcultura. El emisario regresó y le dijo:

—Figuran seis millones de pesos.

—¿Seis millones? Imposible, Aura Lu, es muy poco dinero. Las producciones son siempre costosas y hay que contar con los recursos para comprometerse a trabajarlas. Tendríamos que vincular a un coreógrafo, un *maître* de ballet y un pianista acompañante. En fin, es lo mínimo, y con ese dinero es imposible.

A través del teléfono, la sentí sumida en el silencio, pensando, y yo no me decidía a decir nada más. Fue ella quien dijo:

—Pues bien. Se me ocurre que, si ese dinero por el momento no sirve para la Compañía, tal vez te pueden servir para Incolballet. Mientras, vamos mirando cómo podemos apropiar los recursos para el próximo año.

—Por supuesto que sí —respondí entusiasmada—, me parece una idea muy sensata y lo mejor es que podemos continuar pensando en la Compañía. Justamente, Aura Lu, en estos momentos estoy buscando apoyo para fortalecer la infraestructura de Incolballet. Así que esto es una gran coincidencia.

### No todo fueron buenos vientos y buena mar

Desafortunadamente, la gestión de Aura Lucía se vio interrumpida y permaneció al frente de Colcultura solo un año. Recuerdo que un día me llamó y me dijo:

—Eximia, salgo de Colcultura. Asume el cargo Amparo Sinisterra de Carvajal.

Un silencio mudo se me atascó en la garganta y solo atiné a decir:

—Aura Lu querida, ¡no es posible! Resulta terrible para nosotros.

—Sí, y entre las primeras cosas que me ha solicitado es que el vestuario que te llevaste a Cali del Ballet Nacional de Colombia debe ser devuelto a Colcultura.

—Por favor, Aura Lu, no lo traje a Cali sin consentimiento ni a escondidas: se hizo en común acuerdo con Colcultura como parte del trabajo realizado por Incolballet en el proyecto. Pero no te preocunes, dile que no hay problema. Que vestiré a todas las chicas con el vestuario de *Sílfides* y la estaremos esperando en la plaza de Caicedo. Se los entregamos en una solemne ceremonia de despojamiento.

Era consciente que de esta manera terminaban nuestras relaciones con Colcultura y que tal vez sería el final del proyecto de la Compañía Nacional de Ballet. Que todo moriría ahí, como efectivamente sucedió más adelante. Con los seis millones que prometió Aura Lucía se

construyó la sala 2 de Incolballet, una sala con todas las características profesionales. Mi eterno reconocimiento a ella por este aporte maravilloso.

En 1985, Colcultura, bajo la dirección de Amparo Sinisterra de Carvajal, rearmó el Ballet Nacional, en esta oportunidad sustituyendo el nombre de Compañía Nacional de Ballet por el de Ballet Nacional de Colcultura. Como era de esperarse, invisibilizó totalmente el proceso anterior, obviando los dos años de trabajo previos. Esto llevó a María Isabel Caicedo, en ese momento directora de Bellas Artes del departamento del Valle, a dirigirle una carta abierta a la ministra de Educación, Doris Eder de Zambrano, en la que lamentaba la sorpresa de la creación del Ballet Nacional de Colcultura y reclamaba el hecho de que Colcultura no hubiera tenido en cuenta el proceso vivido con el Ballet Nacional de Colombia en los dos años anteriores y que se desconociera el impulso que, desde Bellas Artes, se había dado con excelentes resultados.

La carta hacía énfasis en eso que se había contemplado anteriormente: que fuera Cali la sede del Ballet Nacional de Colombia, por cuanto ofrecía las condiciones necesarias de espacio y por poseer la única escuela pública del país dedicada a la formación profesional de bailarines. La carta llevaba la firma de dieciséis personas miembros de la junta directiva de Bellas Artes, entre ellas la del delegado y representante del gobernador Del Valle.

No fue sorpresa para mí ver que el Ballet de Colcultura tuvo una sola temporada con algunas funciones en otras ciudades. A pesar de la buena voluntad, no fue bien recibido. Es como todo en esta vida: se pueden tener muy buenas ideas, pero hay que tener los conocimientos suficientes para ponerlas en ejecución. De esta manera, el proyecto desapareció y, a partir de ahí, ya no fue posible sacar adelante la idea de un Ballet Nacional, por el terrible centralismo que siempre ha existido en este país, pues es norma que se considere nacional solo lo que se proyecta desde Bogotá.

Por fortuna, como en ese momento tuve claro que una propuesta como la de un Ballet Nacional no puede realizarse sin el apoyo decisivo del Estado, decidí esperar porque tenía por delante dos o tres años para crear la Compañía de Incolballet. Si algo en la vida me reconozco, sin ufanarme de nada, es la virtud de la paciencia. Así que me dije: “¡A seguir trabajando!”.

Logré la renovación del convenio con la embajada soviética. Se vincularon Guenadi Baukin y Ludmila Baukina, dos maestros expertos. Guenadi estuvo vinculado durante más de veintiséis años al Teatro de Ballet y

Ópera de Kiev. Fue laureado como artista emérito de la República Socialista Soviética de Ucrania y triunfador del Concurso Nacional de la U. R. S. S. Gracias a su extraordinaria experiencia, Guenadi fue fundamental para el desarrollo de los varones de los cursos de v y vi año de ballet, que fueron adquiriendo virilidad, arrojo y decisión en su *performance*, y desarrollaron muy buenos conocimientos en el arte de *partenaire* o baile de pareja.

Ludmila Baukina, por su parte, era egresada de la Escuela Coreográfica de Kiev. Se desempeñó como bailarina en el Teatro de Ballet y Ópera de Kiev, donde conoció a Guenadi, se enamoraron y se casaron. Fue condecorada con la Estrella de Oro en París. Juntos fueron una gran garantía para nuestros estudiantes.

Algunos de los estudiantes de los cursos superiores habían ingresado a Incolballet sin las condiciones ideales para ser bailarines clásicos. Eran chicos muy jóvenes, con diferentes posibilidades, unos con más talento y condiciones que otros, y aun así, a pesar de todas esas particularidades, era admirable ver cómo iban logrando calidad en sus movimientos y comportamiento escénico. La motivación, la voluntad, la persistencia y la buena formación comenzaban a dar sus frutos. Algunos revelaron muy rápido sus talentos, al punto de que decidí arriesgarme a viajar a Brasil con un grupo de seis estudiantes de los últimos años.

Contábamos con un repertorio preparado. Junto con Guenadi y Ludmila seleccionamos a los participantes: Alicia Cajiao, Adriana Romero, Liliana Mejía, Édison Rojas, César Emilio Mosquera y José Robert Herrera. La idea era ponerlos a competir en el Primer Concurso Latinoamericano de Ballet y Coreografía organizado por el Consejo Brasilero de la Danza, que se realizaba paralelo al Primer Consejo Internacional de la Danza de la Unesco, entre el 25 y el 30 de junio de 1983.

Me empeñaba en que los estudiantes participaran internacionalmente, con el convencimiento de que esto contribuiría a su crecimiento profesional. Había que salir de Cali. Algunos pudieron hacerlo por primera vez cuando viajamos a Dinamarca. Era necesario que vieran y experimentaran el desarrollo del ballet en el mundo. Poder conocer otros bailarines ya consagrados los motivaría a superarse y soñar con su desarrollo profesional. A pesar de su juventud, ya habían adquirido un buen nivel técnico y demostraban actitud escénica; era muy importante que se confrontaran con otros bailarines.

Al llegar a Río de Janeiro, encontramos que los bailarines que participarían en el concurso eran todos bailarines consagrados, en su mayoría primeras figuras de compañías internacionales. Entre ellos estaban Amparo Brito, bailarina principal del Ballet Nacional de Cuba y ganadora de la medalla de oro en Moscú y del oro individual en Japón, y Lázaro Carreño, primer bailarín del Ballet Nacional de Cuba, premiado en el Concurso de Varna con el premio juvenil y con la medalla de oro en Moscú.

Por tanto, y dado que, además de los colombianos, habían llegado otros bailarines igualmente jóvenes de Argentina y Brasil, los organizadores del concurso decidieron crear el trofeo Incentivo de la Danza, dirigido a jóvenes promesas. Alicia Alonso presidía el jurado junto con otros importantes maestros internacionales de ballet.

Fue así que se produjo mi primer encuentro con Alicia. Hubo entre nosotras una afinidad y reciprocidad increíbles, y a partir de ese momento surgió una larga amistad de la que me sentí siempre orgullosa. Además de ser una extraordinaria artista, Alicia era una mujer sumamente sencilla y con un gran sentido de humor. Fue muy divertido verla en el hotel cuando ingresábamos a la habitación, revisando todo para ver si habían colocado micrófonos, pues en esos momentos Brasil atravesaba una situación política complicada y no existían relaciones diplomáticas con Cuba. Se veía a la isla como un centro de propagación de ideas comunistas.

Alicia comentaba, con esa simpatía que la caracterizaba, la forma como le sorprendieron mis preguntas durante las sesiones del congreso, que caían como bombas en el recinto. Yo desconocía los conflictos que existían en ese entonces en el medio de la danza latinoamericana. Por esa razón me interesaba saber, por ejemplo, cómo o quien definía las Secretarías del Consejo Internacional de la Danza, o cuáles habían sido los procedimientos para elegir a Helba Noguera como representante de América Latina en la Unesco.

En cuanto a la competencia, nuestros chicos colombianos se hicieron merecedores del trofeo Incentivo a la Danza. Alicia, quien había quedado gratamente sorprendida por el nivel alcanzado por los jóvenes bailarines de Incolballet, ofreció dos becas de estudio para José Robert Herrera y Édison Rojas, dando muestra de su espíritu latinoamericano. Esto nos llevó a tener varias reuniones con Alicia, su esposo Pedro Simón y Mauricio Domenici, coordinador académico de Incolballet, en las que tuvimos la oportunidad de conversar ampliamente sobre la experiencia que veníamos realizando en Cali desde hacía cinco años.

El Primer Congreso Latinoamericano de la Danza tenía como propósito principal analizar la situación del ballet en América Latina. Las sesiones de trabajo estaban presididas por Alicia Alonso junto con Susana Frugone de Basualdo, famosa pianista uruguaya que había tenido una amplia carrera internacional. En 1967, Susana fue nombrada agregada cultural honoraria de la delegación permanente del Uruguay ante la Unesco. Cuando desempeñaba estas funciones diplomáticas, comprobó que el arte de la danza estaba descuidado en las deliberaciones internacionales sobre asuntos culturales. Fue así como, desde 1971, comenzó a trabajar sistemáticamente en esa gran idea de brindar a la danza el lugar justo que debía tener en el seno de la Unesco. Gracias a su persistencia, en 1973, ante un centenar de representantes de numerosos países, se creó el Comité Internacional de la Danza. Susana fue elegida secretaria general, función que ostentó hasta 1987. Los delegados del Comité en Colombia éramos Mauricio Domenici y yo.

Ese viaje estuvo lleno de anécdotas increíbles. Resultó que los tiquetes aéreos con los que salimos de Colombia nos obligaban a regresar al tercer día de nuestro arribo a Río de Janeiro. Nunca nadie creyó que pudiéramos ganar, por eso compraron los tiquetes para regresar después de la participación prevista. Sin embargo, las cosas no fueron así: ganamos seis trofeos y estábamos obligados a esperar hasta el final del concurso. Lo que, por un lado, resultaba maravilloso para todos nosotros, pero, por otro, nos ponía frente al problema de que no podíamos viajar en la fecha establecida. Y aunque casi entré en *shock*, los organizadores del concurso reaccionaron inmediatamente y resolvieron el problema procurándonos el alojamiento.

Regresamos a Colombia con los estudiantes muy motivados y firmes en su elección de la danza como proyecto de vida. Habían podido participar como intérpretes de alto nivel y habían vivido la experiencia de compartir con bailarines profesionales. El objetivo se había logrado.

Regresé igualmente motivada. Conocer y compartir con colegas de los distintos países latinoamericanos fue una gran experiencia. Me permitió darme cuenta de que sufríamos problemas parecidos y que, en algunos países, la problemática en relación con la danza era aún más compleja que la nuestra. Nosotros apenas iniciábamos el camino y escuchar las experiencias de los otros fue sumamente estimulante. Me convencí de que, en este tipo de encuentros, además de tejer redes de solidaridad, se tiene la certeza de no estar solos. Compartir con otros las luchas, las dudas y los aciertos me hizo sentir que unidos éramos

una fuerza latinoamericana y que, por nada en el mundo, había que transigir. Nuestra única opción era seguir adelante.

Pero, especialmente relevante para mí, fue el encuentro con Alicia Alonso. Tuve la oportunidad de comprometerla para que nos acompañara en la primera graduación de bachilleres en Ballet Clásico en junio de 1984. Se entusiasmó con la idea y me aseguró que asistiría, lo cual cumplió. Hablamos de establecer un convenio de cooperación Ballet Nacional de Cuba-Incolballet, que se logró a pesar de las dificultades de las relaciones entre Cuba y Colombia. Lo sacamos adelante y se sostuvo durante veinticinco años continuos.

Oportunidades extraordinarias como estas, que nos ofrecían tanto cubanos como soviéticos para el desarrollo de Incolballet, no podían ser rechazadas por problemas de orden político o por los resquemores de una élite que veía en estos países una amenaza permanente para nuestro sistema político. Gracias a ese convenio, Incolballet pudo contar con los mejores maestros cubanos que desfilaron ayudando al crecimiento técnico y artístico de los estudiantes. Fue un apoyo grandioso y siempre estaré agradecida con Alicia y con Cuba por esta solidaridad.

Había llegado el momento de comenzar a pensar en la graduación de la primera promoción, un acontecimiento que sin duda marcaría un hito en la formación artística profesional en danza en Colombia. El acto era especialmente significativo, pues quienes se graduarían eran personas de los estratos más populares de la ciudad. La responsabilidad que teníamos por delante era muy grande, se me aceleraba el corazón solo de pensar en ella.

Me reuní con Guenadi y con Ludmila para discutir opciones para el programa de grado. Guenadi inició proponiendo los dos actos del ballet *Giselle*, lo cual me pareció un despropósito y un imposible. Discutíamos y discutíamos sin llegar a un acuerdo. Finalmente, con la pasión que caracterizaba a Guenadi, se levantó muy nervioso de su silla y comenzó a caminar de un lado al otro, hasta que finalmente se detuvo y me expuso sus argumentos:

—Gloria, necesito que me escuche bien. Propongo esta obra consciente de su grandeza y la responsabilidad que la propuesta implica. Confie profesionalmente en nosotros: lograremos realizar una *Giselle* con toda la calidad posible, a pesar de la juventud de los bailarines. Después de dos años de trabajo diario en esta Escuela estoy seguro de que, no solo sería un aporte cultural valioso a los propósitos y objetivos institucionales que usted tiene, sino para la sociedad de Cali en general.

Cuando las personas vean de lo que son capaces nuestros estudiantes y egresados, podrán reconocer al ballet como el arte teatral importante que es y se despojarán de cualquier prejuicio anterior. Para los bailarines, afrontar una obra de tal envergadura les permitirá medir sus capacidades técnicas e interpretativas; será una experiencia inolvidable que los afirmará en la lucha en la que ustedes se encuentran actualmente empeñados. Tenemos un año para trabajar. Por favor, Gloria, se lo pido de corazón, no dude más. Decidamos que *Giselle* sea la obra de grado. Además, por la estructura de la obra, todos los mejores estudiantes tendrán oportunidad de participar.

Me quedé reflexionando sobre la argumentación del maestro. Llena de incertidumbre, pensaba que comprometernos con una obra de tal trascendencia era un reto demasiado audaz para la Escuela, pero Guenadi logró convencerme. Debía confiar en ellos.

Se requería entonces, como primera tarea, comenzar de inmediato a buscar financiación para la creación. Producir obras que desarrollaran artísticamente a los futuros bailarines hacía parte de la misión con la que había sido creado Incolballet. Eso estaba claro para mí. Por otro lado, era consciente de que el proceso de graduación de aquí en adelante se realizaría ininterrumpidamente cada año y que la primera graduación hacía evidentes las nuevas responsabilidades que la Escuela debía asumir hasta alcanzar la creación de la Compañía o del grupo profesional que le daría sentido al proceso de formación de los bailarines. La Escuela es la garantía de permanencia de la Compañía y esta, a su vez, es garante del desarrollo artístico de la Escuela. No tiene sentido una escuela profesional de ballet sin su compañía, ni viceversa.

Guenadi decía que teníamos un año por delante, pero era muy poco tiempo. Lo más urgente —y un verdadero dolor de cabeza— era crear los espacios para los ensayos dentro del horario de clases de manera que todos los estudiantes de V y VI año de ballet, entre los cuales figuraban los diez primeros graduandos, pudieran participar. Esto comprometía tanto a la parte artística como a la académica.

La segunda tarea inmediata era encargarse de la producción de la obra, que implicaba presupuestos, diseñadores de vestuario, escenografía y luces, así como los distintos realizadores. En esos momentos, Incolballet no tenía la posibilidad económica de contratar a un productor. Alguna experiencia había adquirido ya con los dos intentos de crear una Compañía Nacional de Ballet. Como decía un coreógrafo norteamericano, en esta multiplicidad de funciones que tiene la

producción, debía tomar una rienda en la creatividad, otra en el desenvolvimiento técnico, otra en la estética...

El actor y director de teatro y de marionetas Jaime Manzur, quien en los inicios de su larga carrera se desempeñó como bailarín, había realizado y regalado a Incolballet los diseños para la escenografía y vestuario para *La niña de los fósforos*. Amigo entrañable, con entusiasmo se vinculó inmediatamente al proyecto de grado y, generosamente, donó los diseños para la escenografía y vestuarios de *Giselle*.

Para la realización de la escenografía se propuso a Juan Müller, reconocido en Cali por su experiencia en esta materia, y para el diseño de vestuario a Pedro Nel López, un importante referente en el traje teatral en Colombia. Con Jaime y Pedro Nel habíamos creado desde los tiempos de *La niña de los fósforos* un maravilloso equipo. Fueron artistas de una solidaridad increíble y muy decisivos para los trabajos escénicos de Incolballet en aquellos años.

Para las luces contamos con otra persona que había sido parte del equipo técnico del Ballet Nacional de Colombia, Keith Arsenault. Una verdadera garantía para nosotros, por su profesionalismo y calidad humana. Keith, de origen norteamericano, no solo era un destacado diseñador de luces, también se desempeñaba como *stage manager*.

Conformado este equipo, me sentía segura de que las cosas saldrían con el rigor necesario. Empeñados como estábamos en la formación de bailarines de alto nivel, era obligatorio garantizar profesionalmente la producción escénica.

La Orquesta Sinfónica del Valle se vinculó al acto de grado. Sería la primera vez que acompañaría un ballet. La dirección estuvo a cargo del director titular de la orquesta, el maestro antioqueño Gustavo Yépez, compositor, pianista y musicólogo. Igualmente, el Coro Polifónico de Cali, dirigido por Marta Lucía Calderón, se unió para interpretar los himnos de Colombia, del Valle del Cauca y un repertorio latinoamericano.

Con el propósito de foguear escénicamente a los estudiantes y que llegaran seguros y tranquilos al grado, con algunas de las obras que teníamos preparadas se organizaron funciones en Cali y en ciudades alejadas, como también una gira a Bogotá, donde realizamos una temporada de cinco días en el Teatro Colón, que fue muy bien recibida por el público según pudimos apreciar en los comentarios de *El Tiempo* y *El Espectador*. Se había logrado crear una expectativa nacional alrededor de un acontecimiento histórico y sin antecedentes en el país.

El 13 de mayo, después de nuestras funciones en Bogotá, se publicó un artículo en el periódico *Occidente* titulado “Encomiable labor de Incolballet”. En él, sin embargo, la directora de Colcultura, la señora Amparo Sinisterra de Carvajal, criticó las coreografías de los maestros rusos, que tildó de desactualizadas y faltas de vitalidad. Y aconsejó actualizarlas con maestros norteamericanos. Reconocía los esfuerzos de Bellas Artes con Incolballet, pero insistió en que era necesario traer gente nueva y elegir asesores para el montaje, haciendo énfasis en que fueran norteamericanos.

Desde mi punto de vista era un comentario sesgado, imbuido en el prejuicio ideológico de la Guerra Fría. A la sazón, Incolballet era una escuela que apenas comenzaba a cimentarse y no había creado ninguna compañía profesional de ballet. Éramos muy conscientes de por qué trabajábamos con maestros soviéticos y lo que esperábamos de ellos. En el orbe mundial del arte siempre se ha reconocido el alto desarrollo de la técnica del ballet ruso y los maestros eran garantía de excelencia. Nuestra aspiración para más adelante era montar obras con temas nacionales y latinoamericanos, por eso debíamos prepararnos técnicamente muy bien. Y ¡qué mejor que con buenos maestros!

No podemos olvidar que el desarrollo del ballet en Estados Unidos se debió a la llegada de maestros rusos a partir de los años treinta del siglo pasado. Quiero recordar también que, cuando Lincoln Kirstein quiso crear un “ballet estadounidense”, invitó al más importante de los maestros rusos, George Balanchine, quien llegó a Nueva York en octubre de 1933. Aunque el propósito inicial de su viaje a Estados Unidos era establecer una compañía de ballet en ese país, Balanchine modificó los planes originales creando primero una escuela: la School of American Ballet, que inició sus actividades en enero de 1934. Cabe anotar que parte esencial del éxito del New York City Ballet fue el entrenamiento de sus propios bailarines, que se fue depurando poco a poco hasta llegar al llamado estilo estadounidense de ballet. Si queremos salir de ese marco en el que han querido encasillar siempre a la danza en Colombia como la “cenicienta del arte”, la única manera es creando escuelas orientadas a la formación profesional para dar un salto al verdadero desarrollo dancístico.

1984 fue un año en el que se ajustaron muchas cosas que beneficiarían nuestro crecimiento. En abril se reactivó el intercambio cultural con Cuba, suspendido en 1978 por el rompimiento de relaciones entre los dos países. En esa ocasión nos visitó el señor Ricardo Noguera,

jefe del departamento de Colaboración Internacional del Ministerio de Cultura de Cuba. En el mes de junio, la embajada de la Unión Soviética suscribió con el departamento del Valle del Cauca el contrato de asistencia profesional a Incoballet.

Sería injusto no recordar aquí que, en lo concerniente al deporte, también vinieron entrenadores rusos e hicieron una valiosa contribución. Estos convenios garantizarían el apoyo de maestros internacionales mientras se formaban los maestros colombianos.

La primera graduación de bachilleres de Ballet Clásico era en verdad una novedad, por eso nuestra prioridad inmediata era definir y establecer el protocolo para la ceremonia. Generalmente, en Colombia, los bachilleres se visten muy elegantes el día de su graduación, los hombres de saco y corbata y las mujeres incluso de vestido largo. Y, usualmente, al finalizar la ceremonia, se ofrece un coctel, una cena especial o una fiesta. Pero este no era el caso de los bailarines profesionales que íbamos a graduar.

En nuestro caso, la ceremonia de grado va seguida de un espectáculo especialmente preparado, en el que cada uno de los graduandos demuestra el nivel artístico y técnico alcanzado; en consecuencia, deben estar preparados mental, física y espiritualmente para esa actuación escénica. Así que la decisión que se tomó, y que quedaría establecida en Incoballet, era que los graduandos desfilarían con sus vestidos regulares de clase: las mujeres, con la trusa, malla rosada, faldita de ensayo y zapatillas de media punta, y los hombres, con malla negra, camiseta, medias y zapatillas blancas de media punta.

Para la entrega de los diplomas se estableció que los mejores estudiantes del nivel inmediatamente anterior, vestidos también con sus trajes de ensayo, ingresarían al escenario coreográficamente. Cada uno portaría el cartón de un bachiller que le sería entregado a cada graduando o graduanda a medida que el presentador del evento los llamara. Los graduandos ingresarían desfilando por el centro de la platea del teatro y subirían ceremoniosamente al escenario. Siempre consideré importante que en la Escuela se realizaran rituales ligados a la actividad artística.

Se definió, asimismo, el programa de la ceremonia: en la primera parte, tendría lugar el protocolo y el desfile de los graduandos; en la segunda, el programa artístico, pensado de manera que todos los graduandos se destacaran. Igualmente, se decidió realizar una temporada de tres días con el primer y segundo actos del ballet *Giselle*, donde participarían además estudiantes de V y IV año de ballet.

Alicia Alonso confirmó generosamente su asistencia. Mi ritmo cardíaco batía al máximo: una de las más grandes intérpretes de *Giselle* en la historia del ballet estaría presente. De solo pensarlo se me ponían los pelos de punta. Cruzaba los dedos para que recibiera la obra con la comprensión de lo que para nosotros significaba. Por la importancia de su visita, María Isabel Caicedo, en ese momento directora de Bellas Artes, hizo gestiones ante la alcaldía de Cali para que se le rindiera un homenaje como visitante ilustre de la ciudad. Era lo menos que podíamos brindarle considerando la enorme significación que tenía Alicia Alonso en el mundo del ballet y, especialmente, en Latinoamérica. Asimismo, la ministra de Educación, Doris Eder de Zambrano, confirmó su asistencia. Su presencia era importante para mí y para nuestro trabajo. Doris Eder siempre me apoyó durante el proceso de elaboración del proyecto de Incolballet.

La tensión y emoción crecía desde la dirección de Bellas Artes hasta todo el equipo. Los diseñadores corrían, unos con el vestuario y otros con las escenografías. Los maestros redoblábamos los ensayos, los estudiantes se exigían al máximo, era todo muy excitante. Habíamos sido capaces de llegar a este momento que marcaba en realidad el inicio de nuestra historia. Aun dentro de las mayores limitaciones, lográbamos algo impensable: graduábamos a los primeros bachilleres artísticos en Ballet Clásico en Colombia. De tal forma que atraíamos simpatías y entusiasmo de unos y el asombro inesperado, la inevitable envidia y hasta la rabia de quienes desconfiaban y juzgaban con pesimismo la tarea de transformar jóvenes venidos de las clases populares en bailarines profesionales en un arte tan sofisticado como el ballet.

Para mí, era la concreción de un sueño. Recordé que, en el tiempo en que estaba diseñando el contenido artístico del plan de estudios, se encontraba entre nosotros Fernando Alonso, el gran maestro que había sido fundador de la escuela cubana de ballet junto con Alicia Alonso. En ese momento colaboraba con la Escuela Departamental de Danza. Le entregué el documento que había preparado y le pedí que, por favor, lo revisara y me hiciera sus comentarios, que no dudara en decirme si era necesario agregar o quitar algo. Después de revisarlo, me dijo:

—Gloria, esto está muy bien, pero, creo que, para realizarlo, primero hay que cambiar el sistema.

Abrí los ojos sorprendida y respondí sonriendo:

—Mi querido Fernando, tengo que ser capaz de hacerlo dentro de nuestro sistema.

Ocho años más tarde estábamos a punto de subir el primer escalón de esta hermosa aventura. No había marcha atrás. El desafío era enorme.

Patricia Cardona, en su libro *La percepción del espectador*, habla de la agresión ritualizada utilizando el término *aggredi*, que significa “fuerza motora que impulsa al hombre hacia la conquista de su destino”. Más adelante refiere que: “Desde la tragedia griega, pasando por Shakespeare y alcanzando la obra contemporánea de los principales autores de Occidente, la pulsión central es la agresión como fuerza vital para alcanzar, perseguir o defender ideales”. Esa es la fuerza de la agresión que me impulsaba en esos momentos a enfrentar el desafío del futuro, un futuro ojalá promisorio, y aunque sabía que estaba poblado de incertidumbres, lo esperaba también lleno de posibilidades.

### La primera graduación de bachilleres artistas del ballet

Nos encontrábamos ya en el Teatro Municipal. Los bailarines, después de realizado su calentamiento, iniciaron el ritual del maquillaje y se prepararon para salir a escena. Nuestra tarea por el momento había terminado, todo quedaba en manos de los bailarines, en su capacidad y su destreza escénicas.

Todo estaba listo para empezar. El público fue llegando, se podía apreciar con complacencia la mezcla de clases sociales. En poco tiempo, el teatro se llenó y la atmósfera bullía de excitación. Emocionada, no sabía a quién atender primero. Habían llegado las personalidades invitadas y yo sentía una mezcla de alegría y temor. Sonaron los tres timbres que llamaron al público a ocupar sus sillas para dar comienzo al espectáculo. Corré hacia el escenario, pues era yo quien debía hablar primero, de acuerdo con el protocolo establecido. Se abrió el telón. El Coro Polifónico comenzó a cantar, mientras, en la lateral, yo respiraba profundo para calmarme. Se dio inicio al desfile de graduandos, era realmente commovedor. El público estalló en aplausos. Salí al escenario, di las palabras de bienvenida y agradecimientos y dediqué la función a todas las personas que de una manera u otra habían hecho posible Incolballet.

Inmediatamente siguieron las otras intervenciones. Palabras de despedida de la graduanda Liliana Mejía. Palabras de la directora de Bellas Artes, María Isabel Caicedo, seguidas por las del secretario de

Educación departamental, el doctor Heber Galvis, y para finalizar, las de la doctora Doris Eder de Zambrano, ministra de Educación. Después de un pequeño intermedio se inició la programación artística, preparada en su totalidad por Guenadi Baukin y Ludmila Baukina.

El programa inició con “*Pas de deux de los campesinos*”, del primer acto de *Giselle*, interpretado por Adriana Miranda y César Emilio Mosquera; “Cuatro Amigos”, de *Giselle*, interpretado por los graduandos Jairo A. Álvarez y Luhayder Trujillo y los estudiantes Flavio Salazar y Juan Carlos Peñuela; “Danza española”, del *Lago de los cisnes*, interpretada por Shirley Santa y Esperanza Gutiérrez, junto con los estudiantes Jairo A. Lastre y Juan Carlos Peñuela. Patricia Gutiérrez participó en un fragmento del ballet *Don Quijote*, donde intervino como una de las amigas de Kitri. Para cerrar el programa, el segundo acto de *Giselle*, interpretado por los graduandos más destacados de esa promoción: Liana Mejía y Édison Rojas.

Me encontraba con el corazón en la garganta, a punto de ahogarme por la angustia y el deseo infinito de que todo saliera bien, sentada al lado de Alicia Alonso, que hasta el momento hacía comentarios favorables sobre cómo iba desarrollándose el trabajo. Hizo su ingreso al escenario, en su papel del duque Albrecht, Édison Rojas, quien había alcanzado un buen desarrollo técnico y artístico. Habría dado dos o tres pasos hacia el centro del escenario, cuando de repente se fue la luz. Me quedé medio paralizada. Édison no se salió de personaje, miró hacia todos los lados y lentamente salió del escenario.

—¡Aquí se graduó este muchacho! —exclamó emocionada Alicia, mientras, yo salía corriendo al escenario para saber qué había pasado.

“Se saltó un *breaker* de la luz”, me dijeron. Pero si habíamos hecho varios ensayos con toda la carga de luz requerida y nunca había sucedido esto, ¿por qué ahora? Una vez solucionado el *impasse*, respiré profundo y regresé a mi silla. Con su actuación, Édison se ganó su beca para continuar los estudios en Cuba. Había sido un final increíble.

Los días siguientes, el público pudo apreciar la obra completa con sus dos actos y pudieron reconocer los talentos que venían desarrollándose. Alguien, poseído de un olímpico saber dancístico, criticó con ferocidad el hecho inaudito de que el príncipe Albrecht fuera protagonizado por un hombre negro, pues eso rompía el canon clásico.

Los roles de *Giselle* y del duque Albrecht fueron compartidos con Adriana Romero, una promesa, y José Robert Herrera, un chico con condiciones extraordinarias, fuerza, decisión y coraje, y quien fue el

otro bailarín elegido por Alicia Alonso para recibir la segunda beca una vez culminara sus estudios. Años más tarde, José Robert ingresó al Ballet de Houston, dónde inició su carrera profesional.

Se cerró el telón y todos salimos a vacaciones con la alegría de haber culminado un ciclo y la sensación de ir por la senda correcta. Por delante, un largo, larguísimo camino nos esperaba. Estos primeros bailarines se graduaron con un programa de seis años y acordamos que debían continuar en la Escuela al menos dos años más para completar su formación técnica y artística y desarrollar la actitud escénica necesaria.

Entre los estudiantes que venían atrás había chicos y chicas con mucho talento y voluntad, con ellos debíamos seguir trabajando duro con el fin de garantizar un futuro con un buen desarrollo artístico, para lo cual sería urgente constituir un grupo fuerte con el que organizar una compañía que garantizara el desarrollo profesional. Académicamente era fundamental seguir haciendo todos los esfuerzos para crear el puente entre los estudios generales y el campo artístico.

La Escuela tenía contradicciones internas profundas que debíamos superar. Lo importante era que cada profesor, desde su área correspondiente, se preguntara: “¿Cómo yo, con los valores y los objetivos de mi materia, puedo contribuir para que este estudiante sea un mejor bailarín o bailarina? ¿Cuáles son los fundamentos con los que me puedo articular para lograr una formación más integral para estos futuros artistas?”.

Mi justa aspiración consistía en que se entendiera que Incoballet es una escuela orientada a la formación artística profesional en donde el profesor de matemáticas, por ejemplo, no debe dictar la clase igual a como lo haría en el Colegio de Santa Librada o en el Pío XII, colegios donde se desarrollan bachilleratos académicos. Con este propósito realizábamos talleres y encuentros de discusión, donde los profesores de la formación común, en muchas ocasiones, demostraban buena disposición.

Los animábamos a intentar nuevas formas de dictar las clases y a repensar las metodologías. En las reuniones retaba a los profesores hacia nuevas propuestas y se les veía entusiasmados, pero sucedía que, apenas iniciado el proceso regular del año escolar, no se animaban a cambiar, retomaban la metodología a la que estaban acostumbrados.

Difícil fue sacarlos de su zona de confort. Muchos de los maestros me malinterpretaban y concluían que yo no apreciaba los estudios generales. Siempre tengo en la mente la imagen del caduceo, en donde alrededor de una vara se entrelazan dos serpientes, quedando sus

cabezas frente a frente sin señal de enemistad, como símbolo de concordia y paz. En la parte superior, dos alas que ilusamente me llevaban a imaginar la unión de los dos campos, el artístico y el de los estudios generales, que se entrelazaban para al final dar a nuestros jóvenes talentos las alas necesarias para volar alto.

Entendía la dificultad de esta situación, pero no desmayaba aprovechando toda oportunidad que teníamos para organizar los talleres o reuniones, y me proponía ser lo más comprensible posible. Cuando pienso objetivamente en la resistencia a comprender la misión de Incolballet por parte de los maestros de estudios generales, considero que es un problema cultural cuyo origen se da en la grave situación del sistema educativo colombiano y en la formación y capacitación de los profesores.

Otro problema fue la vinculación laboral a Incolballet. Desde su fundación se estableció que la gobernación del Valle, a través de Bellas Artes, asumiría el presupuesto que garantizaría el pago de los profesores artísticos y de la parte administrativa. El Ministerio de Educación, por otro lado, participaría con la vinculación de los maestros de estudios generales. Estos maestros están regidos por el Decreto 2277 de 1979, que establece un régimen especial el cual regula las condiciones de ingreso, ejercicio, estabilidad, ascenso y retiro de las personas que desempeñan la profesión docente en los distintos niveles y modalidades que integran el sistema educativo nacional.

De acuerdo con esto, Incolballet solicitaba a la Secretaría de Educación departamental los maestros que se requerían sin contar con la opción de seleccionar ni tampoco de desvincular. En años posteriores, una ministra de Educación, consciente de lo negativo de esta situación, quiso dar a Incolballet la posibilidad de escoger los maestros para los estudios generales, pero finalmente no se logró. Así que tuve que batallar con esta situación hasta el día en que fuerzas oscuras me obligaron a dejar la institución. Y a pesar de las resistencias de los maestros, ellos se sentían cómodos porque la situación les resultaba favorable, pues, por la especialidad y a diferencia de cualquier otra escuela pública, en Incolballet se laboraba con un número inferior de estudiantes por curso.

A pesar de todas estas contradicciones, seguimos insistiendo. En una época logramos el acompañamiento de un psicólogo durante todo el año escolar, pero lograr el cambio sin la voluntad académica de los maestros era imposible.

Desde 1983, mediante el Decreto 0146 firmado por la doctora Doris Eder de Zambrano, entonces gobernadora del departamento del Valle,

se independizó a Incolballet del Colegio Manuel María Mallarino, donde transcurrieron nuestros primeros cinco años. Nos trasladamos a la sede que Bellas Artes tenía en el Valle del Lili. Acudiendo a un gobernador y sucesivamente a otro, así como a los secretarios de Educación departamental, logramos contar con los elementos mínimos para nuestra instalación. Ya en ese momento se contaba con dos salas de ballet: la sala 1, pequeña, con techo bajo, que servía para los estudiantes de los primeros años, y la sala 2, muy amplia, construida con todos los requerimientos profesionales gracias a Colcultura durante la dirección de Aura Lucía Mera.

Lo notable de la sede Valle del Lili era la belleza del paisaje. Un hermoso lago rodeado de árboles y una espaciosa zona verde. Un espacio que los estudiantes disfrutaban a sus anchas. La vieja casona fue adecuada para las clases académicas y oficinas administrativas. En esos momentos no me preocupaban tanto las limitaciones que teníamos. Poco a poco podríamos ir adecuando todo a nuestras necesidades. Habíamos logrado conseguir pupitres, escritorios y elementos para las oficinas que habían sido entregados por la Secretaría de Educación. Si algo nos falta, dictaremos las clases debajo de un árbol de mango, pensaba. Éramos afortunados.

Cómo olvidar cuánto el maestro Guenadi Baukin disfrutaba de ese lago que tenía tilapias, pues le encantaba pescar. Madrugaba los domingos, llegaba al lago, extendía unos hilos que contenían varios anzuelos y se sentaba a esperar que picaran. Se deleitaba luego preparando la tilapia en preparaciones típicamente rusas.

## Fin de la colaboración soviética

Iniciamos un nuevo año escolar entre 1984 y 1985. Los maestros rusos habían regresado a su país, los recordaríamos siempre con gratitud por su excelente trabajo. La cooperación internacional con la Unión Soviética de la Escuela Departamental de Danza e Incolballet, después de quince años, dio paso a la cooperación con el Ballet Nacional de Cuba.

Nos acercábamos a una nueva etapa en la búsqueda de una línea propia de acuerdo con nuestras características y nuestra cultura. Con los cubanos compartíamos historia y lengua y esos elementos nos hacían partícipes del mismo continente; un continente dueño de las innovaciones que da el mestizaje en la cultura occidental.

El Ballet Nacional de Cuba era, asimismo, una compañía con amplio reconocimiento internacional. Personalmente, asumía el reto de este cambio convencida de que, con el apoyo de Alicia Alonso, contaría mos con excelentes maestros, bailarines y coreógrafos que trasmitirían sus valiosas experiencias artísticas a nuestros jóvenes bailarines y nos ayudarían a encontrar un camino hacia la expresión de una estética propia.

Lamentablemente, al comenzar el año escolar, el convenio con el Ballet Nacional de Cuba no se pudo iniciar como estaba previsto. Por fortuna, en ese momento contábamos con cinco profesores de ballet colombianos para atender los siete niveles de ballet que ya teníamos. Entre las maestras se encontraban tres egresadas de la Escuela Departamental de Danza: Ivonne Muñoz, Vicky Fuentes y Luz Amalia Romero. Se encontraba también con nosotros Anatole Mercado y su incommensurable apoyo. Entre todos debíamos dictar clases, realizar los montajes y preparar el programa de grado de la segunda promoción de estudiantes. Esta vez se graduaría un grupo de doce estudiantes, conformado por tres varones y nueve mujeres.

Decidimos el programa de grado de esta manera: Vicky Fuentes se encargó de reponer el ballet del maestro Ugo Dell'Ara, con música de Boccherini, *Estampa española*; Anatole Mercado montó *La arlesiana*, con música de Bizet, y repuso el “*Pas de trois*” del ballet *Cascanueces*; y yo tuve a mi cargo un ballet nuevo titulado *Encuentro*, con música de Mozart, y la reposición de *Las súlfides*, montaje que significaba una responsabilidad de suma importancia, pero que, al mismo tiempo, sería un gran deleite, pues era una obra que tenía un intenso significado en mi vida profesional.

### **“Se camina no solo para llegar, sino para seguir caminando”**

El 31 de julio de 1985, abrimos el telón para la ceremonia de grado. Como invitada de honor, la secretaria general del Consejo Internacional de la Danza de la Unesco, Susana Frugone de Basualdo, quien expresó su admiración por la Escuela en un país sin tradición de ballet y ubicada en una provincia. Susana fue un gran apoyo para Incolballet desde la Unesco.

La función de grado fue mucho más tranquila que la primera, pues ya se tenía establecida la forma de presentación de los graduandos y la entrega de diplomas. Lo especial fue el compromiso de los padres de familia de esta promoción, quienes se involucraron con mucho

entusiasmo y colaboraron sin descanso para que todo saliera de la mejor manera. El público recibió muy bien la programación.

Al mismo tiempo, me inquietaba el hecho de que este proceso de graduaciones ya no pararía. Eso me presionaba permanentemente y aceleraba mi corazón cada vez que pensaba que en el país no existían espacios para el desarrollo profesional en ballet clásico, y que teníamos que crearlos.

No se pueden cultivar flores para después cortarlas y tirarlas, pensaba todo el tiempo. Tres años atrás, previendo esta situación, había intentado, con el apoyo de Bellas Artes y Colcultura, la creación del Ballet Nacional de Colombia, pero las cosas no resultaron como esperaba. En la etapa a la que habíamos llegado se hacía necesario crear las condiciones para el ejercicio profesional en nuestro medio, de lo contrario, el largo proceso formativo carecería de sentido. Tampoco se justificaría, desde el punto de vista de la inversión del Estado, el sostenimiento de un programa sin futuro.

Esta circunstancia de encontrarnos abocados a favorecer el desarrollo de la profesionalización del ballet no debe ser vista únicamente como un dolor de cabeza; todo lo contrario: marcaba el signo esperanzador de un proyecto que se acercaba a una nueva etapa en la búsqueda de su plenitud cultural. Pero, como decía Goethe, “se camina no solo para llegar, sino para seguir caminando”.

Así que la alternativa no era otra que seguir avanzando. Tanto los bailarines como los estudiantes se entregaban con pasión a la danza, alejados de todos los riesgos de una sociedad que, especialmente en los años ochenta, era muy adversa a cualquier proyecto, y a la vida. Esos tiempos se conocieron como la década del miedo y el terror debido a los conflictos sociales que atravesaba el país.

Si me preguntaran por alguna de mis virtudes, respondería que insisto en lo que creo que puede progresar. Entonces, con la mente siempre centrada en la idea de abrir el camino a la profesionalización y a la creación de la Compañía de ballet con los egresados, formamos el Grupo de Proyección Artística de Incolballet junto a los estudiantes de cursos superiores. Con el repertorio que habíamos ido acumulando, organizamos diferentes programas para realizar funciones, promover giras que proporcionaran crecimiento artístico a los bailarines y mantener vivas las obras del repertorio, al tiempo que se iba construyendo un público idóneo para el ballet.

Sin esperarlo, una extraordinaria oportunidad se presentaba delante de nosotros. Cali se disponía a hacer los preparativos para la celebración, en julio de 1986, de los 450 años de fundación de la ciudad. Inmediatamente vi en este acontecimiento la posibilidad de proyectar

profesional y socialmente a nuestros jóvenes talentos salidos de las clases populares de la ciudad. Convencida de la importancia de participar en los eventos significativos de nuestro medio, y aunque nadie nos había invitado, decidí que dariámos a conocer al grupo de jóvenes caleños que iniciaban su camino profesional en la danza.

Quisieron mis espíritus tutelares que en esos momentos visitara la ciudad Antonio Gades, quien se presentó con su compañía en el Teatro Municipal. Al finalizar la función, una idea empezó a bailar en mi cabeza: pensé en que podríamos hacer un ballet de carácter español. De modo que decidí ir al camerino a saludarlo.

Antonio era una persona sencilla y sumamente amable. Le pedí que habláramos al día siguiente en el Hotel Intercontinental de Cali, donde se encontraba hospedado y concertamos una cita en horas de la tarde. Al llegar al hotel comencé a buscarlo y no lo veía. De repente, alguien me tocó el hombro y me dijo:

—¿Me estás buscando? Es que fuera del escenario tengo más pinta de futbolista que de bailarín.

Nos reímos y comenzamos a conversar en un ambiente muy distendido. Hablamos mucho, y entre tantas cosas le comenté la experiencia de Incolballet y la idea que se me había ocurrido viendo la función. Se alegró mucho y se mostró muy dispuesto a participar. Al final, acordamos seguir en contacto mientras nos tomábamos el tiempo necesario para clarificar qué se podría hacer.

Pasados unos días discutí la idea con Mauricio Domenici, que me había acompañado a la reunión, y concluimos que la cosa no era por ahí. Cali, durante la Colonia, no había tenido un rol importante. Era más un lugar de paso de sur a norte. Debíamos seguir buscando opciones sin descansar, pero sin angustiarnos.

La idea, sin embargo, seguía danzando en mi mente y, cuando menos lo esperaba, me iluminé: haríamos un homenaje a lo que era Cali ahora, en los 450 años de su fundación. Pensé que si a la ciudad se la había comenzado a identificar como la ciudad de la salsa, ¿por qué no pensar en la posibilidad de utilizar esos sonidos para la creación de un ballet? Rendir homenaje a la ciudad era oportuno y sería un primer paso para crear la futura Compañía. Sin embargo, al mismo tiempo me asaltaban muchas dudas por la complejidad de la idea.

La única manera de saber si era posible o no era comenzar a analizarlo. A nuestro favor teníamos el hecho de que la Escuela contaba con un grupo de bailarines bien formados, con los cuales se podía conformar

un buen cuerpo de baile. No es posible lograr algo sólido en el ballet sin una buena técnica. Los bailarines son el componente humano fundamental con el cual trabaja el coreógrafo.

Además, era una oportunidad para que las personas que, por desconocimiento sobre el ballet clásico y que pensaban que este no tenía nada que ver con nuestra cultura, pudieran comprender que el ballet es un lenguaje simbólico, con el cual podemos expresarnos y comunicarnos a través del movimiento, de imágenes, de ideas y de sentimientos que nos puedan identificar como colombianos y latinoamericanos.

En esos momentos, e incluso ahora, tenía la certeza de que el ballet, como cualquier otro lenguaje, puede hablar en el tono propio de un país e identificarlo a través del baile. Nunca he tenido dudas frente al hecho de que Cali es una ciudad cuya gente posee una gran disposición para el baile, pero debo confesar que tenía algunos prejuicios acerca de la salsa, debido a que dentro del contexto social en que se desenvolvió mi juventud, el baile de la salsa era visto como una forma de baile marginal que, aunque nos gustaba, no nos estaba permitido ir a los lugares en donde sabíamos que se realizaban competencias de este baile, como el Séptimo Cielo, Honka Monka y otros.

Sin embargo, reconocía la enorme difusión que en los años ochenta había alcanzado este género de baile, al punto de identificar a Cali como la Capital de la Salsa. Me llené de coraje, me lancé al agua, como se dice coloquialmente, y me dispuse a trabajar la idea. Asumiríamos el riesgo y, si todo salía como esperaba, este sería el ballet con el cual presentaríamos formalmente en sociedad a los primeros bailarines profesionales con que contaba ya Colombia.

Por consiguiente, la primera tarea fue organizar un equipo de investigación. No bastaba con tener la intención, nuestra obligación era entender claramente los antecedentes que dieron origen a lo que se denomina como salsa. ¿Por qué y cómo la música antillana se había quedado en Cali? ¿Por qué la Capital de la Salsa era Cali y no otra de nuestras ciudades caribeñas? Estas fueron las primeras preguntas que nos asaltaron.

En los inicios del ballet, los primeros maestros se nutrieron de la danza social, de las danzas de los grandes salones y de las danzas folclóricas y populares para la elaboración de la técnica clásica. Adolfo Salazar, musicólogo, crítico, historiador, periodista y compositor español, relata en su libro *La danza y el ballet*:

La *quadrille* comenzó siendo una danza imperial y luego pasa a los salones medianamente ricos y, con ella, la polka y la mazurca. La polonesa, la gavota conocen modos nuevos que tienen que ver muy poco con los de sus orígenes, y, de la misma manera que muchas de esas danzas eran de procedencia campesina o de los barrios bajos de la ciudad, los bailes populares de todos los países suben a la superficie, arrastrados por la boga del color local.

Si todas esas danzas habían sido transformadas a un nivel escénico, ¿por qué dudar en hacer un ballet con el sonido salsa? Si la idea era trabajar en la línea de la identidad cultural, articulada al proyecto amplio de lo que puede ser la cultura latinoamericana, era claro que podíamos tomar un elemento popular, urbano y *nuestro* para elaborar dentro del lenguaje del ballet una obra representativa de Cali.

Entonces, sin más cuestionamientos, mi primera acción fue conformar un equipo de investigación con personalidades reconocidas en el medio de la salsa. Convocamos a Rafael Quintero, investigador de la salsa y gestor cultural creador de Convergencias; Gary Domínguez, DJ, melómano, coleccionista y propietario de la Taberna Latina, y por último, a Rocío Cárdenas, etnomusicóloga y profesora de la Universidad del Valle. Ellos no dudaron en aceptar la invitación de hacer parte del grupo de investigación, acompañado además de Mauricio Domenici.

Entendimos a profundidad los orígenes de la salsa y, entusiasmada con el grupo, me afiancé en la idea de realizar el ballet. Desde luego, no sería fácil. Era una tarea de gran responsabilidad. Lo importante era encontrar un coreógrafo con experiencia suficiente, no solo en lo clásico y contemporáneo, sino que, además, careciera de prevenciones hacia los temas urbanos. Por tanto, llamé al maestro Héctor Zaraspe, quien, por su vinculación al círculo neoyorquino de la danza, podía ayudarme a conseguir al indicado. Después de algunos meses, el maestro Zaraspe me propuso algunos nombres, pero realmente no pude inclinarme por ninguno.

Los maestros cubanos propuestos para iniciar el convenio con el Ballet Nacional de Cuba se lograron vincular para la iniciación del año escolar entre 1985 y 1986. Llegaron a la ciudad los maestros Rodolfo Castellanos, bailarín principal, y Lourdes Álvarez, primera solista. Asumieron los cursos superiores y participaron como bailarines en los programas que organizábamos en Cali, en municipios del departamento y en otras ciudades del país. Un día, cuando Rodolfo me ayudaba a revisar los candidatos propuestos por el maestro Zaraspe, de repente me dijo:

—Gloria, yo conozco al coreógrafo que usted necesita. Se llama Gustavo Herrera, es uno de los coreógrafos del Ballet Nacional de Cuba; ha realizado coreografías tanto para la televisión cubana como para Tropicana, el famoso cabaret de la Habana. Solo tiene que lograr que Alicia Alonso esté dispuesta a dejarlo venir.

# Así nació Barrio-Ballet

De inmediato me puse en contacto con Alicia y le comenté la idea que tenía. Después de conversar con ella, supe que había encontrado al coreógrafo indicado. Alberto Méndez, Iván Tenorio y Gustavo Herrera conformaban el trío de coreógrafos principales del Ballet Nacional de Cuba. Recibí su hoja de vida, que exponía una amplia trayectoria artística como coreógrafo, muy centrado en las raíces cubanas y latinoamericanas. Pero Alicia me pidió un tiempo para confirmar su participación, porque Gustavo en esos momentos cumplía un programa de colaboración con el Ballet Nacional de Ecuador.

Finalmente, a través de Alicia, me puse en contacto con Gustavo, que se mostró entusiasmado, y acordamos una primera visita a Cali para discutir ampliamente de qué se trataba la idea. Cuando nos encontramos tuvimos una empatía inmediata. Era un hombre joven, de unos treinta y nueve años, apasionado y muy vital. Ese primer día trabajamos más de ocho horas seguidas.

Cuando estábamos trabajando en mi casa, de repente, empezamos a escuchar música antillana, y como es usual en Cali, provenía de una casa vecina. Gustavo reaccionó:

—Esa música —expresó entre sorprendido y entusiasmado— hace años que no se escucha en Cuba.

—Es música antillana, Gustavo, nos llegó a Cali a través del puerto de Buenaventura y el pueblo caleño la adoptó como propia. Tiene mucho arraigo en nuestra ciudad.

—Es un buen presagio para el proyecto —respondió, y no dudó ni un minuto en aceptar encantado en participar en el reto que significaba la propuesta.

Nos pusimos inmediatamente en contacto con Alicia para comunicarle su aceptación, con el fin de que aprobara la colaboración. Recuerdo que ella me dijo:

—Aprobado. Pero escucha bien lo que te digo: ten cuidado con Gustavo, es una persona muy apasionada, trabaja sin descanso, así que nunca es suficiente el tiempo de ensayo que se le asigne, y esto a veces es motivo de contratiempos con los horarios.

Efectivamente, Gustavo era un artista extraordinariamente creativo y con una capacidad de trabajo asombrosa, pues no conocía límites. De inmediato visitamos la Escuela y se sorprendió de la juventud de los bailarines. Gustavo se presentó y hubo una conexión inmediata con el grupo. Después de conversar con ellos y sin pensarlo dos veces, decidió realizar un taller: quería ver cómo respondían a sus movimientos. El resultado fue estupendo. Salió de la sala de ballet muy complacido y comentó el buen nivel técnico que tenían a pesar de su juventud.

—¡Sí! —respondí con satisfacción—. Durante estos ocho años hemos contado con asistencia soviética. Pero, a partir de este año, seguiremos solo con la asistencia del Ballet Nacional de Cuba, que hemos iniciado en septiembre del año pasado con la colaboración de Rodolfo Castellanos y Lourdes Álvarez.

Salimos de la sala de ballet para reunirnos y comenzar a conversar sobre el proyecto.

—Hemos creado un grupo de investigación —le manifesté—. Son tres personas muy interesantes, comprometidas con el proyecto y que conocen muy bien el mundo de la salsa. De la mano de ellos visitaremos los lugares donde se escucha y baila este género, con el objetivo de observar bailarines, comportamientos sociales y características de las personas en relación con el ambiente de la salsa, para ir configurando la idea.

El paso siguiente fue reunirnos con el grupo de investigación. La simpatía, alegría y entusiasmo de Gustavo contagia a todos quienes lo conocían. La química con el grupo de investigación fue inmediata y generó un ambiente de motivación y confianza, al punto de que parecía que se conocieran de tiempo atrás. Se elaboró un calendario de visita a los lugares donde la salsa era protagonista.

Fuimos a sitios como La Barola y Taberna Latina, un lugar pequeño sobre la calle quinta, por San Fernando, propiedad de Gary Domínguez. En estos dos sitios se realizaban audiciones de música salsa, puedo decir que con cierta devoción. En La Barola vimos cómo algunas personas

acompañaban la música con bongós. Eran verdaderos melómanos, muy apasionados. También visitamos Convergencias, cuyo propietario era Rafael Quintero, y donde además de escuchar la música, también se bailaba. Así comenzó nuestro recorrido por estos y otros lugares. Con el nivel de información que íbamos acumulando, comenzamos a discutir la idea sobre la cual concebiríamos el ballet. Surgían muchos puntos de vista y, sobre todo, preguntas: que si íbamos a bailar salsa, que si era una obra de salsa, que si narraríamos alguna historia o sería un ballet totalmente abstracto, que si se requerirían bailarines de salsa...

Aunque teníamos muchas dudas, había algo claro: se trataba de explorar el tema de la cultura urbana dentro de los cánones del ballet y la danza contemporánea. Definir el concepto fue lo más complejo de este proceso creativo. Después de muchas discusiones, un día, me llamó muy eufórico Gustavo y me dijo que había llegado a una idea clara.

—La idea, Gloria, es narrar la historia del sonido de la salsa, su nacimiento y evolución. Será una historia del proceso de mestizaje hispanoamericano narrada musicalmente. ¿Qué me dices?

—¡Qué estupenda idea, Gustavo! Nos vamos por esa ruta —respondí emocionada.

La etapa siguiente fue definir la música. La selección musical es definitiva en la creación de una obra de ballet. Al inicio se pensó que se podría componer especialmente para la obra, pero hubiera sido una tarea demasiado ardua y fue descartada. Se pensó entonces en música instrumental, pero tampoco funcionó. Así que, desecharon cualquier prejuicio, se decidió trabajar con la música de compositores como Willie Colón, Héctor Lavoe, la Fania All Stars y el Grupo Irakere, entre otros.

A partir de ahí, el trabajo tomó un ritmo impresionante. La obra se iba estructurando sin inconvenientes. Una noche, estando en Convergencias con Rafael Quintero, charlábamos mientras la música sonaba y algunas personas bailaban, cuando, de pronto, un hombre con sombrero, que se encontraba sentado en una de las mesas, comenzó a bailar solo con gran destreza y, mientras bailaba, jugaba con su sombrero. Era muy hábil. Cuando terminó de bailar, lo invitamos a sentarse en nuestra mesa y compartimos un rato con él, era una persona muy jovial. Al salir del lugar, Gustavo me dijo:

—Gloria, para mañana necesito que me consigas un sombrero.

Al día siguiente comenzó a improvisar y de ahí surgió la exitosa escena de “Bacanísimo”. Justamente la obra toma su nombre de *Camino*

*al barrio*, de Willie Colón, el tema que Gustavo definió para este cuadro. Cuando estábamos escuchando la música, me dijo:

—Los chicos de Incolballet vienen de los barrios populares, es decir, vienen del barrio al ballet. Por tanto, la obra se llamará *Barrio-Ballet*.

Se eliminaron los artículos y las dos palabras se unieron por medio de un guion. Siempre tenemos que estar corrigiendo para que se entienda que el guion es importante al nombrar la obra.

Hay otra escena del ballet llamada “Grill”, que no tiene nada que ver con un grill. Originalmente sí se pensó en hacer la representación de la vida en un grill, pero eran años difíciles en Cali, llenos de muerte y protestas estudiantiles, y, en esos días, hubo una manifestación violenta en la que murió un estudiante. En estos momentos no recuerdo exactamente cómo sucedió, pero sí recuerdo que Gustavo se impactó mucho y quiso dejar consignado ese momento en el ballet.

La escena se construyó como una serie de enfrentamientos entre muchachos de barriada, que van ingresando al escenario por grupos, retándose unos a otros. Llevan instrumentos como maracas, claves y sartenes, identificados por diferentes esquemas rítmicos. Descienden del escenario y se entremezclan con el público con intención agresiva y sus instrumentos en las manos. Entretanto, en el escenario, una mujer vestida de negro baila al ritmo de un primitivo lamento de origen africano que evoca la tragedia en medio de la fiesta. Después de invitar al grupo a regresar al escenario, la mujer muere mientras bailan, lo que deriva en un ritual de agresión y afirmación.

Así se fue construyendo la obra. Gustavo permanentemente realizaba talleres para la exploración del movimiento, que le permitían definir el carácter de los personajes de acuerdo con la respuesta de los bailarines, cuyos niveles técnicos y experiencias artísticas eran diferentes. Algunos habían participado en montajes anteriores como *Giselle* y *Sílfides*. En ciertas ocasiones se presentaban situaciones que, por la misma inexperiencia, resultaban incomprensibles para Gustavo. Una vez, me dijo:

—Creo que los bailarines no me entienden. Cuando en momentos puntuales exijo ciertos movimientos, me miran sesgadamente, se quedan callados, pero no me dicen nada y no sé si entendieron o no.

—Es que son tímidos, Gustavo. No te preocupes, tienen toda la disposición del mundo, solo que a muchos les falta experiencia escénica.

Al mismo tiempo que avanzaba el montaje coreográfico, iniciamos el proceso de producción: selección de diseñadores y realizadores de

vestuario, escenografía y luces. Para el vestuario y escenografía, pensamos inmediatamente en Ever Astudillo, un pintor y dibujante caleño cuyo estilo se centraba en el alma de los barrios populares de Cali, pero, desafortunadamente, no coincidimos en nuestras visiones sobre la obra. Por esta razón, a pocos días del estreno, llamamos a Pedro Nel López, quien se hizo cargo de la realización del vestuario y todos los accesorios. La escenografía se le encargó al arquitecto y diseñador de luces Diego Montoya y al pintor Albeiro Prieto. Se concibió con neones, haciendo una abstracción de la atmósfera urbana.

La tarea de elaborar los textos era de enorme importancia. Queríamos que se comprendiera bien el sentido de la obra, que no se creara confusión alguna frente a su carácter. Hernán Nicholls, con su agencia Nicholls Publicidad, y Mauricio Domenici, asumieron este cometido.

De allí en adelante, con Hernán tejimos una hermosísima amistad. Un ser maravilloso, generoso, solidario. Mientras tuvo fuerzas y permaneció al frente de su agencia, nos acompañó y estuvo a mi lado en los momentos más difíciles.

Así nació *Barrio-Ballet*. Una obra que narra la historia de la evolución del sonido salsa y del proceso del mestizaje afroamericano. Rítmia-relato popular, como lo describió Hernán Nicholls en el programa de mano repartido esa noche:

Una expresión rítmica caleña. Hallazgo de un tema que identifica la cultura popular de Cali, corporizada en el gesto clásico de la danza... cuya escritura coreográfica no es nada, sin la puesta de la vida en escena. [...] Una revelación, como la define la filosofía zen: "Solo se cuenta la manera de ser, el devenir". Ningún papel es impuesto, ningún papel es finito. El nombre de la danza no existe. Poesía en el espacio, diálogo de cuerpos... Cali en escena.

El montaje tomó más tiempo del que habíamos planeado. Se alargó un poco más de un año porque debíamos ceñirnos a los tiempos de los que disponía Gustavo entre el compromiso con el Ballet Nacional de Ecuador y nosotros. El proceso creativo inició a finales del año 1985 y se tomó el segundo semestre de 1986. Por esta razón, para la fecha de celebración de los 450 años de la fundación de la ciudad, el 25 de julio de 1986, no estábamos listos aún. Pero Gustavo quiso hacer una exhibición con público cerrado, para mostrar lo que se tenía montado hasta ese momento, con el propósito de confrontar la respuesta de las personas invitadas. La exhibición se realizó en la sala Beethoven. La respuesta

fue altamente positiva, con una reacción de total asombro por parte de los asistentes. Esta función nos indicó que íbamos por buen camino.

Ya era prioritario fijar la fecha del estreno, que quedó para el 26 de noviembre de 1986. Gustavo propuso realizar un evento especial como antesala para recibir al público al llegar al teatro. Solicitamos permiso a la alcaldía para cerrar las calles aledañas al teatro. Invitamos a Maura Caldas, “La Negra Maura”, como se le conoce cariñosamente en Cali, mujer extraordinaria, defensora de la cultura del Pacífico, quien, acompañada de su grupo musical, marimba, tamboras, cantaoras y guasas, sorprendieron al público con su música y alegría. Así, el ingreso al teatro fue una verdadera fiesta que anticipaba el estreno de una obra de ballet que habla del mestizaje afroamericano. Fue un momento sencillamente mágico.

La asistencia del público fue masiva, las colas de ingreso eran inmensas. Era la hora de la verdad. Habíamos trabajado con pasión y honestidad. Las angustias y las dificultades precedentes perdían importancia. Nuestras energías y esfuerzos estaban puestas ahí, para que nada fallara y todo saliera como previsto. Tenía las manos heladas, la sangre me bullía por todo el cuerpo. Se apagaron las luces e inició la función. La suerte estaba echada. Al final de la contradanza, el público estalló en aplausos. ¡Qué enorme satisfacción! De ese instante en adelante, la obra se desarrolló sin contratiempos.

Los bailarines, cuarenta y cuatro en total, se comportaron profesionalmente, dieron lo mejor de sí. Los técnicos superaron las dificultades, especialmente las ocasionadas por las luces de neón, que eran un verdadero dolor de cabeza pero que funcionaron divinamente. Nunca nadie podrá imaginar qué pandemonio había detrás del telón para el manejo de ese montaje; fue una verdadera locura.

La obra se estructuró en diez cuadros y una introducción conectados por el dúo de “Involución”, interpretado por una pareja que inicia con movimientos muy clásicos. A lo largo del ballet se van descomponiendo, hasta finalizar con movimientos retorcidos que semejan bichos. La música que interpretaba esta pareja fue compuesta especialmente para el ballet por el pianista y compositor cubano Frank Fernández.

La obra iniciaba con una introducción con el telón cerrado. Una bailarina vestida con traje de española representa la Colonia. Su ingreso por el centro de la platea sorprende al público. La bailarina avanza hasta subir al escenario y, con un gesto, ordena la apertura del telón. Al fondo, sobre la escenografía, se traslucen sombras de bailarines

clásicos, realizando ejercicios de barra y centro, que dan paso a la primera entrada de “Involución” y, luego, los diez cuadros:

Primer cuadro, “La corte”: este cuadro se inspiró de las danzas de la corte europea del siglo XVII, danzas señoriales de ademanes elegantes y reverencias entre damas y caballeros, que no se toman de las manos, apenas se tocan la punta de los dedos, y se desplazan deslizándose por el piso. La danza se ve interrumpida por el ingreso de unos afros que interpretan la yuka, antigua danza de origen africano con vestigios arcaicos de ritos de fertilidad y de contenido erótico. Se caracteriza por el choque de las pelvis de los bailarines. Cuando los bailarines negros salen de escena, continúa la danza de la corte, que se disuelve con la entrada de “Involución”.

Segundo cuadro, “Contradanza”: baile de salón del siglo XVIII que, debido a los movimientos migratorios de ese siglo, llega primero a Haití, donde es introducida por los franceses y luego por los españoles. Pronto pasa a Cuba y, de ahí, al resto del continente americano. Es una danza de pareja abierta, de evoluciones geométricas.

Tercer cuadro, “Danza”: de la contradanza surge la danza. Cuando los negros americanos la vieron bailar, la imitaron, pero cerraron la pareja, incluyeron movimientos de las caderas y hombros y le dieron una mayor riqueza coreográfica. A partir de este cuadro podemos reconocer el derrotero que Gustavo Herrera le dio al ballet. La confrontación en dos planos de los tipos de danza. Se va presentando cómo los movimientos del ballet clásico se influencian con movimientos provenientes de las danzas de origen popular, como la inclusión de movimientos de hombros y caderas.

Cuarto cuadro, “Danzón”: de la danza surge el danzón, que se bailó a finales del siglo XIX en Matanzas, Cuba, y luego se instaló en toda la isla, llegando a ser reconocido como símbolo de la nacionalidad cubana. Es más lento que la danza y la contradanza. Utiliza movimientos suaves, fluidos y cadenciosos. Alterna las partes bailadas con un paseo que le permite a la pareja conversar e intercambiar impresiones entre sí de manera íntima. Del danzón surge el son, que se impuso internacionalmente con rapidez. El son es la célula rítmica que se encuentra en la base de lo que conocemos como salsa.

Quinto cuadro, “Son negro”: en el ballet, el son se representa de dos formas, la autóctona, a la que Gustavo Herrera le dio el nombre de *son negro*, donde se utiliza el conocido tema de *Son de la loma* del Trío

Matamoros. A la segunda forma se la llamó *son blanco*, como respuesta a la mezcla cultural.

Sexto cuadro, “Son blanco”: es la versión estilizada del *son negro*, interpretada por bailarinas en mallas y con zapatillas de punta, sobre música de Willie Colón.

Séptimo cuadro, “Bacanísimo”: es un baile de pareja. Representa al “bacán” del barrio en el momento de cortejar a su pareja. Realizado con técnica de la danza clásica sobre la canción de Mongo Santamaría *Camino al barrio*, de donde la obra toma su nombre.

Octavo cuadro, “Grill”: como mencioné en páginas anteriores, este cuadro, a pesar de su nombre, no representa ningún grill. Es el homenaje que Gustavo Herrera quiso dejar consignado por la muerte de un estudiante durante una manifestación que sucedió en el momento del montaje de la obra. Caracterizada por desafiantes “pandillas” de los barrios, es una danza de confrontación.

Noveno cuadro, “Gran enlace”: en medio de una diagonal de bailarinas que simboliza el río, avanza una diosa negra acompañada de los remeros. La española cruza el escenario y se produce el enfrentamiento entre las dos culturas, la africana y la española, que se resuelve con la expulsión de la última.

Décimo cuadro, “Bacalao con pan y timbalero”: es el gran final del ballet, con la participación de todos los participantes acompañados por la música del Grupo Irakere. Los bailarines reelaboran, dentro del lenguaje del ballet clásico, el sonido salsa, reflejando en sus movimientos la espontaneidad, la alegría y la autenticidad de nuestras gentes.

Finalizada la obra, y como un regalo al público, los bailarines danzan espontáneamente *Cali pachanguero*, del Grupo Niche. Se mezclan entre el público y regresan al escenario, donde improvisan movimientos utilizando el lenguaje del ballet sobre la música popular urbana, creando un clima de exuberante alegría.

Así nació *Barrio-Ballet*, un verdadero *boom* de la danza sin precedentes en la historia de esta disciplina en Colombia. La respuesta del público fue sencillamente delirante, aplaudió frenéticamente. Fue una fiesta total. Como es de imaginarse, estábamos muy felices y nos sentimos muy recompensados después de tantos esfuerzos. José Pardo Llada, un periodista y político cubano que se había asilado en Cali desde los años sesenta, vinculado al periódico *Occidente*, se expresó así:

*Barrio-Ballet* es el mejor homenaje que se le ha hecho a Cali en sus 450 años, es algo que nos hace sentirnos felices al saber que en Cali hay gentes capaces de hacer cosas tan hermosas. *Barrio-Ballet* es como la explicación plástica del origen de los ritmos populares —contradanza, danzón, son, conga, rumba, para terminar en la salsa— y todo en la línea de la más fina imaginación y buen gusto.

Hernán Nicholls, en su columna “Urticaria” del periódico *El País* de Cali, comentó:

*Barrio-Ballet* y, sobre todo Incolballet, [...] con la puesta en escena en el Teatro Municipal, sorprende al país entero, por muchas cosas: por la osadía de interpretación de una temática “caleña”; por el trabajo de investigación; por el manejo teatral pretensioso (cuarenta y seis bailarines); por la incorporación de coreógrafos internacionales; por tan ingenua entrega de su cuerpo de danza; por la intención; por las ganas, por la improvisación, ¡por el descaro! Salsa en *pas de deux*, salsa en *pas de quatre*, es salsa que debe incorporarse al ballet contemporáneo, porque es la vida la que danza. Porque es la vida que debe ponerse en escena y es lo que agrada de Incolballet como definición y compromiso.

Asimismo, el maestro Santiago Velazco Llanos, uno de los más importantes compositores vallecaucanos, en su columna en el mismo periódico, escribió:

Una sorpresa impresionante tuvimos quienes presenciamos el *Barrio-Ballet* presentado por Incolballet en el Teatro Municipal durante la semana pasada, con llenos absolutos. [...] El espectáculo resultó impresionante, hecho a base de un *crescendo* apasionado que, sobre la técnica clásica, nos va envolviendo en nuestras vivencias populares, en nuestras danzas contemporáneas, envolviendo al espectador en un torbellino de ritmos salidos de nuestra clase popular. Pero lo verdaderamente apasionante es que se trata de un personal que domina ya la mejor técnica de la danza clásica sin caer nunca en lo populachero.

## Cómo Barrio-Ballet le dio una nueva dimensión a nuestro trabajo

Los niños que se embarcaron un día en esa “nave de ensueños” que era para mí Incolballet, que decidieron navegar en el mar de las incertidumbres, en aguas procelosas agitadas por las turbulencias que ocasiona a veces la envidia y a veces el desconocimiento o la incredulidad, y que, a pesar de los temporales, se mantuvieron siempre a flote, aprendieron a luchar contra la corriente y salieron de la nave hacia puertos tranquilos, transformados en hermosos bailarines que sorprendieron al público con su vitalidad y alegría, expresándose en una obra que hablaba de nuestro origen mestizo.

*Barrio-Ballet* no solo transformó nuestra vida institucional, transformó también a todos los bailarines, chicos de las barriadas de Cali, quienes entendieron que la danza abría las puertas a un mundo nuevo; un mundo lleno de oportunidades que antes se les había negado. No solo comprobé que el arte es el mejor camino para descubrir nuestro carácter, también que su catarsis aligera nuestras miserias espirituales, que el arte hace más liviano ese pesado fardo que cargamos, como les sucedió a los bailarines de Incolballet, que se descubrieron a sí mismos como artistas talentosos, para la alegría de Cali.

Después del estreno, entre el 26 de noviembre y finales de diciembre, llevamos la obra a distintos lugares del departamento y del país. La pequeña gira concluyó el 29 de diciembre con una función en el marco de la vigesimonovena edición de la Feria de Cali, en el Teatro Municipal. Así, cerramos el año 1986 con unas veinte funciones. La puerta que nos conduciría al vasto ámbito profesional estaba abierta, la ruta y los objetivos eran claros; ahora se trataba de trasegar caminos desconocidos. Sabía por experiencia que los senderos se bifurcan y que se necesita sabiduría para escoger el que más conviene. No el más corto: no me importaba tardarme, mi interés estaba en el proceso y en Cali, mi Ítaca. Una noche, escuché de nuevo la voz del poema: “Ten siempre a Ítaca en tu mente”.

Y me aferré a Cali, a su destino incierto, convencida de que debía trabajar por y para su gente y que se nos presentarían verdaderos enemigos, monstruos que venceríamos con nuestra única arma: el ballet. Esa noche entendí que los intentos anteriores por crear una compañía profesional nos habían dejado una buena experiencia. Principalmente aprendimos que pasión, coraje y persistencia era lo que necesitábamos para vencer los obstáculos e iniciar el trayecto hacia la profesionalización.

Como todo largo camino, se debe iniciar con el primer paso; estaba claro que había que bailar mucho para crecer y consolidar artísticamente al grupo. Así que el año de 1987 lo arrancamos con una intensa actividad de funciones, giras nacionales y una gira internacional. Inició con un extraordinario concierto con Frank Fernández, el reconocidísimo pianista cubano. Esta función tuvo su raíz en un largo diálogo que habíamos sostenido en Cuba sobre las dificultades que experimentábamos en Cali para conseguir pianistas acompañantes para el ballet. Esta actividad estaba muy poco desarrollada en la ciudad debido a que algunos pianistas pensaban que no les daba prestigio y los disminuía profesionalmente.

Entonces Frank me propuso, como una manera de vencer los prejuicios, que hiciéramos un concierto de piano y ballet. La idea me pareció muy acertada. Coordinamos la programación con la visita de Gustavo Herrera, prevista para ese mes. Organizamos un concierto en dos partes. En la primera parte, Frank tocaría obras de su repertorio y, en la segunda, obras de Ernesto Lecuona y de su autoría, con coreografías de Gustavo Herrera e interpretadas por los bailarines de Incol-ballet, con la participación de Ofelia González y Pablo Moré, primeros bailarines del Ballet Nacional de Cuba, que se acababan de vincular como maestros.

El concierto se realizó en la sala Beethoven de Bellas Artes y resultó verdaderamente inspirador. El público, que colmó la sala, lo recibió con inesperado entusiasmo. Álvaro Nieto Hamman, periodista, editor, docente de comunicación social y abogado, publicó en ese momento una columna en *El País* de Cali, en la que comentó así el evento:

Como primer acto cultural de importancia, el concierto de piano y ballet organizado por el Instituto Departamental de Bellas Artes pasó la prueba de fuego. Ahí quedará en la memoria de las setecientas y pico personas que esa noche nos dimos cita para asistir al ritual de la expresión musical. [...] Sin duda el momento culminante del concierto fue la presentación de la pieza “Involución”, compuesta por el maestro Fernández (para *Barrío-Ballet*), interpretada por él mismo y con la coreografía del también cubano Gustavo Herrera. [...] Se trata de una pieza que, además de sus complicadísimas exigencias técnicas, implica una entrega total del bailarín, una confesión plena sobre el escenario, un volver sobre sí mismo y sobre los orígenes del amor y la vida. Y decir esto no es nada sencillo para un artista cuyo medio de expresión es su cuerpo, su propio ritmo. Su piel, sus manos y sus miradas.

## Mamá, ¿la cultura se come?

Sucedío que, cuando nos encontrábamos en la preparación del concierto, un grupo de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de Bellas Artes me solicitó llevar el concierto a Aguablanca. Ellos se encargarían de organizar todo. Con cierto recelo por los acontecimientos que habían sucedido ahí entre el ejército y el M-19, les respondí que me dieran un tiempo para hacer unas consultas.

Me reuní con el comandante de la Tercera Brigada de ese momento, le pregunté si podíamos organizar el evento y si no corríamos peligro alguno. El comandante, para mi sorpresa, se sintió encantado con la idea y me ofreció toda su colaboración para lo que necesitáramos. Igualmente consulté con los maestros cubanos, quienes tampoco vieron problemas. Así que acepté programar el concierto en la plaza principal de Aguablanca. El Ejército nos ayudó con el traslado del piano y nos acompañaron y apoyaron en toda la organización. Montamos dos tarimas, una para los bailarines y otra más reducida, donde se colocó el piano de Frank Fernández. La plaza estaba llena y nos recibieron con sorprendente entusiasmo. Algunas personas traían pancartas de bienvenida; en una de ellas, se leía: “Mamá, ¿la cultura se come? No, hijo, pero también la necesitamos”.

La función fue acogida con una calidez que nunca olvidaré, todos estábamos conmovidos. Rafael Quintero, quien se reconoce a sí mismo como un hombre comprometido con la cultura popular y como gestor cultural, se refirió tanto al programa de la sala Beethoven como al de Aguablanca en un amplio artículo publicado en *El País*:

En un hecho sin precedentes, Frank Fernández, su piano de cola y la compañía de Incolballet, que dirige Gloria Castro, se trasladaron hasta el distrito de Aguablanca para llevarles a sus habitantes la música y el arte de la danza clásica. [...] Los presentes en la plaza asistían a un acto que más bien parecía la proyección de un sueño, cuando los bailarines de Incolballet, en puntas, desenvolvían la elasticidad, la finura y belleza de los movimientos del arte, ante un auditorio endurecido por las condiciones de la vida. [...] Los muchachos se tomaron confianza y hasta subieron al entarimado para ver de cerca a ese hombre que hacía surgir de sus manos sobre el teclado una riqueza sonora que los mantenía allí pendientes. Los niños observaron el piano de cola, que había llegado en un camión de la Tercera

Brigada, en una travesía por las calles pantanosas que puso en peligro su afinación, especialmente cuando al llegar a la plaza del espectáculo el vehículo no encontraba la forma rápida de salir de un atascadero. Quizás ese enorme piano de cola y la presencia de un virtuoso internacional no volverán nunca a Aguablanca. Pero quizás muchos de sus pobladores han encendido desde ese día la llama hacia la música que los conduzca a un nuevo encuentro.

El resultado del trabajo con la colaboración del Ballet Nacional de Cuba, a través de Gustavo Herrera, Pablo Moré, Ofelia González y de artistas como Frank Fernández, fortalecía la confianza en el porvenir, nos animaba a seguir avanzando con ímpetu. El camino que teníamos por delante era largo, larguísimo, con muchos altibajos que exigían de nosotros fortaleza, creatividad y mucha fe.

La Escuela se afianzaba artísticamente cada vez más. Pero, para nuestras preocupaciones, no sucedía lo mismo con lo académico, amurallados como se encontraban los maestros en sus metodologías tradicionales. Hoy en día, cuando escucho las conferencias de Julián de Zubiría y el análisis crítico que hace de la situación actual de la educación en Colombia, me identifico plenamente con él y comprendo claramente —no sin dolor— esta realidad.

Mientras más avanzábamos artísticamente, más lejos de lograr la integración de los dos campos nos encontrábamos, lo cual afectaba seriamente la mentalidad de los estudiantes. Se mantenía una atmósfera de tensa calma, de aparente armonía

Como la parte académica no comprendía plenamente el proyecto y los maestros no expresaban abiertamente sus desacuerdos o incomprendiciones, los comentaban a *sotto voce*, se creaba una sensación de acuerdo pero que olía mal. La mayoría de los bailarines que integraban el grupo profesional eran egresados de las cuatro promociones de la Escuela y estudiantes de séptimo y octavo año de ballet.

La participación de los estudiantes del nivel medio hacía parte de la misión institucional de formación de bailarines para el ejercicio profesional. En consecuencia, la intervención de los estudiantes en ensayos, funciones y giras hacía parte de su proceso de formación artística; al mismo tiempo, esto implicaba ausencia a clases regulares y el acompañamiento posterior por parte de los profesores académicos para ponerlos al día mediante trabajo individuales, talleres, etc. Al no comprender la filosofía institucional, esta situación era interpretada por los

profesores académicos como una alteración a la marcha escolar, dando lugar a fuertes confrontaciones, especialmente en el momento de evaluar. Yo era consciente de que todo cambio de actitud y mentalidad requiere mucho tiempo y debía tener mucha paciencia. Los profesores eran buenas personas, pero tenían una formación y unos hábitos adquiridos en el campo de la educación pública que no comulgaban con la visión que teníamos para la formación de los bailarines.

### La primera gira nacional

Sabía que una de mis ventajas, aunque soñadora que soy, es que no me llamo a engaños; tengo un polo a tierra. Por eso sabía que, si bien aún no éramos una compañía en firme, la realización de una gira nacional imponía una organización y la vinculación del personal técnico necesario que nos acompañara. Contábamos con la gobernación del Valle, que aportaba el dinero necesario para el funcionamiento de la institución, pero para este tipo de proyectos, como giras, montajes de obras, etc., debíamos gestionar los recursos por nuestra cuenta. Teníamos por delante el desafío financiero. Fue en ese momento cuando se requirió el apoyo del Estado.

Teníamos claro que en Colombia no es una virtud la continuidad que se da a las políticas públicas, y Colcultura no era una excepción. Cada nuevo director llegaba con sus intereses personales, con sus propios proyectos, generalmente sin tener en cuenta lo que se ha hecho anteriormente, haciendo borrón y cuenta nueva. Por ende, no podía ser tan ingenua de pensar en esos momentos en un apoyo estatal. Recientemente, el nuevo director de Colcultura, Carlos Valencia Goelkel, había anunciado, sin rubor alguno, el nuevo rumbo de su política, que causó estupor en el campo cultural:

Se acaba el Centro de Restauración, se acaba la Escuela de Arte Dramático, se acaba la División de Festivales y Folclor, se acaba la ópera. [...] Y todo ese acábase cobijado por una filosofía general: el Gobierno es promotor, pero no empresario, o, en otras palabras, la cultura no es asunto de gobierno, sino de sector privado. Que la haga el que le provoque (Revista Semana, 08/03/1987).

O como leí en alguna otra parte: “Si la autoridad gubernamental no entiende las dinámicas culturales en el contexto de una política pública, todos sus esfuerzos van a ser espasmódicos y no se van a obtener resultados adecuados”.

Presentí que venía un fuerte temporal y que había que agarrarse al mástil. En este ambiente de aguas tan agitadas en contra de la cultura artística, había que sostenerse en las propias convicciones para no desanimarse. No estaba dispuesta a detenerme, así que, apoyados por algunos empresarios privados del espectáculo en vivo, iniciamos nuestra primera gira nacional a las ciudades de Medellín, Bucaramanga, Cartagena, Barranquilla, Manizales y Bogotá. Confiábamos en que la proyección del trabajo de Incolballet a nivel nacional, con una obra que hablaba de nuestra propia cultura y entusiasmaba a las audiencias, garantizaría un buen lanzamiento nacional. Estábamos seguros de que afrontar otros públicos fuera de nuestra ciudad aseguraba la consolidación artística del grupo, al tiempo que ganaríamos experiencia artística y nos haría más diestros y audaces en la complicada organización de los desplazamientos.

Entonces izamos velas y, el 2 de marzo de 1987, navegamos con la proa alzada e iniciamos la primera gira nacional, que duraría un mes. Comenzamos en la ciudad de Medellín, donde arribamos llenos de entusiasmo. Se tenían previstas funciones los días 3, 4 y 5 de marzo en el teatro Metropolitano, pero no imaginamos nunca lo que nos esperaba. El escenario del teatro, que se había inaugurado apenas un mes antes, aún no era apto para desarrollar una óptima muestra de ballet.

El piso del escenario, sumamente liso, parecía una pista de patinaje; era muy peligroso para los bailarines y terminamos viviendo una tortura. En esos momentos, los teatros no utilizaban aun el linóleo especial para danza, que es un piso que garantiza no solo el amortiguamiento de la caída de los saltos, sino que además brinda seguridad para los bailarines y permite moverse con tranquilidad. Los técnicos hicieron todo cuanto pudieron para resolver el *impasse*, pero fue poco lo que se pudo lograr.

Los bailarines, por supuesto, estaban muy nerviosos y su actuación escénica se vio atravesada por la percepción de inseguridad. En esas condiciones, la función resultó desastrosa. Los bailarines resbalaban y comenzaron a bailar evitando caerse. La crítica lo registró en un artículo bastante duro publicado en el periódico *El Mundo* de Medellín, con el título “La salsa no cuajó”:

[...] Pocas veces un espectáculo divide la opinión de manera tan tajante como ocurrió en este caso. Hay otro representativo porcentaje del público que quedó absolutamente fascinado con *Barrio-Ballet*. Y sin dejar de respetar las opiniones de lado y lado, la MOVIDA CULTURAL considera saludable ventilar una crítica. [...] Se admite que el grupo tuvo tropiezos para montar este espectáculo en el Metropolitano. Que el escenario sin curar todavía se tornó resbaloso para los bailarines y hubo más de una deslizada, y que el sonido falló. Pero el público es todavía tolerante con estos *impasses*. De todas formas, el tema se prestaba para una coreografía más suelta, más ágil, sin necesidad de utilizar todo el cuerpo de bailarines. Tal vez se habría podido depurar. Y nos atrevemos a decir que esta gira nacional fue prematura.

Realmente el resultado de estas funciones fue lamentable, y justamente iniciando la gira. Pero, como artistas del arte escénico, hace parte de la formación aprender a recibir las críticas y, especialmente, sacar lo mejor de ellas. No hay otro camino que la formación frente al público. Es probable que la gira fuera prematura, pero ofrecía enormes oportunidades para el crecimiento artístico y personal, y requería mucha paciencia. No se puede olvidar que el grupo estaba conformado por bailarines adolescentes, no todos tenían la misma motivación ni las mismas habilidades físicas, técnicas y de actitud escénica, ni tampoco emocionales y sociales.

En el ballet es menester recordar que hay una precocidad en la formación de los bailarines, que inician su trayecto profesional siendo apenas adolescentes. Aparte del desarrollo del potencial artístico, deben aprender a convivir como grupo y a comportarse socialmente. Comparten camerinos, clases, duchas, vestuarios, autobuses y hoteles. Por todo esto, confiaba plenamente en que la gira sería un gran aprendizaje. En su gran mayoría, los chicos aceptaban las normas sin dificultad y se mantenía un ambiente de alegría y tranquilidad.

De Medellín seguimos hacia Bucaramanga. De acuerdo con nuestro itinerario, teníamos funciones en el auditorio Luis A. Calvo los días 7 y 8 de marzo. A pesar de las limitaciones técnicas, fuimos recibidos con mucho entusiasmo por el público, como sucedió de ahí en adelante en las otras ciudades. A Cartagena llegamos el 9 de marzo y el 10 hicimos función en el Centro de Convenciones, en el auditorio Getsemaní. Nos sentimos aliviados después de lo que habíamos vivido en Medellín. El auditorio, a pesar de ser amplio, nos hizo sentir que podíamos abrazar al público, conectarlos con él, capturar su atención y crear el vínculo

necesario entre este y el artista. Inolvidable fue el recibimiento por parte de la audiencia tanto de Cartagena como de Barranquilla, donde actuamos en el teatro Amira de la Rosa los días 12 y 13. Ramón Illán Bacca, quien años después se destacó como uno de los mejores cronistas de Colombia, escribió en el *Diario del Caribe*:

Salí feliz de las dos funciones [...] esos aplausos apoteósicos, el público los daba de todo corazón porque estaba realmente muy emocionado, y ¿por qué no decirlo? También con un poco de envidia. “¿Por qué no lo hemos hecho nosotros?”, se preguntaban muchos de los asistentes al bajar las escaleras del teatro [...] ¿Podremos alguna vez tener una ocasión propicia para configurar nuestra gran escuela de ballet? Es todo un gran interrogante y no quiero ser pesimista.

También tuvimos el reconocimiento de Adolfo González Henríquez, del mismo diario, quien comentó:

El Amira se llenó durante dos noches sucesivas y la presencia de Incolballet entre nosotros pasará a la historia de la cultura barranquillera [...] “Siento envidia por algo tan bello”, manifestaba un amigo a la salida del teatro. Una envidia muy constructiva diría [...] quien no hace las cosas quedará condenado a ver que otros las hacen por encima de su cabeza.

En Manizales hicimos dos funciones en el teatro los Fundadores. La gira culminó en Bogotá, con funciones durante una semana en el Teatro Colón, una función en la Media Torta y, el 31 de marzo, nos presentamos ante la cumbre de treinta y tres ministros de Educación de Latinoamérica, convocada por el Gobierno colombiano, entre los cuales se encontraba el director general de la Unesco, señor Amadou-Mahtar M'Bow, profesor y político senegalés, quien fue gratamente sorprendido por la obra. Quiso reunirse con nosotros y conocer más detalles, tanto que prometió llevarnos a París, compromiso que cumplió más tarde, cuando fuimos invitados entre el 3 y el 6 de noviembre de 1987, en representación del continente americano a la xxiv Conferencia Mundial de la Unesco.

## Dirigimos la nave hacia aguas internacionales

Como siempre, no podía evitarlo, me llené de ideas: ya no era la chiquilla loca que un día partió del puerto de Buenaventura, ni tampoco la pirinola que daba vueltas y más vueltas; ahora eran las ideas las que me daban vueltas en la cabeza, porque sabía que a la edad que tenía todo podía ser una oportunidad. Y entonces pensé: “Qué gran oportunidad y qué enorme responsabilidad nos cae sobre los hombros. Debemos prepararnos para representar no solo a Colombia ante la Unesco, sino a todo el continente americano”.

No había duda: era un gran honor y un serio compromiso que implicaba redoblar nuestra preparación artística, y eso nos obligaba a pensarnos no solo como ciudadanos colombianos. En ese momento, tuve la certeza del ámbito continental al que pertenecíamos: estábamos unidos a un vasto territorio, no solo por enormes ríos y cordilleras, también por las raíces folclóricas.

La primera tarea fue comunicar a todos la buena nueva y establecer unas normas que debían cumplir para el éxito de la misión. Visitar París era algo maravilloso, pero estaba claro que no íbamos de vacaciones. Representaríamos al país y al continente. Cada uno de nosotros debía tener conciencia de que nos estábamos echando a la espalda un pesado fardo estético. Por supuesto, era una ocasión maravillosa, íbamos hacia la tierra de Marcel Proust, de Balzac, de Marcel Marceau, a la Ciudad Luz y, en ese momento, el centro mundial de la cultura. Fue ahí donde nació la primera escuela de ballet del mundo para la formación de bailarines profesionales: la Academia Real de la Danza, creada por iniciativa de Luis XIV en 1661.

En el momento en que recibimos la invitación era gobernador del departamento Manuel Francisco Becerra Barney. Habíamos contado con su apoyo decidido desde cuando conoció nuestro trabajo como secretario de Educación del departamento del Valle del Cauca. Manuel Francisco recibió la invitación con la misma alegría y compromiso con la que la habíamos recibido nosotros.

—Es un gran honor y reconocimiento, y un premio a este trabajo —expresó— Conseguiremos los recursos necesarios.

La Unesco ofrecía alojamientos, alimentación y transporte interno. Avianca hizo una gran donación, así como también el club deportivo América de Cali y la Licorera del Valle. Se seleccionaron los bailarines

y se definió un grupo total de cuarenta y seis personas para el viaje: cuarenta bailarines, el personal técnico y de vestuario y yo.

Con entusiasmo y santiéndonos ungidos por la estrella del arte, llegamos a la Ciudad Luz el 3 de noviembre de 1987. Ante la brisa del Sena y deslumbrados por la legendaria belleza de la catedral de Notre Dame y la Torre Eiffel, el día siguiente hicimos el ensayo y el montaje. Animé y motivé a los bailarines para que estuvieran bien dispuestos y que no le abrieran la puerta al temor. Incluso me atreví a decirles que hicieran de cuenta que bailaríamos en Jamundí y no en París. Y les advertí que, si por cualquier circunstancia la obra no era recibida con el entusiasmo con que había sido recibida en las ciudades colombianas, terminaran, saludaran con toda la dignidad y salieran de escena.

Ya la suerte estaba echada, o como decimos en Cali, *estábamos jugados*. Ajustados todos los requerimientos técnicos, los chicos se comenzaron a preparar para la función. Mientras tanto, yo misma hacía grandes esfuerzos para controlar la emoción y no producir tensiones en el grupo. Desde nuestra llegada a París fuimos recibidos con especial calor humano y todas las personas a nuestro lado mostraban gran disponibilidad para colaborarnos en lo que fuese necesario. Cuando ya estábamos listos vinieron unas personas a recogerme para ubicarme en el lugar que me habían asignado. Todo era como un sueño. Me tenían reservado un puesto en medio de Yvette Chauviré y Miroslav Miskovic, algo increíble para mí, me pellizcaba para saber que no había escapado de la realidad.

Yvette Chauviré, gran bailarina francesa, *étoile* de la Ópera de París, formaba parte de las grandes, era una artista muy reconocida en el mundo del ballet. Por su parte, Miroslav Miskovic, conocido como “el príncipe de la danza”, había sido *partenaire* de las grandes bailarinas del momento y, en ese entonces, había sido nombrado por Amadou-Mahtar M’Bow como director artístico de la Unesco.

Reconozco que estaba muy asustada y emocionada al mismo tiempo. Me preguntaba cómo recibirían nuestra obra estos especialistas. No es lo mismo la mirada del público general que la de los especialistas. Al fin, nuestro debut. Ya los chicos estaban en escena y yo, hecha un ovillo de nervios. Cuando nuestros jóvenes comenzaron a bailar, Miroslav me dijo:

—Se ven muy bien los chicos, tienen presencia y proyección escénica. Te felicito.

Comencé a tranquilizarme y a disfrutar el momento. Solo deseaba que todo llegara al final sin contratiempos. Debo decir que los bailarines se portaron muy bien, dieron el máximo de sus capacidades. Las

ovaciones habían comenzado mucho antes de que finalizara la obra y, cuando terminamos, la aclamación fue total. El temor se había convertido en felicidad. El señor M'Bow también estaba muy feliz. Todos nos felicitaban y nos abrazaban; en fin, nuestro continente había triunfado. Yo me afirmaba en que ese arte tan sofisticado no era exclusivo de una raza ni de una determinada clase social, porque ahí, frente al público más exigente del mundo, recibiendo el reconocimiento de los parisinos, estaban un manojo de jóvenes de los barrios populares de Cali.

Al día siguiente Cristine Ravenot, la persona directamente encargada de atendernos, me preguntó:

—De París, ¿qué es lo que más les gustaría ver?

Respondí sin dudarlo:

—Ver la Ópera, estar en el escenario. Ver todo, pero especialmente la parte de los artistas.

—¿Y qué otra cosa? —preguntó nuevamente Cristine.

—Versalles, ir al Palacio de Versalles sería extraordinario para todo el grupo.

—Perfecto, ya organizo los desplazamientos.

Nunca olvidé a Cristine; imposible borrar de la mente sus maneras, su amabilidad y la dedicación con la que nos atendió durante nuestra permanencia en la ciudad. A través de ella mantuve durante mucho tiempo la relación con la Unesco, que fue muy importante en los primeros años de nuestro trabajo.

Íbamos pletóricos de entusiasmo a la visita de la Ópera, a ese edificio majestuoso que impresiona con solo entrar, lleno de detalles espléndidos. Una opulencia que uno no puede imaginar hasta verla. La Ópera y el Ballet de París fue en donde el ballet conoció su apogeo. Aunque el edificio fue construido en el siglo xix, la institución como tal funcionó en trece teatros diferentes desde el siglo xvii, produciendo las más grandes obras de ballet.

Durante la visita sucedió una de las anécdotas más simpáticas de nuestro viaje, que habla muy bien de lo que sucede en nuestro país. Cuando hacíamos el recorrido, me llamaron porque había llegado el ministro de Educación de Colombia y estaba preguntando por mí. El ministro era una persona muy amable, se presentó y me dijo que se había sentido muy avergonzado porque la noche anterior, cuando terminó la función, muchos de los otros ministros le requirieron información sobre nosotros y él se vio en dificultades para responder. No nos conocía, no sabía quiénes éramos, ni de dónde habíamos salido.

—Ministro, somos una escuela pública de primaria, secundaria y media especializada en educación artística en danza, aprobada por el Ministerio de Educación Nacional, que funciona en la ciudad de Cali.

Sorprendido y consternado por su desconocimiento, prometió ayudarnos cuando regresáramos a Colombia, pero ya todos sabemos que muchas promesas no se cumplen, como acostumbran a hacer los políticos.

Por su lado, el Palacio de Versalles fue la residencia oficial de Luis XIV de Francia, quien pasó a la historia del ballet, pues fue durante su reinado cuando este arte se consolidó y se creó la Real Academia de la Danza, donde se definieron los principios básicos, se desarrolló la técnica y la expresividad del bailarín que, con ligeras modificaciones, ha llegado hasta nuestros días bajo el concepto de “danza clásica”. A partir de entonces, el arte del ballet se independizó de la música y se convirtió en una rama del arte teatral.

Fue una experiencia increíble que estoy segura quedó marcada para siempre en las mentes y corazones de los bailarines. Pasear por los pasillos, la galería de los espejos, las habitaciones de los monarcas y los jardines. Todo de un lujo y decoración refinadísima. Todo un sueño y un hermoso regalo para la imaginación.

Aprovechando la oportunidad del viaje, había logrado que Bellas Artes me autorizara llevar dinero extra que nos permitiera comprar zapatillas de punta y tul especial para la confección de los tutús, cosas difíciles de conseguir en Colombia. Por tanto, le pregunté a Cristine Ravenot por un lugar dónde pudiera hacer esas compras. Para mi sorpresa, me preguntó:

—¿Dónde tienes el dinero que te di para la comida?

—Aquí —le dije, mostrándole el dinero.

—Es más que suficiente para hacer las compras que necesitas. Luego te doy el dinero para los dos días que faltan y le pediré a alguien que los acompañe.

Llegamos con todo el grupo al almacén DAMIA, en la Vía du Fydu Temple. Nuestro acompañante le explicó a *monsieur* Maillard nuestra misión, quien gentilmente comenzó a atendernos. Las bailarinas, muy felices, comenzaron a probarse las zapatillas de puntas. Discutimos el precio y, con cierta tristeza, aceptamos que no podíamos llevar sino un par para cada bailarina. Cuando estábamos terminando, los varones me dijeron:

—Maestra, ¿y nosotros?

Vi cuánto dinero quedaba y pregunté al señor Maillard:

—Y... ¿suspensorios para los chicos?

Como no alcanzaba para comprarles a todos, el señor Maillard nos hizo generosamente una donación y así pudimos completar la cantidad que necesitábamos. Tal fue la generosidad de los franceses que pudimos comprar no solo las zapatillas y los suspensorios, sino también algunos metros de tul. Cuando regresamos a Colombia, pude reintegrar a la tesorería de Bellas Artes parte del dinero que se me había entregado para dichas compras.

Nunca más permití que ante mí alguien se expresara mal de los franceses, que los llamaran antipáticos y difíciles, pues nuestra experiencia había sido maravillosa. Registro estos detalles para dejar consignado aquí, en estas memorias, la generosidad con la que fuimos recibidos por parte de la Unesco. Nos despedimos de París con nostalgia y gratitud y regresamos a Colombia con la satisfacción de haber dejado una linda imagen de nuestro país.

Así fue como *Barrio-Ballet* abrió el camino a la profesionalización. Fue la primera obra de la cooperación entre Incolballet y el Ballet Nacional de Cuba. Con base en la experiencia adquirida, de ahí en adelante nos debíamos centrar en la consolidación profesional de los egresados que habían elegido seguir la carrera. Contamos para estos propósitos con una pléyade de importantes maestros y bailarines cubanos que se sintieron completamente comprometidos con nuestros propósitos. En 1986, llegaron los maestros Pablo Moré y Ofelia González, dos importantísimas figuras del Ballet Nacional de Cuba, ambos bailarines activos y primerísimas figuras. Su vinculación fue motivo de inspiración para los jóvenes colombianos. Dieron un extraordinario impulso artístico al desempeñarse no solo como maestros, sino también como bailarines. Fueron colaboradores inolvidables. Les tocó vivir el momento en que tomamos la decisión de trasladar toda la actividad de la Escuela al Valle del Lili.

No podíamos hacer más dilaciones; había llegado el momento de trasladarnos del todo, lo que significaba serias complicaciones de horarios, especialmente para los niños de primaria, a quienes tendríamos que incrementar sus horas. Además, no podíamos despacharlos antes que a los estudiantes de bachillerato porque el transporte se encarecía de una manera imposible de asumir.

Ofelia y Pablo hicieron parte de estas discusiones en la búsqueda de la solución que al final logramos encontrar con el apoyo de algunos padres de familia, como Lucien Bacca, y la vinculación de nuevos maestros para los niños de primaria. Lucien Bacca era experta en educación artística para niños. Con ella y las otras maestras logramos organizar

unos contenidos en el área artística para primaria, de manera que la extensa permanencia en la Escuela les resultara lo más agradable posible.

Sabía que el estudio del universo del arte es inagotable y eso me obligaba a seguir pensando en la creación. Por eso, en 1987 contamos con la colaboración del maestro Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba, hombre carismático y exitoso conferencista a quien bauticé como el “encantador de serpientes”. Organizamos conferencias, talleres y seminarios sobre la historia del ballet, tanto para los estudiantes de la Escuela como para los egresados que conformaban el grupo profesional. De esta manera abríamos sus mentes al conocimiento de la profesión que estudiaban. Y a partir de ahí iniciamos una colaboración y una hermosa amistad con Miguel, que ha durado hasta nuestros días.

Unido a las exigencias del arte, también había que adelantar lo concerniente a la institucionalidad; debía empeñarme ahora con todas mis energías en sacar adelante el proyecto para la creación de la Compañía de ballet, que era una prioridad. Por esa época, como en muchas de mi vida, me sumía, a la manera de esos personajes de Faulkner, en un incesante monólogo, repitiéndome: debe ser una Compañía que desarrolle un perfil profesional propio, nacional y latinoamericano, definido por nuestras propias opciones culturales, que refleje aquello que somos como colombianos: una mezcla de razas. Ese es el centro de nuestro enorme valor, solo así podremos proyectarnos al mundo a través de nuestros propios ballets.

Me sentí convencida de que no estaba hablando de bailes folclóricos y seguía por horas en mi monólogo: porque utilizamos una técnica que es universal, que nos permite preparar nuestros cuerpos para lo que queramos hacer. Esta puerta es la que hemos abierto con *Barrio-Ballet*, donde bailamos alternando zapatos de carácter, puntas y descalzos, utilizando movimientos elaborados sobre nuestra propia manera de bailar. Donde ponemos la técnica clásica al servicio de nuestros propios ritmos rompiendo con todas las características de las formas clásicas.

Y, regresando de mi ensimismamiento, dialogaba con mis compañeros exponiéndoles mis pensamientos:

—Para hacer una obra como *Barrio-Ballet* no es necesario tener un tipo específico, cabemos de todos los colores. Se necesita, eso sí, poseer dominio, que es lo que nos ofrece la técnica clásica.

Cuando Incolballet inició, ingresaron estudiantes que no contaban con todas las condiciones físicas requeridas y otros con un nivel medio pero que poseían el talento para bailar, y así lo han demostrado.

Algunos con las condiciones medias lograron interpretar con fuerza, con bravura, roles en ballets como *Don Quijote* o *Corsario*. Si no poseían las condiciones físicas, tenían dominio técnico, proyección y fuerte personalidad escénica. La Compañía que soñábamos debía también pensar, a un tiempo, en conquistar un público en el país y buscar la confrontación internacional y exponernos a públicos especializados.

### El Ballet de Cali y los diez años de Incolballet

En 1988, Incolballet cumplió su primera década. Diez años sin permitir que esa bella nave orzara sin timón y se estrellara contra los filudos acantilados de la envidia y la incomprendición. Dos largos lustros soportando las borrascas que a menudo se abovedaron sobre su quilla, pero también un largo tiempo en el que aprendí que esa nave de ensueños se sostén gracias a la confianza y la tenacidad de su tripulación y sus marineros.

El balance era favorable. Habíamos logrado consolidar la Escuela de donde año tras año salieron los primeros bailarines bachilleres de Colombia y que contaba con la participación de países como Rusia, Cuba, Francia, Italia y Estados Unidos, que se unieron a nosotros a través de profesores, coreógrafos e intercambios. Cada año formábamos a los bailarines colombianos encargados de demostrar cómo el arte, y en nuestro caso, el ballet, es un derecho del que pueden gozar todos los individuos con inclinaciones y talento para la danza.

Quedaba demostrado que se trataba solo de un problema de oportunidades. Contrario a la idea de un malintencionado periodista que, con ocasión del aniversario, quiso hacerme una celada con una entrevista en la que afirmaba que yo hacía un “ballet comunista”, como si por el hecho de trabajar con jóvenes que provenían de diversas condiciones sociales merecíramos esa desatinada etiqueta.

En ese momento habían egresado cuatro promociones de bachilleres en Ballet Clásico y la gran mayoría seguían en la Escuela entrenando a diario, ensayando con tesón día a día y participando en todas las programaciones. La Compañía era urgente, era el espacio esperado que fortalecería a la Escuela y les señalaría a los estudiantes y futuros bailarines un horizonte más prometedor. Como ya he repetido, no tiene sentido formar bailarines profesionales para que después no tengan dónde bailar. Lo importante para mí era retomar el proyecto que había

querido realizar unos años antes y había fracasado, pero que no por eso debía dejar de intentar.

Así que, con osadía y terquedad, comencé a trabajar con un grupo de profesionales de la Facultad de Administración de la Universidad del Valle, liderados por el profesor Fernando Quintana y otras personas que se nos unieron a este propósito. Hoy recuerdo con especial gratitud a Fernando por el empeño y decisión en la estructuración de la Compañía. Una vez creado el Ballet de Cali, formó parte de la junta directiva durante varios años. Por fuera de otras consideraciones, la creación de la Compañía hacía parte de mi proyecto artístico en Incolballet.

La Compañía tendría como misión el desarrollo profesional de los egresados, sirviendo de fuente ocupacional; también favorecería el desarrollo artístico de los estudiantes de los últimos años y realizaría y difundiría espectáculos de ballet, encargándose de la producción artística de la Escuela. Se trataba de construir una nueva nave, que seguramente debía surcar adversos mares y afrontar difíciles situaciones. Incolballet, “la nave de ensueños”, se convertiría en la nave nodriza. No lo pensé dos veces: no era el momento para trajinar los caminos de mi amiga la incertidumbre, pues tenía la certeza de que se necesitaba apoyo tanto del Estado como de la empresa privada, que esperábamos conseguir.

Los primeros borradores del proyecto fueron presentados al doctor Manuel Francisco Becerra Barney, gobernador del Valle del Cauca, hombre jovial, dinámico, con buen sentido del humor. Creía en el arte y apoyaba a Incolballet desde cuando fue secretario de Educación del departamento. El gobernador recibió la idea con entusiasmo y se comprometió a consolidarla. Presentó el proyecto a la Asamblea Departamental del Valle del Cauca que, mediante Ordenanza No. 011—E del 20 de febrero de 1988, autorizó al departamento a participar en la constitución de una fundación para la creación de la Compañía de Ballet de Incolballet.

Recibimos la noticia con júbilo y de inmediato nos pusimos a trabajar en la elaboración de los documentos jurídicos y en la organización de la fundación. Se definió el nombre como Fundación Ballet de Cali y la Compañía recibió el nombre de Ballet de Cali. Debíamos prepararnos para hacer un lanzamiento e informar públicamente la buena nueva a toda la comunidad.

Como el convenio con el Ballet Nacional de Cuba estaba muy activo, hablé con Alicia Alonso para buscar su cooperación para el lanzamiento

de la Fundación y de la Compañía. Estaba interesada en *Carmina Burana*, con coreografía del maestro Iván Tenorio, una obra de muchísima fuerza que, estaba segura, daría un gran impulso a nuestros propósitos. Viajé a Cuba para celebrar una reunión con el coreógrafo, quien hacía parte, junto a Alberto Méndez y Gustavo Herrera, del grupo de los talentosos coreógrafos del Ballet Nacional de Cuba.

La conversación con Iván se centró en el montaje de *Carmina Burana* para el lanzamiento. Me gustaba la fuerza que proyecta esta obra, donde los bailarines, durante cincuenta minutos aproximadamente, no salen del escenario. Exigía no solo técnica y capacidad física, también fuerza interpretativa. No tenía duda de que la experiencia sería extraordinaria para nuestro joven cuerpo de baile.

La *Carmina* de Tenorio tenía de especial que no seguía al pie de la letra los poemas que el compositor alemán Carl Orff había compuesto en 1937. Versos profanos, plenos de sensualidad, provocadores de exaltación del amor y abiertos con alegría al territorio de la pasión combatida por el espíritu de la Edad Media. Iván no tenía interés en ilustrar los licenciosos poemas medievales, deseaba partir de la fuerza casi bárbara de la partitura para referirse a algo mucho más abstracto: el nacimiento de la sensibilidad y del espíritu de relación en la sociedad primitiva.

# El calibalismo

El gobernador propuso hacer un prelanzamiento con la intención de vincular a la empresa privada y motivarla a que apoyara financieramente esta nueva propuesta. Se definió como fecha el 6 de abril, en la sala Beethoven del Instituto Departamental de Bellas Artes. Él mismo se encargó de convocar en un acto privado a distintas empresas. Proponía diferentes formas de asociación y de apoyo, considerando su vinculación como un aporte definitivo para el desarrollo de la cultura vallecaucana y anuncaba la presentación de la *Carmina Burana* del maestro Iván Tenorio.

El estreno de la obra se programó con una temporada en el Teatro Municipal los días 12, 13 y 14 de abril de 1988. El público llenó los tres días y aplaudió frenéticamente. Muchas personas nos expresaron su orgullo porque Cali ofrecía al país una muestra de lo que se puede conseguir con voluntad, rigor y mística. Nos sentíamos muy optimistas, dispuestos a seguir luchando para que la danza profesional ocupara el espacio digno que le correspondía dentro de nuestra sociedad.

Pero, tristemente, no todo eran flores; en el camino hay muchos cardos urticantes, y uno de ellos era la aprensión ideológica. El comunismo seguía siendo, para el Gobierno y muchas personas, la gran amenaza para nuestro país, y Cuba, su mayor representante en América Latina, era el enemigo y a causa de ello Colombia había roto relaciones con la isla desde 1981. Sin embargo, consciente de la situación, pero alejada de estos asuntos políticos, y aprovechando que el Gobierno mantenía una puerta abierta a través del intercambio económico y cultural entre los dos países, habíamos podido establecer un convenio de colaboración. Estaba convencida de que, por fuera de cuestiones políticas, éramos países que compartíamos rasgos culturales y características históricas que nos unían y hermanaban.

Sin entender las bondades de este intercambio, algunas personas, cegadas por el sectarismo y otras guiadas por la envidia, desataron sus iras contra el capitán del navío. Llegaron vientos con nubes negras que anuncian tormentas. Fui atacada personalmente por ciertos periodistas que, aferrados a sus convicciones anticubanas, no tuvieron la capacidad de recibir la obra de *Carmina Burana* con objetividad. Prácticamente llegaban a la conclusión de que la obra tenía una coreografía trasnochada, que el ballet de Cuba estaba estancado, así como el de la Unión Soviética. Alegaban que era necesario que miráramos hacia otros países como los Estados Unidos. Todo esto produjo un rifirrafe público con otros periodistas que defendían nuestro trabajo. Al final, como no tenían argumentos valiosos, nuestros detractores recurrieron, como siempre, a la infamia y mostraron su vileza, acusaron a quienes nos defendían de ser pagados por Incolballet. Como consecuencia negativa, algunos empresarios desestimaron su apoyo. Pero seguí mirando el horizonte sin soltar el timón.

Está claro que no estábamos cerrados a la crítica. Registrábamos con atención todo cuanto se escribía y se decía acerca de nuestro trabajo; por respeto al público evitábamos polemizar públicamente con nuestros contradictores, queríamos que el público se hiciera su propia idea sobre las obras. Como política nos proponíamos revisar los planteamientos que nos hacían, los discutíamos. La dinámica interna de nuestro trabajo nos había enseñado a ser radicalmente exigentes, críticos a pesar de la juventud de los bailarines que tenían un promedio edad entre los diecinueve y los veintitrés años.

Umberto Valverde, en su columna “Barcarola” del lunes 18 de abril de 1988, escribió:

Más allá de los aplausos, del natural claque integrado por los mismos muchachos de Incolballet, ¿cuál es la idea que nos deja *Carmina Burana*? Después de verla dos días seguidos consideramos, tal como lo escribimos con *Barrio-Ballet*, que el campo asumido por Gloria Castro, a través de directores invitados de Cuba (en un convenio malsano ideológicamente e incorrecto desde el punto de vista administrativo), es el de un enfermizo y tardío vedetismo, que se apoltronó en el desconocimiento, en la falta de tradición y con los ridículos aspavientos de un cubanismo trasnochado. [...] No es posible hacer cultura con un espíritu estrecho y provinciano. Es imprescindible trabajar los valores regionales dentro de los absolutos parámetros universales. Y ese horizonte despejado no pasa exactamente por

Cuba, donde las nuevas generaciones ignoran que el más grande intelectual vive en Londres y que su mejor cantante aceptó irremediablemente el exilio de New York.

Había que respirar profundo. Su crítica nacía de su aversión política al régimen cubano. Años después, Valverde moderaría su visión sobre el significado de la obra. Por su parte, en su columna “Telestar”, del miércoles 27 de abril de 1988, Clara Zawadski escribió:

Pese a su técnica impecable, fruto de la disciplina impartida por formidables y tradicionales escuelas de danzas, las grandes compañías de ballet de la Unión Soviética se quedaron congeladas, en cuanto a coreografía y vestuario, en épocas pretéritas. No se han dado allí las condiciones para que los bailarines en particular, y los artistas en general, respiren con la libertad que exigen esas expresiones para renovarse. [...] Así que todo lo que tenía que ver con la Unión Soviética y sus satélites, en cuanto a ballet se refiere, padece de ausencia de creatividad y adolece de falta de imaginación. *Carmina Burana*, que el Ballet de Cali presentó en esta ciudad durante tres días de lleno total y muchos aplausos en el Teatro Municipal, denota las fallas de una coreografía supuestamente moderna, pero que en realidad acaba siendo banal y repetitiva. Su coreógrafo es cubano. [...] Estoy de acuerdo con Umberto Valverde en que hay que ir poco a poco con los nuevos cuerpos de ballet y no acelerar el proceso que debe verificarse, paso a paso. El éxito de *Barrio-Ballet*, con sus ya anotadas fallas en las primeras secuencias y en el vestuario, así como en la coreografía que antecede la explosión final, no debe haber dado pie para acometer obras tan ambiciosas, que deben corresponder a un profesionalismo estatuido con mayor firmeza.

Pero no todas eran voces cegadas por el panorama político. El lunes 9 de mayo de 1988, en su columna “Urticaria” del periódico *El País*, Hernán Nicholls escribió:

Anda tan enredado el mundo que en esta parroquia uno lee a Clarita Zawadski diciendo que está de acuerdo con Umberto Valverde en su “crítica” sobre el último montaje de ballet, *Carmina Burana*. Y no puede ser. Yo no sé si quiero saber qué es lo que está pasando en Cali con la obra en marcha que hace rato puso a andar Gloria Castro. Pero es tanta la urticaria, tanta la melancolía, tanto el desasosiego, que fatalmente lo ponen

a uno en guardia. El señor Valverde, por ejemplo, escribe unas palabras seguidas, seguidas de tanta ignorancia, resquemor, “mala leche”, como de encargo. Hágame el favor: como quien dice el crítico de fútbol oyendo a Orfeo. Es lo más parecido al cuento del burgués que decía que no le gustaba el ballet porque nunca sabía quién iba ganando. [...] Lo escrito por Valverde es una injuria. Punto tras punto. Roza el libelo y roza el código ético. Pero, sobre todo, para gran perplejidad, roza el código del paisanaje, del pueblo, de la sangre. Según él, nada vale la pena en los esfuerzos por sus hermanos, en eso de las danzas y de las danzas clásicas. Perdieron el tiempo todos, según Valverde. Ni raza ni gente, ni talento, ni ganas. Gloria Castro quiere “glorificarse”, los cubanos no saben de ballet porque Celia Cruz no está en Cuba o no está en Cuba Cabrera Infante. Es decir, la *prima donna* del ballet y el coreógrafo ideal [...] Buena es la crítica cuando aerea, “pule, abrillanta y da esplendor”. Melba Ortega, Juan José Saavedra saben lo que dicen; Clarita desde luego justiprecia el esfuerzo del Ballet de Cali. Pero muy a su oído, Clarita: créame que lo dicho por Valverde es producto de algo no entendido, mal visto y peor digerido. Otras audiencias, más entendidas, en el país ya fuera, no demorarán en mostrarnos acertados. A este jurado nos acogemos desde ahora.

Después del lanzamiento del Ballet de Cali, haciendo oídos sordos de nuestros encarnizados detractores, nos sentíamos optimistas. Estábamos seguros de que el camino hacia la profesionalización se había iniciado en la dirección correcta. Entonces, para el mes de junio, organizamos una gira nacional que nos llevó de nuevo a Bogotá, Medellín, y Barranquilla, entre otras ciudades. Se programó *Barrio-Ballet* del 23 al 28 de agosto, y del 30 de agosto al 4 de septiembre *Carmina Burana*, en el recién inaugurado teatro Libre de Bogotá, un teatro dirigido por gente del teatro, lo que le daba un carácter especial. No es lo mismo un teatro administrado por artistas que por administradores lejanos al arte. Ahí se respiraba un gran respeto por los artistas y su trabajo.

Fuimos muy bien recibidos por el público bogotano y, como contraste con las críticas sesgadas que habíamos recibido en Cali, Víctor Mällarino, reconocido dramaturgo, escribió sobre *Carmina Burana*, en el periódico *El Espectador*, en su columna “Ventana al Mundo”:

Cuando de un hecho artístico producido por nuestros compatriotas en Colombia, y en estos tiempos, uno puede decir sin vacilar que es de lo mejor que uno ha visto en su vida, se siente uno lleno de una alegría adicional

al inexpresable gozo del arte. [...] Iván Tenorio es cubano, como Carl Orff es alemán. Pero lo que unió en cincuenta minutos ligados a la fracción de movimiento, y al átomo de compás, era un gran ser colombiano en patente demostración vital.

Los días siguientes no dejé de preguntarme cómo era posible esa diferencia de crítica. No entendía que la crítica capitalina distara tanto de la mirada torva del periodismo caleño. Ahora, cuando recupero esta historia, vienen a mi mente dos pensamientos insignes: el de Jorge Isaacs, quien, cuando la élite caleña se burló de su novela *María*, dijo: “En Cali solo se habla bien del que no hace nada”; y el de Andrés Caicedo, que llamó *calibalismo* a la actitud de cierta gente caleña ante la obra de un destacado artista de su región. Ni qué decir de la persecución sin nombre que asedió los últimos años trágicos de Antonio María Valencia, expulsado del conservatorio que él mismo había fundado.

Aun así, seguimos con nuestras banderas alzadas. Esta primera salida nacional, ya constituidos como Ballet de Cali, redobló nuestras energías y pasión para seguir adelante. Era extraordinario ver cómo algunos bailarines se identificaban de forma casi natural con sus interpretaciones. Las agotadoras jornadas no los amilanaban. Había mística.

## El Ballet de Cali en los Estados Unidos

En 1989, como Ballet de Cali, realizamos la primera gira internacional a los Estados Unidos: Los Ángeles, Washington, Dallas, Chicago, Nueva York, Boston y Miami. Si bien es cierto que en 1987 habíamos tenido nuestra primera salida internacional a Francia, esta había tenido un carácter cultural, como forma de proyección de la Escuela. En cambio, esta sería la primera gira constituidos como una compañía de carácter profesional.

Personalmente valoraba mucho realizar la gira porque nos permitiría, no solo ganar experiencia, sino proyectar nuestro trabajo al mundo y abrir nuevos espacios, para los bailarines sería una oportunidad de desarrollo increíble. Conocerían otros bailarines y podrían tener una visión ampliada de la realidad de la danza y del mundo artístico por fuera de Colombia. A la vez, les permitiría valorar y apreciar su propia cultura y la formación que habían recibido.

Desde luego, era consciente del riesgo que implicaba, pues son muchos factores que se deben tener en cuenta al hacer circular una obra.

Estando en nuestro país cualquier situación se puede resolver, pero al permanecer por fuera de Colombia, la cosa sería muy distinta. Cuando trataba de imaginar cómo sería el tema de la publicidad, promoción y difusión de una compañía tan joven, totalmente desconocida, me cogía la cabeza, cerraba los ojos y me decía: “¡Hay que lanzarse al agua, lo demás será cuestión de sobrevivencia!”.

Así que acordamos llevar un programa constituido por dos partes. En la primera, se incluyeron algunas obras de carácter latinoamericano, las cuales habían ido enriqueciendo nuestro repertorio, y otras de carácter universal. La segunda parte la cerraba *Barrio-Ballet*, que se había convertido en nuestro ícono, en la obra signatura de la Compañía. Viajamos cuarenta y cinco personas.

La organización de esta primera *tournée* estuvo a cargo de Gabriel Sandoval, un joven empresario y carismático caleño que había conocido en la ciudad de Miami, quien le puso el alma al proyecto y logró una alianza con las embajadas y consulados colombianos establecidos en cada ciudad, que apoyaron y contribuyeron al buen recibimiento de la Compañía, organizando, entre otras cosas, recepciones después de cada función.

Los temores que teníamos antes de salir de Colombia resultaron ser totalmente injustificados. La acogida de la Compañía fue total, al punto de que, en ciudades como Nueva York, Miami y Chicago, se agotó la boletería y se tuvieron que adicionar funciones. Actuamos en excelentes escenarios, con recursos técnicos que no habíamos alcanzado ni a imaginar. Gabriel Sandoval también logró, para toda la gira, una alianza con la cadena de hoteles Hilton.

Para los bailarines que por primera vez salían del país, la experiencia fue inolvidable. Conocieron nuevas ciudades, nuevas personas y fraternizaron con otros bailarines profesionales, con los cuales pudieron compartir clases bajo la dirección de maestros reconocidos internacionalmente. Por ejemplo, al llegar a Houston, visitamos el Houston Ballet, donde Ben Stevenson, reconocido maestro y coreógrafo inglés, era director artístico. Stevenson atendió al grupo con gran amabilidad, dictó la clase y se mostró especialmente sorprendido por el nivel de los muchachos colombianos. Su ojo clínico se enfocó en José Robert Herrera, un chico que se destacaba desde la escuela por su talento y excelentes condiciones. Él sería el primer bailarín del Ballet de Cali invitado a formar parte del Houston Ballet, y fue así quien, posteriormente, les abrió la puerta a otros compañeros que comenzaron a emigrar en búsqueda de mayor desarrollo profesional.

Todos los hoteles donde nos alojamos eran lujosos y muy hermosos, con excelente atención. Inolvidable el alojamiento en el memorable Hotel Waldorf Astoria, en la Park Avenue de Nueva York, que hacía parte de la cadena Hilton. Cualquier persona que ingresa a ese magnífico hotel queda impresionada por el lujo y la extraordinaria belleza. En el vestíbulo estilo *art déco*, debíamos esperar a que nos recogieran para ir hasta el teatro. En ese emblemático *lobby*, los bailarines, con el mayor desparpajo, se sentaban en el suelo, que preferían a las sofisticadas sillas, mientras yo pensaba: “¡Dios, se le cayeron las estrellas a este hotel!”.

Agotados de tanta novedad, finalizamos la gira en Miami, donde recuerdo dos momentos especiales, uno negativo y otro positivo. El negativo: al llegar a Miami, donde existe una comunidad cubana exiliada, fuerte y sumamente unida, me esperaba una situación que no había ni siquiera imaginado. Un grupo de personas cubanas se encontraba en el Teatro, primero preguntando por Gustavo Herrera.

—No, Gustavo no viaja con nosotros. Es el coreógrafo de la obra, pero no pertenece como tal a nuestra organización.

—¿Dónde se encuentra? —preguntaron.

—En Cuba —respondí—. Gustavo vive en La Habana.

—El caso, Gloria —me dijeron—, es que aquí rechazamos todo lo que venga de Cuba o que guarde alguna relación con ese país.

—Pero ¿qué tenemos que ver nosotros con eso? Nosotros somos colombianos.

—Sí, eso está claro. Pero lo que le queremos solicitar es que quite del programa el nombre del coreógrafo, el nombre de Gustavo Herrera.

—¿Cómo? —pregunté entre sorprendida y molesta—. Yo no puedo hacer eso, de ninguna manera. Si eso es una imposición, de una vez les digo que la obra no se presenta y regresamos tranquilamente a Colombia. Si me permiten, me retiro.

Nunca me enteré en qué términos o con quién habló Gabriel, a quien le correspondía lidiar con estas situaciones. Lo cierto es que la función se realizó con mucho éxito y no quitamos el nombre de Gustavo Herrera del programa, lo que para mí hubiera sido, no solo un delito, sino un atropello.

El balance de la gira fue altamente positivo. Tuvimos una gran avenida y, en Miami, al igual que en otros teatros, nos vimos en la apresurada obligación de adicionar funciones. Pero el momento excepcional se produjo cuando el alcalde de Miami subió al escenario y, en un gesto

generoso y muy emocionante, nos hizo entrega de las llaves de la ciudad con estas palabras:

—Después de ver bailar a estos chicos del Ballet de Cali, solo quiero decir que Colombia es un país extraordinario y ellos son una muestra de su maravillosa juventud.

Fue un gran momento para nosotros y para muchos colombianos que se encontraban en el teatro. La situación y la imagen de Colombia en ese momento era terrible: los narcotraficantes detonaban bombas en los centros urbanos y los grupos guerrilleros persistían en sus ataques. Por eso, fue un homenaje hermoso y realmente conmovedor.

Regresamos al país cargados de optimismo y muy contentos de haber asumido el riesgo de realizar la gira. A pesar de que el resultado financiero no era proporcional al éxito artístico, los objetivos fundamentales se habían alcanzado. Los bailarines ampliaron su horizonte profesional, se dieron cuenta de que el mundo del ballet por fuera de Colombia era muy grande y que ellos eran parte de ese universo. Conocieron personalidades de la danza, compartieron con otros bailarines y comprobaron que, a pesar de las diferencias entre metodologías, estaban preparados para la competencia internacional. Conocieron ciudades, visitaron museos y galerías de arte, fueron reconocidos y aplaudidos por diferentes públicos, compartieron con embajadores, cónsules y personas distinguidas en cada lugar.

En conclusión, la nueva nave de Incolballet, el Ballet de Cali, había realizado con éxito su primera travesía. La gira nos demostraba que la ruta elegida nos llevaría a buen puerto. En escasos cinco años desde la primera graduación, los resultados eran realmente esperanzadores. Sin embargo, esto era una conquista muy pequeña, porque, de ese momento en adelante, continuaba el desafío de consolidar las condiciones para el ejercicio profesional en un país como Colombia.

Necesitaríamos más recursos económicos, más personal para afianzar la Fundación Ballet de Cali. Sería este un largo camino y teníamos que asumirlo con decisión, pues era un paso definitivo para el futuro de Incolballet, de lo contrario el proyecto correría el riesgo de naufragar. La Compañía sería la garantía del futuro para la Escuela y esta, a su vez, sería la garantía de la permanencia de la Compañía. Muchos amigos me repetían una y otra vez que era una locura tratar de forzar la realidad social de nuestro medio, tan atrasado en materias artísticas; yo sonreía y avanzaba empujando obstinadamente la “nave de ensueños” hacia un horizonte que en mi imaginación veía lleno de posibilidades.

Mientras tanto, trataba de leer otros temas de mi interés que aliviaran la tensión que me exigía la realidad. Navegaba en internet, leía y dialogaba con gente sabia. En esas, me topé casualmente con un artículo de Jorge Espinoza, un columnista del diario *La Prensa*, de Honduras. Ahí encontré esta frase: “La sociedad marcó de locos a quienes tuvieron el valor de perseguir sueños inexplicables, de navegar aguas peligrosas atraídos por la belleza del horizonte”.

Me pareció que se ajustaba a la sensación que yo sentía al regresar a Colombia después de realizar la primera gira con el Ballet de Cali. Me animé; entendí que se trataba de fundar la cultura del ballet. Había abierto un camino nuevo que nadie antes se había atrevido a cruzar. Crear un colegio público de primaria y bachillerato dedicado a un arte considerado de élite, para jóvenes de las clases populares, era ya parte de una cultura, por eso habíamos podido salir de gira internacional con una compañía tan joven. Estábamos demostrando que sí se podía.

Y claro, es cierto, ¡lo reconozco! Teníamos también vacíos, intentábamos estrategias que considerábamos apropiadas pero que luego no funcionaban, lo cual creaba, tanto dentro como fuera de Incolballet, desconfianza e incomprendición en quienes dudaban del proyecto, y aun de mis propias capacidades. Pero seguimos adelante.

Después de *Barrio-Ballet* y *Carmina Burana*, se crearon obras cortas de carácter latinoamericano y nacional, como *Estudios para cuatro*, con música de Piazzolla y coreografía de Iván Tenorio, y *Serenata criolla*, con la que exploramos la música tradicional andina colombiana a través de la música del compositor santandereano Luis A. Calvo. Estas obras hicieron parte del programa que llevamos a la gira y fueron muy bien recibidas por el público en los Estados Unidos.

Nada nos detenía, y, por eso, en 1991 realizamos tres giras más, en Miami, Tampa y Aruba, que cerraron la etapa de Gabriel Sandoval como representante del Ballet de Cali por desacuerdos e incumplimiento en los pagos. La relación con este tipo de empresarios resultó muy traumática, siempre bajo el temor de ser engañados y utilizados para beneficio de otros. Solo el deseo y la férrea voluntad de proyectar a la Compañía a mejores desarrollos profesionales me hacía enfrentar esos desafíos.

## Un viaje a las raíces de la Colombia profunda

A partir de ahí nos centramos en la preparación de la obra con la que pensábamos participar en la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América, que se realizaría en 1992. Considerábamos esta fecha como una gran oportunidad para seguir trabajando sobre temas y situaciones propias de la cultura colombiana y para delimitar el carácter del Ballet de Cali. Estaba convencida de que con el intercambio de experiencias lograríamos este propósito.

Como primer paso constituimos un grupo de investigación conformado por Mauricio Domenici y Octavio Marulanda. Teníamos el propósito de encontrar un tema e iniciamos por una etapa de lectura de mitos y leyendas. Un día, Octavio Marulanda propuso el mito del Yuruparí, héroe civilizador que cambió las leyes matriarcales por las leyes patriarcales. Es un mito fundacional amazónico que, parafraseando a Héctor H. Orjuela, plantea el conflicto de los sexos y la rivalidad existente en algunas sociedades primitivas entre hombres y mujeres por el poder político y religioso, simbolizado en este caso en la posesión de flautas o instrumentos sagrados, como sucede en la región del Vaupés.

La idea resultaba extraordinaria, pues nos permitía intentar hacerles un homenaje a las culturas ancestrales presentes en Colombia luego de quinientos años del descubrimiento de América. Después de leer el texto y, como personalmente estaba interesada en que el tema elegido tuviera como protagonista a una mujer, elegí el episodio de “Curán o la Rebelión de las flautas”. Este episodio narra la historia de la rebelión de las mujeres, lideradas por Curán, contra el nuevo orden civilizador.

El nacimiento de Yuruparí está antecedido por la visión del pueblo de las mujeres amazonas, dueñas del poder, cuya organización matriarcal se verá devastada por la peste, quedando solo un hombre, el Payé, quien fecunda en el lago a todas las mujeres. Las flautas se convierten en el símbolo cultural de la nueva sociedad regida y dominada por los hombres. La exclusión de las mujeres del ritual de las flautas dará origen a su rebelión, lideradas por Curán. En ausencia de Yuruparí, aprenden los rituales, roban los instrumentos sagrados, retoman el poder y debilitan a los hombres. Infortunadamente, al regreso de Yuruparí pierden la batalla y son sometidas de nuevo por los hombres. Curán es desterrada y se suicida lanzándose desde lo alto de un peñasco.

Estaba decidido: esta sería la obra a realizar. Nos pusimos de inmediato a trabajar: elaborar el guion, organizar el grupo creativo, gestionar los recursos, etc. Para esa época, Gustavo Herrera se había convertido casi en el coreógrafo de planta. Me comuniqué con él para este nuevo proyecto. Por la característica de la propuesta no tenía la menor duda de que la música debía ser creada especialmente para ella. Contacté entonces al compositor colombiano de ascendencia japonesa Jimmy Tanaka, nacido en Cali y con residencia en Canadá, quien inició sus estudios de piano con su madre, la ilustre pianista colombiana María Inés Nava de Tanaka. Fue un niño prodigo: dio su primer recital de piano a los cuatro años, en Cali. Jimmy aceptó el reto con entusiasmo, se encargaría de crear la música.

Para el diseño de escenografía y vestuario propuse a Fernando Devis, pintor colombiano. Desde que Fernando inició sus estudios de pintura con David Manzur, se interesó en los mitos colombianos, en especial en los del Tolima, su departamento de origen. Investigó los distintos mitos con campesinos de su ciudad natal, Honda. La Patasola, La Madremonete, La Madre Agua, La Bola de Fuego, El Tunjo de Oro, fueron mitos que años más tarde plasmó en los cuadros que expuso en Colombia y en Estados Unidos. Cuando le propuse la idea, no dudó en aceptar.

El equipo creativo estaba conformado, así que comencé a pensar en emprender una expedición a Mitú y experimentar *in situ* el entorno que nos serviría de inspiración. Esto era esencial, ya que en nuestras ciudades tenemos una idea desvirtuada de lo que en realidad es la selva y nosotros imaginábamos una obra sobre la selva y sus misterios.

Hice los planes, me encomendé a mi sino y viajé a Bogotá, a Colcultura, en busca de orientación sobre el tema, pero me desanimaron diciendo que era muy difícil llegar a Mitú y que, además, era peligroso, porque por esos lados la selva estaba infectada de guerrilla. Comenté la idea con el general Manuel José Bonnet, comandante de la Tercera Brigada de Cali, con el cual había construido una entrañable amistad. El general Bonnet era un hombre amante de la cultura, de la danza, de la ópera y de la poesía. Desde que llegó a Cali, me invitó a reunirme con él, pues estaba deseoso de conocerme y hablar sobre Incolballet. Su cariño por este trabajo lo llevó a apadrinar algunos niños de la escuela.

Fue entonces a él a quien acudí para saber cuál era la situación real en el Mitú y, para mi sorpresa, le encantó la idea. Inmediatamente me puso en contacto con el intendente del Vaupés, quien me orientó sobre la forma en la que podía organizar la expedición y me ofreció garantías

para la seguridad del grupo, ayudándonos a organizar los alojamientos. Amigos antropólogos nos orientaron sobre la forma como debíamos relacionarnos con los indígenas (por ejemplo, qué tipo de regalos llevar). El último eslabón era conseguir el transporte.

Después de mucho voltear en Bogotá, le mencioné a Luis Ignacio Daza, delegado para la casa del Valle en la capital, lo que estaba buscando. Luis Ignacio, un hombre extrovertido y amable, que sabía encontrar solución a cualquier situación por compleja que fuera, logró conseguir un avión privado que se ofreció a transportarnos en el viaje de ida y de regreso.

Todo mi empeño por alcanzar este objetivo parecía bendecido, cada pieza se iba ajustando como si fuesen parte de un rompecabezas. Una vez reunido todo el equipo creativo en Cali, nos embarcamos en esta arriesgada y hermosa aventura.

A Mitú viajamos Jimmy Tanaka, Fernando Devis, Gustavo Herrera, Mauricio Domenici, Harold Ordóñez como productor, mi hijo Carlos Felipe y yo. Fuimos recibidos por el señor intendente del Vaupés y coincidimos con una reunión que tenía con el Consejo Regional Indígena del Vaupés, quienes gentilmente abrieron un espacio para recibirnos. Eran todos sumamente amables. Expliqué el propósito de nuestro viaje, la idea que teníamos de realizar una obra de ballet basada en la cultura de esos territorios y nuestro interés por conocernos mejor. Después, cada uno de los integrantes del equipo se presentó. Los representantes de la organización indígena recibieron con interés y buena disposición nuestros objetivos, nos ofrecieron toda su colaboración. Uno de los capitanes —las comunidades del Vaupés están organizadas por capitanías— se ofreció a acompañarnos como guía durante los días que permaneceríamos en el territorio, apoyo ratificado por el señor intendente del Vaupés, quien puso a nuestra disposición dos lanchas que nos llevarían hasta Yurupari.

Finalizada la reunión, nos dirigimos a un embarcadero, nos distribuimos entre las dos lanchas y partimos. Navegamos durante ocho largas horas. La majestuosidad del río y la belleza de la selva eran un espectáculo sencillamente inusitado. Había tramos difíciles, caídas de agua que ellos llaman “raudales”. Hubo un momento, en mitad del camino, en que el motor de nuestra lancha se apagó. Tardamos un tiempo largo antes de reanudar el viaje, que utilizamos para admirar los enormes árboles a la orilla del río; era como si hubiéramos llegado a otro mundo, exótico, impresionante. Finalmente pudimos continuar el

viale. Cuando llegamos a Yuruparí era ya de noche y me sentía en la atmósfera de la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier.

Nos bajamos con el agua a mitad de las piernas. Me sentía atemorizada porque no tenía claro dónde estaba pisando y qué me podía encontrar. Temores citadinos, miedos adquiridos en la infancia, poblada siempre de fantasías monstruosas. Fuimos alojados en la maloca. Las malocas son los centros fundamentales del quehacer cultural, social, político y religioso de las comunidades indígenas de la selva amazónica. Son en sí mismas una representación del universo y en su interior ocurren los eventos más importantes para las personas y el colectivo. Era un lugar enorme, con una estética arquitectónica admirable, respetuosa de su entorno natural y construida con techos hechos en palma.

Íbamos de sorpresa en sorpresa. Fuimos recibidos con gran amabilidad y comenzamos a instalar las hamacas que habíamos llevado, alrededor y cerca de las paredes de la maloca. En la noche sucedió algo que se convirtió en una de las anécdotas del viaje. Al amanecer la temperatura era muy baja. Llamé a Mauricio, que se encontraba en otra hamaca y le dije que moría de frío.

—Ven acá conmigo —me dijo.

Corré y me subí a la hamaca junto a él y de pronto, ¡plaaas!, caímos al piso porque la hamaca no resistió el peso de dos cuerpos. Yo, que no quería hacer ruido para no despertar a los demás, terminé despertando a todo el mundo y tardamos varios minutos, a esas horas de la noche, en organizar de nuevo las hamacas.

Una vez listos para iniciar la jornada, organizamos el programa de actividades. En primer lugar, como se había acordado con los capitanes indígenas, se realizó en la maloca una reunión con toda la comunidad, que estuvo presidida por un acto protocolar muy significativo. Nosotros nos ubicamos en una línea y los indígenas, en fila, fueron saludándonos de mano a cada uno. Terminado el saludo, se sentaron en círculo. Nos presentamos y explicamos las razones de nuestro viaje. Intercambiamos conocimientos. Respondimos a las inquietudes que surgieron y entregamos los presentes que habíamos traído. Las mujeres, en medio de la alegría, recibieron una a una las chaquiras que llevábamos.

Ese momento fue aprovechado por Jimmy Tanaka, quien había traído de Canadá una grabadora especial para registrar sonidos de la selva, que le servirían más tarde para la creación musical. Colocó el aparato en el centro de la maloca y los indígenas, admirados, escucharon los registros en medio de las risas.

Luego nos invitaron a conocer la escuela del lugar, no sin antes lamentarse de la actitud de los misioneros, que les imponían el idioma español sin incluir el estudio de sus lenguas propias. Cuando estuvimos con el rector del colegio, le comentamos lo que los indígenas nos habían manifestado, a lo que nos respondió:

—No tenemos otra alternativa. Escogemos el español como lengua para entendernos entre todos. Existen aquí muchas y diferentes lenguas indígenas, son más de ochenta.

Entendimos sus razones y callamos. Continuamos el recorrido por distintos lugares de la selva. Cada persona del equipo tomaba notas sobre los movimientos, los comportamientos, los sonidos y los cantos de las aves, algunos misteriosos. Algo impresionante era el color terracota, verde y naranja, de las aguas. El capitán que nos acompañaba me invitó a que entrara al agua. Yo me resistía, pero ante sus palabras accedí:

—No tema, el agua es cristalina.

Metí los pies al agua y en efecto era limpida. El color se veía así debido a que el fondo era de colores asombrosos. El color terracota fue el color que más tarde Fernando Devís le dio al vestuario.

Finalmente, llegó el día esperado. Se había acordado una ceremonia que se celebraría en la maloca. Nada que ver con las flautas ni con Yuruparí, porque las mujeres no hubiéramos podido asistir.

### **“Ahora llegó el recuento. Balance de la jornada”**

Al final de la tarde, ya extenuados, habían cocinado algunos alimentos, como pescado y casabe, que preparan de la yuca. Comimos y se dio inicio al ritual en el que participó la mayoría de la comunidad. Todo me hacía recordar los versos que, para una ocasión similar, había escrito León De Greiff en el poema “Relato de Ramón Antigua”, donde unos expedicionarios borrachos cenan en la selva después de una larga jornada:

*Ahora llegó el recuento  
Balance de la jornada;  
Mientras sirven el condumio  
Gozosamente se parla;  
Mientras se parla se fuma;  
Se bebe mientras se yanta.*

Antes de que sirvieran el “condumio”, se habían preparado con sus trajes y así iniciaron la “danza del carrizo”, que recibe el nombre por el instrumento hecho en guadua que tocan los hombres para acompañar el baile. Lo llevan en una mano mientras que el otro brazo se une al hombro del compañero o compañera. En los tobillos llevaban unas especies de sonajeros, con los que acompañan cada paso que golpea contra el piso.

Es una danza muy sencilla. Avanzan hacia adelante, hacia atrás o desplazándose, trazando líneas ondulantes y golpeando siempre el piso, especialmente con el pie derecho. Fuimos invitados a bailar, participamos y lo disfrutamos. Cuando la ceremonia terminó, Gustavo Herrera, un poco preocupado, me dijo:

—Gloria, esta danza y los movimientos que realizan son todos con el acento hacia el piso y el peso del cuerpo hacia abajo. Veo difícil reflejarlo en el ballet.

—Es cierto lo que dices —le respondí—. Pero sus mitos hablan de las estrellas, del sol, todo arriba, y eso es lo que nos tiene que servir de inspiración.

Se sonrió y ya no hablamos del tema hasta que retornamos a ese otro mito urbano llamado Cali.

La convivencia con esos colombianos naturales, tan desposeídos del ego y la envidia que trae la civilización, operó en nosotros como si hubiéramos bebido el yagé o ayahuasca, bebida sagrada y reveladora. Sus palabras y su manera de estar en la Tierra nos contagió de una luz que antes no teníamos y nos impulsó en la construcción de lo que queríamos crear.

Regresamos a Cali con una visión nueva y diferente. Aprendimos que la mayoría de los colombianos desconocemos la enorme belleza de la geografía nacional, en especial de estas zonas lejanas de los entornos urbanos. Aprendimos a valorar el orgullo que los indígenas del Vaupés sienten por su cultura, por sus rituales, cantos, danzas y mitos. La integración con la naturaleza y la poética visión del mundo son valores que defienden con ahínco. Aprendimos que quienes vivimos en las ciudades, en la cotidianidad del trágico de las avenidas, el colorido falso de los semáforos y las arquitecturas desleales con nuestra naturaleza, nos apegamos a tantas cosas que, vistas desde la selva, se ven superfluas.

El viaje al Vaupés nos enriqueció desde lo personal hasta lo artístico. *Curán o la Rebelión de las flautas* fue un enorme reto que logramos llevar a cabo con éxito. El equipo artístico logró reflejar la experiencia vivida en vestuario, escenografía, música y coreografía. Cada obra

creada es, al fin y al cabo, un aprendizaje. Una escuela se establece en la estética que el autor va creando y utiliza como la base para la creación siguiente.

El proceso de montaje y producción artística de la obra fue otro gran aprendizaje para todos. En primer lugar, se dio a conocer a la Compañía y se distribuyeron los roles. Para los bailarines, la elevada exigencia artística con la que Gustavo Herrera trabajó cada personaje contribuyó a su crecimiento como intérpretes. A partir de ese momento, cada bailarín comenzó a trabajar el personaje asignado: Yuruparí sería interpretado por Jairo Lastre; Alicia Cajiao sería Curán; Edison Rojas, Payé; Juan Carlos Peñuela, Caminda; y Angela María Rozo, Seucy. Cada uno de ellos logró presencia escénica y fuerza interpretativa, lo que contribuyó a crear cohesión dramática con el cuerpo de baile.

Los diseños de vestuario de color terracota, con cinturón de chaquiras, eran hermosos. La escenografía que logró concebir Fernando Devís contaba con un hermoso telón de boca realizado artesanalmente con cabuya tratada, imitando lianas a través de las cuales se transparentaba el resto de la escenografía, elaborada en varios planos. Lamentablemente, Fernando no logró ver su obra en escena, porque se enfermó y se encontraba hospitalizado.

La música fue un factor definitivo para el éxito de la obra, pues se compuso teniendo en cuenta los requerimientos coreográficos. Gustavo y Jimmy trabajaron fragmento a fragmento en armonía. Coreográficamente, la obra tenía imágenes muy bellas que dieron sentido al guion. Su estructura estuvo a cargo de Octavio Marulanda y Mauricio Domenici, y el orden definitivo lo realizó Gustavo Herrera. El resultado final de la coreografía resultó un poco formal para mi gusto, pero aun así hermoso.

La obra se estrenó en Cali en el Teatro Municipal el 7 de julio de 1992. Al ingresar a la sala, el público se sorprendió por la atmósfera de selva, creada a propósito. La cortina abierta que dejaba ver la escenografía, el espacio ambientado por los sonidos de la selva, dispuestos de forma armónica por Jimmy Tanaka y las luces de Kenneth Kaczynski, iban envolviendo al espectador.

En el marco de la primera gira organizada directamente por la Compañía, que nos llevó a Bogotá, Medellín, Barranquilla y Cartagena, *Curán* se estrenó en el Teatro Colón de la capital solo diez días después del estreno en Cali, el 17 de julio. A esas funciones asistieron como invitados especiales los capitanes indígenas del Vaupés que nos atendieron

y guiaron durante nuestra visita. Disfrutaron y se identificaron con el espíritu de la obra, reconocieron la “danza del carrizo” que Gustavo había incluido. Para nosotros fue muy significativa su respuesta positiva. El periódico *El Tiempo* reseñó:

La manigua coreográfica montada por el cubano Gustavo Herrera, también creador de *Barrio-Ballet*, sugestiona al público durante setenta y cinco minutos en un acto enloquecedor, lleno de movimiento y plasticidad. *Curán o la Rebelión de las flautas* es una bomba de ritmo capaz de embrujar al más escéptico de los presentes.

Y también, en otra nota titulada “Sinfonía amazónica”, se leía:

Tomar una silla antes de que comience el espectáculo es una sorpresa. Es como recorrer en cayuco, y con los ojos vendados, cualquiera de los ríos que cortan la geografía amazónica desde la sierra de Chiribiquete hasta el Vaupés, en la frontera con Brasil. El chasquido del canalete es ahogado por el ruido de los insectos. Una que otra ave extraña irrumpirá en el corazón del país del Yuruparí. Y aunque el espacio esté dominado por la imagen de los palcos y la platea, de repente el espectador sentirá caer a sus espaldas la manigua.

### Aguas enfangadas, arenas movedizas

A pesar de estos buenos resultados artísticos, los recursos económicos no se compadecían con el crecimiento que había alcanzado la Compañía en sus seis años de funcionamiento. La gobernación del Valle había establecido un auxilio anual que entregaba mediante cuotas mensuales, con las cuales garantizábamos los honorarios de los bailarines. Los auxilios de Colcultura apoyaban la vinculación de maestros internacionales, con proyectos de destinación específica y, ocasionalmente, aportaban para el montaje de obras.

Pero en 1992, cuando parecía que nuestra nave avanzaba tranquila por la ruta fijada, se inició la transición que el país debía hacer hacia las normas establecidas por la nueva Constitución, promulgada el 4 de julio de 1991. Según el Artículo 355 de esta, “Ninguna de las ramas u órganos del poder público podrá decretar auxilios o donaciones en favor de personas naturales o jurídicas de derecho privado”. Esta nueva norma

fue la respuesta al descredito de los famosos “auxilios parlamentarios”, una forma de corrupción a través de fundaciones privadas.

Nos pusimos en estado de alerta, pues entendimos que se ponía fin a los auxilios y que en adelante la vinculación debía hacerse por medio de contratos. La modificación generó un gran vacío, ya que nadie entendía cómo se haría la contratación para la entrega del dinero, puesto que no había sido reglamentada hasta ese momento. La situación se convirtió para nosotros en un enorme escollo, pues no podíamos recibir los recursos para el pago de los honorarios de los bailarines.

Ante la complejidad de la realidad y mientras se salía del atolladero, decidimos echar mano a nuestros propios recursos, pero, como eran tan pequeños, solo alcanzaron para solucionar durante uno o dos meses el pago de honorarios. Además de la incertidumbre vivida, las cosas se agravaron porque estalló el escándalo conocido como “El caso Caicedo Ferrer”, que llevó a la cárcel al alcalde de Bogotá, Juan Martín Caicedo Ferrer, por haber firmado la entrega de unos auxilios al Concejo de Bogotá un día antes de publicarse la nueva Constitución. Este caso llenó de temores e inquietudes a las administraciones en el país. La desconfianza era total, no se tenía claro cómo actuar.

Desde Bogotá se recibían las orientaciones a través del doctor Hurtado, a quien recuerdo bien porque en la mañana indicaba el mecanismo a seguir y en la tarde lo desautorizaba. De esa manera el Ballet de Cali se vio afectado y, aunque el gobernador Carlos Holguín Sardi y su secretario de Hacienda, Javier Roldán, escuchaban mis quejas desesperadas, tenían las manos atadas, pues era el Gobierno Nacional quien debía determinar la forma de entregar los recursos. La mar se agitó, hubo tormenta y brisas contrarias; la situación era sumamente crítica.

Las giras eran un recurso que contribuía a soportar económicamente a la Compañía. A pesar de la difícil situación, pudimos realizar una gira nacional y vino a darnos una mano la invitación de la Cancillería colombiana, en cabeza de la doctora Nohemí Sanín, que con ocasión de la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América, invitó al Ballet de Cali a emprender una gira por algunos países caribeños —Jamaica, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico—. La gira fue organizada por las embajadas colombianas de cada país. De acuerdo con la solicitud de la Cancillería, llevamos *Barrio-Ballet* y *Curán o la Rebelión de las flautas*.

La gira inició en Puerto Rico con un percance. Sucedió que, al llegar a San Juan, nuestras maletas no arribaron. A los organizadores de la función casi les da un infarto al creer que no podríamos actuar.

Inmediatamente me atreví a ofrecer una solución: actuaríamos en ropa de trabajo, sin el vestuario. Yo me encargaría de explicarle al público el contratiempo. Aceptaron mi propuesta.

Quedé sorprendida del lugar donde se tenía programada la función. Era un espacio enorme, de más de siete mil metros cuadrados, se trataba del antiguo Cuartel de Ballajá, que décadas antes se usaba con propósitos militares. Reaccioné inmediatamente: debía cambiar toda la disposición coreográfica, porque si no esta enorme estructura haría desaparecer a los bailarines. Habían dispuesto en la vastedad de ese patio no menos de cinco mil sillas. Mientras los técnicos hacían la instalación de luces y sonido, me dediqué a apropiarnos del espacio que haría de escenografía. A las siete u ocho de la noche, inició la función en las condiciones ya mencionadas. Expliqué que haríamos la función en ropa de trabajo porque nuestro equipaje no había llegado. El público, al fin y al cabo caribeño, era de una calidez extraordinaria. Desde el inicio se creó una sinergia entre espectadores y bailarines.

La obra iba muy bien hasta que cayó un tremendo aguacero, similar a esos tifones legendarios de la literatura caribeña; pero ni esto logró mover al público ni a los bailarines, quienes se mantuvieron todo el tiempo en el escenario. Yo les gritaba desesperada que pararan, pero estaban enloquecidos, poseídos por el dios de la danza. Tuve que ingresar al escenario para detenerlos y parar la música. Temía que se lastimaran y padecieran algún incidente físico apenas iniciando la gira.

Pero, como con todo, apareció mi deidad oculta a protegerme. Resulta que la función se pospuso para el día siguiente y hubo tiempo para que los organizadores intentaran recuperar nuestro equipaje. Sé que hicieron todo lo que estuvo a su alcance para lograrlo, y finalmente lo lograron. Ya no habría más dilaciones, estábamos preparados. La función se realizó con una ocupación por encima de la silletería habilitada. Fue sencillamente emocionante. Cuando terminamos, el público, de pie, gritaba: “¡Viva Colombia!”.

En Puerto Rico estuvimos casi una semana, pues después nos presentamos en el teatro Tapia y en algunas ciudades en el interior de la isla. Realizamos funciones y encuentros con estudiantes de distintas universidades. En Jamaica nos esperaba el embajador Ricardo Vargas Taylor, un ingeniero de origen sanandresano; como todos los insulares caribeños, era un hombre extremadamente amable. Había organizado funciones dirigidas a estudiantes y un encuentro con la Jamaica School of Dance, con quienes realizamos clases magistrales, sin olvidar

recorridos turísticos por la ciudad y un día dedicado al famoso lugar conocido como Ocho Ríos, donde los bailarines disfrutaron de las maravillosas cascadas. Las funciones se realizaron en el teatro Ward Foundation, donde presentamos *Curán o la Rebelión de las flautas*, muy bien recibida por el público.

Por esos días, la nave se deslizó por las aguas que conducen a República Dominicana. Yo iba sin temor, aferrada al mástil y, a veces, al timón. En esa hermosa tierra que es República Dominicana nos recibió José Pardo Llada, embajador de Colombia en ese momento. Finalmente, culminamos la gira en Cuba.

Fatigados, pero optimistas, regresamos a Colombia. ¿Cómo no estar satisfechos con los resultados obtenidos? Habíamos dejado en alto el nombre de Colombia; las obras *Barrio-Ballet* y *Curán o la Rebelión de las flautas* fueron muy bien recibidas por el público de cada país, donde se resaltó la importancia de montar obras que hablaran de nuestra propia cultura. Entre tantos detalles sugerentes, uno muy importante fue el reconocimiento del profesionalismo de los bailarines.

Esa era la brújula que nos señalaba el norte: había que seguir trabajando fuerte. El éxito y la derrota enseñan, son grandes maestros, nos educan para que asumamos la exigencia de un mayor compromiso y, a su vez, alientan para seguir trabajando cada día más duro. No ponía en duda de que en el futuro necesitaríamos más recursos económicos, pero más allá de mi romanticismo tenía el convencimiento de que lograriamos la manera de encontrarlos. Una vez más aprendí que las dificultades siempre te fortalecen.

Josefina Méndez, la gran bailarina cubana, se unió al Ballet de Cali como *maître*, profesora, ensayadora y bailarina. Su vinculación marcó un periodo de extraordinaria evolución artística y ampliación del repertorio. Josefina, mujer y artista excepcional, era considerada uno de los pilares del Ballet Nacional de Cuba. Junto a Loipa Araújo, Aurora Bosch y Mirta Plá, se les llamó “las cuatro joyas cubanas”. Fueron tres años durante los cuales Josefina Méndez, distinguida por el dominio de la tradición romántico-clásica, enseñó con mucho amor a los bailarines y estudiantes de Incolballet.

Se podía decir que estaba ungida por los dioses. Tenía todas las virtudes, todos los dones, era dueña de una elegancia natural y un gusto refinadísimo. Por donde pasaba dejaba una estela de dignidad y autoridad. Exigente y rigurosa, montó alrededor de diez obras, en su mayoría clásicas. Guardo un recuerdo extraordinario de esos años en los que

Josefina me acompañó y me estimuló como compañera de equipo en esta lucha por consolidar a Incolballet como centro profesional del ballet en el país.

Entre las obras del repertorio clásico que se alternaban con obras de carácter latinoamericano, montó: *Don Quijote* en un solo acto; el segundo acto del *Lago de los cisnes*; el segundo acto del ballet *Giselle* y “Gran Pas”, de *Paquita*. Sumado a esa labor, bailó con la Compañía en obras como *Estudios para cuatro*, de Iván Tenorio, *Dan-Son*, coreografiada por Gustavo Herrera, y “Odette”, del *Lago de los cisnes*, que bailó con la Orquesta Sinfónica del Valle, dirigida por el maestro búlgaro Dimiter Manolov.

Es verdad que uno se muere una sola vez y que una sola vez escribe sus memorias —recordemos el título de García Márquez, *Vivir para contarla*—, y que esto obliga a tener una mirada retrospectiva en cada recuerdo, porque cuando escribes tu autobiografía hay una incesante actividad mental que selecciona pasajes y anécdotas. En cada página te detienes y dudas: ¿qué incluyo, qué excluyo? Como no hay un manual para escribir autobiografías (ahora llamadas literaturas del yo), debe uno dejarse guiar por los sentimientos, y si es así, cómo no incluir el terrible *impasse* sucedido en la primera función.

El maestro Manolov, en un hecho totalmente inconcebible, en el momento en que Josefina, como Odette, había iniciado el *pas de deux*, paró la música y discutió algo con los músicos. Josefina, con una dignidad y elegancia única, salió del escenario. Ya en la lateral, desahogó su angustia. De repente el maestro inició nuevamente la parte sin dar tiempo a que Josefina volviera al escenario. Ella se voltio hacia mí y me dijo en medio del desconcierto:

—Salgo solamente por ti y por Alicia Alonso.

Junto a Jorge Vega regresaron al escenario y retomaron, como pudieron, el *pas de deux*. Fue algo inexplicable en un maestro tan profesional como lo era el maestro Manolov; en realidad, un acto impresentable que nunca olvidamos.

No dudo en afirmar que para Incolballet, y en especial para el Ballet de Cali, la presencia de Josefina fue inolvidable. Había sido una gran suerte contar durante tres años con su asistencia artística. Cuando regresó a Cuba la despedí con mucho agradecimiento, pero con mucho dolor. Su partida dejó en mí un enorme vacío. En el 2007 murió en La Habana a causa de un terrible cáncer. Fue muy doloroso por todo lo que significó para el mundo del ballet la pérdida de tan insigne artista. En

Cali ofrecimos una hermosa ceremonia religiosa con la cual le rendimos el más sentido homenaje.

Como toda organización, la Fundación Ballet de Cali contaba con una junta directiva. Uno de sus miembros conocía y apreciaba a Amparo Siniestra de Carvajal y era consciente de la rivalidad que ella tenía hacia mí. Con buenas intenciones, propuso suavizar la relación buscando un acercamiento y expresó:

—Si la montaña no va a Mahoma, Mahoma va a la montaña. Es algo que hay que intentar, para aunar esfuerzos.

Como yo no sentía ninguna animadversión hacia ella, acepté la propuesta. Le solicité una cita y la visité. Me recibió amablemente en un salón frío, dotado de una mesa larga. Ella se encontraba sentada en un extremo. Tuvimos un encuentro respetuoso. Somos dos personas con distintas miradas. Mi concepción del arte es la de un artista, la de ella es la de un empresario. A pesar de las mentalidades diferentes frente al desarrollo del ballet en nuestro medio, eso no fue óbice para lograr una reunión cordial. Al final, con el propósito de allanar las diferencias, la invité a hacer parte de la junta directiva del Ballet, lo que aceptó complacida. Durante ese tiempo conocí nuestros proyectos para futuros montajes, entre los que figuraba un ballet sobre *María*, de Jorge Isaacs, proyecto que teníamos, como se dice coloquialmente, en remojo.

Yo consideraba que a este proyecto había que trabajarle con más dedicación, aunque contaba con la universalidad de la novela. Si no me equivoco, fue Jorge Luis Borges quien una vez dijo que, cuando abordamos la lectura de una obra clásica, la estamos leyendo por segunda vez, porque ya la conocíamos de oídas. Y eso pasaba con *María*. Muchas personas habían leído la novela, pero muchas más solo conocían la narración de oídas, y otras, aunque no la hubieran leído, en un momento determinado de su vida visitaron El Paraíso, la casa donde se desarrolla la obra. Así que partí del hecho de que cada uno tiene una María y un Efraín en su cabeza.

Un día, inesperadamente, Amparo me llamó y me propuso montar *María* en coproducción con Proartes. En abril de 1995 se cumplirían los cien años de la muerte de Jorge Isaacs y consideraba, con toda razón, que era una fecha muy importante que no debía pasar inadvertida dada la inmensa significación de la obra del novelista y poeta vallecaucano para la literatura y la cultura nacional. Proponía estrenarla en el VII Festival Internacional de Arte que Proartes realizaba en Cali.

Me tomé la cabeza con las manos: estábamos hablando, si mal no recuerdo, en el mes de agosto o septiembre de 1994, y el estreno se haría en abril de 1995. Aproximadamente seis meses.

—Tenemos poco tiempo. El reto es enorme —le dije.

—No, no, tenemos que hacerlo. No te preocupes. Buscaremos los recursos, no dudo de que lo lograremos. Juntas lo lograremos.

Después de discutirlo, finalmente me convenció. De inmediato me puse en acción. El problema principal, para mí, era que la narración es telúrica, está atada a la tierra, y por eso no veía a *María* como un ballet clásico; no veía a María en puntas. Así que antes de iniciar cualquier trabajo debía encontrar un coreógrafo de danza contemporánea.

Me vino de inmediato la idea de que podría ser Vicente Nebrada, pilar de la danza venezolana, coreógrafo con una amplísima trayectoria internacional y reconocido por ser poseedor de un estilo coreográfico propio, calificado como “neoclásico latinoamericano”. No éramos amigos. Lo había conocido cuando, en 1976, visitó Cali con el inolvidable y extraordinario Ballet Internacional de Caracas, una compañía maravillosa, de un profesionalismo increíble, con bailarines extraordinarios de diferentes nacionalidades. Un programa con coreografías casi todas de Nebrada, entre las que recuerdo una con un título muy poético: *La luna y los hijos que tenía*. Y otra que me impresionó tanto que nunca olvidé, con coreógrafa norteamericana: *Rodin mis en vie*. En medio de la emoción que sentía, expresé que esa compañía era la prueba clara de lo que se podía hacer con las ganancias del petróleo cuando se ponen al servicio de la cultura. Lamentablemente solo tuvo una duración de cinco años. A Nebrada lo reencontré en una segunda oportunidad en 1979, en la Primera Competencia Internacional de Ballet en Jackson, Misisipi, donde hacia parte del jurado.

No dudé ni un minuto: era menester viajar a Caracas a hablar con Nebrada. Se lo comenté a Amparo, quien estuvo de acuerdo conmigo. Me puse inmediatamente en contacto con el Ballet Nacional de Caracas del teatro Teresa Carreño, donde Vicente Nebrada era el director artístico, para asegurarme de que se encontraba en la ciudad y que aceptaba recibirmé. Llegué directo al teatro. Nunca había estado en Caracas y me llevé la mejor impresión, especialmente al encontrarme frente al Centro Cultural Teresa Carreño, un conjunto arquitectónico sencillamente impactante. Con sobrada razón era considerado como uno de los más importantes centros culturales de América. Ingresé algo intimidada por su belleza, pero confiada en que mi propuesta

tendría buena acogida por parte de Nebrada. Fui conducida a su oficina. Vicente me esperaba con cierto aire de intriga por saber qué era lo que me llevaba a Caracas con tanta prisa. Me recibió cordialmente, un poco distante, pero muy dispuesto a escucharme. Me presenté y narré lo más sucinto que pude el trabajo que realizaba al frente de Incolballlet y del Ballet de Cali.

Le hablé sobre nuestro deseo de realizar un ballet de la novela de Isaacs y sobre la idea que teníamos. Me di cuenta de que detrás de ese distanciamiento había un artista dueño de una intensa sensibilidad, pues inmediatamente se mostró interesado. Le hablé de la importancia de la obra de Isaacs en el Valle del Cauca. Con entusiasmo, me respondió:

—Gloria, no soy yo el coreógrafo para lo que deseas, pero tengo a la persona que puede hacer un magnífico trabajo con esa idea. Es un bailarín coreógrafo de origen francoamericano que dirige Danzahoy, la compañía de danza contemporánea residente aquí en el Teresa Carreño. Se llama Jacques Broquet.

No me dio tiempo a preguntar nada, porque me dijo:

—Espera un momento lo hago llamar.

En la espera, mientras seguíamos conversando, me explicó que, además del ballet de Caracas y de Danzahoy, en el Teresa Carreño tienen residencia las compañías nacionales de teatro, ópera y música. El Teresa Carreño es el centro de las artes escénicas y musicales de Venezuela. Cuenta incluso con librerías relacionadas con el mundo de las artes escénicas. Todo lo que escuchaba y veía era como para morirse de envidia, de envidia de la sana.

En ese momento llegó Jacques Broquet. Vicente me presentó y le explicó las razones de mi viaje a Caracas. Jacques me invitó a ir a la sede de Danzahoy. Me despedí de Nebrada y agradecí su amabilidad. Fue esa la última vez que vi a este gran maestro, con quien me identificaba en el propósito de proyectar una compañía con identidad propia y carácter latinoamericano. Murió ocho años más tarde.

En Danzahoy nos encontramos con Adriana Urdaneta, fundadora junto a Jacques y su hermana Luz de la compañía. Eran una familia de artistas, bailarines y coreógrafos que, gracias a su fuerza y creatividad inagotables, habían logrado elevar al más alto nivel la danza contemporánea venezolana y latinoamericana. Con obras originales habían recorrido Europa, Estados Unidos y muchos otros lugares. Me sentí acogida con mucha cordialidad por la calidez que emanaba de ellos.

En el ambiente se sentía una energía positiva. Todo presagiaba que había llegado al lugar ideal para lograr el propósito que me condujo hasta Caracas.

Después de este preámbulo, con Jacques nos sentamos a conversar sobre *María*. Le hablé de Jorge Isaacs, de la importancia de la novela, del ambiente, de la hacienda El Paraíso, que visitaríamos cuando él fuera a Colombia. Fue una larga charla, durante la cual pude captar su sensibilidad y darme cuenta de que me encontraba frente a un artista extraordinario.

Entendí enseguida que Jacques era el coreógrafo que necesitábamos y sentí un gran alivio cuando aceptó complacido la propuesta. Quería saltar de alegría. Lo abracé y nos despedimos. Nos encontraríamos pronto en Colombia. Salí del Teresa Carreño aliviada y agradecí de corazón a Vicente Nebrada por haberme indicado a la persona correcta. Regresé a Colombia muy contenta y tranquila, con la seguridad de que el proyecto saldría adelante.

Al reincorporarme en Cali a mis actividades, la primera tarea fue conformar el comité de investigación que nos acompañaría en la definición del proyecto. Entre los seleccionados se encontraba German Patiño, un antropólogo, historiador y amigo entrañable, un ser muy especial. Fue un defensor de la cultura y del arte en la ciudad y fundador del Festival Petronio Álvarez. Una frase suya que nunca olvidé refleja claramente su pensamiento: “Un pueblo que no es capaz de reconocer su propia cultura jamás podrá apreciar en igualdad de condiciones la de otros”.

Se encontraban también Héctor Pérez, arquitecto, profesor y poeta destacado de la Universidad del Valle y Mauricio Domenici, profesor en ese entonces de Historia del Teatro y Teoría Crítica Teatral. Una vez organizados, nos reunimos con Amparo Sinisterra, para comentarle los avances del proyecto. Se estableció la sede de Proartes como la base para las reuniones y comenzamos a trabajar. El comité sugirió el nombre del actor y director Jorge Plata, uno de los fundadores del teatro Libre de Bogotá, para la elaboración del libreto. Cuando me reuní con él, le pareció que el tiempo era muy corto.

—La única manera de sacar adelante la idea —dijo— es hacer un libreto a dos manos.

Para lo cual sugirió el nombre de Esteban Navajas, también dramaturgo y vinculado al teatro Libre. Jorge se encargó de hablar con él y convencerlo de asumir juntos la responsabilidad. Esteban aceptó y

comenzaron a trabajar. Jacques llegó a Cali y se incorporó al Comité que, a partir de ese momento, se dinamizó, impulsado por las ideas que había estado analizando en Caracas y las discusiones que surgieron sobre la forma en que se debía enfocar la obra.

Hubo muy buena química con los bailarines. No bien había llegado e inmediatamente lo asaltaron con toda clase de preguntas, que Jacques respondía comedidamente. Inició su trabajo siguiendo su propio método: la improvisación. Jacques improvisaba todo el tiempo y de una manera aleatoria hasta que lograba el objetivo que se proponía. Es un método muy difícil, porque requiere de seriedad y de rigor constantes, acompañado por una serie de acotaciones personales. Conservo en mis archivos, como un tesoro, todos esos documentos con sus anotaciones a mano.

Los bailarines del Ballet de Cali, ante la forma peculiar del arte de Jacques, se enfrentaban a un lenguaje corporal nuevo, que además les exigía participación creativa. Se confundían y algunos sentían que no lograban participar enteramente y que estaban siendo desaprovechados en el montaje, lo que no era realmente así.

Estaba en este proceso creativo, cuando recibí una invitación para viajar a México, como invitada por Colombia a la reunión de la Alianza Mundial para la Danza, conocida también como WDA, por sus siglas en inglés. Es una organización mundial creada en Japón en 1990. Su objetivo es ofrecer información, apoyo gremial y comunicación entre organizaciones y personas relacionadas con el campo de la danza. No dudé en aceptar, pues siempre buscaba toda clase de apoyo internacional que me nutriera y aportara ideas nuevas. En ocasiones me sentía muy sola afrontando la enorme tarea de sacar adelante a Incolballet con sus dos brazos, la Escuela y la Compañía.

En mi ausencia quedó encargada de la Compañía la maestra Josefina Méndez y le pedí a Mauricio Domenici estar atento, ya que como asesor dramático de la obra podría ayudar a Jacques en cualquier momento que lo requiriera. La reunión en México fue extraordinaria, significó volver a ver amigos con los que habíamos participado en el I Congreso Latinoamericano de Danza en los años ochenta en Brasil y conocer figuras importantes de la danza latinoamericana. Como Oscar Araiz, importante coreógrafo argentino; Alberto Dallal, escritor, historiador y crítico de teatro y danza; Patricia Aulestia, bailarina, periodista e investigadora de la danza; Lin Durán, coreógrafa e investigadora, y el simpático maestro Adam Starck.

Compartir información acerca de cómo cada país desarrollaba sus actividades en las escuelas y compañías, y las estrategias para acercar y motivar al público frente al ballet, fueron enriquecedoras. Fue una experiencia muy importante para ampliar la visión de nuestro trabajo en Colombia.

A mi regreso me encontré con informaciones muy dispares. Los bailarines decían que no estaban haciendo nada y que habían adelantado muy poco en el montaje. Josefina Méndez estaba de acuerdo con ellos, no veía claro qué quería hacer el coreógrafo. Le pregunté también a Mauricio Domenici, que me respondió sin dudar:

—¡Estupendo! Jacques es un gran artista. Creo que sabe muy bien a dónde quiere llegar.

Después de escucharlo, salí corriendo a la sala de ballet. Jacques me mostró lo que había adelantado hasta ese momento y me emocioné muchísimo. Exploraba todo el tiempo movimientos que se adecuaban al espíritu de la obra, como la lentitud del tiempo en la época y la relación entre María y Efraín, que, aunque no se tocaran, no se abrazaran ni se besaran, con sus movimientos sugerían un profundo contacto interior. Ibamos muy bien artísticamente, pero aun teníamos mucho trabajo por delante.

Nuestras expectativas eran grandes y nuestro presupuesto, limitado. Por lo que con Amparo Sinisterra decidimos viajar a Bogotá en busca de recursos. Yo iba confiada en encontrar apoyo porque el ministro de ese momento era Juan Luis Mejía, a quien conocía desde que fue director de Colcultura, un hombre sencillo, de una gran sensibilidad, que siempre me había acogido cálidamente. Y así fue: Juan Luis se conectó con el proyecto y, como esperábamos, decidió apoyarlo.

Mientras los dramaturgos entregaron el libreto, el comité y el equipo hizo un excelente trabajo. Mauricio Domenici, como asesor dramático, y Jacques seleccionaron los elementos simbólicos con que contaría la obra, los poemas que Jacques quería incluir y el orden de las escenas. Para la música consideramos importante que se hiciera una creación específica, pero no fue posible. Después de varios intentos, Jacques no logró que el músico se identificara con la concepción que él tenía sobre la obra. Así que decidió hacer personalmente una selección musical adecuada a cada escena. Definió piezas de don Manuel de Falla, del pianista norteamericano George Winston y de Rachmaninov. Para la escena de la boda nos pusimos en contacto con Hugo Candelario,

compositor, arreglista, saxofonista y marimbero, que en ese momento dirigía el Grupo Joricamba.

Entre los dos artistas se logró una empatía inmediata y total. Hugo Candelario se puso a disposición de Jacques y, junto a la cantante de música del Pacífico Maritza Bonilla, crearon la letra de la canción de *Maria* con el tradicional ritmo del bunde, con la que el Grupo Joricamba, a manera de unaertura, iniciaba la obra. Fueron parte definitiva para la música de la boda de los esclavos y del éxito.

Para el vestuario, Jorge Plata nos sugirió el nombre de Rosita Cabal, reconocidísima diseñadora de vestuario teatral. La escenografía la realizó Rafael Lago sobre una fotografía de Fernell Franco del portal de ingreso a la hacienda. Para las luces invitamos una vez más al norteamericano Kenneth Kaczynski, quien había trabajado junto a nosotros en *Barrio-Ballet*. La edición musical estuvo a cargo de Hárold Ordóñez, que se había vinculado a la Compañía en 1987, después de que el sonidista —cuyo nombre ahora está extraviado en algún rincón de mi memoria— viajara a los Estados Unidos. Hárold es extraordinario: es noble, solidario, generoso y audazmente colaborador. Sumado a esas cualidades, es creativo y *echado p'alante*, por eso, con el tiempo, se convirtió en productor y desarrolló la empresa HOG PRODUCCIONES. Hoy en día es el sonidista y productor del Festival Internacional de Ballet y sigue acompañándome en el trabajo escénico.

Como el papel de Efraín requería de un bailarín con madurez artística y los bailarines de la Compañía eran aún muy jóvenes, Jacques decidió asumir el rol, algo que me pareció generoso de su parte.

La obra fue estrenada en el Teatro Jorge Isaacs el 8 de mayo de 1995, dentro del marco del VII Festival Internacional de Artes. El periódico *El Tiempo* reseñó así el estreno:

La magia de *Maria* embrujó a los caleños

El Teatro Jorge Isaacs fue el escenario donde los caleños pudieron apreciar las miradas, espacios y el romanticismo que invadió a Efraín y María, convertidos por obra y gracia del ballet en movimiento, música y dramatismo. Una de las cosas que más impactó al público fue el tratamiento innovador que los artistas le dieron a la obra literaria: un tratamiento que mezcló el ballet clásico con la danza contemporánea y la música clásica con los ritmos pegajosos de la papayera. [...] Jaques Broquet y Adriana López, en los papeles estelares, junto a dieciocho bailarines en escena,

deleitaron durante casi una hora y media a los asistentes al teatro, quienes no dejaron de asombrarse por la perfecta fusión de la danza clásica y contemporánea. [...] Otro elemento a favor del montaje fue la inclusión del grupo Joricamba, que con sus ritmos propios del Litoral Pacífico le dio un nuevo aire a la trama romántica.

## ¿Puede la terquedad ser un método?

*María* fue toda una sorprendente y enriquecedora experiencia. Un proyecto que se hizo realidad gracias a todo el equipo artístico, al comité asesor, a la presión de Proartes y al apoyo de Colcultura. Los bailarines se vieron enfrentados a un nuevo lenguaje de la danza, que, si bien al inicio los sorprendió y desconcertó, en lo sucesivo los obligó a aprovechar al máximo la formación adquirida y reconocer la importancia de la búsqueda del movimiento libre y de su propia emoción, más allá del paso o de la pose técnicamente resuelta. Al final comprendieron la obra y se entregaron a ella con pasión. Uno de los bailarines principales, la noche del estreno, me dijo:

—Maestra Gloria, salió adelante gracias a su terquedad.

Solo sonréí. A veces la terquedad se confunde con la intuición de un resultado. Cuando te involucras en la creación artística, hay algo más allá de la razón, algo que te dice que debes seguir con la idea que estás aplicando. Como el minero, que con su barretilla de hierro pega y pega en la misma roca, porque, aunque no lo vea, sabe que en el fondo está el filón del metal precioso y que esa veta saltará a su vista en el momento menos esperado.

Para mí, personalmente, *María* fue una de las más bellas obras, y la última creada por el Ballet de Cali. Un canto al amor puro.

Al bajar el telón, terminó también la participación de Amparo Sinisterra en la junta directiva del Ballet de Cali. Como ella misma expresó, este compromiso le quitaba tiempo para las responsabilidades que tenía con Proartes. Lo importante es que lo intentamos, pero la realidad es que tenemos diferencias grandes, visiones contrarias sobre el arte y la cultura, marchamos por rutas muy distintas. Lo que no quita, por supuesto, que no se pueda dialogar y colaborar cuando se requiera.

Debo también decir que doña Amparo es una persona educada y cortés, refinada y agradable. Una de sus cualidades es la sinceridad, pero, como cada uno de los seres humanos, tiene sus ambiciones y eso la ha

llevado a desear ser la dueña de la organización cultural de la ciudad. Quizás porque es demasiado perfeccionista desea que todo esté bajo su control, imponiendo, con su poder económico y siempre con buenas intenciones, su criterio.

Cali es, además, una ciudad abierta, mestiza, compleja y con muchas tensiones sociales y políticas, donde el destino de su cultura no es el resultado del control de una casta; no, por el contrario: la gestión cultural depende de la participación de muchos sectores que reclaman su incursión. Por eso lo que yo desarrollé fue un colegio de carácter popular que buscaba la inclusión de gente sin recursos, con oportunidades dignas, como lo exige el marco de la democracia, lejos de luchas de poder y protagonismos.

### Primera crisis del Ballet de Cali

De 1988 a 1992 transcurrió una época realmente muy grata en la que llegamos a realizar cien funciones anuales con giras más o menos regulares. Se hacían muchas funciones al tiempo que se iban creando nuevas obras. Algunas las adquirimos del repertorio universal del ballet, otras del repertorio latinoamericano, de acuerdo con el perfil que estábamos empeñados en darle a la Compañía.

Por esos días se encontraban colaborando con nosotros los maestros Joaquín Banegas y Silvia Marichal. Joaquín era uno de los más sólidos y experimentados pedagogos de la escuela cubana de ballet, muy destacado por el dominio de los estilos y la teoría de la danza. Fortaleció el trabajo de *partenaire* de los bailarines, tan importante en el ballet. Silvia era bailarina y maestra puertorriqueña y destacada figura del Ballet Nacional de Cuba. Una maestra consagrada. Gracias a su intermediación, logramos obtener del Ballet Nacional de Cuba los derechos de *La fille mal gardée*.

Asimismo, se había unido el maestro Adolfo Roval, un cubano cordial, que en poco tiempo se integró a la Compañía con entusiasmo y gran espíritu de trabajo. Como bailarín se destacó en obras como *Coppélia*. Adolfito, como se le llamaba cariñosamente, nos acompañó varios años como *maître* y *régisseur* de la Compañía. Se convirtió en un fuerte punto de unión entre el Ballet Nacional de Cuba y el Ballet de Cali. Fueron momentos de gran intensidad artística, pero las dificultades cotidianas las sobrellevábamos con la alegría que depara el arte.

La Compañía era para el público y, quizás, para el Gobierno, tan solo un nombre, pero para nosotros la constituía la fuerza y la riqueza de su propia gente. Eran personas que se habían descubierto a sí mismas como talentos para la danza y habían hecho de ella su proyecto de vida. Habían librado sus propias luchas por lo que querían ser. Pese a que no todas tenían las mismas condiciones físicas, eran dueñas de las mismas oportunidades.

Desde los inicios tratamos de abrir el abanico de opciones para que pudieran elegir. Algunas de nuestras clases eran Metodología y Pedagogía del Ballet, en ese momento dictados por las maestras cubanas María Elena Martínez y Gloria Padrón; Coreografía, por el maestro cubano Gustavo Herrera; Seminario sobre Historia de la Danza, a cargo del maestro cubano Miguel Cabrera; Seminario sobre Antropología Cultural, por el maestro colombiano Octavio Marulanda; Otros Géneros de Danza estuvo a cargo de la maestra colombiana Katy Chamorro; Filosofía y Estética la dictó la maestra alemana Juliane Bámbula y Danza, Terapia y Sensibilidad de la Música a través de la Danza, la maestra argentina María Fux.

La idea era que, además de formarse como bailarines, los estudiantes fueran adquiriendo un conocimiento cultural que les permitiera ampliar las posibilidades de acción que la danza ofrece en muchos campos. De esa manera, varios de ellos demostraron vocación como profesores. Comenzaron, a pesar de su juventud, a vincularse unos a la Escuela como profesores y otros como monitores, una dinámica que permitió unir la experiencia de los bailarines con la Escuela.

Tener profesores como bailarines activos que trasmítían la experiencia que habían ido acumulando contribuía a cimentar el proyecto de Incolballet en un medio que, como he repetido varias veces, no poseía una tradición en el ballet. Solo ocasionalmente visitaban la ciudad otras compañías. El punto de referencia lo constitúan estos jóvenes artistas que iban abriendo camino a medida que avanzábamos. He ahí el porqué de la unión insustituible de la Compañía con la Escuela.

Eran cuarenta y cinco personas a quienes el Ballet de Cali les permitía vivir dignamente como bailarines profesionales, algo impensado en un país como el nuestro. Esto era un hecho extraordinario del cual me sentía orgullosa. Un bailarín profesional no se desarrolla si no cuenta con el espacio de formación donde pueda adquirir una base cultural, disciplina y técnica, dimensiones necesarias para una carrera artística feliz.

## De aguas tranquilas a fuertes turbulencias

Así avanzaba nuestra nave, vadeando con tranquilidad los escollos. A veces acercándonos a la costa y en otras ocasiones mirando la tierra desde la lejanía. Navegábamos con la constelación Cruz del Sur sobre la popa y guiados por Casiopea sobre la proa, al norte; pero en el mar eso no basta: de improviso las aguas se agitaron de tal manera que debimos servirnos de todas nuestras capacidades para no sucumbir.

La razón ya la he dicho: la entrada en vigor de las medidas surgidas de la Constitución del 91, que prohibían a todas las entidades del Estado entregar auxilios a las fundaciones de carácter privado. No recuerdo exactamente cuánto duró esta situación, unos dos o tres meses, pero me pareció que había sido una eternidad, pues durante todo ese tiempo no logramos pagar los honorarios de los bailarines, quienes llevados por la incertidumbre de la situación decidieron hacer paro de actividades, lo que ocasionó la primera crisis del Ballet de Cali. Vimos aparecer por primera vez la cabeza de la serpiente, que sería totalmente visible en 1999 y sería la causante del cierre definitivo del Ballet de Cali.

Al no entender lo que estaba sucediendo en el contexto nacional y regional, los bailarines, llevados por la angustia, decidieron armar un motín: voltearon sus dardos contra mí, en quien veían la causa de todos sus males. Arremetieron contra la colaboración cubana y contra la Compañía. Buscaron protección y fueron a quejarse a las personas menos indicadas, aquellas que habían demostrado su animadversión hacia mí y hacia el proyecto.

Hay un dicho que dice: “Es en la dificultad cuando conocemos a las personas”. No todos los bailarines participaron del paro. Los que no lo hicieron se encontraban muy preocupados con lo que sucedía; no obstante, tenían más confianza, entendían que no era culpa nuestra. Uno de esos bailarines, un chico sumamente superado, pero muy angustiado, me dijo:

—Gloria, la Compañía va a desaparecer, mis compañeros están furiosos, quieren acabar con todo. ¿Qué vamos a hacer? Tengo miedo.

—Tranquilo, ya pasará el vendaval y regresará la calma. No está en nuestras manos solucionar la situación, pero tengo confianza en que se arreglará, ojalá lo más pronto.

El gobernador Holguín Sardi, quien fue una persona muy solidaria con el Ballet de Cali, y su secretario de Hacienda Javier Roldán Barbosa

entendían la situación tan difícil que atravesábamos. Aunque existían los recursos, tenían las manos atadas por la ley.

Finalmente, cuando lograron pagarnos, todas las aguas regresaron a su cauce. Fue un momento muy triste que, por supuesto, me impactó emocionalmente. Me hizo ver lo débiles que éramos en un medio al que teníamos que enfrentarnos con nuestras propias fuerzas. La tan complicada situación nos había puesto en peligro, había creado zozobra y no contamos con la solidaridad de nadie.

Regresamos a las actividades evitando cualquier tipo de resentimiento. Como en todo grupo humano, habían comenzado a surgir líderes, unos positivos y otros negativos, con ambiciones de poder, que fueron creando sus propios subgrupos, especialmente entre las mujeres; generalmente, las relaciones entre los hombres eran más claras. Sin embargo, algunos bailarines comenzaron a sentir como una amenaza a su estabilidad la llegada de los recién egresados de la Escuela.

Era totalmente comprensible que la Escuela, después de catorce años, hubiera progresado. La selección para ingresar era mucho más exigente. Por ende, cada generación egresaba con mayor nivel técnico y artístico. Desde quinto año de ballet se le brindaba al estudiante la oportunidad de hacer su práctica profesional con la Compañía, lo que permitía revelar, desarrollar y afianzar su talento artístico y garantizar su ingreso. Otros, al finalizar los estudios, necesitaban más tiempo para afianzarse tanto artística como vocacionalmente. A ellos se les ofrecía una etapa como aspirantes que duraba entre uno a dos años, de acuerdo con el rendimiento individual. En tal caso no había razón para prevenirse con las nuevas generaciones, eran solo prejuicios que, aunque no se expresaban abiertamente, enrarecían el ambiente. Algunos bailarines, sin embargo, acogían a los recién egresados con entusiasmo, los apoyaban sin temor alguno.

Era necesario estar atentos a estas circunstancias y crear un ambiente de confianza y de tranquilidad para el desarrollo artístico. Con este propósito organizábamos cursos, seminarios y encuentros con psicólogos, donde podían expresar sus inconformidades y clarificar las relaciones interpersonales para lograr un buen ambiente laboral. Esta profesión, como sabemos, es muy hermosa, pero es ardua. Te exige sacrificios y los retos permanentes forjan tu carácter y fortalecen la vocación. Al final, logras sobresalir artísticamente y disfrutas las mieles que eso te ofrece. Decía una maestra: “La danza, como las otras artes, exige lo máximo de ti mismo: el todo o nada”.

En adelante, comprendimos que el fortalecimiento de la Compañía dependía tanto de nuestra capacidad artística como de nuestra capacidad de gestionar los recursos económicos. Para lograrlo, consideraba fundamental mantener el nivel estético. De ahí mi exigencia permanente, tanto en lo artístico como en las salas de ballet, en el escenario, en la vida personal, en la relación entre los estudiantes y en todo lo que hacíamos; intentaba someternos a un rigor que fue siempre mal comprendido y traducido como autoritarismo.

Todos estos asuntos tenían que ver con la actitud que se debe tener frente a la dinámica artística. Era menester no olvidar que aún era una joven compañía profesional de ballet. Sus objetivos debían ser claros para todos y, asimismo, se debían trabajar institucionalmente. No era esta una tarea solo del campo artístico; era una cuestión que nos comprometía a todos en Incolballet: a la Escuela, a los maestros de estudios generales, al personal administrativo, a los padres de familia, en fin, a la comunidad entera. Cada uno estaba en la obligación de comprender que la Compañía era el resultado final de todo el trabajo institucional y que había que cuidarla y apoyarla. A través de ella nos relacionábamos con nuestro medio social, nos proyectábamos al mundo y se desarrollaban los talentos.

Cuánto desgaste, cuánto trabajo costaba hacer entender que los maestros académicos debían ayudar a que los estudiantes de todos los niveles discutieran y analizaran para qué se estaban preparando. Entender qué significa ser artista en Colombia, un país atravesado por la guerra, la violencia, el narcotráfico, la protesta social endémica, estudiantil, obrera, etc. Un país que por estas razones nunca ha tenido tiempo para pensar seriamente en el arte.

Tener clara esta situación haría posible contar con ese espacio llamado Incolballet, ganado a pulso. Éramos la única escuela pública formal de educación artística especializada en ballet en el país, que ofrecía a niños y jóvenes un nuevo camino de realización personal en el arte. El Ballet de Cali era, además, la única compañía profesional de ballet en Colombia. Sin embargo, este discurso no se lograba interiorizar en la Escuela, en la institución; es más, algunos profesores académicos miraban con desconfianza a la Compañía. Dentro de Incolballet había divisiones e incomprendiciones acerca del proyecto, y desconfianza en las metas a las que aspirábamos llegar.

Por esos días de septiembre de 1995, un grupo de queridos amigos puso en marcha la idea de celebrar los veinticinco años de mi regreso a Colombia, y así, un poco por azar como ya lo he contado, iniciar el

proyecto de crear los estudios profesionales en ballet, que culminó con la fundación de Incolballet.

Este homenaje fue un reconocimiento en un momento muy difícil y significó un respaldo a las ideas que yo defendía. El acto fue presidido por el gobernador Germán Villegas y la Universidad del Valle tuvo el gesto de otorgarme el *honoris causa* en Artes. Confieso que lo recibí emocionada, cómo no iba a ser así, si lo recibí de las manos del rector Jaime Galarza, quien sería un verdadero consejero para mi vida futura. Su noble inteligencia, su manera pluralista de ver el mundo, lo llevaron a entender y a defender el arte como un campo de conocimiento. En su gestión creó la Facultad de Artes y por eso su rectoría fue toda una esperanza para el destino de la Universidad del Valle. Su magisterio de humanista consagrado, la clara visión que tuvo sobre el futuro de la Universidad y su indiscutible liderazgo trajeron nuevos aires de cambios que todos esperábamos. Así fueron las cosas y así los sentimos los artistas, pero, para infortunio de nuestros anhelos, su gestión se vio interrumpida a mitad de camino por intereses oscuros.

### Eche p'alante que empujan atrás

Así puede describirse la situación que vieron los de más garra y ambición. Empezaron a sentir que había que moverse porque las nuevas generaciones entraban con buen brío. Algunos de ellos llevaban entre doce, trece, catorce años vinculados primero como estudiantes de la Escuela y luego seis años como bailarines de la Compañía. Muchos de los que ya eran figuras destacadas del Ballet de Cali, en su mayoría varones, amparados en la experiencia adquirida, decidieron probar suerte en el exterior e iniciaron la movilidad internacional en Incolballet. El principal destino fue Estados Unidos, a donde partieron bailarines como José Robert Herrera, Flavio Salazar, Carlos Humberto Molina y Juan Carlos Peñuela. Otros, como Roberto Zamorano y Juan Pablo Trujillo, se dirigieron a Caracas y desde ahí se abrieron un camino en el mundo internacional de la danza; después los siguieron muchos otros. Quienes emigraron se fueron ubicando como primeras figuras en destacadas compañías, realizaron importantes carreras con reconocimientos internacionales.

La experiencia acumulada en su país antes de salir fue la garantía de su éxito. Llevaban el equipaje necesario. Les abrieron el camino a muchos otros compañeros, demostrando que, antes de emigrar, era

importante adquirir una buena experiencia como bailarines, como artistas, y fortalecerse espiritualmente, estar dispuesto a llegar a la meta sin desmayar. El hecho de que estos jóvenes por primera vez aparecieran en las nóminas de las compañías internacionales acreditó el proceso de formación y el desarrollo artístico de bailarines colombianos, se ganó confianza en la formación técnica y artística de Incolballet.

La movilización internacional generó una dinámica entre los que emigraban al exterior y quienes iniciaban su trayectoria. Inspiró a los estudiantes a destacar en sus estudios y a los bailarines de la Compañía a afirmarse como artistas, creando una nueva visión sobre la carrera. Si bien todo esto significaba una gran ventaja, muchos estudiantes y bailarines comenzaron a trabajar con la mirada fija solo en el exterior, en las ventajas salariales y en las condiciones laborales que se disfrutan en el campo del ballet en Estados Unidos y Europa, que con respecto a Colombia son enormes.

Quienes se quedaron en el país también tuvieron la oportunidad de demostrar que desde aquí era posible proyectarse y conocieron el mundo a través de las giras que se realizaban por Europa, Estados Unidos, Centro y Suramérica.

Al sumergirme en estas reminiscencias e intentar recuperarlas en estas páginas, es inevitable no hacer una mirada retrospectiva: me doy cuenta de que las distintas etapas de la historia de Incolballet no se fueron dando al azar, que fue la dinámica del arte lo que nos impulsaba. Pareciera que lo hubiéramos planeado para que recapituláramos haciendo paradas cada cinco años en momentos especiales. En 1978 iniciamos actividades en el Colegio Manuel María Mallarino; a los cinco años nos trasladamos a la sede del Valle del Lili; a los diez años, se creó el Ballet de Cali y, a los quince, nos convertimos en una institución autónoma al lograr la separación de Bellas Artes. Y como, por lo demás, la relación con esta última institución fue siempre tan conflictiva, he decidido relatar las dificultades que tuvimos que afrontar con los distintos directores.

## El divorcio

Tengo siempre presente que cuando regresé a Colombia y me vinculé a Bellas Artes como directora de la Escuela Departamental de Danza, percibí que la institución había perdido la armonía que la caracterizó en

nuestros tiempos de estudiantes. Cinco años antes había iniciado el proceso de transformación en la Escuela Departamental de Danza cuando, en 1975, estalló un fuerte movimiento de protestas, bloqueos y asambleas permanentes que alteraron la marcha académica y condujeron al cierre de la institución. Como de los cuatro directores de las escuelas de Bellas Artes yo había sido la única que enfrentó seriamente a los huelguistas hasta el final, este hecho tuvo como consecuencia la animadversión de los líderes del movimiento contra la Escuela de Danza y especialmente contra mí.

Al final los rebeldes pactaron con el Gobierno departamental. Se creó una especie de cogobierno dejando a la Escuela de Danza en gran desventaja. Por ejemplo, se acordó la participación estudiantil en el Consejo Académico de la institución, pero la Escuela no podía participar porque sus estudiantes eran en su mayoría menores de dieciocho años. Nuestra presencia era entonces casi nula.

Fue por eso que, en ese momento, impulsada por la hostilidad hacia la Escuela en Bellas Artes, preparé un proyecto de educación en primaria y bachillerato que se especializara en la formación dancística y la Escuela Departamental de Danza se convirtió en Incolballet.

En muchas ocasiones, como la dirección de Bellas Artes nos negaba los recursos que solicitábamos para llevar a cabo nuestros proyectos, me vi obligada a buscar dichos recursos por fuera, lo que originó el mito de que Incolballet absorbía el presupuesto de la institución, creando un malestar aún mayor.

En 1990 Incolballet se había consolidado ya como un colegio público. Se fue convirtiendo en una institución dentro de la institución, lo cual fue causa de mayores conflictos debido a que algunos directores no lo entendían. Con excepción de dos directores de Bellas Artes, los demás nunca reconocieron a Incolballet como parte integral de la institución. Al punto de que en una ocasión una directora de Bellas Artes consideró que, aprovechando que ya se tenía un colegio aprobado dentro de la institución, sería un gran paso diversificar el bachillerato hacia la formación musical, lo cual, consideraba ella, no sería difícil lograr. La idea no era mala, creo yo, pero al preguntarse después cómo iban a titular a estos nuevos estudiantes, resolvió que no podía ser en nombre de Incolballet y que lo mejor era sacarme de la institución para poder cambiar las cosas con más facilidad.

Con este propósito hizo todas las diligencias ante la Secretaría de Educación y la gobernación del Departamento del Valle del Cauca y se

expidió el Decreto 0982 del 28 de junio de 1985, por medio del cual se “adscribía Incolballet a Bellas Artes”. El Decreto estaba firmado por el gobernador Jorge Herrera Barona y por el secretario de Educación Ever Galvis. Una cosa totalmente loca, pues Incolballet era ya una escuela de Bellas Artes. No existía ninguna norma que declarara que la Escuela Departamental de Danza, al convertirse en Incolballet, hubiera sido desvinculada. Al final se pudo demostrar que todo esto era un desvarío.

Posteriormente, en 1990, cuando Martha Castro llegó a la dirección de Bellas Artes, me invitó a una reunión donde me expresó que no entendía qué hacía dentro de la institución el Ballet de Cali. A pesar de explicarle que el Ballet de Cali era consustancial a Incolballet, jurídicamente lo consideraba inadmisible. Por tal razón manifestó que debía salir de la institución. Más tarde declaró que tampoco Incolballet era parte de Bellas Artes. Por tanto, consideraba que no tenía obligaciones con dicha Escuela.

Para ese entonces ya funcionábamos en la hacienda que Bellas Artes tenía en el Valle del Lili y Martha Castro, al desconocer Incolballet, se sentía con el derecho de intervenir en esa sede cuando lo considerara oportuno. Fue así como un día, mientras la Escuela se encontraba en pleno funcionamiento y sin advertencia ni protocolo alguno, vimos llegar a nuestras instalaciones grúas y excavadoras que venían para correr la acequia que pasaba en la parte de atrás del lote de la sede.

Atropelladamente comenzaron a excavar sin orientación alguna, pues no contaban con los permisos necesarios para hacer una cosa así. Rompieron el pozo séptico y todo el sistema hidráulico que servía a Incolballet, paralizando nuestras actividades y ocasionando un verdadero desastre, que además contaminó el agua del sector. Ante tal atropello, por supuesto, puse el grito en el cielo y le comuniqué de inmediato al gobernador del Valle del Cauca de ese momento, el doctor Mauricio Guzmán Cuevas, la gravedad de lo que estaba sucediendo. Informé así mismo a la CVC y a Control Físico del Departamento, que pudieron comprobar la irracionalidad de semejante arbitrariedad. Le exigieron a la señora directora detener de inmediato la intervención y reparar totalmente el pozo séptico destruido, cosa que le tocó hacer a pesar de las declaraciones que había hecho de que en Incolballet ella no invertiría ni un peso.

Por consiguiente, las actividades de Incolballet se paralizaron y realizamos manifestaciones de protesta por semejante desafuero. Para el

2 de octubre, fecha del aniversario de Incolballet, nos encontrábamos aún en la calle, pero lo celebramos con torta y todo en la esquina del Conservatorio donde se encuentra el reloj electrónico. Ahí tuvimos que bailar hasta que la situación se convirtió en un problema de orden público, el cual intervino personalmente el gobernador Mauricio Guzmán. Visitó el lugar de los acontecimientos y se dio cuenta de cómo la situación había ocasionado la suspensión de clases en la Escuela. La CVC le explicó la gravedad del daño y, para solucionar el conflicto, ordenó de inmediato la interrupción definitiva de la obra. La señora Castro no volvió a intervenir en Incolballet hasta el momento su salida de Bellas Artes.

La lucha con Bellas Artes era desgastante. Ya teníamos bastante con nuestras propias batallas para mantener a flote la Escuela y la Compañía, para lo cual había que trabajar con intensidad. Pero ningún momento fue más difícil como cuando Ramón Daniel Espinosa asumió la dirección. De todos los directores, fue el más agresivo. Mientras fue funcionario de Bellas Artes se declaró amigo y colaborador nuestro, tanto así que en los inicios del Ballet de Cali hizo parte del equipo de producción, especialmente de las giras. De carácter gris, era una persona de no fiar. Nunca se sabe cuáles son sus verdaderas intenciones. Reptaba, utilizaba la intriga como una de sus armas y lo hacía abiertamente. Durante su administración las cosas para Incolballet se complicaron tanto que llegamos a la conclusión de que la única salida era la separación.

Decidí entonces recoger todas las evidencias de los maltratos, de la reducción al mínimo de nuestro presupuesto. Reunimos todos los documentos que nos permitieran sustentar con pruebas los hechos para denunciar la situación ante el gobernador del departamento, Germán Villegas, un hombre sumamente afable y conciliador. Conocía muy bien a Incolballet, pues su sobrina Paola Madriñán era alumna de la institución. El día en que le hice entrega de la documentación reunida, le dije abiertamente:

—Gobernador, no puedo más. La encerrona que nos ha hecho Bellas Artes es muy dura.

Enseguida me preguntó:

—¿Cuál es entonces la solución que sugieres?

—La separación, señor gobernador —respondí sin dudar.

—Bien, vamos a analizar la situación y volvemos a hablar.

El gobernador Villegas, como hombre mediador que era, dio un primer paso, buscó la conciliación para evitar la separación de Incolballet. Inició diálogos con Ramón Daniel, quien le expresó sus propias apreciaciones. Una vez que escuchó la contraparte, le sugirió considerar la posibilidad de reunir a la junta directiva de Bellas Artes para ampliar la discusión. Por su parte, no tenía intenciones de saltar las instancias institucionales para intentar llegar a puntos de acuerdo.

Muchas veces le recordó personalmente a Ramón Daniel que reuniera a la junta, pero este dilató y dilató la convocatoria hasta que el gobernador se enojó y decidió citarla personalmente. Después de varias discusiones, aceptaron la separación de Incolballet. A partir de ese momento, el gobernador ordenó a Germán Patiño adelantar los estudios sobre la pertinencia de la separación de las dos organizaciones.

German Patiño era el secretario de Cultura del departamento del Valle; hombre extraordinario, de exquisita sensibilidad, escritor, poeta y catedrático, creador más tarde, como ya dije, del Festival Petronio Álvarez, quien, además, había colaborado en varios proyectos del Ballet de Cali como miembro de los comités de investigación. German tomó el tema entre sus manos y pudo constatar la veracidad de los hechos que yo había presentado. Concluyó que la separación era la determinación más sana, lo consideró realmente como una necesidad.

Las discusiones más fuertes se dieron alrededor del presupuesto que nos correspondía y esto fue una lucha tenaz en la Asamblea Departamental del Valle. Gracias al empeño de German Patiño, se logró llegar a acuerdos dentro de los mejores términos. Fue así como el primero de noviembre de 1996, mediante la Ordenanza 071, la Asamblea Departamental creó el Instituto Colombiano de Ballet Clásico “Incolballet” como un establecimiento público del orden departamental con las características de personalidad jurídica, autonomía administrativa y patrimonio independiente, adjunto a la Secretaría de Educación departamental. El gobernador Villegas sancionó la Ordenanza el 17 de diciembre de 1996.

En el Artículo 28 de dicha Ordenanza quedó consignado que: “Todos los bienes que Incolballet usufructúa actualmente, que pertenecen a Bellas Artes, podrá seguirlos utilizando hasta tanto se defina el patrimonio de la nueva entidad por parte de la Asamblea Departamental”. El problema es que la definición de este patrimonio nunca se dio. En el momento de la separación, Incolballet funcionaba desde 1983 en la sede del Valle del Lili. Durante esos trece años gestioné con un gobernador

y con otro, con un secretario de Educación y con otro, los recursos para adecuar la planta física. Logramos construir seis salas de ballet y un bloque para las aulas de clases, pero lo que nunca se logró fue la voluntad ni de Bellas Artes, ni de la gobernación, ni de la Asamblea Departamental, para legalizar el lote en cabeza de Incolballet.

De los conflictos vividos haciendo parte de Bellas Artes, surgió y creció Incolballet, hijo de la crisis, pero puedo afirmar también que la separación fue la solución más positiva a esta controversia que duró aproximadamente dieciocho años, sin contar los años de la Escuela Departamental de Danza. Este capítulo se cierra en 1997, cuando Bellas Artes hizo entrega oficial del acuerdo mediante el cual se trasladó a la nueva institución el personal asignado, los pocos bienes materiales y equipos de oficina que aparecían registrados a nombre de Incolballet. Una historia bastante triste que confirma el tremendo daño que sufren las instituciones artísticas manejadas por burócratas, la mayoría personas con ambiciones políticas que se camuflan con el traje del arte, causando daños irreparables. Atrás quedaron los bellos años cuando en Bellas Artes primaba lo artístico sobre lo administrativo.

La independencia de Incolballet de Bellas Artes en 1997 coincidió con la crisis financiera de los años noventa que azotó a Colombia y que golpeó seriamente al departamento del Valle del Cauca. Cali, especialmente, fue la ciudad más afectada del país. En esos momentos nefastos envié señales de alarma al gobernador Villegas, quien a pesar de ser un hombre interesado por la cultura y solidario con Incolballet, no respondió. Es norma que cuando se producen estas crisis económicas lo primero que hacen las administraciones es la reducción del gasto y siempre se recorta por la parte más débil, que es la cultura. En consecuencia, en el Ballet de Cali se comenzó a advertir un ambiente tenso, de polarización y malestar por las dificultades económicas que debían sufrir sus integrantes y que iba *in crescendo*. Nubes negras se abovedaban sobre nosotros.

Lo que nos sucedía era muy contradictorio. A pesar de los problemas, la Compañía vivía un buen momento en cuanto a su crecimiento, contábamos con proyectos importantes de apoyo internacional. Pero toda esta situación los mandó al traste.

## Proyecto El Puente

A mediados de 1996 fui invitada por la agregada de la embajada de Francia Michelle Goldstein a una reunión para hablar de un proyecto de danza. Se trataba de un proyecto que en alianza con Colcultura y otras entidades estaba impulsando el fortalecimiento y desarrollo de la danza contemporánea en el país. El proyecto estaba liderado por el bailarín colombiano Álvaro Restrepo y la maestra francesa Marie France Delieuvin, en ese momento directora del Centro Nacional de Danza Contemporánea de Angers. Ella tenía como propósito apoyar a los líderes del proyecto en la creación de una compañía y de una escuela de danza contemporánea entre Francia y Colombia.

No dudé ni un momento en participar, pues se abría la oportunidad para los bailarines de Incolballet y del Ballet de Cali de explorar otros lenguajes en la danza. Ofrecí residencia en Incolballet durante seis meses para dar inicio al proyecto. Álvaro Restrepo, uno de los bailarines colombianos más importantes de danza contemporánea, y Marie France garantizaban la seriedad del trabajo. La relación con Álvaro surgió a raíz de un artículo que publicó en el periódico *El Espectador* de Bogotá en el que reconocía el trabajo de Incolballet, pero criticaba a *Barrio-Ballet* en su concepción y realización coreográfica, que calificó como “populista”. Aunque no estaba de acuerdo con su posición y no le respondí, consideré importante el que se tomara el tiempo para analizar nuestro trabajo.

También, cuando estrenamos *Carmina Burana*, decidió enviarme, a través del “Magazín Dominical” de *El Espectador*, una carta abierta que, por supuesto, respondí por ese mismo medio con un escrito titulado “La angustia de ser «modernos» y los problemas del desarrollo de la danza de Incolballet” en la que le decía:

Pese a su amor por la danza usted está poseído de los prejuicios que la han estancado en muchas partes de Colombia. Debo, no obstante, agradecerle el explícito reconocimiento que le hace a Incolballet, sobre todo el que haya percibido las dimensiones renovadoras que lo estructuran, hecho del cual estamos plenamente conscientes. [...] No quiero dejar pasar, y agradecerle, igualmente, el tono gentil de su carta, que en parte corrige la arrogancia de su primer artículo; ahora su espíritu se ha colocado, un poco más, en el difícil contexto de la danza en Colombia, un país

donde es natural que sobre esta materia se lancen alegres opiniones sin mucho fundamento. Nunca en el espacio de la danza oí hablar de usted, hasta cuando se lanzó lanza en ristre contra *Barrio-Ballet*, allí supe algo de su propia biografía. Desde hace muchísimos años oigo los tambores de guerra contra la danza clásica, contra los ballets de repertorio, contra la tradición, y he sido enjuiciada en varios tribunales *ad hoc* por mi persistencia en el trabajo de la danza clásica. De esto se han sacado algunas implicaciones ideológicas falsas acerca de la castración de los bailarines formados en esta disciplina y de su liquidación creativa. [...] El origen de este lamentable equívoco probablemente se encuentra en la muy pobre práctica educativa del ballet en Colombia. [...] Muchos de los maestros de ballet apenas si fueron en verdad bailarines y nunca tuvieron la oportunidad de desarrollar sus conceptos pedagógicos. El medio se llenó de innumerables equívocos y prosperó una muy deprimente imagen del ballet como profesión. [...] Por último, y para terminar, quiero decirle que considero absolutamente válida otra escuela de ballet, con otro péñsum, como usted sugiere: ¡hágala! Verá cómo es de difícil poner en práctica una idea, conciliar múltiples voluntades, derrotar el escepticismo. Yo solo he podido hacer la que usted conoce, con sus limitaciones; el Ballet de Cali es apenas un recién nacido y hacia el futuro será cada vez más un ballet esencialmente colombiano.

En el 2013 leí en el periódico *El País* de Cali una entrevista que le hicieron en la que cuenta con sus propias palabras cómo surgió nuestra amistad:

*El País*: Usted se ha declarado un profundo admirador de la maestra Gloria Castro.

A. R.: Incolballet es un punto alto de inspiración. Me conocí con ella de una manera extraña: yo vivía en Nueva York y en una de mis visitas a Colombia vi *Barrio-Ballet*, una de sus obras emblemáticas. Me commovió hasta las lágrimas ese proyecto tan potente ya que para entonces yo acariciaba el sueño del Colegio del Cuerpo. Pero no me gustó la coreografía y lo escribí en *El Espectador*. A ella no le gustó y me contestó en ese periódico; luego nos cruzamos muchas cartas. En una de ellas, me retó: "Ya que tanto crítica y sabe, lo invito a que haga, verá lo difícil que es sacar adelante un proyecto en este país". Con el tiempo tuve que tragarme mis palabras.

*El País*: ¿Y cómo se reconcilió con ella?

A. R.: Fue a través de Gloria Triana. Una vez, en su oficina, nos hizo una encerrona y nos puso a conversar. Desde entonces somos amigos. Hemos

perdido un poco el contacto, pero ha sido más por el vértigo de la vida que por otra cosa.

Efectivamente, así fue. Un día, Gloria Triana, socióloga, antropóloga, documentalista, y para entonces directora del Instituto Distrital de Cultura, nos invitó a reunirnos y a encontrar en las diferencias caminos comunes. Consideraba importante que nos conociéramos y compartiera con él mi experiencia en Incolballet. Álvaro acababa de asumir la dirección del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes “ASAB” de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, que tenía como misión desarrollar programas de formación profesional en artes, entre las cuales se encontraba la danza contemporánea.

Fue una reunión excelente donde nos dimos cuenta de que teníamos más puntos de encuentro que de desencuentro. En especial, el propósito de desarrollar, por distintos caminos, la danza en Colombia. A partir de ahí fuimos tejiendo una hermosa amistad unidos por este mismo objetivo.

El proyecto El Puente inició actividades en Incolballet en enero de 1997. Se hizo un convenio de residencia por seis meses, después de los cuales Álvaro se estableció en Cartagena; desde ahí dio alas a su sueño, desarrollando el proyecto más importante en danza contemporánea que existe en Colombia hasta la fecha, el Colegio Del Cuerpo.

### Sobreviviendo a las conjuras

Hay días fastos y nefastos, ya lo sé, lo aprendí en los libros que he leído, en mis errores cometidos y en la vida que he llevado. Quizás el procedimiento singular del arte es la verdadera enseñanza para un artista, porque tiene el poder de concertar aspectos de la vida personal y social. Él nos señala que la experiencia, en toda existencia humana, es inagotable, y que nadie llega a ser un experto en los asuntos laborales y en el trato humano.

Por eso, he de confesar que cada nuevo proyecto me sorprendía y me embarcaba en él como si fuese mi primer trabajo; con el mismo amor, la misma sana intención y el mismo interés profesional, pues había aprendido que cualquier proyecto era parte de un todo y parte de mi vida. Lejos están estas páginas de ser un monumento a la nostalgia de lo que ha sido la historia del ballet en Cali. No, aquí intento consagrar la actividad y voluntad de todos los que en un momento de nuestra historia

emprendimos la aventura de hacer crecer este arte sublime en una ciudad que lo merecía y que lo sigue mereciendo, pero que nos hizo comprender que el arte verdadero no brinda una complacencia a las mentes conservadoras, rígidas, enclaustradas en ideas limitantes. Lo que inició como algo ideal y, si se quiere, un poco romántico, se transformó en una lucha que no me permitió una vida sosegada ni sedentaria. Ahora lo agradezco, porque aprendí a luchar cuando entendí que nuestras actuaciones estaban sujetas a decisiones ajenas a nuestra sensibilidad.

Tal vez eso me hizo entender que una de las causas principales de nuestros obstáculos era depender siempre del dinero estatal, sin el cual no había emprendimiento. Nunca olvidaré que era un martirio aguardar por la voluntad del administrador o del político de turno y de sus promesas químéricas, como nos tocó en los meses siguientes. También es cierto que el artista trabaja bajo el imperio de los sentidos, ellos nos ayudan a adquirir percepciones y motivos que luego la razón nos confirma. El proyecto El Puente trajo para Incolballet beneficios y nuevos conocimientos basados en la experiencia de compartir e intercambiar con maestros franceses.

Entendí que cada obra trae bajo el brazo sus requerimientos para llegar a ser arte; por eso, en esos momentos tenía la esperanza de cambiar la metodología y pedagogía del ballet en la Escuela. Los maestros Ivan Favier y Gilbert Mayer nos visitaron, enriquecieron el trabajo de Incolballet y materializaron el proyecto de El Puente antes de que este se consolidara. Gilbert Mayer, maestro de la Ópera de París, era reconocido como el representante por excelencia de la escuela francesa clásica en el mundo. En lo contemporáneo, por otro lado, estaba Ivan Favier, con quien se estableció una buena relación. Visitó dos o tres veces Cali y, finalmente, en seis semanas, montó la obra *La intuición de lo invisible* con ocho bailarines, que se estrenó en el Teatro Jorge Isaacs de Cali, con excelentes resultados, el 6 de noviembre de 1996.

Así como el fracaso trae decepciones, un triunfo siempre trae consigo beneficios, porque el arte es portador de contrastes. Fue así como, considerando el buen resultado obtenido con esta obra, la Asociación Francesa de Acción Artística coordinadora del proyecto Incolballet promovió en 1997 la participación del Ballet de Cali en el IV Festival de Cultura Paiz<sup>2</sup> con ayuda de su patrocinio y el del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia.

---

<sup>2</sup> La Fundación Paiz es una organización de carácter privado dedicada a estimular las actividades culturales de Guatemala y el intercambio con el resto de los países americanos.

En 1998 el grupo fue invitado por la maestra Odile Duboc, coreógrafa y directora del Centre Chorégraphique National de Franche-Comté en Belfort, para realizar un seminario de danza contemporánea que culminó con el montaje de la obra *Ida y vuelta*. También se había logrado un convenio con el Gobierno francés para el desarrollo de un Centro de Investigación del Movimiento dentro del Ballet de Cali.

En medio de esas circunstancias recibimos una invitación de la oficina de Asuntos Culturales de la Cancillería, dirigida en esos momentos por Isadora Jaramillo de Norden, para hacer parte de la delegación cultural colombiana en Expo Lisboa 98. Esta invitación cayó como del cielo, pues nos permitió organizar la que fue la última gran gira del Ballet de Cali. A partir de esta invitación de la Cancillería, ampliamos la gira a España e Italia.

Expo Lisboa 98 era importante, no solo por su significado, sino porque fue la última exposición del mundo en el siglo xx. Se le llamó *Los océanos: un patrimonio para el futuro*, siguiendo la idea de elegir un tema central como objeto de reflexión sobre el futuro de la humanidad. Fue una experiencia inolvidable.

Nunca me abandonará lo que aprendí desde mi tiempo en Praga: hay un elemento que acompaña al artista a lo largo de su carrera, no lo abandona nunca, muere con él, y es la audacia, el sentido del riesgo. Como siempre que se trata de arte puesto en escena ante un público, la posibilidad de error es altísima: así sucede con el teatro, con la interpretación de una sinfonía y, más aún con el ballet, donde se conjugan tantos elementos sensoriales como corporales.

El Ballet de Cali actuó en uno de los cuatro escenarios al aire libre frente al río Tajo y en el Teatro Camões, un espacio destinado a la música y a la danza. Aún me commueve, recuerdo que sentí envidia de la sana al ver teatros como este. A esa función la Cancillería colombiana invitó al cuerpo diplomático que se encontraba en Lisboa y, como la felicidad nunca es completa, no olvidaré que antes de la función recibimos la triste noticia de la muerte de Jacinto Jaramillo, padre de Isadora. Un gran hombre con quien fui muy cercana y al que quise muchísimo.

Cuando me dieron la noticia, entré en *shock*; lloré y lloré muchísimo. Cómo no me iba a doler, si Jacinto realizó la primera gran investigación de las danzas colombianas tradicionales en el país, como el bambuco, el joropo, la guabina, entre muchas otras. Creo que este país está en deuda con Jacinto. Permanecerá en mi recuerdo y en mi corazón como uno de los colombianos más extraordinarios.

Con Anna Antini La Valle, productora y gestora cultural italiana, se coordinó una gira por algunas ciudades de ese país. Con Mayda Bustamante, periodista, escritora y directora de espectáculos de origen cubano y residente en España, coordinamos una temporada de quince días en el Teatro Madrid. Un teatro con una capacidad para mil personas, gestionado por Artibus, productora dirigida por José Manuel Garrido, un hombre jovial, con una gran experiencia en el campo de la cultura y especialmente amante de la danza. Desde que José Manuel asumió la dirección del teatro lo convirtió en un templo para la danza.

Los quince días en ese teatro fueron estupendos, rodeados de todos los apoyos que se requerían. El Ballet de Cali, por primera vez, experimentó lo que era una verdadera temporada, que fuera de Colombia cuenta con un mínimo de veinte días. Por tanto, la nuestra era considerada corta. En Colombia, especialmente en Cali, tres días de funciones ya es mucho. ¡Cuánta diferencia! Además, en Europa los teatros nunca se encuentran vacíos y cuentan con programación a lo largo de todo el año. En verdad es de envidiar.

Cuando en el Teatro Madrid finalizó la gira, Mayda Bustamante y José Manuel Garrido ofrecieron en la cafetería del teatro un coctel de despedida a la Compañía que fue muy agradable. Después de este, nos dispersamos. Algunos bailarines habían solicitado permiso para que, finalizada la gira, pudieran quedarse en países donde tenían amigos o familiares. Si bien es cierto que los bailarines dieron el máximo en las funciones, las relaciones entre nosotros estaban rotas desde la salida de Colombia debido a la crisis que vivíamos en esos momentos en el país. Por esa razón le había pedido a mi marido y a mi hijo que, una vez iniciaran las vacaciones de la universidad en Colombia, viajasen para encontrarnos en Madrid y me acompañaran durante la gira.

El grupo se había dividido y en el ambiente circulaban muy malas energías. La situación que nos esperaba al regresar a Colombia no era nada agradable. El grupo que regresaba conmigo salía al siguiente día, muy temprano en la mañana, desde el aeropuerto de Barajas.

### **Me aferré al mástil para no caer**

Hay momentos tan adversos en la vida que, aunque creamos o no en Dios, sentimos la necesidad de escrutar en el cielo, pidiéndole una explicación a lo inexplicable. Eso viví esa noche cuando, al sentirme muy

cansada, me fui al hotel y al amanecer sonó el teléfono y quedé sentada en la cama del susto. Generalmente tengo mucho temor de las llamadas que entran en horas de la madrugada o en altas horas de la noche porque creo siempre que son portadoras de malas noticias.

Contesté el teléfono y escuché al otro lado la voz trémula de Werner Luhrsen, un cubano miembro del equipo técnico de la Compañía que siempre estaba muy atento a lo que pasaba a nuestro alrededor. Angustiado me notificó que Elizabeth Bahamón, una de las bailarinas del grupo, se había accidentado en el bus que la llevaba a Alicante, donde vivía su hermana.

—¡No puede ser! —respondí casi gritando—. ¿Le pasó algo a Elizabeth?

—Me temo que sí —respondió Werner—. Las noticias no son nada buenas. Parece ser que no está en buenas condiciones.

—Por favor, Werner, hay que cancelar mi vuelo a Cali inmediatamente. Encárguese de organizarme todo y busque bien la información, necesito saber dónde se encuentra Elizabeth en estos momentos.

Imagínense la situación. Afortunadamente íbamos bien asegurados por parte de la Cancillería. Corré para saber cuál era la situación real de esta niña. Tenía entendido que Elizabeth debía viajar en tren y no sé en qué momento decidió irse en bus. Ese día fue el más negro de los que he vivido en esta larga travesía. Werner regresó con la información:

—El accidente sucedió cerca de Almansa. En un principio fue llevada al hospital de ese municipio y luego fue trasladada a Denia, donde vive la hermana.

—Por favor, Werner, ayúdeme a encontrar el nombre del hospital donde está Elizabeth y usted encárguese de que todos salgan para el aeropuerto sin complicaciones.

Las noticias informaban que Elizabeth, de veintiún años, había sufrido la amputación del antebrazo izquierdo y tenía múltiples heridas en la espalda de grave pronóstico. De esto me enteré en el camino a Denia. Me sentí como que descendía al infierno. Una niña tan joven, truncada su carrera, ¡era horrible! Lloré mucho en el camino, pero debía llenarme de valor para luego transmitírselo a ella.

Al llegar al hospital de Denia, entré muy nerviosa al cuarto donde se encontraba Elizabeth. Tal vez por las medicinas recibidas, se la veía serena. Me saludó con alegría mientras las lágrimas le descendían a torrentes por sus mejillas. Hablamos mucho e inmediatamente me puse en comunicación con la embajada de Colombia en Madrid para que nos ayudaran. Me pusieron en contacto con Juan Manuel Campo Cabal, un abogado colombiano residente en Madrid. Persona amable y gentil con

quien iniciamos los procesos para que la empresa de buses respondiera por los daños causados. Apareció entonces el señor Antonio Lledó Sánchez, representante de Ubesa, una empresa de buses del Estado español que en esos momentos se encontraba en proceso de privatización.

Antonio era un hombre sumamente amable, alto, elegante y de muy buenas maneras. Inmediatamente se puso a disposición nuestra y me dijo:

—Señora, sentimos mucho lo ocurrido. Nos hacemos responsables del accidente y nos haremos cargo de todos los gastos de hospitalización, así como también de la indemnización y gastos y prejuicios correspondientes.

Nos explicó que el accidente se debió a que el motorista se durmió. Le expliqué a Antonio la difícil situación de Elizabeth y le pedí a la empresa traer de Colombia a su marido para que la ayudara a enfrentar la nueva vida que debía emprender con valor. La hermana de Elizabeth estaba casada con un español, eran personas humildes y mientras no tuvieran quien la acompañara, uno de los dos tenía que quedarse con ella, impidiéndole trabajar. Antonio entendió y me dijo que harían todas las diligencias para traer a España al esposo de Elizabeth.

En Denia permanecí una semana larga y, cuando terminé las diligencias que garantizarían las responsabilidades de Ubesa sobre el daño causado, regresé a Madrid. Me despedí con mucho dolor de Elizabeth, quien se quedó a vivir en España. Nunca más volví a saber de ella.

## Los vientos del conflicto

Mi regreso a Colombia fue muy doloroso. Me acomodé en mi silla del avión sumida en la tristeza, pensando en la difícil situación que debía afrontar apenas pisara tierra. La Escuela cumpliría en ese momento veinte años y la Compañía, diez. Habían sido años en que, a pesar de los escollos, conflictos y dificultades, el camino andado solo nos dejaba satisfacciones. Sentía agolparse en mis sienes el sonido de las trompetas que venían anunciando el déficit fiscal. Es bien sabido que vivir del arte puede ser considerado un privilegio, pero tratar de vivir del arte en un país como Colombia, que no reconoce las profesiones artísticas, es una osadía. Finalmente cerré los ojos y dormí.

Al llegar a Cali encontré un ambiente tenso creado por la crisis financiera que había iniciado en 1996 y que explotó con fuerza entre 1998 y 1999. En ese momento se adeudaban tres meses de sueldos y

no habíamos podido cancelar los aportes a la seguridad social. Justo este difícil momento coincidía con el aniversario de Incolballet y de la Fundación del Ballet de Cali. Con mi cabeza a punto de estallar, llamé a Cuba al maestro Alberto Méndez, a quien con antelación había comprometido para este aniversario, para cancelar su invitación. Cuando le expliqué las causas que me llevaban a tomar esa decisión me dijo:

—De ninguna manera. Incolballet y el Ballet de Cali son ya emblemáticos en tu país y debemos celebrar. Te desconozco, siempre has tenido valor para enfrentar las situaciones difíciles, que no han sido pocas. ¡Anímate! Voy para allá a ayudarte.

Una vez más, Cuba nos extendía su mano amiga. Alberto tenía razón: tuvimos la osadía de preparar la celebración de estos dos aniversarios en medio de tan difíciles momentos. Interiormente, me decía: “Esto será como el canto del cisne”.

Comenzamos a trabajar y realizamos una bella celebración en el Teatro Jorge Isaacs con el apoyo generoso del periódico *El País* de Cali, Ernesto Fernández de Feriva, Hernán Nicholls y el presentador Rodolfo Valdez. Mientras escribo estas memorias, me entero con pesar de que *El País* ha sido vendido a la revista *Semana*. Quiero dejar aquí constancia de mi reconocimiento al periódico, a sus directivos y periodistas, que siempre nos acompañaron en toda esta andadura hasta el XIII Festival Internacional de Ballet realizado en el 2022.

Tenía la esperanza de que la función del vigésimo aniversario fuera como una pócima de amor que conjurara lo que estaba por venir. Alberto Méndez realizó una hermosa coreografía que evocaba los inicios de Incolballet y las obras que el Ballet de Cali había creado durante sus diez años. Me hizo participar y, a pesar de que justo en esos días me había lastimado fuertemente un dedo del pie derecho, salí al escenario con sandalias e interpreté una pieza en la que cada uno de los varones de la Compañía al compás de un vals, danzando, se iban entrelazando conmigo. Intuía que era el final y sin que ellos nunca lo supieran, me despedí interiormente de cada uno.

No pasó mucho tiempo: la tormenta que venía golpeándonos desde hacía ya tres meses se convirtió en una horrible tempestad. Los vientos en contra agotaban nuestras fuerzas. La peor crisis financiera y administrativa del país en cincuenta años cayó sobre nosotros y derrumbó nuestro pequeño mundo. Todo fue confusión y caos. Era como si un Leviatán feroz se hubiera alzado encrespando al mar y destrozando parte de nuestra ya débil embarcación.

La desconfianza, el miedo y la angustia llevó a nuestra gente a lo más peligroso: la división. En todas sus acciones había rabia, odio, frustración. Me hicieron responsable de la crisis y se fueron al paro. Los niños amados se convertían ahora en cuervos que querían sacarme los ojos. No entendían que, si bien éramos fuertes artísticamente y habíamos alcanzado algo que otras generaciones de la danza en nuestro país tan solo habían soñado, financieramente éramos muy frágiles. No tuvieron la generosidad de valorar lo alcanzado y reflexionar sobre la grave situación para unirnos y vencer la adversidad. Por mi parte, trataba de sostener la embarcación para que la fuerza de las olas y la tempestad no nos arrastrara a lo profundo del fracaso.

Y, como sentencia imperativa, concluí que solo había dos opciones: o cambiábamos o desapareceríamos. Pero los bailarines eran sordos a mis palabras. Traté de explicarles que la crisis económica no era solo un problema del Ballet de Cali, trataba de hacerles entender que era una crisis nacional que por supuesto afectaba seriamente al Valle del Cauca, siendo uno de los departamentos más golpeados del país. Pero no escuchaban, ni querían dialogar.

Así fue como un día nos llegó la noticia de que el departamento del Valle estaba quebrado. Hacer un cambio en la forma de contratación era el consejo de todas las personas que nos acompañaban, era la única salida que teníamos en vista de los graves problemas financieros que enfrentábamos. Además, en el horizonte no era claro el futuro de las finanzas de la gobernación, que había ya empezado a hablar de auto-financiación. ¿Autofinanciación de la Compañía de Ballet? Era una ilusión. Sin apoyo del Estado, una compañía como la nuestra no podía subsistir.

Pero la crisis no afectaba solo al Estado. Muchas de las empresas privadas —en su mayoría multinacionales— que nos apoyaban se habían ido de Cali: Chiclets Adams, Quaker, y otras caleñas como Textiles El Cedro, cerraron. Según la Cámara de Comercio de Cali, más de nueve mil empresas entre pequeñas y medianas cerraron sus puertas en el Valle del Cauca al término de los primeros meses de 1997.

Era una situación sumamente grave. Y, aun así, conscientes de la gravedad de la crisis, la respuesta de algunos bailarines fue negativa y agresiva. Se resistieron obstinadamente a cualquier tipo de negociación. Algunos familiares los azuzaban. Algunos de ellos se apoyaron en abogados que les prometieron que lograrían sacarme de Incolballet y enviarme a la cárcel. Otros, en cambio, aceptaron nuestra propuesta.

Dos personas en especial, llenas de vanidad y ambiciones, alinearon a sus compañeros al relato en el que se decía que era yo la causa del mal. De ahí en adelante, surgieron demandas y tutelas de todo tipo. Fabio Rodríguez, en ese momento presidente de la Cámara de Comercio de Cali, un líder cívico y un hombre sensible, me citó a su oficina para decirme que consideraba tremadamente injusto lo que estaba sucediendo y que quería apoyarme. Me ofreció, a través de la Cámara, los servicios del doctor Francisco Luis Arango, un connotado abogado de la ciudad, excelente profesional y hombre distinguido, culto y amable. Su apoyo constituyó para mí una gran bendición y estuvo a mi lado todo el tiempo que duró este largo camino por los estrados judiciales de la ciudad. Con o sin plata siempre me acompañó ofreciéndome con firmeza su mano amiga. A veces, me aconsejaba como un padre. Aprendí a quererlo mucho y tejimos una linda amistad que pervive hasta hoy.

La Cámara de Comercio era una de las empresas privadas que apoyaban al Ballet de Cali. Eternamente agradeceré a Fabio Rodríguez este detalle. Lamenté mucho su muerte, acaecida en octubre del 2020. Afortunadamente, en 1999, había organizado una función especial en homenaje a él, como forma de agradecerle todo su apoyo.

A brazo partido luchábamos a diario para que la gobernación del Valle pagara el dinero que nos adeudaba. Clamábamos justicia. El gobernador Gardeazábal, en 1998, habiendo finalizado el contrato que anualmente suscribíamos con la gobernación y estando cumplido a cabalidad en todos sus términos, decidió no pagar su totalidad, quitándonos cincuenta millones, lo cual agravó todavía más nuestras ya débiles finanzas. Algunas personas me aconsejaron demandar a la gobernación para lograr la devolución de estos recursos, pero no me sentía capaz de hacerlo, pues esta había sido nuestro soporte durante todos estos años.

### La tripulación deja llevarse por los malos vientos

Poco tiempo después, el gobernador Gardeázabal fue destituido por oscuros negocios con el narcotráfico. En su reemplazo fue nombrado el doctor Juan Fernando Bonilla Otoya, a quien acudí inmediatamente para explicarle la situación que estábamos viviendo y solicitarle encarecidamente que ordenara el pago del dinero para poder cancelar las deudas acumuladas y evitar el cierre de la compañía.

El doctor Carlos Alfonso Potes, secretario de Hacienda, tomó el caso en sus manos con decisión y logró pagar la deuda con el Ballet de Cali, que ascendía a ciento setenta millones de pesos. Procedimos a pagar las deudas que se tenían con las empresas prestadoras de salud y prestaciones sociales. Se les propuso a los bailarines llegar a un acuerdo: recibir los pagos correspondientes y cerrar los contratos, pues ya en ese momento la situación se había vuelto tan crítica que los abogados concluyeron que la Fundación Ballet de Cali debía cerrarse por ser una empresa inviable.

Algunas personas de la Compañía, entre personal técnico, administrativo y bailarines, aceptaron el pago, así como lo correspondiente a sus prestaciones sociales. Los demás, por orientación de sus abogados, no quisieron aceptar la cancelación que les correspondía y, como buscaban hacer daño, el grupo que lideraba a los bailarines fustigaba fuertemente a quien tuviera la debilidad de aceptar, pues el objetivo propuesto por sus abogados era o lograr mi salida del Ballet de Cali o enviarme a la cárcel. Por eso el camino elegido fue la confrontación, la agresión y las acusaciones inmorales sin pruebas.

Ante la obstinada negativa de los bailarines a recibir el dinero que les correspondía, el doctor Francisco Luis Arango decidió depositarlo en un juzgado e informó a todos que quienes quisieran arreglar podían acercarse allí. Dos bailarines más recibieron los pagos y los quince restantes no lo hicieron. El dinero, si mal no recuerdo, fue reclamado por los abogados. Los bailarines no entendieron que había que cambiar sin temor al riesgo o perder lo conquistado. Prefirieron declinar, creo yo, por temor.

Así fue como estos muchachos, que habían logrado convertirse en artistas del ballet y probar las mieles del éxito profesional desde muy temprano, midiéndose ante públicos de Norteamérica, Centroamérica, el Caribe, Suramérica, Europa y numerosas capitales y pequeñas ciudades de la geografía colombiana, eligieron hundir la nave en la espesura de la incomprendición y de la infamia, gritando: “El ballet ha muerto, el ballet ha muerto”.

Por su parte, los gobernantes vallecaucanos no tuvieron la inteligencia ni la generosidad que podrían haber salvado a un cuerpo artístico que requirió largos procesos de formación y que había enaltecido el nombre del país y del Valle del Cauca, ni tampoco pudieron valorar el enorme daño que se hacía a la cultura de la región.

Así concluyó una de las más bellas y tristes etapas de mi travesía por el mundo del ballet. De mi empeño por transitar caminos que

nadie antes se había atrevido a cruzar en busca de la profesionalización del arte del ballet, un recorrido nada exento de errores.

En 1999 se cerró esta tormentosa página del Ballet de Cali. Me sentía destruida y desolada.

### Como el ave fénix, el arte renace de sus cenizas

Durante esa triste época, resonaba una y otra vez en mis oídos la frase “El ballet ha muerto”, y yo me veía a mí misma obligada a repetirme, como si fuese un mantra: “No, el ballet no ha muerto. Los artistas pasan, las obras quedan”.

Pensé, repensé y medité largas semanas, consciente de que a medida las derrotas y el triunfo nos acercan a la insensatez. Una noche le escuché decir a Mauricio, mi compañero de luchas, la frase de Borges: “La derrota tiene la dignidad de la victoria”.

Me llené de valor y concluí que todos éramos responsables, todos éramos culpables. Todos habíamos sido vencidos por las circunstancias de un país que se desbarató y cayó en la peor crisis de su historia, y no teníamos la fuerza interior ni el músculo financiero necesario para resistir. No había ganadores, todos éramos perdedores.

¿Cómo recuperarnos? Había tantos mutilados, tantas heridas difíciles de sanar. Pensé en los disidentes de la Compañía, si es que los puedo llamar así. Ellos eligieron el camino de la venganza y de la mentira. Se entregaron a los *mensajeros del mal* que enarbolaron sus banderas negras y corrieron detrás de ellos con la esperanza de lograr mi destrucción, ignorando que corrían detrás de su propia muerte. ¡Qué horror! ¡Cuánto dolor! Hoy no queda más que enfrentar este doloroso recuerdo.

Lloré mucho, me lavé la cara, peiné mi desordenado cabello, organicé mi vestido y me senté frente al futuro tal como dice el proverbio chino: “Si te sientas en el camino, ponte de frente a lo que aún has de andar y de espaldas a lo ya andado”. Medité con dificultad, pues mi mente parecía “un mico picado por un alacrán”, como decía uno de los monjes que me introdujo en el camino de la meditación. Finalmente, mi mente se serenó. De pronto, apareció frente a mí, como el ave fénix que se levanta de la ceniza, el largo, larguísimo camino que aún faltaba por recorrer.

Aprendí lo que me faltaba aprender: el arte es un fénix, renace en el tiempo como lo hizo en el Renacimiento mi amada Italia. En el horizonte vi llegar con las jarcias al viento la nave nodriza: Incolballet, mi nave de ensueños, y en ella, bailarines sobrevivientes del naufragio, estudiantes y otros que me extendían las manos invitándome a subir. Son los niños, con sus ojos grandes y alegría natural, quienes me dan siempre el aliento para continuar.

En ese momento eran unos 480 niños. No todos se convertirían en bailarines, por supuesto. La tarea será siempre ayudarlos a vivir y a realizar sus sueños. Pienso en los que ya no están en Colombia, en quienes transformaron sus vidas y las de sus familias, realizando bellas carreras en el mundo internacional del ballet. Recuerdo tantas bellas historias de vida.

Por ejemplo, la de un chico que cuando ya había iniciado sus estudios en Incolballet, los padres decidieron retirarlo porque consideraron que el futuro del niño estaría en un lugar más seguro lejos la danza. El niño luchó y luchó hasta que los padres tuvieron que volver a llevarlo a Incolballet. Vivía en un ambiente desfavorable, la objeción ahora eran las dificultades económicas. El chico era una promesa, así que decidí buscar a una persona que lo apadrinara. Acudí a un amigo que decidió auxiliarlo sin conocerlo.

Pasaron los años. El chico se transformó en un bailarín exitoso y dueño de una bellísima figura. Un día visitó Incolballet y me dijo que le gustaría conocer a la persona que le brindó tanto apoyo. Llamé a mi amigo que vivía en Bogotá. Se emocionó muchísimo y viajó ese mismo día.

Fue algo tan conmovedor que las palabras se quedan cortas para describirlo. Fuimos a comer juntos a un restaurante y se produjo, después de años, un hermoso acto de agradecimiento. Hoy en día el antiguo estudiante es un profesional exitoso con una hermosa familia.

Otro recuerdo que me hace sentir orgullosa ocurrió un día en el que llegué a Incolballet en el horario habitual y vi que había como un remolino de chicos que conversaban entusiastas alrededor de un hombre de muy bella estatura. Aunque me dio curiosidad conocer su identidad, no me detuve y seguí el camino hacia la oficina. De repente lo veo aparecer delante de mí abriendo sus brazos para saludar.

—Maestra, ¿no me reconoce?

Yo lo miré sorprendida y moviendo negativamente la cabeza trataba de adivinar quién era.

—Soy Campeche, maestra, ¿me recuerda?  
—¡Claro que sí! —respondí emocionada mientras lo abrazaba—. Claro que sí, Javier Alejandro.

Campeche fue un niño sobreviviente del espantoso desastre de Armero. El 13 de noviembre de 1985, la erupción del nevado del Ruiz produjo una avalancha incontrolable que arrasó con Armero. Murieron más de veinticinco mil personas. Jamás los colombianos podremos olvidar el rostro de Omayra Sánchez, la niña de trece años que resistió viva durante tres días y murió sin que los equipos de salvamento pudieran hacer nada por ella.

Campeche era el apodo que le habían colocado sus compañeros porque durante el día no se quitaba su sombrero de campesino. Después de abrazarlo, me dijo:

—Maestra, la quería abrazar, darle las gracias por la oportunidad que tuve de estudiar aquí. Quería volver a pisar Incolballet. He recorrido el mundo con mi danza. Acabo de regresar del Japón y voy para Chile, donde he vivido en estos últimos años. ¿Puede usted imaginar? Yo, un campesino, ¿quién lo hubiera dicho?

Como estas, son muchas, muchas las historias de vida que se podrían recopilar en un libro y que operan en mí como un bálsamo para mis pesares. Las personas insensibles desperdician y niegan a los niños el poder de transformación del arte. Cuando pienso en los niños que triunfaron y moldearon sus vidas a través del ballet, creo que cualquier sacrificio valió la pena. Ellos son la fuerza que me ha sostenido con ternidad en esta dura batalla contra un medio ignorante.

Por mi mente siempre pasaba un pensamiento: Gloria, has perdido hasta el derecho a renunciar. Sé que enfrentar un camino lleno de obstáculos fue mi propia elección, que tomé desde aquel día en que abordé el barco en Buenaventura: nadie me obligó. Por ese compromiso adquirido pensé que había que seguir adelante.

Gracias al talento de los niños y al empeño de la comunidad de Incolballet se avanzó más rápido de lo que cualquiera hubiera podido predecir. Como dicen los cubanos, *íbamos a millón*. Pero, en realidad, faltaba muchísimo para alcanzar la meta trazada. No hay que olvidar que desde que comencé esta narración he dicho que el proyecto de Incolballet se inició en un país donde no había ninguna tradición de ballet y en donde, en cambio, sí había muchos prejuicios. El arte es mágico, pero no hay que perder la brújula. La realidad es mucho más dura de lo que podemos imaginar o aceptar.

Retomé entonces el camino con la esperanza de recuperar la dignidad de Incolballet, confiando en un mañana más despejado. La Escuela estaba llena de futuros talentos que nos permitirían crear una nueva compañía: ¡la tercera sería la vencida! Entraríamos al siglo XXI con paso firme, con fuerza, fe y amor, sin temores de ninguna clase.

Cuando llegué a Incolballet, me encontré con el caos causado por la tempestad. No exagero si digo que me sentí como un damnificado cuando se para frente a su casa estragada por un agente devastador. Afuera quedaban los restos de todo lo que el viento había destrozado. Debíamos retomar tantas cosas. Buscando sabiduría en mis experiencias, trataba de descubrir por dónde empezar. No pasó mucho tiempo antes de que decidiera tomar acción.

Lo primero y más urgente era restaurar la dignidad artística de Incolballet, la cual había sido afectada por el comportamiento de sus propios hijos. Durante veinte años, esta institución fue el hogar donde crecieron y se convirtieron en talentosos bailarines. Fue aquí donde descubrieron el mundo mágico de la danza. Sin embargo, cegados por la rabia, decidieron marcharse sin pensar en las consecuencias que esto tendría, especialmente para las futuras generaciones. Mientras tanto, los niños y jóvenes dentro de Incolballet observaban con asombro lo que sucedía.

A pesar de los conflictos y dificultades, el recorrido del Ballet de Cali fue una de las experiencias más extraordinarias. Mi sueño se había hecho realidad, más allá de la situación actual. Viví todas las etapas del desarrollo de varias generaciones de estudiantes que luego fueron maestros de Incolballet e integrantes del Ballet de Cali. Los mismos que llegaron como niños y se convirtieron en los primeros bailarines profesionales en ballet clásico del país. Hoy recuerdo con nostalgia las travesuras que hacían, especialmente durante las giras, como parte de las experiencias que marcaron las etapas de su crecimiento y formación.

Una vez, por ejemplo, después de terminada una temporada en Bogotá, nos habíamos ya retirado a las habitaciones del hotel cuando, a altas horas de la noche, me llamaron de la recepción quejándose del alboroto que estaban causando los chicos del ballet. Me levanté apresuradamente para ver qué era lo que pasaba y me encuentro con que habían logrado abrir las puertas que intercomunicaban las habitaciones, habían comprado cervezas y tenían toda una fiesta armada. Regresé a

Cali con todos esos chicos con síntomas de resaca como dolor de cabeza, náuseas, mareos y grandes ojeras negras.

A pesar de las circunstancias dolorosas y difíciles vividas en los últimos tres años de existencia del Ballet de Cali, no pueden quienes se empeñan en hacer borrar el enorme significado que tuvo en la cultura colombiana y en la proyección ante el mundo representando con orgullo al país. De su seno salieron muchos jóvenes que encontraron en la danza un proyecto de vida y han realizado valiosas carreras en importantes compañías internacionales.

Por fortuna, el arte me ha dignificado y, a quienes me atropellaron en mi dignidad, ya los he perdonado hace mucho tiempo. Por otro lado, disfruto con enorme satisfacción los éxitos de quienes hoy en día se desempeñan como maestros, coreógrafos o ensayadores y son inspiración para las nuevas generaciones.

### La vida, como el mar, siempre recomenzando

Cerrado el capítulo del Ballet de Cali, había que actuar con urgencia y tomar las riendas del trabajo artístico y las decisiones que hubiera que tomar, por arriesgadas y locas que parecieran. Así que opté por lo más necesario: la creación de la nueva Compañía de Ballet, indispensable para consolidar el proceso artístico de Incolballet y el cumplimiento de la formación de bailarines profesionales.

Es en el trabajo diario y constante de una compañía donde, guiado por artistas experimentados, el estudiante aprende a interpretar roles y expresar emociones e ideas a través del movimiento. Aprende a proyectarse al público y a desarrollar su personalidad artística. Es en la Compañía donde adquiere madurez artística; un proceso lento y cuidadoso, al igual que como cuando se decanta el vino o cuando se cultiva la mejor poesía. En otras palabras, la Compañía de Ballet es la escuela superior de los bailarines.

Por todo lo anterior, mi firme decisión era la creación de una nueva compañía, a pesar de la adversa situación financiera que teníamos en ese momento. Recordé entonces los sabios versos de Paul Valéry de su poema “El cementerio Marino”: “El mar, el mar, siempre recomenzando”.

Con la crisis financiera que azotó al país, el departamento del Valle del Cauca se había declarado en quiebra y los escándalos con la clase política, la corrupción, las destituciones de los mandatarios, las

interinidades y el cierre de empresas llevó al departamento a la pérdida de categoría especial, que compartía con los departamentos de Cundinamarca y Antioquia, y se le bajó al nivel de los departamentos medios. Era el peor de los escenarios.

Hacía esfuerzos para decidir por dónde empezar de nuevo. Me agitaba, caminaba adelante, atrás, y daba vueltas mientras me preguntaba qué misteriosa razón me llevaba a enfrentar situaciones límite como esta. Me daba valor, no podía amedrentarme: ahora menos que nunca. Para vencer semejante desafío y avanzar, debía, como se dice popularmente, *agarrar al toro por los cuernos*.

La Escuela y la Compañía funcionaban con estructuras administrativas diferentes. El Ballet de Cali era una fundación sin ánimo de lucro regida por el régimen privado, mientras que Incolballet era una institución que se regía, y se rige aún hoy en día, por el régimen público. ¿Cómo volver a armar el mágico engranaje? La pregunta me atormentaba; soñaba e invocaba a mi genio tutelar para que me iluminara o me hiciera recomenzar, como el mar, que a diario llega y va hasta el otro lado del mundo.

Hacíamos toda clase de cálculos, una y otra vez, que al final solo arrojaban resultados negativos. Quienes me rodeaban no veían salida posible. Inesperadamente, apareció en mí una llama que me iluminó y me di cuenta de que no podía encontrar salida alguna porque estaba apegada a la anterior estructura del Ballet de Cali. Tal vez de una manera inconsciente me dolía perder lo alcanzado y no aceptaba que un ciclo había terminado y que las circunstancias externas e internas habían cambiado. Solo entonces, de sopetón, y no exenta de dolor, comprendí lo equivocada que estaba; aterrillé en la cruda realidad y me vi obligada a salir del círculo vicioso en que me encontraba.

Debía pasar la página y seguir adelante.

### Y al volver la vista atrás

Abrí los ojos, los alcé al cielo y vi con claridad que la solución no era tan obstinadamente difícil como yo pensaba. Si bien era cierto que se debía volver a empezar, estaba claro que no se partía de cero, había ya un camino recorrido. Contábamos con la rica experiencia de Incolballet y los bailarines que le habían permanecido fieles, contábamos con la Escuela

y un amplio repertorio de obras producidas y probadas ante públicos de diferentes partes del mundo. Teníamos, además, el prestigio de nuestros triunfos pasados.

Fue así como entreví la solución: trabajaríamos por proyectos y autofinanciaríamos la Compañía. Algo que antes parecía imposible pero que ahora era la única alternativa. No sería nada fácil, el éxito dependería de la confianza en nosotros mismos y en nuestra capacidad de gestión.

Me llené de entusiasmo y apreté el acelerador. Comencé a soñar inmediatamente en nuevos proyectos. Hoy, al escribir y recordar estos momentos, me doy cuenta de que existe una fuerza irracional que se apodera de mi ser al afrontar nuevos caminos. Cuando me avasallan los problemas, cuando me atacan los obstáculos, me olvido de las dificultades. Trabajo con una dedicación obsesiva, sin importar horarios y con la certeza de que llegaremos a la meta final.

Para iniciar, organizamos junto a los bailarines profesionales salvados del naufragio nuevas temporadas de ballet, que debíamos comenzar a diseñar antes de que finalizara el año de 1999, para que, al entrar el siglo XXI, iniciaran los ensayos. Además, tenía que pensarse otra temporada con un programa preparado especialmente para la Escuela, que en sus veinte años de trayectoria había evolucionado y cuyas nuevas generaciones contaban con un nivel técnico mayor que las anteriores.

Me encontraba en medio de estas reflexiones cuando apareció Proartes para proponernos un proyecto en homenaje al pintor y escultor colombiano Hernando Tejada, amigo queridísimo a quien llamábamos Tejadita y que en 1998 nos había dejado para irse al mundo de las estrellas. La idea de Amparo Sinisterra de Carvajal era realizar este homenaje con un ballet sobre los manglares de Tejada, que se estrenaría en la novena versión del Festival Internacional de Artes de Cali, en septiembre de 1999.

La idea me pareció muy buena, era un homenaje muy merecido para este entrañable amigo y artista. No dudé ni un minuto en aceptar. Proartes financiaría todo el proyecto y se proponía vincular a un músico para que la obra tuviera una composición musical propia. Le propuse a Amparo a Jacques Broquet como coreógrafo. Ella propuso al maestro Francisco Zumaqué, compositor contemporáneo y ecléctico colombiano. Su obra reúne piezas de sonido tropical, composiciones pioneras del jazz moderno en Colombia y una serie de *opus*. Y así, en el segundo semestre del año de 1999, nos embarcamos en este hermoso propósito.

Bailarines y estudiantes de Incolballet, bajo la inagotable creatividad del maestro Broquet, trabajaron con un gran entusiasmo al tiempo que adaptaban sus movimientos a las notas musicales propuestas por el maestro Zumaqué. Para la escenografía, diseño de luces y vestuario, Proartes encargó a Álvaro Tobón.

Así nació *Rito de manglares*, que se estrenó en el Teatro Jorge Isaacs los días 15 y 16 de septiembre como una producción propia del Festival, con la Orquesta Sinfónica del Valle. No creo equivocarme si afirmo que la obra se bailó nuevamente en la décima versión del Festival Internacional de Arte, en el 2001. Lamentablemente, se sumió en el olvido y no se bailó nunca más, pues, al ser una producción propia de Proartes, el vestuario y la escenografía quedaron en su poder.

El excelente comportamiento escénico y profesionalismo demostrado por bailarines y estudiantes en *Rito de manglares* fue para mí la confirmación de la urgencia de crear la nueva Compañía de Ballet. Así que me puse en contacto con Noemí Coelho, coreógrafa argentina, egresada del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires, a quien había conocido desde cuando éramos bailarinas en el Teatro Massimo en Italia.

Noemí se había desempeñado como docente de la Academia Internacional de la Danza de París, del Ballet de la Ópera de Nantes y del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, y había emprendido un camino en el jazz. Desde 1977, junto a su esposo Rodolfo Olgún, habían abierto su propia escuela, considerada una de las más importantes de Buenos Aires. Noemí era dueña de una vitalidad extraordinaria y una pasión sin límites. Estaba segura de que daría un gran impulso al grupo.

Asimismo, contacté a Jimmy Gamonet de los Heros, aclamado coreógrafo y maestro cuyos trabajos habían sido presentados en Estados Unidos, Suramérica y Europa y con quien tejimos una hermosa amistad. Fue un golpe muy doloroso para mí recibir la noticia de su muerte, acaecida el 23 de febrero del 2021 debido al covid-19. Al momento de su muerte, en plena flor de la vida, era director artístico del Ballet Nacional del Perú, con el que había participado en el XII Festival Internacional del Ballet de Cali, que, a causa de la terrible pandemia que azotó al mundo, realizamos virtualmente en el 2020.

El 10 de enero del año 2000 iniciamos ensayos con Jimmy y Noemí. Las nubes grises comenzaron a disiparse y un nuevo cielo azul se abrió sobre Incolballet. Noemí montó tres obras: *Zebra*, con música de Boris Blank y reminiscencias afrolatinoamericanas manifestadas en la sensibilidad, el ritmo y la alegría de las faldas largas de las mujeres y en la

expresión del hombre africano; *Y en el olvido*, un solo sobre la música de Oblivion, de Astor Piazzolla; y *Homenaje a Duke Ellington*, basada en la suite latinoamericana que Ellington compuso después de una larga gira por América, viaje en el quedó impresionado por la música de los diversos países que visitó.

Jimmy montó el ballet masculino *Reus*, con música de István Márta. “Reus”, en latín, significa acusado. Seis hombres se mueven en el escenario entre la acusación y la defensa con una intensidad extraordinaria y unas sillas como único elemento escenográfico. La obra sugiere fuerza, masculinidad y agresividad.

Con estas y otras obras del repertorio se complementó el programa, que recibió como título *Ballet-Contemporáneo Jazz Dance*, con el que hizo su debut la Compañía Profesional de Incolballet el 17 y 18 de febrero del 2000 en el Teatro Jorge Isaacs, ante un público muy entusiasmado. Su financiamiento fue posible gracias al Ministerio de Cultura, la gobernación del Valle, el periódico *El País* de Cali y algunas empresas privadas como Feriva y American Airlines.

No había nada más que agregar, lo habíamos logrado.

## Bailando en medio de la muerte

En mayo del 2000, gracias al apoyo del Ministerio de Cultura, iniciamos el montaje de una nueva obra para la Escuela con la participación del grupo profesional y con la destacada coreógrafa venezolana Adriana Urdaneta. Adriana era fundadora y directora artística de la Compañía Danzahoy, creada en Caracas en 1980 junto a los coreógrafos Luz Urdaneta y Jacques Broquet, con la que lograron varios premios internacionales. Adriana brindó a esta nueva generación de bailarines la oportunidad de explorar otras formas de utilizar el movimiento corporal y la creación, experimentando movimientos y creando situaciones que llenaron de energías renovadas nuestro trabajo. Recuerdo que, cuando Adriana inició el montaje, me dijo:

—Gloria, voy a necesitar algunas imágenes de apoyo para ser proyectadas durante la realización de la obra.

—¿Imágenes de qué tipo? —le pregunté.

—Del conflicto colombiano.

Ante mi cara de sorpresa, me explicó:

—Gloria, creo que, en situaciones de violencia o desgracia, las personas pueden encontrar consuelo y sanación a través de la celebración y el baile. Puedes verlo aquí mismo en tu país, donde a pesar del conflicto no se dejan de celebrar las festividades, los festivales o las pequeñas celebraciones, como bodas y cumpleaños.

—Me queda claro, Adriana. Tienes mucha razón y entiendo perfectamente lo que quieras —respondí conmovida—.

Y ella continuó:

—Y aunque puede parecer contradictorio, la celebración puede ser una forma de procesar las emociones y conectarse con otros en momentos de dolor y de tristeza. Además, la música y el movimiento tienen un efecto terapéutico en la mente y en el cuerpo, ayudando a liberar tensiones y restaurar la sensación de vitalidad y esperanza.

—Adriana —pregunté—, ¿no crees que nos puedan interpretar como que nos queremos tapar los ojos ante la realidad de lo que sucede a nuestro alrededor?

—No, lo veo como una forma para que las personas y la sociedad puedan procesar y sobrellevar las emociones de manera saludable.

—Entiendo. Buscaré los materiales.

Viajé entonces, por recomendación de algunos amigos, a Bogotá con el propósito de visitar la Cinemateca Distrital. Una vez ahí, expliqué el propósito de mi visita. Me escucharon atentamente y me ubicaron en una sala donde me entregaron unos videos que retrataban la historia de la violencia en Colombia desde los años cincuenta.

Lloré muchísimo a medida que veía las imágenes de la época de la Violencia bipartidista, cuando te mataban por tu filiación política, o por cualquier otra cosa. Comprendí que los paramilitares siempre habían existido en Colombia, aunque con diferentes nombres: chulavitas, pájaros, Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), etc. Al igual que los grupos guerrilleros como el ELN y ahora las disidencias de las FARC, que continúan haciendo del terror un elemento cotidiano de la sociedad colombiana.

Ponerme de frente a uno de los episodios más terribles de nuestra vida nacional fue muy doloroso. La sevicia de los llamados *corte franela* o *corte corbata* son signos de la barbarie más espantosa. ¡Qué horror! Y hoy en día parece que seguimos en lo mismo. Oímos cómo las disidencias de la Farc cometan masacres y asesinan niños.

¿Cómo es posible que los colombianos hayamos podido soportar tanta muerte, tanto dolor? Muchas veces, golpeada por esas noticias,

llegaba a pensar que bailábamos en medio de la muerte. ¿Cómo es que los colombianos hemos contemplado tanta inhumanidad, tanta brutalidad, con tanta indiferencia? Personalmente nunca he conocido la paz absoluta y creo que no me tocará ver el día en que se logre.

Me limpié las lágrimas, estaba muy conmovida. La persona que me había entregado los videos se dio cuenta de lo que me pasaba, asintió con la cabeza comprendiendo mi estado y me abrazó. La Cinemateca me dio copia de dos videos, un descarnado material que aún conservo. Me advirtieron que debía comprometerme a que sería utilizado solo con fines educativos y que estaba prohibido hacer cualquier tipo de reproducción. Acepté el compromiso y agradecí la amabilidad con que fui atendida.

Regresé a Cali con los videos. Algunas imágenes fueron seleccionadas para el ballet. La obra reflejaba el contraste entre el espíritu imponente, la energía, la libertad, el coraje de la juventud, y el ritmo trágico de los acontecimientos históricos. Así nació *Nadie nos quita lo bailao*, estrenada en el Teatro Jorge Isaacs los días 15 y 16 de junio del 2000. Con estas dos temporadas se dio inicio a un nuevo recorrido artístico con la Compañía Profesional de Ballet y una revitalización de la vida artística en Incolballet.

El talento de nuestros jóvenes es muy grande. Estos bailarines se fueron desarrollando a una velocidad tan extraordinaria, que los cinco años que yo había imaginado que se tardaría su fortalecimiento artístico rápidamente quedaron atrás. En el 2001 se repuso el ballet de *María* en el Teatro Jorge Isaacs e iniciamos una serie de funciones didácticas para los colegios.

Debo destacar que *María* contaba con un elenco de catorce personas y que siete de ellas eran estudiantes de Incolballet. A medida que iban finalizando sus estudios, estos jóvenes se fueron vinculando a la Compañía, que se fue estructurando y fortaleciendo. Era necesario seguir creando oportunidades y me animé a invitar nuevamente a Jimmy Gamonet para preparar una nueva temporada de ballet.

Jimmy regresó en el 2002 y creó obras como *Nous sommes*, con la extraordinaria música de Joseph Canteloube. Un hermoso *adagio* en el que una pareja se desprende completamente de sus alrededores y se enfocan solo el uno en el otro. La intensidad de su intimidad en este ballet es un compás emocional de características técnicas exigentes por las espectaculares elevaciones y giros fuera de balance de la pareja.

*Juegos del corazón* se realizó tomando como base el encantador y tentador “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* de Mahler, en donde el carácter de Jester, misteriosa figura dentro y fuera del juego de la vida, es la parte central. También se montó *Contropical*, con música de Louis Moreau Gottschalk y Morton Gould, que retrata la interacción coqueta entre cinco parejas que bailan al ritmo de géneros latinos y neoclásicos del ballet.

El programa, que se completó con otras coreografías, se estrenó los días 14, 15 y 16 de noviembre del 2002 en el marco de la celebración de los setenta y cinco años del Teatro Municipal, y en el Teatro Colón de Bogotá los días 20, 21 y 22, donde fue recibido con éxito.

Concuerdo con Maurice Béjart cuando dice que una compañía es “como un organismo vivo: muere y se regenera, exactamente como el cuerpo humano, cuyas células se renuevan continuamente”. Se comenzaban a destacar talentos recién graduados como Óscar Chacón, a quien me referiré más adelante; Aaron Cuellar, hoy miembro de la Compañía Nacional de Danza de México; Guido Vargas; Marilú Campo, que viajó a España y trabajó allí con varias compañías; Felipe Figueiroa, quien más tarde se vinculó a la Compañía Gamonet en Miami y al Toulsa Ballet en Estados Unidos; y Rubén Bañol, quien perfeccionó sus estudios en el Conservatorio Real de Danza de Madrid y hoy en día es miembro del Basel Ballet en Suiza.

Óscar Chacón, quien recién había culminado sus estudios en ese momento, se perfilaba como uno de los egresados más destacados de Incolballet. Desde una temprana edad, sus movimientos y sensibilidad se distinguían por encima de los demás. Óscar tenía ángel. Así que pensé: “Este muchacho tiene características internacionales y debemos hacer todo para que vaya al concurso de Lausana”.

El Prix de Lausanne es un concurso internacional de danza dirigido a jóvenes entre quince y dieciocho años que ya finalizaron sus estudios regulares de danza clásica y desean seguir una carrera profesional en ballet clásico. Es uno de los mejores concursos del mundo de la danza clásica y se considera una puerta al éxito. El jurado está integrado por personalidades del mundo de la danza reconocidas internacionalmente. Se celebra anualmente en Lausana, Suiza. Muchos antiguos ganadores del concurso son ahora estrellas destacadas de las principales compañías de ballet de todo el mundo.

Con este propósito en mente, nos pusimos en acción. También pensamos en Diana Catalina Gómez, quien igualmente se acababa de

graduar y contaba con excepcionales condiciones físicas. Citamos a los padres para comentarles nuestra idea y para que aunáramos esfuerzos para lograr los recursos necesarios. Todos estuvieron de acuerdo. Diana y Óscar serían los primeros colombianos que participarían en un concurso internacional de esta envergadura.

Iniciamos las diligencias de inscripción y las gestiones necesarias con empresas y amigos. Recuerdo que Beatriz Ramírez, madre de Óscar, trabajaba en esos momentos en el Colegio Jefferson, que la apoyó. De esa manera logramos los recursos necesarios. Los dos chicos viajaron y, aunque no ganaron ningún premio, la experiencia fue extraordinaria para ambos. Diana Catalina regresó a Colombia y se vinculó a la Compañía de Incolballet por dos o tres años. Viajó luego a los Estados Unidos, donde se incorporó al Gamonet Ballet y más tarde al Toulusa Ballet Company. Hoy en día es directora de la South Tulsa Dance Company.

El concurso para Óscar fue un primer paso hacia su destino. Durante su participación fue visto por Maurice Béjart, quien lo invitó a ingresar al Béjart Ballet Lausanne. Debo anotar que, de todos los concursantes, solo Óscar fue invitado por Béjart. Cuando Óscar me llamó para decirme que se quedaría, la dicha y emoción que me embargaron justificaron cualquier angustia pasada.

El coreógrafo Maurice Béjart fue uno de los artistas más luminosos del siglo xx. Revolucionó el arte de la danza y conquistó a decenas de miles de espectadores de todo el mundo, muchos de ellos hasta entonces indiferentes al ballet. Algunas de sus obras son hitos que quedarán en la memoria y en el corazón del público y que pertenecen ya al repertorio clásico universal.

Óscar Chacón se transformó en un excelente artista de reconocimiento internacional. Hasta el día de hoy es una de las figuras más preciosas del Béjart Ballet.

Ya habían transcurrido tres años desde el cierre del Ballet de Cali y la Compañía Profesional de Incolballet había comenzado a funcionar sin el respaldo estatal que había tenido previamente. Como alternativa, habíamos adoptado el método de financiación por proyectos. Los recursos que ingresaban por la Compañía, antes manejados independientemente, pasaron a ser manejados directamente por Incolballet, lo que obligó a reorganizar administrativamente la institución.

Se crearon tres líneas de acción: Formación, enfocada en la Escuela; Producción artística, tanto para la Compañía como para la Escuela, y

Extensión. Se ordenó al personal en cada una de ellas, según las funciones que desempeñaba. De esta manera no se perdió la continuidad del trabajo. Las entidades del Estado y las empresas privadas continuaron adquiriendo nuestros servicios o vinculándose como patrocinadores.

El avance artístico de la Compañía me impulsó a organizar nuevamente giras internacionales, que consideraba fundamentales. La primera salida internacional fue al Perú. Participamos en el Festival Internacional de Ballet en la ciudad Trujillo. Luego, en el 2007, viajamos a España para participar en los Festivales de Verano, que anualmente se celebran a lo largo y ancho del país. La gira fue organizada por la agencia Arte Promociones Artísticas SL, dirigida por Mayda Bustamante, quien en años anteriores había hecho lo mismo con el Ballet de Cali. En esta ocasión, el propósito era promocionar la nueva Compañía de Incolballet. Se programaron diecinueve funciones en provincias de España y una de Portugal.

Después de muchos inconvenientes con las visas y los pasajes de avión que casi no nos permiten viajar, logramos llegar al aeropuerto de Madrid una mañana de finales de agosto. Ahí nos esperaba Mayda Bustamante acompañada del maestro cubano Adolfo Roval, quien en ese momento vivía en España y había acompañado el proceso de Incolballet en oportunidades anteriores. Sería, para nuestra alegría, nuestro guía permanente durante la gira. Tomamos el bus que nos llevó directamente a Alcázares de Murcia. En el verano español, los días son largos y oscurece hacia las nueve de la noche; por esta razón las funciones se programaban entre las diez y treinta y once de la noche, un horario inusual para nosotros pero habitual para el público español.

A pesar de la larga jornada, los bailarines estaban llenos de bríos y muy dispuestos a dar lo mejor de sí para sacar adelante la función. Inmediatamente iniciamos el alistamiento de la función. A las 10:30 p. m. sonaron las notas de *Serenata criolla*, la obra con la que iniciábamos el programa. El público premió con sus cálidos aplausos el excelente desempeño del grupo. Estábamos muy satisfechos porque, a pesar del cansancio y las dificultades, habíamos iniciado muy bien nuestro encuentro con el público español, ofreciendo una imagen más amable y vital de Colombia.

Al finalizar la función, Juan García, que hacía parte del Ministerio del Interior, expresó su entusiasmo por el buen desempeño del grupo. Después de comer algo, embarcamos hacia Melilla, ciudad autónoma española situada en el norte de África, frente a la costa de la provincia

andaluza de Almería. La mayoría del grupo hacía por primera vez un viaje en barco, estaban alegres y emocionados. A partir de ahí la gira se desenvolvió espléndidamente y fue una experiencia maravillosa para todos.

Como resultado nos ofrecieron un contrato de dos meses para una nueva gira en el 2008 y nos sugirieron dar un nombre a la Compañía que nos identificara ya como una compañía profesional. Fue así como, a partir del 2008, la Compañía Profesional de Incolballet se bautizó con el nombre de Compañía Colombiana de Ballet, que se mantiene en funcionamiento hasta el día de hoy. Durante los meses que duró la gira visitamos treinta ciudades, incluida Lisboa en Portugal.

### La Constitución del 91: educación y descentralización administrativa

Al tiempo que consolidábamos la nueva Compañía, llegaron en esos mismos años los cambios que la Constitución del 91 había ordenado para la educación en el país. Entre otros, determinó el derecho fundamental a la educación gratuita y obligatoria para todos los ciudadanos colombianos y estableció la continuidad en la educación que debía ir desde el preescolar hasta la educación básica y media.

En el 2001 se determinó que las instituciones que no contaran con la totalidad de los grados debían asociarse con otras instituciones con el fin de ofrecer el ciclo de educación básica completa. En ese momento los estudios en Incolballet constaban de dos ciclos: uno de primaria a partir del cuarto grado y seis grados de secundaria. Para dar cumplimiento a estas nuevas regulaciones, la gobernación del Valle del Cauca, a través de la Secretaría de Educación departamental, expidió la Resolución 1754 del 30 de septiembre del 2002, mediante la cual convertía en una sola institución a la Institución Educativa Técnico de Ballet Clásico —nombre que a partir de ese momento recibió la escuela de Incolballet— y al Centro Docente N° B53 Cañas Gordas, que en esos momentos poseía los cinco grados de primaria.

No me podía creer el terrible nombre con el que se nos reconocía como institución oficial: era antiartístico. Uno puede ser técnico sanitario, técnico en sonido, técnico en sistemas, etc. Pero ¿técnico en ballet clásico? Resulta verdaderamente extraño. Sin embargo, es cierto también que había sido justamente el propósito misional de formar bailarines para el ejercicio profesional lo que nos había permitido

convertirnos en una institución educativa oficial manteniendo nuestra autonomía. Pero que el nombre chillaba para una institución artística, no me cabía duda.

A partir de ahí, todo empezó a cambiar. La escuela de Cañas Gordas estaba ubicada en la carrera 102 #21-11, al margen izquierdo del río Lili, en el caserío contiguo a la antigua hacienda Cañas Gordas, que pertenece a la zona urbana del municipio de Cali y forma parte, por vecindad, de la Comuna 22, una de las comunas de más alto estrato socioeconómico.

Este caserío, de escasa extensión, alberga familias de estratos uno y dos en su totalidad, algunas descendientes de los antiguos esclavos de la hacienda Cañas Gordas. Muchas personas se dedican al reciclaje, las ventas ambulantes y a trabajos formales e informales. Incolballet y la escuela de Cañas Gordas se integraban en una sola institución con una administración central y dos sedes: la sede central en Incolballet y la otra sede en Cañas Gordas.

Todos estos cambios ocurrieron de manera apresurada, sin que ninguna de las dos instituciones tuviera tiempo de conocerse previamente. No hubo una fase preparatoria que facilitara la asociación ni tampoco se tomaron en cuenta ni se evaluaron previamente los obstáculos o problemas que podían surgir. Por ejemplo, Incolballet es una institución de educación artística especializada, única en Colombia. Uno de los primeros obstáculos, desde el punto de vista de Incolballet, tenía que ver con la selección de ingreso. La selección en actividades especializadas es imprescindible, los alumnos deben contar con las aptitudes necesarias. Si en esta nueva institución en que nos estábamos convirtiendo el niño no contaba con las condiciones, ¿qué debíamos hacer? No estábamos preparados, no contábamos en esos momentos con un programa alternativo. Llegué incluso a pensar en buscar alianzas con otros colegios para que pudiéramos trasladar a los niños que no contaran con las condiciones requeridas. Pero, según las nuevas disposiciones, eso no era posible.

Nada que hacer. Ni las movilizaciones, ni el paro de casi un mes de los maestros, pudieron reversar todo lo que significó la imposición de la Ley 715, que redujo los presupuestos para la educación y creó nuevas normas que afectaron a los docentes de la educación pública. Debíamos asumir valientemente la responsabilidad enfrentando los problemas que se nos presentaban.

Una vez realizamos contacto con el director y los padres de familia de la escuela de Cañas Gordas, comenzamos a organizarnos. No se me escapó la molestia que percibía en el director, pues desde ese momento pasaría a ser coordinador y la administración de la nueva escuela estaría en manos de Incolballet. Entendía su disgusto y su desacuerdo. Pero confiaba plenamente en que, a medida que avanzáramos en el proceso de integración, el coordinador iría desarrollando confianza. En todo caso, no era una decisión que hubiéramos tomado nosotros, era una directriz del Estado.

Lo primero que hicimos fue invitar a todos los niños y padres a conocer la institución. Posteriormente realicé una dinámica de grupo con los estudiantes para ver cómo respondían al movimiento y conocer su nivel de atención y concentración, que resultó increíblemente bien y despertó en ellos la confianza. A partir de ahí, comencé a soñar con la posibilidad de implementar en la sede de Cañas Gordas las bases de la educación artística, desde preescolar hasta quinto de primaria, con programas orientados a la sensibilización y apreciación de manifestaciones artísticas como música y danza, que seguramente contribuirían al desarrollo emocional y cognitivo de los niños. Sin embargo, no debía emocionarme tanto, porque debíamos contar con nuevos recursos económicos y con la confianza de la Secretaría de Educación del municipio, ya que Incolballet contaba con muy pocos medios.

Antes de esto, Manuel Francisco Becerra Barney fue nombrado ministro de Educación entre 1988 y 1990, durante el Gobierno del presidente Virgilio Barco. Era una persona muy afecta a Incolballet y, desde los diferentes cargos que ocupó, contamos siempre con su apoyo. Un día, siendo ministro de Educación, me llamó para solicitarme preparar un proyecto de bachillerato en folclore nacional basado en la estructura de Incolballet, que quería ofrecer al departamento del Cesar. Respondí positivamente, pues era una oportunidad para colaborar con una persona que tanto nos había ayudado.

En ese entonces trabajaba a mi lado Octavio Marulanda, importante folclorista colombiano, quien había sido parte fundamental del equipo que diseñó el proyecto de creación de Incolballet. Iniciamos la nueva propuesta con emoción y rigurosidad. Apenas el proyecto estuvo listo, lo enviamos a Manuel Francisco. Nunca supe si finalmente lo envió al Cesar o qué destino tuvo, pero yo conservé una copia.

Recordé la propuesta que habíamos formulado décadas atrás y pensé que podía ser la solución al dilema que teníamos con la sede de Cañas

Gordas: abrir el programa de Folclore Nacional como alternativa para los niños que no poseían las aptitudes para ingresar al programa de Ballet. Era una posibilidad. Le dimos vuelta al tema con el equipo directivo de Incolballet y, a pesar de que no sería fácil, se acordó implementarlo. Presentamos la idea a la sede de Cañas Gordas y la recibieron con beneplácito.

A diferencia del ballet clásico, el folclore no requiere de condiciones físicas especiales. Es la expresión autóctona y espontánea de un pueblo. Pasa de una generación a otra y se integra a los usos y costumbres de una comunidad. Es algo que se hereda y forma parte de la identidad, algo que todo el mundo puede bailar. El folclore, en nuestro país, se centra en el estudio de las danzas y los comportamientos de las distintas culturas que conforman la nacionalidad colombiana.

Seguramente, andando el camino iremos descubriendo la mejor vía para el desarrollo del programa, pensaba. Se estableció que los niños que no contaran con las aptitudes o no estuvieran interesados en seguir en el programa de Ballet Clásico, podían continuar en la sede de Cañas Gordas hasta terminar la básica primaria. Después pasarían a la sede central a realizar la básica secundaria y media en el programa de Folclore Nacional.

En el 2003 iniciamos el programa con el nombre de Promotores Culturales en Folklore; era un esquema experimental que iríamos ajustando con regularidad y atención durante su evolución. La estructura comprendía seis años de formación, con una intensidad para la especialidad artística de quince horas semanales en los primeros tres años y diecisiete en los restantes.

Cuando el programa de Folclore iba en su cuarto año, es decir, cuando los estudiantes se encontraban en el noveno grado de la básica secundaria, me llené de dudas acerca de la finalidad del programa, a pesar de que hasta ese momento los estudiantes estaban respondiendo y bailando muy bien. En los escenarios donde se presentaban causaban admiración. Pero comencé a preguntarme: ¿es esa nuestra misión? ¿Es tarea nuestra formar bailarines folclóricos? ¿No es esta la tarea que cumple con éxito el Instituto Popular de Cultura (IPC)? ¿Qué aportamos nosotros a la sociedad duplicando tareas?

Me acercaba a la conclusión de que lo que nos correspondía como artistas era orientar el programa hacia la creación artística y que el resultado fuera una danza de carácter nacional, sin ser propiamente folclórica. Es decir: creación de obras propias basadas en tradiciones, valores, mitos y creencias de la cultura colombiana, e incluso, por qué no, latinoamericana. ¿No tendría más sentido esto en relación con la misión

de Incoballet? Porque el folclore, en sentido estricto, no se crea: ya está creado y su sentido tradicional se debe a su carácter anónimo y colectivo. En el arte es un individuo quien expresa su visión, ideas y emociones a través de diversas formas de expresión, como la pintura, la escultura, la música, la danza, la literatura, entre otras. Es el resultado de la capacidad creativa y del talento de un artista que busca transmitir un mensaje o una experiencia estética a través de su obra.

Con todos estos embrollos en mi cabeza, acudí a mis amigos artistas, maestros de ballet y coreógrafos, en busca de claridad. También le pedí a Mauricio Domenici que nos ofreciera algunas conferencias acerca de la creación de los Estados nacionales y cómo el folclore fue utilizado como una herramienta para fortalecer la identidad nacional y promover un sentido de unidad entre los ciudadanos.

Al fin y al cabo, éramos un programa experimental, debíamos ir mejorándolo a medida que avanzábamos y con base en los resultados. Así fue entonces como llegué a convencerme de que sí había que darle un vuelco al programa. El objetivo sería preparar a los estudiantes para la reelaboración del folclore. Realizamos todo el proceso de estudio.

La idea me emocionaba, porque si lográbamos sacar adelante esta propuesta, sería un aporte extraordinario a la cultura colombiana. Para garantizar un mayor conocimiento dancístico, debíamos incluir en el programa tanto la danza clásica como la danza contemporánea en el nivel medio. El reto era, sin lugar a duda, enorme, pero sumamente interesante.

En el 2008, una vez organizados, hicimos todas las presentaciones del ajuste de Promotores Culturales al nuevo programa de Danza Nacional. Los profesores de folclore no lo rechazaron abiertamente, pero se mostraron aprehensivos y muchas veces temerosos ante el desafío que implicaba cambiar su comprensión del folclore, lo cual era totalmente entendible. Pero se tranquilizaron cuando se les presentó la estructura del programa que hasta IV año (noveno en básica secundaria) comprendía las materias teóricas que venían del programa anterior, como teoría del folclore y estudio de las danzas que conforman el mapa folclórico colombiano. Los cambios se encontraban fundamentalmente a partir de V y VI del nivel medio (o grados décimo y once), que estarían centrados en la investigación y la creación y serían manejados por profesores de danza contemporánea y maestros coreógrafos invitados.

Hicimos reuniones con padres y con los estudiantes que se encontraban finalizando el IV año de Folclore, a quienes les propusimos realizar un año más de estudio antes de graduarse, para ajustarse al nuevo

programa. Todos recibieron la idea con mucha comprensión y aceptaron sin dificultad la prolongación de su formación.

Los estudiantes pronto entendieron los propósitos del programa. La profesora de danza contemporánea de ese momento, en el espacio denominado “Pequeños creadores”, propuso al grupo de estudiantes de V año de Danza Nacional que intentaran crear algo innovador, una coreografía grupal con los conocimientos que habían adquirido de folclore nacional y danza contemporánea. Los estudiantes Yerly Tatiana Rodríguez, Viviana Rengifo, Lina María Ramírez, Andrés Felipe Rodríguez, Esteban Álvarez y José Miguel Certuche se unieron para elaborar una propuesta.

Se enfocaron en la música y danzas de origen afrocolombiano, especialmente de la costa atlántica. Investigaron danzas y sonidos de la herencia africana y, finalmente, inspirados en los tambores batá de los yorubas, realizaron su propuesta y le dieron el nombre *BATÁ* a este primer intento de creación coreográfica. El resultado del trabajo fue altamente positivo y una sorpresa evidente para la comunidad de Incolballet. Tuvo una acogida total. Yo había quedado muy feliz con lo presentado por los estudiantes. Uno de los profesores, al ver mi entusiasmo, me dijo:

—Maestra, pero eso no es folclore.

—¡Efectivamente! —le respondí—. Si usted ve esta danza, ¿pensaría que es cubana, dominicana, uruguaya o de dónde?

—Pues claro que colombiana, maestra.

—Exacto, querido profesor. Podríamos decir que es una danza nacional colombiana, ¿verdad que sí? Pues eso es lo que buscamos con el nuevo programa: tomar elementos del folclore y elaborar con ellos nuevas formas de danza. Es por eso por lo que lo hemos denominado Danza Nacional, los chicos lo han entendido.

El profesor sonrió y asintió con la cabeza, aunque no muy convencido. Sonréí, le di unas palmaditas en la espalda y le dije:

—No se preocupe, lo lograremos, ya verá usted.

Quienes recibieron mal todos estos cambios fueron el coordinador y las profesoras de la sede de Cañas Gordas. Aumentaron las protestas por la inconformidad con Danza Nacional, en especial porque se había establecido la selección para el ingreso al programa. A partir de ahí me pusieron encima la espada de Damocles, que anunciaaba todas las consecuencias negativas que se desencadenarían más tarde.

Esto ocurría en el año 2008, cuando Incolballet estaba a punto de cumplir treinta años defendiendo un proyecto de educación artística

formal y especializado. Para la celebración del aniversario contamos con el respaldo financiero de la gobernación del Valle, de la alcaldía, que facilitó la participación de la Orquesta Filarmónica del Valle, y del sector privado. No obstante, la mayor parte del financiamiento provino del Ministerio de Educación Nacional, bajo la dirección de la Dra. Cecilia María Vélez White, quien, a diferencia de los profesores de estudios generales de Incolballet, demostró una profunda sensibilidad hacia el proyecto y lo comprendió a la perfección.

La doctora Cecilia María apoyaba mis decisiones cuando los profesores académicos temían hacer algún cambio. Intentó sin éxito dotar a Incolballet de herramientas para seleccionar a los maestros de estudios generales, con el objetivo de evitar que fueran asignados de manera indiscriminada por la Secretaría de Educación. Era consciente de que la imposibilidad para seleccionar a estos maestros era una de las causas de los problemas y conflictos en Incolballet.

Los treinta años de Incolballet se celebraron con una hermosa programación. Se inició el primero de octubre con una gala conmemorativa en el Teatro Municipal en la que participaron algunos distinguidos egresados, la Escuela y la Compañía Colombiana de Ballet. El 2 de octubre se realizó un foro de educación artística y cultural, organizado conjuntamente con el Ministerio de Educación, y se cerró con la gala de *Carmina Burana*. Este evento se constituyó como el mejor regalo de agradecimiento de Incolballet al Valle del Cauca, dedicado con gratitud a las autoridades nacionales, departamentales, municipales, a la empresa privada y a todos nuestros conciudadanos que nos habían apoyado a través de esas décadas.

En el 2013 aumentaron las protestas de inconformidad y las amenazas de paro en la sede de Cañas Gordas. Iban y venían quejas a la Secretaría de Educación municipal, que, en busca de solución a los problemas, invitó a las dos partes a buscar acuerdos. Desafortunadamente, por razones familiares, me vi obligada a ausentarme del país durante tres meses. Quedó como directora encargada la subdirectora administrativa, apoyada por la subdirectora de formación, quien era la responsable de administrar y orientar los estudios generales siguiendo las normas del Ministerio y tenía a su cargo la sede de Cañas Gordas. En estas reuniones llegaron a acuerdos que no me fueron consultados, entre los cuales pactaron la creación de un nuevo bachillerato.

A mi regreso me encontré con esa desesperante situación ante la cual me sentí impotente y desolada. Un nuevo bachillerato era una locura. Ya

teníamos el programa de Ballet, que tenía énfasis en Danza Contemporánea, y el de Danza Nacional, que se había ajustado de manera que fuera acorde con los objetivos artísticos que dieron origen a la institución. El escaso presupuesto institucional lo compartíamos con el programa de Danza Nacional, haciendo restricciones que afectaban al programa de Ballet. Y ahora, ¡otro bachillerato! Si no teníamos recursos y la planta física ya no daba más. Además, sabía muy bien que el Gobierno aprueba cosas que después no se cumplen.

No había esperanza: a partir de ahí vi con tristeza y dolor cómo se desfiguraba Incolballet. La nave había perdido su rumbo original y, a medida que se avanzaba por estos nuevos y tortuosos caminos sin corregir el rumbo, nos dirigíamos irremediablemente hacia el precipicio. Percibía, además, un ambiente desagradable. Me sentía sola. Alejandra Muñoz, quien fue mi mano derecha y estaba formada para asumir la dirección de Incolballet, se había ido de Colombia hacía ya unos años.

Estaba rodeada de enemigos, dentro y fuera de Incolballet. Sabía cómo mis contradictores todavía tramaban la manera de sacarme de la institución. El director de Comfandi de ese momento me lo había dicho abiertamente en una reunión que tuvimos sobre la programación de funciones en el Festival Internacional de Ballet.

No tenía en quién confiar. Excepto por María del Carmen Aguado, quien venía trabajando a mí lado desde que nos sepáramos de Bellas Artes. Persona leal, honesta, honrada, con alto grado de integridad y sinceridad en sus acciones. Recuerdo que en esos momentos difíciles la llame y le dije:

—María, no puedo más. Quiero irme de aquí, este ya no es mi lugar.

Lloramos juntas y ella solo tuvo palabras para animarme. Un año después, se decretó mi salida de Incolballet.

Actualmente, me encuentro realizando un curso de danza creativa orientado a profesores de danza con o sin experiencia y a profesores de primera infancia. Este curso es ofrecido por la Fundación Danza Conmigo, la cual dirijo hoy día con el apoyo del Ministerio las Culturas. Resulta que en este curso me encontré con dos egresadas del programa de Danza Nacional de Incolballet, quienes también salieron de la escuela Cañas Gordas: Yerly Tatiana Rodríguez y Lina Ramírez.

La coincidencia es extraordinaria: mientras escribo estas páginas sobre las difíciles circunstancias en las que se creó el programa de Danza Nacional, tengo frente a mí a Yerly Tatiana y Lina. ¡Qué casualidad! Ambas formaron parte de la creación de *BATÁ*, tal como lo narré anteriormente.

Este encuentro ha sido sumamente emocionante, ya que ambas han tocado lo más profundo de mi ser al mostrar su excepcional transformación como personas y como maestras. Los difíciles momentos del pasado, marcados por los recuerdos amargos y las angustias vividas en Cañas Gordas, han sido repentinamente recompensados al conocer el extraordinario progreso de estas chicas y de otros egresados de Danza Nacional, según todo lo que me han contado Yerly Tatiana y Lina. Estas fueron las palabras que me dirigió, llorando de emoción, Yerly Tatiana en nuestro encuentro:

—Maestra, no se lamente por la asociación de Incolballet y la escuela de Cañas Gordas, nosotros somos la prueba de la validez de esa unión. La danza salvó nuestras vidas, la de mis hermanos y de muchos de nuestros compañeros. Casi todos los que salimos de las promociones mientras usted estuvo en Incolballet nos mantenemos en la danza y, gracias a ella, somos personas productivas en nuestro campo.

Me he sentido tan feliz y conmovida con las historias de vida de estos chicos que vale la pena que se conozcan como ejemplos de vida. Además, nos permiten comprobar cómo el arte puede transformar realidades y contribuir de manera significativa a la sociedad.

Eran tres los hermanos Rodríguez que pasaron de la sede de Cañas Gordas a la sede principal de Incolballet. Yerly Tatiana y Andrés Felipe ingresaron al programa de Folclore, mientras que William, el menor, se unió al programa de Ballet Clásico. Yerly Tatiana contó cómo, después de ayudar a su madre a vender papas fritas en los semáforos, ha logrado trabajar en tres sedes distintas, impartiendo clases a personas de diferentes estratos sociales: en el alto, dicta Iniciación a la Danza y Técnica Clásica y, en los estratos medio y bajo, ofrece, además de este curso, Danza Contemporánea y Lírico. Su academia también organiza vacaciones recreativas.

Cuenta con un programa llamado Plan Rescate, el cual otorga becas a niños de bajos recursos. A través de la organización TRR DANCE se les proporciona ayuda para que puedan formarse como bailarines y perseguir sus sueños en el campo de la danza contemporánea. Además, respaldó a su hermano menor William, sosteniéndolo económica y espiritualmente hasta lograr que se convirtiera en el bailarín profesional que es hoy en día como parte de la Compañía Colombiana de Danza Contemporánea-Incolballet.

Andrés Felipe Rodríguez y Lina Ramírez se conocieron en la Escuela y, desde entonces, han sido pareja. Son dos jóvenes excepcionales, dedicados a sus estudios y con muchas ganas de superarse. Después de

graduarse del programa de Danza Nacional, vinieron a hablar conmigo, conscientes de la importancia del ballet para su desarrollo profesional. Solicitaron ingreso al nivel medio de Ballet y, de esa manera, lograron ampliar su trayectoria. También han realizado cursos que les han permitido prepararse como profesores. Hoy son profesores de danza del colegio New Cambridge.

## Festival Internacional de Ballet

En homenaje a Jean-Georges Noverre, bailarín, coreógrafo y maestro excepcional de la danza escénica del siglo XVIII y cuyas teorías tuvieron un impacto significativo en el desarrollo y evolución del ballet como arte, la Unesco, en 1982, proclamó el 29 de abril como el Día Internacional de la Danza, fecha del nacimiento del maestro.

En Incolballet, a partir del 2002, comenzamos a festejar ese día organizando funciones en espacios abiertos como el Teatro al Aire Libre Los Cristales, el Teatrino del Museo La Tertulia y centros comerciales en los que participaban la Escuela y los bailarines de las compañías de ballet. Desde el mes de febrero iniciaban los ensayos para la preparación de la programación.

En el 2005, como en años anteriores, solicitamos el Teatro Los Cristales para la celebración de esa fecha, sin obtener contestación. Comencé a presionar a la Secretaría de Cultura de Cali para que respondiera a nuestra solicitud, respuesta que llegó un mes después de la fecha establecida para la celebración. La situación fue injusta y frustrante, tanto para estudiantes como para bailarines, que se habían preparado durante tres meses.

Esto me llevó a escribir una enérgica carta de protesta, no solo a la Secretaría de Cultura, sino al alcalde y al Concejo Municipal de la ciudad de Cali. Sorpresivamente, recibí respuesta a mi carta de parte del concejal Milton Castrillón, persona de carácter abierto y cordial, a quien había conocido desde cuando se desempeñó como director técnico de la Secretaría de Educación del Valle. Me invitó a ampliar los hechos que habían motivado mi protesta y a que narrara la historia de la creación del Día Internacional de la Danza. Estaba dispuesto a que el Concejo Municipal ofreciera una solución que impidiera la cancelación de dicha celebración. Meses después, si no me equivoco para noviembre, Milton se presentó en mi oficina y, con mucho entusiasmo, me dijo:

—Gloria, he decidido venir personalmente a hacerte entrega de una copia del Acuerdo 162, por medio del cual el Concejo Municipal se asocia al Día Internacional de la Danza para que nunca más se deje de celebrar. Presenté el proyecto al Concejo y fue aprobado.

—Es un hecho extraordinario, Milton. Personalmente y en nombre de la comunidad de Incolballet, recibe nuestra eterna gratitud.

—Pero, además —continuó Milton—, el Concejo aprobó un presupuesto para dicha celebración

¡No lo podía creer! Quería saltar y correr de la emoción. Me había quedado sin palabras. Sentía como si de repente todo se hubiese llenando de luz; la dicha no me cabía en el cuerpo.

Los fondos asignados por el Concejo Municipal debían ser entregados a través de la Secretaría de Cultura de Cali. Por lo tanto, en enero de 2006, me dirigí a la alcaldía para reunirme con Mariana Garcés, quien en ese momento era la secretaria de Cultura, con la intención de presentarle la propuesta de programa que había preparado. Estaba muy entusiasmada porque esta sería la primera vez que, de manera oficial, se realizaría en Cali el Día Internacional de la Danza.

Pero cuál sería mi sorpresa cuando, al decirle a Mariana el propósito de mi visita, ella me respondió:

—¡Claro que sí, Gloria! Ya nosotros tenemos definida la programación.

—¿Cómo así que ustedes tienen definida la programación? ¿Quiénes la prepararon? —pregunté asombrada.

—Con Amparo Sinisterra de Carvajal. Hemos considerado realizar un ballet sobre un libreto de *Cien años de soledad* de García Márquez, elaborado por el maestro Paul Dury, actual director de la Orquesta Filarmónica de Cali, quien además ha realizado la composición musical. También hemos pensado en invitar al maestro cubano Iván Tenorio para la realización coreográfica.

Escuché desconcertada y con disgusto repliqué:

—Mariana, esta celebración, respaldada ahora por el Concejo Municipal, es una pequeña batalla que he estado librando desde el año pasado, cuando no logramos llevar a cabo la celebración del Día International de la Danza. El Concejo Municipal, con buen criterio, escuchó mi queja y aprobó el proyecto presentado por el concejal Milton Castrillón a través del Acuerdo 162. Sin embargo, ahora me dices que ya han definido una programación sin contar con Incolballet. No entiendo ni encuentro justa esta situación.

—Espere, Gloria, es que no me ha dejado terminar —continuó Mariana—. Por supuesto que hemos pensado en realizar el proyecto con la Compañía de Incolballet.

—Un momento —respondí contrariada—: la dirección artística de Incolballet está en mis manos y no tengo ningún interés en embarcarme en un proyecto de este género. Y ¿con el maestro Tenorio? No, no, Mariana. En estos momentos vamos por otros caminos en las producciones artísticas que realizamos.

Me pregunté para mis adentros en dónde quedaba todo lo que dijeron en contra de Iván Tenorio cuando montamos *Carmina Burana*, descalificando abiertamente su coreografía con sesgos políticos por ser cubano. Mariana se disgustó muchísimo, decía una y otra vez que yo era muy complicada y que por eso era difícil hacer proyectos conmigo. Discutimos y discutimos. Yo le dije que habláramos con el concejal Castrillón para aclarar esta situación; entonces, manifestó:

—Proartes seguiría adelante con el proyecto y se realizaría en el próximo Festival.

A continuación, me explicó sus planes. El montaje de la obra requeriría un cuerpo orquestal de casi cien músicos y ya estaban adelantadas conversaciones con la Orquesta Filarmónica de Medellín. Dentro de la programación del Día Internacional de la Danza, se tenía planeado realizar un concierto de estreno de la parte musical en el Teatro Jorge Isaacs. Traerían de Cuba al maestro Iván Tenorio para exponerle la idea del montaje coreográfico que se representaría al año siguiente. Se requerían cien millones de pesos que se tomarían del presupuesto asignado al Día Internacional de la Danza.

Respiré profundo y terminé aceptando. No tenía otra alternativa, puesto que tengo claro que, desde hace años, unos pocos actores tienen el poder hegemónico de la cultura de Cali e imponen sus propios intereses personales sin cuestionamiento alguno. Cuentan con el poder político, social y económico. No era el caso seguir dicitiendo. Por tanto, las cosas quedaron así: Incolballet realizaría la programación prevista para el Día Internacional de la Danza y Proartes llevaría a cabo el concierto en el Teatro Jorge Isaacs con la participación del maestro Tenorio y la Orquesta Filarmónica de Medellín. Ese año se realizó el concierto, pero el proyecto nunca se llevó a cabo.

En el 2007 tomé conciencia de que el Día Internacional de la Danza se podía transformar en el Festival Internacional de Ballet que había soñado. Había intentado hacerlo en los años ochenta, sin encontrar

apoyo. Como el proyecto artístico de Incolballet contemplaba la formación, producción y creación de públicos para el ballet, este era el momento justo para crear el Festival.

Tomé la decisión de ir a la Secretaría de Cultura a proponer la idea y me prometí enfrentar a Mariana Garcés, en caso de que se opusiera, hasta convencerla. Pero cuando llegué a su despacho y le dije:

—Mariana, he pensado que, en vez del Día Internacional de la Danza, realicemos un Festival Internacional de Ballet.

—¡Estupendo, es una excelente idea! —respondió ella—. Sin embargo, se debe hacer dentro del marco del Día Internacional de la Danza, según el acuerdo.

Agradecí enormemente su disposición y salí feliz. El Festival Internacional de Ballet cerraría el ciclo artístico que visualizaba desde mi regreso a Colombia: el de formar público para el ballet y proyectar al mundo internacional de la danza el trabajo que se realizaba desde una provincia colombiana. Y además, los bailarines y maestros de Incolballet podrían compartir con los invitados e intercambiar experiencias. Quería que los más jóvenes sintieran que hacían parte del inmenso mundo internacional del ballet y que se motivaran en persistir en la carrera; que pudieran soñar con llegar a ser grandes bailarines. Deseaba también que el público de Cali notara el nivel alcanzado por nuestros bailarines. Estaba segura de que traería grandes beneficios. Pensar e idear todo esto me llenaba de ilusión.

En el 2007, para el Primer Festival Internacional de Ballet, tuvimos la oportunidad de invitar maestros internacionales para que nos colaboraran preparando tanto a la Compañía como a la Escuela. Juan Carlos Peñuela, egresado de Incolballet que en ese momento bailaba con el Ballet de Pensilvania como primera figura y que estaba siempre atento a nuestros procesos, nos sugirió al maestro Meredith Rainey, coreógrafo norteamericano con una extensa carrera, reconocido como uno de los más talentosos coreógrafos contemporáneos del momento, para realizar una nueva coreografía de la Compañía Colombiana de Ballet.

Empeñada siempre en la idea de que tanto bailarines como estudiantes se apropien de los conceptos básicos del arte teatral y de la improvisación, invité al maestro argentino Jorge Holovatuck, especialista en Educación Artística con orientación Escénica y Producción de Lenguaje Teatral, para trabajar con los estudiantes de la Escuela y preparar algunas obras infantiles.

El Primer Festival Internacional de Ballet se realizó entre el 23 y el 29 de abril de 2007. Participaron compañías de primer nivel de siete países, con obras de ballet clásico, neoclásico y contemporáneo, entre ellas, la Compañía Miguel Robles de Argentina, el Ballet Santiago de Chile, Etha Dame de Francia, el Espacio Alterno de Venezuela, el Ballet Carmen Roche de España y el Ballet Nacional de Cuba, y por Colombia, Azoe Danza e Incolballet.

La gala inaugural se realizó la noche del lunes 23 de abril en el Teatro Municipal Enrique Buenaventura. La primera parte del programa inició con un apoteósico desfile de los 280 estudiantes de Incolballet y los integrantes de la Compañía Colombiana de Ballet de Incolballet, que generó la ovación de los caleños que llenaron el teatro. En la segunda parte se presentaron las obras de los coreógrafos invitados. Meredith Rainey, con *Reflejos de luz*, *Cien grados a la sombra* y *El último botón*. Cerró el programa la obra del coreógrafo cubanoalemán Gonzalo Galguera, *Cali-da-Memoria*.

Hubo espacio para la parte académica con conferencias y talleres. Se organizó el Taller de Crítica de Danza, dictado por el maestro Carlos Paolillo, uno de los críticos de danza más importantes de Latinoamérica. En el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Del Valle, el maestro cubano Ricardo Rey Mena, diseñador y pintor, vinculado al Ballet Nacional de Cuba, dictó la conferencia “Evolución de la escenografía y vestuario para la danza y el teatro”.

Los estudiantes de Incolballet participaron con las obras montadas por el maestro Holovatuck: *La capa del oso*, *La niña perdida*, *El beso real*, *El príncipe feliz*, *Soldadito de plomo*, *La bruja y las niñas*, *Aristán*, *Los sordos* y *Pulgarcita*. Obras que fueron estrenadas en Cali Teatro y en las Comunas 14, 16 y 17 durante los últimos días de abril.

La entrada al Festival fue gratuita. Era hermoso ver las largas filas de personas de todas las clases sociales para ingresar a los teatros cerrados. Los espacios alternativos también contaron con muy buen público y así se derrotó la idea de que el ballet era un evento sofisticado que no atraía a la gente.

La Revista *Danza Hoy* de España registró así el Primer Festival Internacional de Ballet de Cali:

Cerca de treinta años de actividades de Incolballet se traducen en un significativo número de bailarines egresados de sus filas que hoy ocupan posiciones destacadas en importantes elencos de América Latina, Estados

Unidos y Europa. Del mismo modo, sus proyectos formativos y de extensión se han convertido en efectivos agentes de cambio social, en un ámbito largamente signado por la violencia. Un nuevo aporte de esta institución constituye el I Festival Internacional de Ballet de Cali, recientemente celebrado como parte de la conmemoración del Día Internacional de la Danza. Siete compañías de ballet y danza contemporánea procedentes de Cuba, Argentina, Chile, Venezuela, España y Francia, junto a las delegaciones de Colombia, ocuparon los escenarios del Teatro Municipal Enrique Buenaventura y el Teatro Jorge Isaacs, así como los espacios públicos alternativos, en programaciones caracterizadas tanto por su diversidad de tendencias, como por su eclecticismo conceptual y estético.

En el 2009 el Festival se consolida, participan diez países. Luego, decidí aventurarme a realizar el evento inaugural del Tercer Festival en la plaza de toros de Cañaveralejo, ante el desconcierto e incredulidad de mis colaboradores. Esa plaza sencilla, hermosa, con una estructura audaz que asemeja a una copa de champaña, diseñada por el arquitecto Julián Guerrero Borrero y realizada por el ingeniero Guillermo Zuleta, es una grandiosa armazón sin columnas y con un voladizo de noventa y cinco metros de diámetro; una obra de ingeniería novedosa y extraordinaria. Estaba convencida de que sería un hermoso marco para el ballet. Elevar la vida donde se producía muerte.

Entusiasmada con la idea, me puse en marcha. Visité la plaza acompañada de todos los técnicos del Festival, encabezados por Hárold Ordoñez, sonidista, productor y colaborador de Incoballet durante muchos años. Conversamos el tema con la administración de la plaza para conocer su disponibilidad. La idea les encantó y nos ofrecieron toda su colaboración. Solo entonces entramos a la arena. Cuando me paré en la mitad de ese ruedo magnífico tuve una sensación asombrosa, sentí que el cuerpo se me dilataba de extremo a extremo. Cuando los técnicos me indicaron dónde se podría colocar la tarima, con un frente único, como en el teatro, reaccioné:

—No, no. La tarima se debe colocar en el centro y ojalá redonda para no alterar la belleza estética de este espacio maravilloso.

A partir de ahí comenzamos a planificar el programa, la producción y a analizar los desafíos técnicos que nos imponía la plaza. Como el espacio circular exigía ajustes a la coreografía, conversamos con algunas compañías que considerábamos podrían participar. En primer lugar, se les propuso a Álvaro Restrepo y Marie France Delieuvin, del Colegio

del Cuerpo de Cartagena, quienes aceptaron entusiasmados. Álvaro, muy seguro, propuso una danza tradicional coreana que había aprendido con su maestro Choo Kyoo-Yun y que se podía realizar con cien bailarines, dentro de los cuales propuso que nos incluyéramos los tres. Era una danza ritual alrededor de un fuego. Asumí la propuesta como una danza de purificación e iluminación, perfecta para el propósito de llevar la danza, que es vida, a la plaza, donde se realiza el ritual de la muerte.

El productor del Festival de ese momento propuso incluir un espectáculo aéreo que conocía del grupo Bajo Tramoya de Bogotá, llamado *El vuelo de la medusa*, que además de ser un espectáculo visualmente hermoso, nos permitiría realizar los cambios que escénicamente se requerían. La mirada del espectador estaría focalizada hacia lo alto, mientras abajo hacíamos los cambios técnicos necesarios. Para la ejecución de esta danza aérea se instalaron unos tensores a lado y lado de la plaza.

La visión de las figuras danzantes deslizándose por los aires, colgados de los tensores y acompañadas de música y de luces, hicieron de este evento un espectáculo increíble, que se constituyó como uno de los más trascendentales de los festivales vividos en Cali.

La danza ritual propuesta por Álvaro Restrepo fue recibida por el público con concentración y respeto. La plaza lucía maravillosa, con el escenario lleno de alegría, música y color, con la aparición de bailarines, juglares, zanqueros y acróbatas, con la obra *Alegría medieval*, interpretada por los estudiantes de Incolballet. Como cierre de la noche, se presentó la Compañía Colombiana de Ballet acompañada de Anastasia Gavrilenkova, bailarina principal, y Gonzalo Galguera, bailarín, coreógrafo y director del Ballet de Magdeburgo, en una de las más hermosas obras del ballet romántico, el segundo acto del ballet *Giselle*.

Era conmovedor percibir el júbilo, la excitación y la excelente recepción del público. Más de trece mil personas tuvieron la oportunidad de presenciar, de manera gratuita, un espectáculo artístico de esta categoría. A partir de ese momento y durante diez años consecutivos, hasta el 2018, la plaza de toros fue el centro de las inauguraciones del Festival Internacional de Ballet.

En esa tercera versión se realizaron más de treinta funciones gratuitas en teatros, parques y plazoletas, con una asistencia aproximada de cincuenta mil personas. Además, en el Centro de Convenciones se llevó a cabo una función de danza aérea de la compañía argentina de Brenda Angiel, organizada con mucho éxito por la Fundación Talentos para la

Danza. Esta fundación fue creada por tres mujeres generosas e increíbles: Sandra Freije, Elsa Dorronsoro y Andrea Kure, a las que más tarde se les unió María Consuelo Meneses.

La fundación nació para apoyar a los niños de Incolballet que encuentran en la danza su proyecto de vida pero que atraviesan circunstancias económicas difíciles y necesitan de una oportunidad para salir adelante. La fundación garantizaba su permanencia en la institución hasta la finalización de sus estudios; se convirtió más tarde en la Fundación para el Desarrollo de la Danza y las Artes Danza Connigo, que, a partir del 2015, realiza los Festivales Internacionales de Ballet - FINBA. A ellas, y a quienes conformaron en distintas ocasiones la junta directiva, entre ellos, Jaime Galarza, José María Borrero y Óscar Vergara, mis eternos agradecimientos por extender siempre su mano amiga.

También es importante para mí detenerme un momento para reconocer y valorar la generosidad de la Fundación para la Difusión del Psicoanálisis Sigmund Freud, fundada por la psicoanalista Dra. Luz Helena Giraldo Fajardo. Tras su liquidación, la junta directiva, en cabeza de su directora, la doctora Aleyda Muñoz López, decidieron donar todos sus activos a nuestra Fundación para el Desarrollo de la Danza y las Artes Danza Connigo, convirtiéndose en nuestro principal benefactor. Este gesto, altruista y desinteresado, ha sido fundamental para el crecimiento y la continuidad de nuestras actividades, tanto artísticas como educativas.

Volviendo al hilo de la narración, dos de los principales logros del Festival Internacional de Ballet han sido la inclusión social y la oportunidad que ha tenido el público de Cali de ver espectáculos artísticos de talla mundial. Como hasta ese momento el Festival seguía inscrito dentro del Día Internacional de la Danza, muchas organizaciones de otros géneros de danza –folclore, salsa, danza urbana, etc.– comenzaron a interesarse en participar en el Festival y, considerando que cada uno de estos géneros cuenta con su propio festival y que nuestro propósito ha sido la formación de públicos para el ballet, propuse al Concejo Municipal separar el Festival Internacional de Ballet del Día Internacional de la Danza y que este se abriera a todos los géneros de danza de la ciudad.

Una vez fue escuchada mi proposición, el Concejo Municipal emitió el acuerdo 0271 de 2009, mediante el cual se instauró el Festival Internacional de Ballet en el municipio de Cali en la primera semana del mes de junio de cada año. Fue firmado por Milton Castrillón como

presidente del Consejo y Hébert Lobatón, como secretario, y sancionado por el doctor Jorge Iván Ospina como alcalde de la ciudad.

El Festival Internacional de Ballet crecía exitosamente año tras año. Hasta que, en el 2013, dos meses antes de abrir la séptima versión, apareció en el horizonte una nube gris. Mariana Garcés, ministra de Cultura en ese momento, anunció, como quien saca un conejo del sombrero, la creación de una Bienal de Danza en Cali con la que daban fin al Festival Internacional de Artes.

Expresó que la idea era crear una Bienal “que sea para la danza como lo es para el movimiento teatral el Festival Iberoamericano que se realiza en Bogotá. [...] un evento que reúna todos los géneros dancísticos [...] para la visibilización de los procesos propios”. Y agregó: “La idea de la Bienal surge en el Ministerio, en el marco del Plan Nacional de Danza”. Con este propósito, congregó a un grupo de personas públicas y privadas de la ciudad, al alcalde, a la secretaría de Cultura del municipio, a Comfandi, a la Alianza Colombo Francesa y a Proartes. Ninguno tenía relación alguna con la danza. El Ministerio aportaría la suma de 1400 millones de pesos y la Alcaldía, 1000 millones. La Bienal sería organizada y operada por Proartes.

Mientras que el Festival Internacional de Ballet llegaba a su séptima edición, Incolballet cumplía treinta y cinco años de logros incuestionables, tanto la Escuela como la Compañía contaban con reconocimiento nacional e internacional y muchos egresados se encontraban vinculados a importantes compañías de Europa, Estados Unidos y Suramérica, se proponía una Bienal de Danza que nos ninguneaba. Germán Patiño, en desacuerdo con esta propuesta, resaltó en el periódico *El País* de Cali al VII Festival Internacional de Ballet:

Se trata, sin duda, del gran evento de la danza en nuestra ciudad y en el país, no solo por la gran calidad de las compañías que llegan a él, sino porque su orientación está a cargo de Incolballet. [...] En el mundo del arte las cosas no se consiguen tan solo con dinero, buenas relaciones y contactos, o poder político. Los logros principales son fruto del trabajo duro, de la sensibilidad y de la honestidad a toda prueba. Que es lo que caracteriza a ese milagro de la cultura caleña que es Incolballet, sin duda la organización más ejemplar del país. Y algo más: la existencia de procesos previos, que puedan cuajar en grandes eventos, que a su vez son punto de partida para nuevos procesos, o para la depuración de los existentes. Hay que haber sudado sobre los pisos de madera, varias horas al día, durante muchos años, para ganarse un puesto de respeto en el universo de la danza, como

lo ha hecho Gloria Castro, para entender la milagrosa capacidad de convocatoria que tiene su Festival.

El anuncio de la ministra Garcés sobre la creación de la Bienal de Danza, desestimando la trayectoria de Incolballet y del Festival Internacional de Ballet, suscitó una fuerte polémica en diversos ámbitos de la ciudad. Algunos se preguntaban cuál era la intención de la ministra: ¿acaso obstaculizar el Festival Internacional de Ballet? Tal vez Mariana Garcés olvidó que ostentaba el cargo de ministra de Cultura de Colombia, que Incolballet es una institución estatal y que un ministro no está para beneficiar intereses personales.

Carlos Palau, destacado cineasta vallecaucano, fue uno de los primeros en alzar la voz contra lo que consideraba un exabrupto. Expresó su rechazo frente a la intención de la ministra de Cultura de crear una Bienal de Danza, otorgando generosos recursos económicos a una entidad privada en la que ella había trabajado anteriormente, con el propósito de favorecer a su amiga personal. Una entidad que carecía de vínculos con el mundo de la danza, en contraste con Incolballet y sus treinta y cinco años de tradición y reconocimiento nacional e internacional.

Debido a esta inequidad y al apoyo evidente a intereses personales, artistas e intelectuales se unieron en rechazo a la decisión de la ministra. A Carlos Palau se unió la fuerte voz del poeta Harold Alvarado Tenorio, quien también se manifestó en contra de otras acciones del Ministerio. Las confrontaciones fueron tan fuertes que la ministra terminó demandando judicialmente al cineasta y al poeta.

Aura Lucía Mera expresó también su rechazo a la situación creada con la Bienal, publicando un artículo que quiero dejar hoy aquí consignado como prueba de la animadversión que estas personas han tenido hacia mí, pensando que me hacían daño, sin darse cuenta de que era a Incolballet y a los talentosos bailarines que ahí se desarrollaban a quienes ciertamente afectaban. Aura Lucía tituló el artículo publicado en el periódico *El País* de Cali como “La danza de los millones”:

Para los que conocemos un poco a fondo, simplemente por cuestión de calendario y porque nos ha tocado vivir o padecerlo de cerca de “primera mano”, como diríamos coloquialmente, no es un secreto, repito, la animadversión de Amparo Sinisterra, viuda de Carvajal, contra Gloria Castro, la directora de Incolballet. Amparo y Gloria se reencuentran en Cali. Ambas apasionadas por el ballet. Con la pequeña diferencia de que Gloria

Castro, “la eximia”, como la llamamos sus amigos, convierte un sueño utópico en realidad. Crear una escuela de ballet en Cali con todas las de la ley, seleccionando sus alumnos bajo rigurosos parámetros para formar bailarines profesionales, al mismo tiempo que cumplían su formación escolar de primaria y bachillerato: Incolballet. Amparo no logra, a pesar de sus conocimientos y amor por esta dura disciplina, que su Academia Anna Pavlova logre niveles óptimos en la formación de sus pupilos y se queda como una academia más. Incolballet ha formado bailarines profesionales que han triunfado internacionalmente, perteneciendo algunos al Ballet Béjart. Así como Amparo creó Proartes en un ingenuo deseo de opacar a La Tertulia y se empoderó de los Festivales de Arte, logrando cosas importantes pero jamás de la relevancia del Museo de Arte Moderno, ahora con Mariana Garcés, su subalterna eterna en Proartes y en Colcultura, vuelve a arremeter, con todos los hierros que da el poder, el dinero y la amistad personal con la esposa del presidente Santos, y acaba de un tamborazo estridente con el festival Proartes-Artes Plásticas para dedicarse a la Bienal de Danza. Recuerdo cuando estaba de directora de Colcultura la cita que me solicitó y le concedí viajando ella de Cali a Bogotá para “rogarme que no siguiera apoyando a Incolballet”. Todavía tengo ese sabor de amarga sorpresa en mi mente. Naturalmente le respondí que sus requerimientos no tendrían eco. Todas estas cosas pueden pasar al anecdotario cultural de la región, pero vuelven a tomar importancia en este momento en que Mariana Garcés, nombrada por Amparo Sinistra en el Ministerio de Cultura, tiene la desfachatez, por no decir menos, de girar mil cuatrocientos millones de pesos a la Bienal de Danza de Proartes inventada por su antigua jefa, con el único propósito de atravesar palos de rueda en el Festival Internacional de Ballet que lleva años en Cali dirigido por Incolballet. La ministra Garcés tiene la obligación de publicar cuánto gira el Ministerio a La Tertulia, a Incolballet y a las demás instituciones culturales que llevan años trabajando con las uñas, y de explicar este despropósito millonario de apoyo a Proartes-Danza. Con el agravante de que Mariana fue funcionaria de Amparo en Proartes durante años y en Colcultura. Y que esto se sepa en todos los departamentos del país, en los que la cultura es la cencienta del paseo. Apoyo a Carlos Palau en sus escritos sobre el tema y si también la ministra de Amparo me demanda, pues compartiremos celda. Yo, vestida de hombre, o Carlos, con falda de lunares.

P. D.: ¿Es cierto que el alcalde Guerrero también colabora con mil millones? No me lo puedo creer.

En el contexto de la administración pública, el favoritismo y el nepotismo son prácticas que están en contra de los principios de transparencia, imparcialidad y equidad que deben regir en el ejercicio de la función pública. Las autoridades deben tomar decisiones basadas en criterios objetivos y en el interés general, sin favorecer a personas o entidades con las que tengan relaciones personales. La ministra Mariana Garcés actuó en contra de estos principios. Es bueno recordar que Proartes en ese momento era una entidad que se había quedado sin contenido programático. El Festival Internacional de Artes que creó en 1986 llegó a su fin en 2011 con la décimo quinta edición. Fue un Festival que, a decir verdad, no logró obtener la acogida general del público debido a que la programación se centraba especialmente en un selecto grupo de intelectuales y poetas a quienes se les ofrecían generosos reconocimientos económicos. Aunque estas personalidades gozaban de gran reconocimiento internacional, no tenían una conexión directa con la vida cultural de la ciudad.

Así se estableció la Bienal de Danza de Cali. Y a pesar de todo lo que en su momento dijo la ministra Garcés, la Bienal es un evento de Proartes gestado en Proartes, tal como puede leerse hoy en día en su historial. No había sido gestado dentro del Plan Nacional de Danza.

Como era de esperarse, no pasó mucho tiempo sin que faltaran los contratiempos con el Festival Internacional de Ballet. La táctica que utilizaron y que se fue incrementando con el tiempo fue hacer programaciones anticipadas en las fechas en que se realizaba el Festival Internacional de Ballet, confundiendo al público y acaparando a los medios, que podían controlar con su pauta publicitaria.

Esta situación llegó a su punto álgido en 2017, lo que llevó al alcalde Maurice Armitage a proponer que el Festival Internacional de Ballet se realizara cada dos años, a fin de evitar estos tropiezos. Por primera vez se suspendió en ese año el Festival y se retomó a partir del 2018 de manera bianual, como se había acordado, hasta la fecha.

### **Convenio Accademia Teatro alla Scala, Milán-Incolballet, Cali**

A pesar de los desafíos que enfrentaba Incolballet desde el 2011 como consecuencia de la crisis vivida por las instituciones culturales de la ciudad con el gobernador Ubeimar Delgado, decidí aprovechar el viaje que, por motivos personales, tenía previsto a Europa para visitar Italia. Mi

propósito era buscar apoyo internacional para la implementación de los cambios que consideraba necesarios para actualizar y renovar la metodología y pedagogía del ballet, y promover, asimismo, el desarrollo de la Compañía Colombiana de Ballet.

Viajé a Milán en el 2012 para visitar la academia de danza del Teatro alla Scala. Gracias a mi amiga Elisa Guzzo Vaccarino, filósofa, critica y publicista experta en danza, había concertado una cita con el director de la Escuela de Ballet, el maestro Frédéric Olivieri, y los directivos de esta prestigiosa institución. En dos extensas reuniones expuse quiénes éramos y cuáles eran nuestras necesidades. Hablé sobre la metodología y pedagogía de la enseñanza del ballet, la formación de pianistas acompañantes, la capacitación de luminotécnicos, maquinistas teatrales, realizadores de vestuario teatral, etc. También les conté del Festival Internacional de Ballet, que hasta el momento contaba con seis ediciones.

El grupo directivo se mostró impresionado por la cantidad de actividades que realizábamos y, en particular, por los espectáculos en la plaza de toros y la asistencia masiva, tal como pudieron apreciar en las fotos y videos que les presenté. Y así, estuvieron muy dispuestos a estudiar un plan de cooperación. Sin embargo, debían realizar una visita a Cali para conocer *in situ* el contexto social y precisar los requerimientos de Incolballet. De acuerdo con el resultado, podrían diseñar un plan para la transferencia de conocimientos de la metodología de la *Accademia*, tanto para el ballet como para los procesos de producción escénica.

Respondí con gran alegría ante el resultado positivo de la visita. Estaba segura de que conseguiría los recursos necesarios para hacer realidad este encuentro. La experiencia de conocer a todas estas personas sencillas e increíblemente amables me llenó de satisfacción.

Antes de finalizar el 2012, la vicedirectora general Nadia Nigris, acompañada de Umberto Bellodi, encargado de los proyectos de cooperación internacional de la *Accademia Teatro alla Scala*, llegaron a Cali para conocer el contexto social y cultural de la ciudad y determinar las posibilidades de apoyo. Realizaron visitas a las instalaciones de Incolballet, donde conversaron con profesores, pianistas acompañantes y personal administrativo. También tuvieron la oportunidad de conocer la Universidad del Valle, la Universidad San Buenaventura, el Sena, así como los teatros Municipal y Jorge Isaacs. Visitaron incluso algunas escuelas de salsa.

Durante la visita, el doctor Rodrigo Guerrero, en ese entonces alcalde de la ciudad, y su esposa María Eugenia Carvajal los recibieron con la

amabilidad que los distinguía, se mostraron entusiastas y ofrecieron su apoyo al proyecto. Después de la visita a Cali, la delegación italiana concluyó que sí era posible desarrollar un programa de cooperación. Una vez en Italia, analizarían los resultados y nos enviarían una primera propuesta.

Renació en mí la esperanza ante este logro extraordinario, que beneficiaría, no solo a Incolballet, sino a todo el sector cultural de la ciudad. Según lo anunciado, nos llegó la propuesta para iniciar el proyecto, que constaba de dos fases: “Diagnóstico y evaluación del contexto” y “Formulación e implementación”.

Para cumplir la primera fase, a finales del 2013 llegaron a Cali, Dianella Chiodi y Marjia Kuhti, dos mujeres excepcionales que conquistaron el corazón de todas las personas que tuvieron contacto con ellas. Durante quince días intensos, realizaron en la ciudad el trabajo de investigación y análisis del contexto de las artes escénicas, del personal técnico y del nivel de conocimientos en las áreas técnicas para trabajar en el arte del espectáculo en vivo, así como también de los recursos con que contaba cada una de las organizaciones visitadas. Fue un trabajo serio y meticuloso.

El resultado final de esta fase fue la publicación de un informe de investigación que incluyó la información recopilada, evaluada y elaborada críticamente por investigadores italianos. El documento, titulado *Análisis de las necesidades de formación de profesionales en la ciudad de Cali*, fue la base científica para el trabajo de planeación didáctica y de realización de los cursos de formación.

## Hay golpes en la vida, tan fuertes

Durante el 2014 trabajamos las alianzas y formas de participación de las instituciones que harían parte del proyecto: alcaldía de Cali, a través de la Secretaría de Cultura, Sena, Universidad del Valle, Universidad de San Buenaventura y los teatros Municipal y Jorge Isaacs. Desafortunadamente, para el 2015, cuando se organizaron los primeros cursos diseñados por nuestro *partenaire* italiano, mis circunstancias habían cambiado; había sido forzada a dejar la dirección de Incolballet. En un gesto de gran nobleza tanto del alcalde Rodrigo Guerrero —quien sostuvo su apoyo al proyecto a través de la Fundación para el Desarrollo de la Danza y las Artes Danza Conmigo— como de los expertos, se decidió mantener la cooperación.

La delegación de expertos italianos de la Accademia Teatro alla Scala de Milán llegó en los primeros días de septiembre del 2015. Eran cuatro expertos llenos de una vitalidad extraordinaria: Andrea Burgaretti, Gabrielle Moreschi, Loreta Alexandrescu y Dianella Chiodi. Tampoco ellos entendían lo que había sucedido con mi situación, pero sabían que había que seguir adelante, cosa que llenó como un bálsamo mi espíritu.

Diseñaron la Capacitación y Actualización para Formador de Formadores, repartida en tres cursos: Luminotécnicos, Maquinistas Teatrales y Propedéutica de la Danza. Las organizaciones aliadas seleccionaron a las treinta y un personas que participaron en los cursos.

Como anécdota ilustrativa de la complejidad de organizar cursos internacionales de tan alto nivel en nuestro contexto, quiero mencionar el enorme esfuerzo que implica su realización. Antes de que los expertos de la Accademia Teatro alla Scala viajaran a Colombia, nos proporcionaron una lista detallada de requisitos que debíamos cumplir para asegurar el éxito de cada uno de los cursos programados. Una de las peticiones más sorprendentes fue la referente a una consola de luces llamada MA necesaria para el curso de luminotécnica. Solo el nombre de esta consola me resultaba casi tan enigmático como si viniera de otro planeta.

Compartí esta demanda con Hárold Ordoñez, el productor del Festival Internacional de Ballet. Su respuesta fue reveladora y cómica al mismo tiempo.

—¡Una consola MA! —me dijo—. Gloria, en Cali ese tipo de consola de luces no existe. Averiguaré si hay en Bogotá.

Después de hacer las investigaciones del caso, me llamó y me dijo:

—En Bogotá tienen una y la alquilan. La podrían traer a Cali, vendría acompañada de un técnico. El valor del alquiler son catorce millones diarios.

—¡Imposible! Es una cosa de locos. Imposible para nosotros.

Iban y venían llamadas con Italia, hasta que el maestro designado por La Scala, Andrea Burgaretti, me dijo:

—Las consolas con que cuentan los teatros en Cali son muy antiguas y no vale la pena dictar un curso utilizándolas, porque pronto las tendrán que sustituir. Debemos dejar capacitados a los técnicos con un muy buen nivel, que les servirá para aplicar dichos conocimientos, aun con las consolas que tienen los teatros actualmente, pero con criterios enriquecidos.

—¿Qué hacemos, entonces? —pregunté

Finalmente, Andrea me dijo:

—La llevaré desde aquí, desde Italia.

Y esa fue la solución. Una consola de luces MA es un dispositivo utilizado en el ámbito de la iluminación escénica para controlar y programar las luces de manera precisa y creativa, que le permite al operador ajustar diferentes parámetros, como el color, la intensidad, la posición y los efectos especiales. Además, ofrece la posibilidad de programar secuencias de iluminación complejas y sincronizarlas con la música o el ritmo del espectáculo.

Este intercambio ilustra vívidamente cómo la distancia entre las condiciones técnicas ideales y las realidades locales puede generar situaciones en las que lo que para algunos puede resultar común y corriente, para otros puede ser una verdadera odisea. A pesar de los desafíos, estos esfuerzos demuestran el compromiso constante por elevar nuestros estándares y traer conocimiento de clase mundial a nuestro entorno cultural.

Pero, por supuesto, a pesar de las previsiones, una vez iniciados los cursos, no faltaron las dificultades. Para el caso del curso para maquinistas teatrales, el Sena se había comprometido a entregar los materiales, pero llegado el momento en que el maestro Gabrielle Moreschi necesitó unas maderas, la institución, no recuerdo por qué, no las pudo entregar. Lo increíble era ver al equipo de italianos andando por el centro de Cali, averiguando el valor de las maderas que se requerían y corriendo muy animados de un sitio a otro; cuando encontraron lo que necesitaban, decidieron llamar a Italia y solicitar autorización para realizar ellos la compra de las maderas. Yo sudaba frío.

Así fuimos solucionando todas las dificultades en medio de la alegría y simpatía de los maestros italianos. Pero, de pronto, una nueva petición:

—Gloria, para que los cursos tengan un resultado práctico, sería importante que dispusieras un grupo de ballet con algún montaje, así, los estudiantes, tanto de luces como los maquinistas teatrales, podrán aplicar lo que están aprendiendo.

Como en esos momentos me encontraba ya fuera de Incolballet, la persona que dirigía entendía poco de estos asuntos y solo sabía de administración pública, por ende, se negó a colaborar. Peor aún: cuando se solicitó la asistencia de algunos estudiantes de ballet para la práctica del curso de Propedéutica de la Danza, la señora consideró que la Academia Teatro alla Scala no tenía nada que enseñarle a Incolballet. Así que les respondí a los maestros:

—Como bien saben, no cuento con ningún grupo de ballet. Todo ha quedado en Incolballet. Pero Mauricio Domenici se ofreció a averiguar con los profesores y egresados del Departamento de Artes Escénicas de Universidad del Valle, pues ellos tenían alguna obra en proceso de montaje.

Sucedío que una de las participantes del curso de Maquinistas Teatrales resultó ser Karla Rocío González, una sobresaliente estudiante de último año en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle. Karla participaba activamente en un valioso proceso de formación teatral enfocado en el ámbito del trabajo comunitario en la Comuna 16 del oriente de Cali. Su labor se centraba en colaborar con jóvenes provenientes del estrato dos del distrito de Aguablanca a través de la herramienta transformadora que es el teatro.

Con entusiasmo, Karla se ofreció para hacer una muestra de la obra *La rumba del N. N.*, que estaba preparando meticulosamente. Nos dijo:

—Ustedes la ven y evalúan si esta obra puede servir al propósito de realizar el montaje escénico. Trabajamos en el Teatro Comuna 16, es un espacio pequeño con capacidad para doscientas personas.

La propuesta de Karla nos tomó a todos por sorpresa, pero la aceptamos inmediatamente. Cuando llegó el día de la presentación, el Teatro lucía impecable y pulcro. Tanto Karla como el director, José Antonio Hernández, un egresado de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle, se habían encargado de enviar invitaciones a los miembros de la comunidad.

Una vez en el teatro, fuimos testigos de una escena conmovedora. Los chicos, provenientes de un entorno social marcado por la adversidad, se desenvolvían en el escenario con bastante dignidad. Este hecho tuvo un impacto particularmente profundo en los italianos, quienes quedaron asombrados al observar cómo estos jóvenes, a pesar de ser aficionados, desempeñaban sus roles con tal pasión y convicción.

Finalizada la función, llevamos a cabo una emotiva reunión con los jóvenes actores. Durante este encuentro, los italianos dieron muestra de su enorme sensibilidad y calidad humana; los actores se retiraron muy contentos por el hermoso momento vivido. Lamentablemente, se llegó a la conclusión de que la obra ofrecía pocas perspectivas para la práctica que se requería para luminotécnicos y maquinistas teatrales.

Esta visita, por eso mismo, permitió identificar claramente las restricciones técnicas del teatro. En respuesta a esta situación, los italianos se comprometieron a proporcionar los requisitos mínimos necesarios para mejorar las condiciones técnicas del escenario para la realización

de futuras producciones. Aunque el teatro ya contaba con una consola de luces donada por el Ministerio de Cultura tres años atrás, esta se encontraba sin utilizar porque nadie en el teatro sabía cómo manejarla eficazmente, e incluso, por falta de uso adecuado, presentaba algunos daños, que Andrea Burgarella se encargó de reparar.

Además, se exploró la opción de mejorar la pequeña tramoya disponible en el teatro. En este punto, se vislumbró una oportunidad única para que los estudiantes de Luminotécnica y Maquinistas Teatrales pudieran aplicar en la práctica los conocimientos que estaban recibiendo. La decisión de los italianos fue recibida con gran alegría tanto por el director del teatro como por Karla, quienes compartieron su entusiasmo por esta posibilidad de mejora.

Como el desarrollo de la creación artística une y crea camaraderías, durante dos o tres semanas todo el grupo trabajó frenéticamente en medio de un ambiente de alegría y alta motivación. El teatro finalmente quedó habilitado con las luces y la tramoya, algo maravilloso. Permitiría elevar la calidad de las producciones futuras, enriqueciendo la experiencia teatral tanto para los actores y bailarines como para el público y la comunidad.

Tan pronto como le comenté al alcalde Guerrero el descubrimiento del Teatro de la Comuna 16 y el compromiso que el curso había demostrado, se llenó de entusiasmo y decidió que la clausura y entrega de los certificados se realizaría allí en un acto especial, con la asistencia de algunos miembros del gabinete y, principalmente, de su esposa María Eugenia Carvajal, que se había interesado mucho por el curso.

Con los maestros italianos cultivamos una hermosa amistad que perdura hasta el día de hoy. En varias ocasiones, los técnicos, que se habían enamorado de Cali, vinieron y apoyaron las programaciones del Festival Internacional de Ballet. Con la Accademia Teatro alla Scala realizamos nuevos y enriquecedores cursos y diplomados en alianza con la Universidad de San Buenaventura, abarcando diversas disciplinas artísticas. Así se llevaron a cabo: Producción en Artes del Espectáculo En Vivo, bajo la tutela del experto Andrea Minetto; Realización de Vestuario Teatral, dirigido por el experto Luca Morandi; y Metodología y Pedagogía de la Enseñanza de la Danza Clásica, guiado por la gran maestra Loreta Alexandrescou.

En mayo de 2022, fui sorprendida con la triste noticia del fallecimiento de la querida Loreta en Milán. Era un ser espléndido con quien compartíamos numerosos sueños relacionados con la danza. Sentí

profundamente su ausencia, pero su amor, amabilidad y sabiduría permanecerán en mí como un hermoso tesoro. Como dice Vallejo: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!”.

### **La amenaza del cierre de Incolballet**

Ubeimar Delgado fue elegido gobernador del departamento del Valle del Cauca el 1 de julio de 2012, en elecciones atípicas para reemplazar al gobernador Héctor Fabio Useche, destituido por convenios firmados con la Licorera del Valle que lesionaron el patrimonio público.

A comienzos de 2014, la gobernación reunió a los institutos descentralizados Bellas Artes, Inciva, Biblioteca Departamental e Incolballet para informar la crítica situación financiera que atravesaba el departamento. En dicha reunión, sin el menor rubor y ante el asombro de todos los directores de los institutos, se nos dijo:

—Ustedes no son una prioridad para el departamento del Valle del Cauca.

El gobernador Delgado expresó su compromiso con los institutos culturales de la región, destacando que este compromiso se basaba en su vocación y no en una obligación. Resaltó que, en calidad de institutos descentralizados, gozábamos de autonomía administrativa y, por lo tanto, debíamos ser autosuficientes.

Este enfoque del gobernador Delgado marcó un cambio significativo en la forma en que los líderes del Valle del Cauca se habían relacionado hasta ese momento con los institutos descentralizados. Por lo menos en el caso específico de Incolballet, siempre nos habíamos sentido respaldados y reconocidos. Sin embargo, no pasó mucho tiempo antes de que comprendiéramos el verdadero significado que tenía para él la autonomía administrativa. Durante el primer semestre de 2014, el Gobierno departamental dejó de cumplir sus compromisos financieros con los institutos descentralizados, desencadenando una grave crisis económica para todos ellos.

Esta situación nos llevó a enfrentar numerosos obstáculos, especialmente en lo que respectaba al pago de salarios, lo que generó tensiones, estrés, ansiedad y desconfianza entre todo el personal. En el mes de julio, agotados por esta difícil situación, decidimos tomar acción y organizamos manifestaciones, marchas y plantones para denunciar públicamente, ante la comunidad de Cali y del Valle del Cauca, la crisis que

atravesábamos. Durante dos semanas, la situación de orden público se fue deteriorando cada vez más, mientras que los caleños y los vallecaucanos no lograban comprender la inaceptable decisión tomada por el gobernador Delgado.

Mariana Garcés, cuando el gobernador le solicitó apoyo para que como ministra de Cultura y vallecaucana interviniere en defensa de los institutos, manifestó que el Ministerio no tenía injerencia en las entidades culturales del Valle. La falta de interés por la situación de la cultura del Valle generó un rechazo hacia el Ministerio, pues efectivamente era un tema de su incumbencia.

Finalmente, la doctora Ana Lucía Villa, directora de la Dirección General de Apoyo Financiero del Ministerio de Hacienda, llegó a Cali junto con la ministra Garcés para reunirse con la Junta de Acreedores del departamento. Al término de la reunión, para sorpresa de todos, la doctora Villa anunció públicamente que sí había fondos en las arcas del departamento del Valle para pagar a los institutos descentralizados y a los acreedores.

También manifestó que le resultaba sorprendente que hubiera suficiente dinero para pagar a los acreedores y la totalidad del año 2014 a los institutos descentralizados, así como el hecho de que el departamento hubiera finalizado el 2013 con un superávit de más de quinientos millones destinados a inversión. ¿No constituía esto un delito por parte del gobernador y su secretaría de Hacienda? ¿Qué se pretendía al crear la falsa crisis económica? Esta problemática situación tuvo graves consecuencias para Incolballet.

Pues resulta que, en la reunión con los acreedores, la ministra Garcés alertó que había que ser precavidos con el reconocido presentador de radio Julio Sánchez Cristo, “porque era amigo de Gloria Castro”. No sé a qué se refería con esto. Solo sé que la periodista de La W Radio presente en dicha reunión pasó el informe a la emisora. Al día siguiente, muy temprano, me llamó Sánchez Cristo y muy molesto me comentó lo que había dicho la ministra.

En esos días, La W, que había estado apoyando la situación de la cultura en Cali, le abrió un debate público al Ministerio de Cultura que duró, si mal no recuerdo, dos semanas. Fue algo muy duro. La ministra fue cuestionada por falta de imparcialidad en la distribución de los recursos y en la forma en que beneficiaba con contratos a sus amigos personales. Incluso Proartes se vio comprometida en el debate. A doña

Amparo Sinisterra le preguntaron cuál era el motivo del acoso en mi contra. No olvido lo enfadada y acalorada que estaba.

En fin, fue un momento muy complicado. Mariana estaba sumamente disgustada. Creo que nunca se imaginó que un comentario en la intimidad de una reunión le hubiera causado tanta mortificación. No tengo duda de que, a partir de ese momento, como venganza, utilizó toda su influencia para promover mi salida de Incolballet.



# *El velo de la infamia o se caen las máscaras*

*La obra maestra de la injusticia es parecer justo sin serlo.*  
Sócrates

Coincidencia o no, en esos días una persona con un fuerte sentimiento de venganza, que había sido desvinculada de Incolballet, presentó una demanda que obligaba al gobernador a apartarme del cargo por haber llegado a la edad de retiro forzoso. Así fue como, sin ninguna consideración y de manera inmediata, se me exigió retirarme del cargo como directora general de Incolballet.

En esos momentos resonaron en mis oídos las palabras de mi madre, que me repetía sin cesar:

—¿Para qué te entregas con tanta pasión a ese trabajo que nadie te reconocerá? Gloria, ¡escúchame, escúchame, por favor! Al final te darán la patada, como en su momento hicieron con Antonio María Valencia.

No me arrepiento, pero no puedo negar que me afecta pensar que hasta el final de su vida se lamentó de que no hubiera aceptado quedarme a su lado en Nueva York, junto con mis otros hermanos.

Incolballet siempre fue un botín deseado por los oportunistas y la única manera de obtenerlo era quitar de en medio al cancerbero en el que por tantos años me había convertido. Fui un guardián cuyo objetivo, aparte de cuidar la institución, era resguardar el destino artístico del ballet y su enseñanza. Los detractores de mi administración habían encontrado en mi edad el motivo ideal para lograr desvincularme de Incolballet.

Por supuesto, no deja de ser doloroso que, después de dedicar tantos años de mi vida al servicio de mi país, me separaran sin una causa justa. Nadie podía negar que había ofrendado mi vida a esa misión, logrando ofrecerles a los jóvenes más desprotegidos opciones profesionales en el arte del ballet y a transformar sus vidas como artistas destacados con proyección internacional. Me dolía ver que esos méritos y los aportes realizados a lo largo de mi trayectoria fueran desvirtuados y ninguneados por aquellos que buscaban mantener su poder.

Me levantaba pensando en las palabras de Paramahansa Yogananda: “Nuestro trabajo puede ser llamado en verdad un «éxito» únicamente en la medida en que ha servido de alguna forma a nuestro prójimo”.

A partir del 16 de diciembre del 2014, fui desvinculada oficialmente de Incolballet. El gobernador Ubeimar Delgado salió a los medios a explicar que daba cumplimiento a la ley, pero que buscaría todos los mecanismos legales para reincorporarme, y me solicitó esperar un tiempo prudente para junto con su equipo trabajar en este propósito.

Nombró encargada durante tres meses a Consuelo Bravo, subdirectora administrativa y financiera de Incolballet, para revisar en ese tiempo los estatutos, el Manual de Funciones y buscar la salida adecuada, bien fuera para mi regreso a la dirección o para encontrar la manera de garantizar la elección de una persona con amplia trayectoria artística y experiencia en dirección en ballet o danza contemporánea que fuera garantía para continuar con la misión de Incolballet.

Consuelo Bravo se había vinculado a Incolballet desde el 2007. Era una persona con muy buen desempeño, excelente hoja de vida y amplia trayectoria en la administración pública. Teníamos una buena relación profesional y yo me sentía apoyada por su trabajo. En algunas oportunidades llegaba a mi oficina a abrazarme y a decirme cuánto me admiraba y quería. Esa manifestación de afecto, en vez de producirme confianza, me generaba lo contrario. Recuerdo que una amiga cercana, con la que habíamos tenido ocasionalmente relaciones comerciales cada vez que visitaba a Incolballet, me advertía:

—Hay algo en la señora Consuelo que no me gusta. Debes cuidarte de ella.

Yo no comprendía por qué me decía eso.

## La danza de los piratas

Mi intempestiva salida no dejó de ser traumática para la institución. Creó al interior mucha incertidumbre, desató pasiones dormidas, reaparecieron viejos conflictos y enemigos solapados encontraron la oportunidad para aprovecharse de la ocasión, provocando una crisis soterrada que llegaría a ser muy negativa.

Este ambiente era azuzado por una persona que no hacía mucho tiempo se había vinculado a Incolballet como jefa de control interno, la señora Luz Stella Arias, acostumbrada a bailar al ritmo que le toquen los tambores de la política. El cargo de control interno existía desde los años noventa y su nombramiento era potestad de los directores de las entidades públicas. Pero fue con Ubeimar Delgado que este cargo pasó a ser nombrado directamente por el gobernador.

Así llegó la señora Arias a Incolballet, quien venía de dirigir la cárcel de Palmira. Pensarán ustedes: “¿De una cárcel a una institución artística?”. Pero mi reparo no solo era la abismal diferencia entre los dos ámbitos, sino que venía acompañada de los hábitos del clientelismo; era una persona acostumbrada a reptar entre las aguas sucias de la política y sus hábitos politiqueros se manifestaron rápidamente durante la crisis de los institutos de cultura.

Dentro de la institución inició una campaña en torno a los recursos y beneficios que llegarían a Incolballet si se abría la puerta a los políticos, máxime en los momentos tan difíciles que atravesaba la entidad financieramente. El obstáculo para obtener dichos apoyos, decía Luz Stella Arias, era Gloria Castro.

Ubeimar Delgado era amigo personal de la señora y de su exesposo Henry Humberto Arcila M., copartidario político; por esa razón, el gobernador Delgado hizo caso omiso de las innumerables veces que le comenté la inconveniencia de tener en Incolballet a una persona como la señora Arias. Ese fue el ambiente en medio del cual se produjo mi desvinculación.

Una vez nombrada directora de Incolballet, Consuelo Bravo viajó a Bogotá. Se reunió con la ministra de Cultura, quien recibió con beneplácito su visita, le ofreció todo su respaldo y le garantizó recursos de todo tipo. A partir de ahí, el Ministerio abrió las puertas a Incolballet, puertas que hasta ese momento habían estado cerradas durante la gestión de la ministra Garcés.

A finales de febrero del 2015, Consuelo Bravo organizó la visita del gobernador Ubeimar Ubeimar a Incolballet. Ordenó a los maestros de ballet preparar el programa que tradicionalmente se realizaba cuando había una visita especial, que consistía en una hermosa muestra artística de la Escuela y de la Compañía de Ballet. La intención era garantizar los recursos financieros y anunciar como un trofeo los beneficios que vendrían en adelante desde el Ministerio de Cultura. Al final del acto, el gobernador anunció:

—Con el estupendo trabajo presentado por Consuelo en tan poco tiempo, me ha demostrado que puede asumir en propiedad la dirección de Incolballet.

La ignorancia del gobernador en temas artísticos no le permitió ver que aquella presentación artística era el resultado de años de trabajo, no de tres meses de administración.

El paso inmediato para consolidar el nombramiento fue la reforma de los estatutos. El perfil del director correspondía a un profesional del ballet con amplia trayectoria y se especificaban claramente sus características. La oportunidad de los politiqueros se presentó y, para dar cabida a administradores públicos, políticos profesionales y abogados, cambiaron las condiciones. Seguidamente, vino la desarticulación organizativa. Se dividió el cargo de director existente en dos: dirección general y dirección artística, lo que ha significado un tremendo revés para la entidad.

Una vez posesionada en el cargo, Consuelo Bravo se quitó la máscara, dejó ver su rostro de oportunista y traidora, e hizo evidente con sus decisiones que no cumpliría nada de lo prometido. Solo en ese momento comprendí que su forma de actuar hacía parte del entramado que habían montado para mi salida y que se había iniciado desde cuando aún me encontraba en la dirección. Comenzó a acallar las voces de protesta que surgieron, especialmente de los bailarines, respondiendo:

—Aquí no pasará nada, aquí no pasará nada.

Los bailarines trataron de protestar, pero ella hizo honor a su apellido y les dio a entender que quien no estuviera de acuerdo, tenía las puertas abiertas. Y así, mediante una carta que les obligó a firmar, los sumió en el silencio.

Entre tanto, egresados de Incolballet que representan con orgullo al país en distintas compañías internacionales, bien sea como bailarines o como maestros internacionales destacados, se agruparon en el Grupo Internacional de Incolballet para tratar de incidir en lo que estaba

sucediendo. Todos le hicieron llegar cartas abiertas al gobernador, y hasta al presidente Santos, sin obtener respuesta alguna.

Lo que sucedió en adelante está muy bien narrado por Mauricio Domenici en un texto que escribió con el nombre de “Acotaciones sobre el ballet en Cali”:

La actual estructura organizativa de Incolballet no permite tener muchas esperanzas. La dirección general del instituto se convirtió en un apetecible puesto político en las manos del gobernador de turno. Los estatutos originales diseñaron un perfil artístico y pedagógico para quien asumiera dicho cargo, pero a la salida de Gloria ese perfil se modificó para dar cabida a políticos profesionales, funcionarios administrativos y abogados. Todo cambió desde entonces y la institución navega por aguas tormentosas.

Un paso en la dirección correcta ha sido la contratación en estos últimos meses como director de la parte artística del bailarín egresado de Incolballet Óscar Chacón, solista en Francia del ballet de Maurice Béjart. Antes este cargo estuvo ocupado por el cubano Gonzalo Galguera, con la particularidad muy extraña de un contrato que le permitía vivir en Alemania la mayor parte de su tiempo, donde es maestro estable del Ballet de Magdeburgo, y estar en Cali en períodos de dos semanas, cada tres meses. Este señor decidió eliminar el repertorio de la Compañía Colombiana de Ballet y solo reponer para ella las coreografías que de forma exclusiva él montaba para su ballet en Alemania, exigiendo, además, pagos por derechos de autor y vendiendo los vestuarios elaborados en ese país. Un rentable negocio de ballets enlatados concebidos para otra compañía y otro contexto. La llegada de Óscar Chacón es un soplo de aire fresco, pero su tarea puede resultar titánica, si no imposible.

Al parecer, por lo poco que se sabe, Incolballet está mal de recursos, la planta física está muy deteriorada, las tensiones entre el profesorado artístico han sido fuertes, la planta administrativa ha crecido atendiendo a intereses externos, son como un ejército de ocupación, el área artística del ballet está arrinconada, reducida, y hoy hay más profesores de folklor y académicos que de ballet. Óscar Chacón ha sido contratado hasta diciembre y una nueva administración llegará a la gobernación: si la institución sigue tal cual, en el futuro será irreconocible y la gloria de otros tiempos habrá desaparecido por completo.

## Mi resurgimiento como persona

No exagero si digo que Incolballet fue una experiencia extraordinaria, casi mística, plena de satisfacciones y con resultados que, sin vanidad, puedo calificar de importantes. Pero, así como durante esta larga travesía tuve extraordinarios y felices momentos, también he sido atacada por una feroz oposición. No obstante, acompañada de mi genio tutelar, he mantenido siempre clara mi meta y he resistido contra todo tipo de vendavales.

Hoy, rebochinando el hilo narrativo de mis días, pienso que con la creación de Incolballet se democratizó el arte del ballet. Se rompieron las barreras tradicionales que limitaban este arte a ciertos grupos de élite y se transformó la visión que sobre el ballet se tenía en Colombia. Su existencia creó un dique y abrió las compuertas a la inclusión social, dando acceso a las clases sociales antes excluidas de la educación artística. Se valoró el rol del hombre en el ballet. Se demostró lo que es una carrera profesional seria y válida, confirmada por los bailarines y maestros egresados que realizaron con éxito sus carreras tanto nacional como internacionalmente. Finalmente, quedaron sentadas las bases para continuar con su desarrollo.

Incolballet sacó al arte del ballet del confinamiento en el que los prejuicios lo habían apresado. Porque hacer del ballet una profesión en un país como Colombia fue algo muy difícil, no lo niego, hay que tener el cuero duro para aguantar tanto ultraje. No solo se requirieron años, sino fuerza, pasión y perseverancia para luchar contra las resistencias de los opositores.

Si alguno de mis lectores o lectoras piensa seguir mi ejemplo en favor del arte, piense que, para lograr esos objetivos, se crean enemistades: adversarios ocultos que no sabes de dónde salen, pero que están ahí, agazapados, revolviendo el agua para que parezca lodo. Personajes embozados que, como los asesinos que esconden el cuchillo bajo la capa, esperan, sonrientes, la oportunidad para adueñarse de lo que no han creado.

Pero si al final logras abrir un camino hacia la profesionalización, mostrando una obra de una alta calidad estética mediante la disciplina y la formación de nuevos artistas, como lo hizo el proyecto de Incolballet, entonces has triunfado. Entenderás que ganaste y esa satisfacción te redime, hace que circule el espíritu sano por tu cuerpo y que tu ser esté en paz, pero, sobre todo, lejos de los malos corazones.

Es allí cuando entiendes que proyectos como el de Incolballet son propuestas de largo aliento que requieren visión y compromiso continuo a lo largo del tiempo. Hay que ir paso a paso, no subiendo los escalones de dos en dos como dice Cocteau, sino uno por uno, como subió Dante por el Purgatorio al Cielo; de lo contrario, se corre el riesgo de tener que devolverse.

Incolballet se fue construyendo por etapas: la Escuela, la Compañía, el Festival. Se avanzó, es cierto, pero hubo que mantener claro el rumbo para llegar a la meta: la consolidación. Porque cuando no hay dirección, se pierde tiempo precioso, fácilmente se cae en la complacencia.

Escúchenme: todo lo que soñé para abrir el camino a la profesionalización del arte del ballet dentro del límite del tiempo y las condiciones, lo pude realizar con amor, con fe y perseverancia. Nunca me detuvieron las dificultades. Caí, pero nunca estuve de rodillas y tuve valor para levantarme. Creo firmemente que el arte tiene la magia de ofrecer mil soluciones para resolver un mismo problema. Eso me ayudó a idearme respuestas que en su momento parecieron insólitas. Lo importante es confiar en uno mismo y en los demás, tener fe y estar decidido a avanzar. Aprendí que querer significa trabajar, y trabajar sin descanso, hasta que se logre alcanzar el propósito.

Empero, las cosas al final se dieron de otra manera. Es desolador y no puedo menos que lamentar que Incolballet, que transformó el bachillerato clásico al incluir la educación artística especializada en la educación formal, que democratizó el arte del ballet permitiendo que muchos jóvenes, más allá de su origen socioeconómico, se revelaran y proyectaran como talentosos bailarines, y que llegó a ser considerado como Patrimonio Cultural del Valle del Cauca, que este espacio “mágico de la danza” que hizo del Valle el centro del ballet en el país, no hubiera podido escapar a la politiquería y la burocratización, tan dañina para el arte.

La nave de ensueños quedó, con mi salida, a la deriva, o, como dicen los marineros, al pairo. Y, sin dirección, no hubo tiempo para nada, pues había que salir de inmediato. Quienes podían haber asumido el mando, profesionales valiosos, habían emigrado del país y realizado sus vidas lejos de Colombia. Niños norteamericanos en la ciudad de Kansas se forman como excelentes bailarines de la mano de Juan Pablo Trujillo y su esposa; otros bailarines son trabajados con exigencia por Juan Carlos Peñuela y Flavio Salazar en Nueva York. Bailarines colombianos como Óscar Chacón se proyectan en Europa. En Suiza, María Alejandra

Muñoz, excelente maestra y pedagoga, guía a las niñas y las conduce con mano certera por el camino del ballet. Roberto Zamorano, coreógrafo y *maître*, entrega su valiosa experiencia a compañías internacionales de gran renombre.

Se marcharon porque, desgraciadamente, cuando estuvieron dispuestos y fueron presentados en la terna propuesta al gobernador al momento de mi salida, fueron descartados, porque, según dijeron *esos sabios*, “no cumplían con los requisitos”. En cambio, sí reformaron los estatutos y dieron entrada a administradores públicos, rígidos abogados y burócratas incompetentes; gente con el alma y el cuerpo tullido, poco apta para guiar procesos artísticos. Estos, llevados por el prestigio de Incolballet, se enfundaron el traje de la cultura y empezaron a administrar sin ideas ni visión hacia dónde ir.

Como dice el gato en *Alicia en el país de las maravillas*:

—Si no sabes a dónde ir, entonces cualquier camino que escojas es bueno.

Y hay algo peor: nadie ha podido defender al verdadero ballet. Varios de los maestros arriba mencionados, preocupados por la situación de la Escuela, se acercaron, quisieron ayudar y participar, pero no fueron escuchados. Les cerraron las puertas y, desilusionados, regresaron a sus países adoptivos, prometiendo no regresar.

Eso sí, cuando llegaron artistas oportunistas, sin un compromiso genuino con su arte ni una propuesta auténtica, aprovechándose de la ignorancia que sobre el ballet tienen las nuevas directivas, vieron una ocasión para ganar dinero. Comenzaron a realizar funciones por todas partes sin ton ni son, y eso les ha creado la ilusión de progreso. Es lo que Jean-Georges Noverre llamó “*fuegos artificiales!*”. Los ciega el brillo de los destellos y por mirar solo hacia arriba, deslumbrados, no pueden ver la mediocre realidad que están creando.

Salí de Incolballet enriquecida, no de dinero sino de extraordinaria experiencia, que hoy me permite analizar las cosas de muchas y nuevas maneras. No tengo resentimiento alguno y también por esto me siento agradecida. Solo sueño que un trabajo realizado durante tantos años no se pierda y que Cali no deje de ser reconocida como el centro del ballet en Colombia. Este es uno de los propósitos del Festival Internacional de Ballet – FINBA, que continúo realizando con el apoyo de la alcaldía a través de la Secretaría de Cultura de Cali.

Desde entonces no he dejado de soñar, aunque como dice Walt Whitman, “el viento sopla en contra”. Mantengo viva la pasión por los

procesos de formación en danza. La educación artística para el desarrollo integral de los niños tiene para mí una enorme importancia.

He sido comprendida por un núcleo muy pequeño de personas. Paradójicamente, quienes han estado más cerca de mí fueron personas de otros campos profesionales y artísticos, que me apoyaron siempre en la realización de las tareas.

La danza le ha dado a mi vida un enorme sentido. Una vez que entré conscientemente al mundo de la danza, jamás dudé de que me había contagiado de esa pasión, que ese era el lugar donde siempre quería estar, ni aun en los momentos más difíciles, ni cuando estudiar en Colombia con propósitos profesionales era una osadía, ni cuando llegué a Europa con una formación deficiente y por ello tuve que dar una fuerte lucha para transformarme y superarme.

La danza para mí no es un trabajo, es una forma de vida; es mi vida. Gracias a ella, siempre estoy llena de alegría y entusiasmo. Siempre estoy dispuesta a seguir adelante, a inventar cosas, a realizar nuevos proyectos. Tengo una vida feliz y tranquila, rodeada de mi esposo Mauricio Domenici, compañero insustituible, mi hijo Carlos Felipe González, un ser bondadoso y espléndido, y Sebastián, mi nieto, una persona muy especial.

¿Puedo pedir más? No. Eso, creo yo, es la recompensa de la vida.

\* \* \*

Una mañana, al despertarme, después de haber escrito la última página de estas memorias, me sorprendí porque sentí la circulación de mi sangre. Intimidada, me asomé a la ventana y pude ver la luz matinal coronando la copa de los árboles, y me regocijó, porque vi en el horizonte, al arcoíris. Cada día gozo del verdor de la naturaleza que palidece cuando muere la tarde. Me atrae el colorido de las flores, disfruto de poemas y melodías; entonces, me toco el cuerpo y me doy cuenta de que estoy viva. Pienso en retrospectiva y, ¡sí!, confirmo que he sido una artista y doy fe, querido lector, de que un artista no puede ser dañado, porque el arte lo hace inmune, al dolor, a los ultrajes del tiempo y a la abulia de los políticos inescrupulosos. Por eso pienso que Incolballet cerró solo una etapa de mi vida profesional y que ahora, incluso más que antes, estoy apta para danzarle a la vida. Mi capacidad de soñar sigue intacta, apuesto por nuevos proyectos. La danza sigue siendo mi esperanza y mi alegría de vivir.



# Epílogo

Al concluir este libro, impulsada por el deseo de contar la historia poco conocida de cómo se construyó Incolballet, espero que lo narrado en sus páginas sirva de inspiración para que alguien, algún día, retome las banderas de este trabajo en beneficio de la profesionalización de la danza, con valentía y sin temor a las dificultades.

Vivimos momentos difíciles, en los que la frivolidad y la banalidad a menudo se presentan como objetos artísticos y el rápido avance de las tecnologías genera incertidumbre sobre el futuro del arte. Sin embargo, mientras existan seres humanos, el arte no desaparecerá.

Por último, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que, aunque no fueron mencionadas, hicieron invaluosables aportes al desarrollo de este trabajo. Nunca olvidaré sus contribuciones y enseñanzas.



# *Álbum fotográfico*



~

Ugo Dell'Ara. Bailarín, maestro, coreógrafo. Fue reconocido como el mejor primer bailarín en su tiempo por su nobleza de estilo y elegancia.



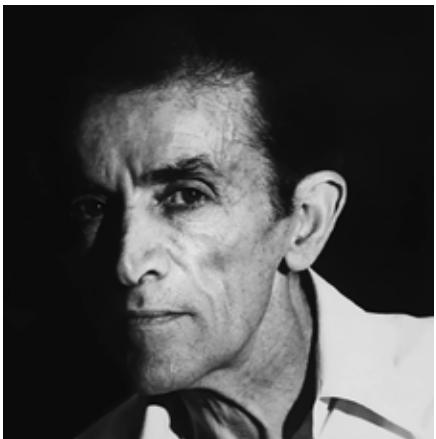
~

Álvaro Restrepo y Marie France Delieuvin, bailarines, coreógrafos y fundadores de la corporación artística y educativa El Colegio del Cuerpo. Fotografía: Richard Emblin.



~

Gustavo Herrera, maestro cubano, coreógrafo de Barrio-Ballet. Fotografía: Pedro Rey.



~

Giovanni Brinati. Destacada figura del ballet italiano. Consolidó la Escuela Departamental de Danza de Bellas Artes.

Fotografía: archivo personal Gloria Castro.



~

Jacques Broquet, bailarín y coreógrafo de origen francoamericano. Director artístico de Danzahoy. Es una de las figuras más relevantes de la danza latinoamericana.

Fotografía: James Arias.



~

Guenadi Baukin y Ludmila Baukina, maestros soviéticos. Fotografía: Pedro Rey.



~

Gloria Castro y Anatole Mercado en *Coppélia*, coreografía de Roberto Trinchero. Ballet Raquel Ércole, Bogotá. Fotografía: archivo personal Gloria Castro.



Gloria Castro en el montaje del *Lago de los cisnes*.  
Fotografía: archivo personal Gloria Castro.





~

Gloria Castro en *Las sálfides*. Teatro Massimo de Palermo, Italia.  
Fotografía: Lillo.



Escuela Departamental de Danza.  
Estudiantes del  
curso superior.  
Fotografía:  
archivo personal  
Gloria Castro.



~

La pianista Carolina Soto de Junca, rodeada de bailarinas del Ballet de Bellas Artes.  
De pie: Rosa Liliana Valencia y Marlene Mejía. De espaldas en la barra: Fabiola Ariza.  
Sentada en el piso: Martha Cecilia Roncancio. Fotografía: Egard Maldonado.



~

Volante del Ballet de Bellas Artes. Funciones organizadas por Fundanza, fundación que los padres de familia de la Escuela Departamental de Danza organizaron para hacer circular las obras y realizar todo tipo de actividades en beneficio del desarrollo del ballet.

~

La joven estudiante Rosa Liliana Valencia hace el examen de admisión. En la mesa, Mariela García, coordinadora académica, Gloria Castro y Amalia Romero; en el piano, Susana López.  
Fotografía: Egard Maldonado.





~  
Mututino de  
Incolballet, antes  
de ingresar a los  
salones de clase.  
Colegio Manuel  
María Mallarino,  
en Cali.  
Fotografía:  
Egard Maldonado.



~  
Gloria Castro, Luis Antonio Escobar y Amparo Ángel durante la  
preparación de la partitura musical de *La niña de los fósforos*.



~

Delegación colombiana en Odense (Dinamarca) preparada para participar en el desfile inaugural del Festival Hans Christian Andersen. A la derecha: Carlos Felipe González, la profesora Fanny Eidelman y Gloria Castro.



~

Nataly Aragón, estudiante de Incoballet, en *La niña de los fósforos*.  
Fotografía: James Arias.



~

Primeros estudiantes de Incolballet. De izquierda a derecha: Luhayder Trujillo, Édison Rojas, José Robert Herrera y Róbinson Trujillo.  
Fotografía: Edgard Maldonado.



~

Primer Congreso Internacional de la Danza de la Unesco CDI, organizado por el Consejo Brasilerio de la Danza. En primer plano, sentadas: Alicia Alonso (bailearina, coreógrafa, fundadora y directora artística del Ballet Nacional de Cuba, considerada una de las figuras más importantes del mundo de la danza) y Eugenia Fedorova (destacada bailarina y coreógrafa rusa). De pie a la derecha: Gloria Castro. Al fondo: Mauricio Domenici (coordinador académico de Incolballet). Fotografía: cortesía archivo maestro Miguel Cabrera.



~

Carmen de Vásquez, vestuarista de Incolballet.  
Fotografía: Pedro Rey.



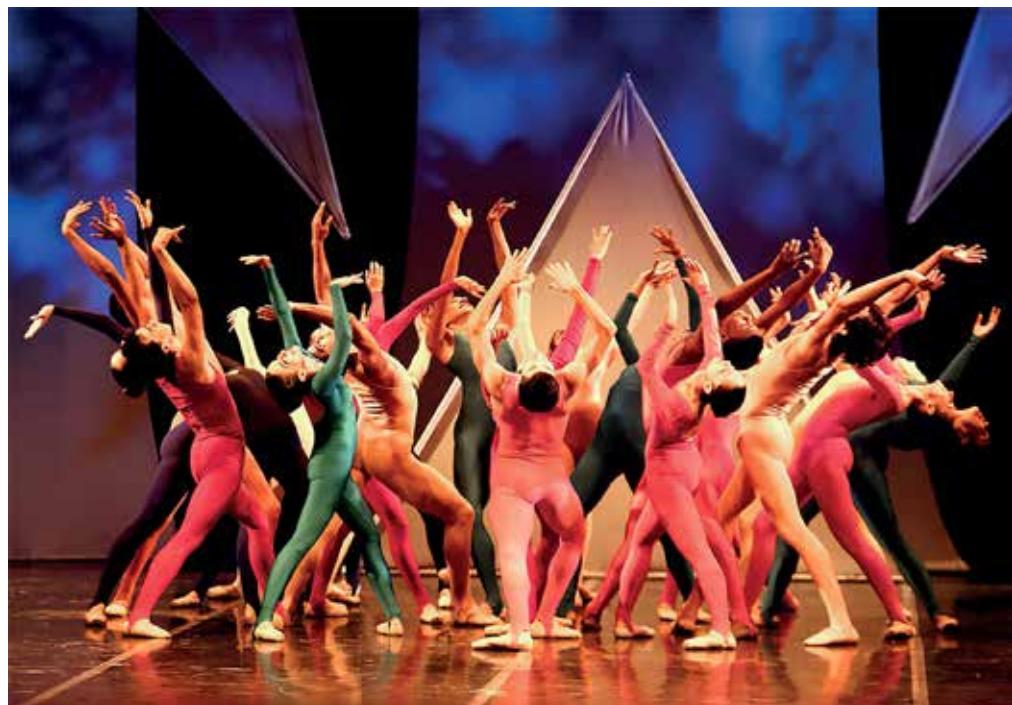
Primeros graduandos de Incolballet, 1984. De izquierda a derecha: Jairo Álvarez, Adriana Miranda, Wilson Trujillo, Édison Rojas, Shirley Santa, Patricia Gutiérrez, César E. Mosquera, Gloria Castro, Liliana Mejía, Luhayder Trujillo y Esperanza Gutiérrez. Fotografía: Pedro Rey.



Segunda promoción de Incolballet. De izquierda a derecha: sentadas en el piso: Adriana López y Julieta Loaiza; sentadas en bancas: Liliana Pérez, María Fernanda Cajiao, Lorena de la Cruz y Luz Helena Lozano; de pie: Nilsa Giraldo, Jhon Jairo Ramírez, Katherine Gordillo, Flavio Salazar, Adriana Romero y Holmes Giraldo. Fotografía: Pedro Rey.

~

Barrio-Ballet, escena de "Son blanco". En primer plano: Wilson Erazo y Adriana López. Atrás a la izquierda: Jhon Jairo Ramírez y Patricia Narváez. Atrás a la derecha: Roberto Zamorano y Liliana Pérez. Fotografía: Pedro Rey.



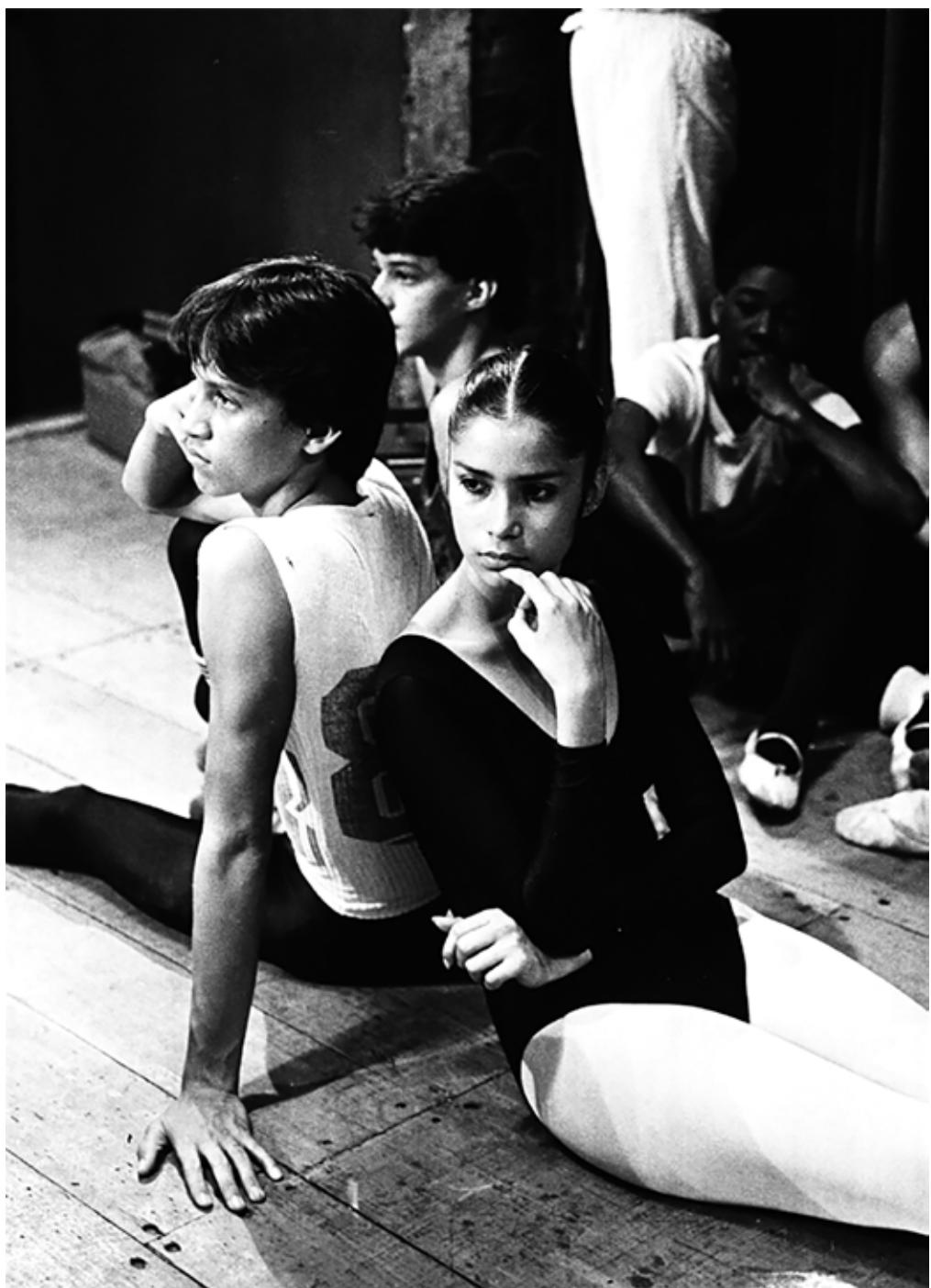
~

Compañía Colombiana de Ballet. Barrio-Ballet, escena final de "Bacalao con pan y timbalero". Fotografía: James Arias.



Daniel González y Andrea García en la escena de "Bacanísimo", en Barrio-Ballet.  
Fotografía: James Arias.





~

Roberto Zamorano y Liliana Pérez, bailarines de Incolballet.  
Fotografía: Pedro Rey.



Compañía Colombiana de Ballet. Presentación de Carmina Burana en el Centro Zoraida Miranda. Fotografía: James Arias.



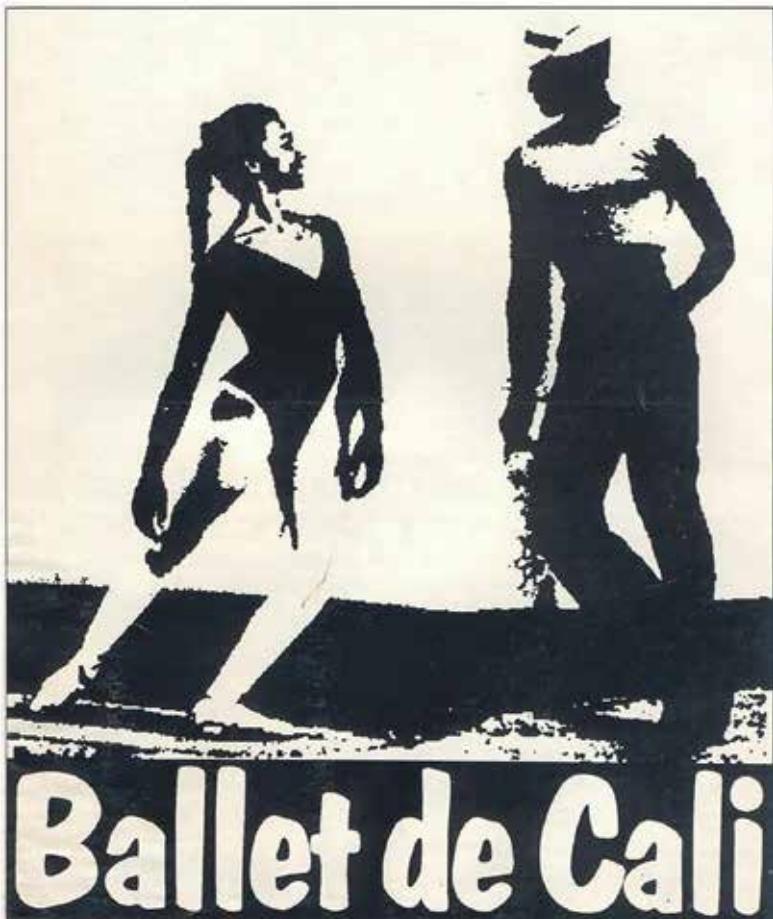


~

Daniel González y Andrea García en *Carmina Burana*.  
Treinta años de Incolballet. Fotografía: James Arias.

~

El Ballet de Cali anunciado en el Teatro Jackie Gleason, en Miami Beach, Florida. Fotografía: archivo personal de Gloria Castro.



# Ballet de Cali

~

Ballet de Cali. Curán o la Rebelión de las flautas.  
Jairo Lastre en el rol de Yurupari. Fotografía: Pedro Rey.





~

Ballet de Cali. Primeros ensayos de Curán o la Rebelión de las flautas.  
Bailarines: Édison Rojas, Roberto Zamorano (de pie) y Ángela Rozo como Seucy.  
Fotografía: Pedro Rey.



~

Compañía Colombiana de Ballet. Escena de la cacería del tigre del ballet María. Fotografía: James Arias.



~

Compañía Colombiana de Ballet. Bailarinas: Andrea García, en el rol de María, y Ángela García, como Emma, hermana de Efraín, en el montaje del ballet María. Fotografía: James Arias.



Diana Catalina Gómez y Juan Pablo Trujillo en *Lento*, coreografía de Vicente Nebrada. Fotografía: James Arias.





Sede del Instituto Colombiano de Ballet Clásico, Incoballet, en Cali.



Compañía Colombiana de Ballet, treinta años de Incoballet.  
Fotografía: James Arias.



~

Estudiantes de Incolballet. Fotografía: James Arias.



~

Montaje de Incolballet con algunos de sus alumnos más jóvenes. Fotografía: James Arias.



Compañía Colombiana de Ballet. Reus, coreografía de Jimmy Gamonet.  
En el centro, Daniel González. Fotografía: James Arias.





~

Óscar Chacón y Diana Catalina Gómez en *Tonada de la Aurora*, coreografía de Jacques Broquet. Fotografía: James Arias.



~

Andrés Angulo y Mónica Quira en *Miniaturas móviles*, coreografía de Mederith Rainey. Compañía Colombiana de Ballet. Fotografía: James Arias.



~

Batá, creación de los estudiantes del Programa Nacional de Danza. Fotografía: James Arias.



~

Cali-da-Memoria, coreografía de Gonzalo Galguera.  
Compañía Colombiana de Ballet. Día Internacional de la Danza,  
2006. Fotografía: James Arias.



~

Plaza de toros de Cali, inauguración del III Festival Internacional de Ballet. Danza tradicional coreana. Montaje de Álvaro Restrepo con bailarines y estudiantes de Incolballet sobre la coreografía original del maestro Choo-Kyoo-Yun.



MiCASA es un banco de pensamiento en el que se sientan a meditar los sabios chamanes. MiCASA es un oso hormiguero glotón. MiCASA es un atril para leer cualquier libro. MiCASA es tu casa y la suya y la nuestra. MiCASA es el lugar en donde caben las historias, relatos y memorias de todo un país.

**MiCASA** es el sello editorial del **Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes**.

*Una vida en la danza* se imprimió en junio de 2025 y hace parte de la apuesta del Gobierno del Cambio por la protección del patrimonio artístico nacional.

Para su elaboración se usaron tipos Couturier Poster, Fibra One y Mercury Text G2.

La impresión de esta publicación fue realizada por la Imprenta Nacional de Colombia, utilizando tintas formuladas a base de aceite de soya, una elección que minimiza el impacto negativo en el medio ambiente. Además, se emplearon planchas ECO3 como un alternativa más ecológica en la impresión *offset*, destacando su capacidad para reducir el consumo de agua y productos químicos durante el proceso, así como promover la durabilidad y reutilización. Esta filosofía de la Imprenta Nacional representa un compromiso sólido con la sostenibilidad en la impresión en Colombia, contribuyendo significativamente a la preservación del medio ambiente.



www.imprenta.gov.co  
PBX (0571) 457 80 00  
Carrera 66 No. 24-09  
Bogotá, D. C., Colombia

Bailar y danzar son verbos que ocupan un lugar privilegiado en la vida cultural colombiana. Sin embargo, cuando pensamos en baile, es más fácil que pensemos en la salsa, la cumbia, el merengue y otros ritmos latinos antes que en el ballet. Esto no es casualidad: a pesar de su enorme importancia en la historia de la danza universal, el ballet fue durante mucho tiempo poco practicado en Colombia, pues era un arte reservado a las élites y alejado del resto de la sociedad. Por fortuna, eso empezó a cambiar hace varias décadas, en gran parte, gracias a la labor de Gloria Castro.

