

Madurez de la danza contemporánea

ALBERTO DALLAL

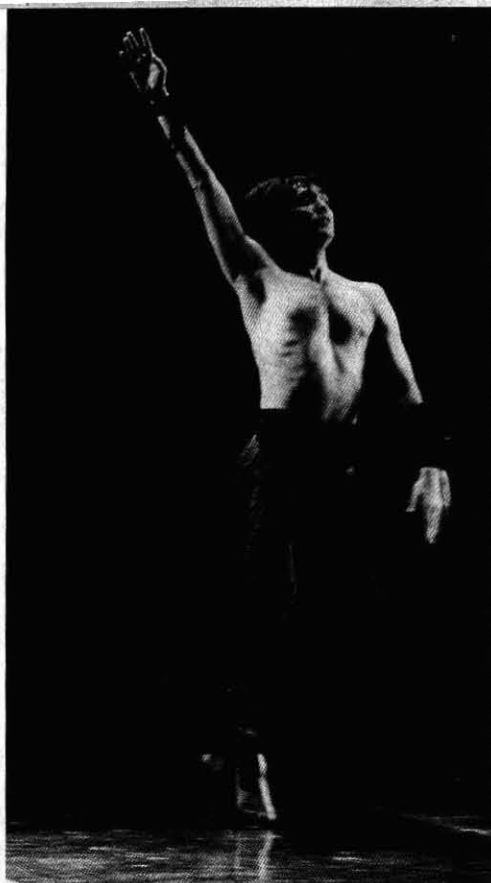
En una temporada titulada "Estrenos del milenio", el Ballet Nacional de México ofreció recientemente tres funciones en el Palacio de Bellas Artes. Precisamente realizó el estreno mundial de cuatro obras que permiten, a la manera de una reflexión sobre los logros del milenio, destacar algunos elementos característicos del desenvolvimiento de la danza contemporánea en México. En *Sensaciones lúdicas* (obra dedicada al poeta Jaime Sabines) el coreógrafo Federico Castro hace gala de su madura experiencia como buen diseñador de trazos coreográficos. Se trata de una obra que destaca por la exactitud de sus trazos, ya sea por la delineación general geometrizada sobre el escenario, ya sea por los ejercicios de movimiento que resultan asimismo precisos, fluidos y novedosos, de los cuerpos de los bailarines. Con una combinación de músicas de C. Nancarrow y Nino Rota, Castro consigue precisamente eso: sensaciones. Es una obra de naturaleza balanchineana: los movimientos de los cuerpos se convierten en imágenes y se deshilvanan y agrupan en lo que podríamos calificar de "estado de ánimo colectivo". Se produce una danza abstracta en el sentido directo de la palabra: el vocabulario dancístico se generaliza y la mirada del observador también expande con amplitud sus impresiones. Aunque las sensaciones son lúdicas no carecen de momentos dramáticos: varias parejas hombre-mujer al unísono establecen vínculos vertiginosos que terminan para iniciar otros, tras la certeza de un abandono ineludible de ciertos estados de ánimo susceptibles de prolongación. El diseño de una enorme red colgada de lo alto del escenario —impresionante creación de Martha Palau— establece un equilibrio suficiente con el manejo de los espacios mediante el movimiento y con las dimensiones de los cuerpos de los bailarines. Para el entramado exacto de *Sensa-*

ciones lúdicas se requirieron asimismo ejecuciones también exactas de los doce bailarines, algunos de ellos excelentes solistas como Luis Arreguín, Raúl Almeida, Juan de Dios Torquemada, Beatriz Juan-Gil y otros. La obra muestra las virtudes alcanzadas por la apertura que hace cincuenta años inició la danza contemporánea hacia el logro de una relación creativa entre la uniformidad técnica y la sobriedad visual-dancística que sólo coreógrafos y bailarines avezados podían lograr.

La realidad está en otra parte, muestra la experiencia de la danza contemporánea para abrirse a esa espontaneidad orgánica que en los movimientos de los bailarines aprovechó la desregularización técnica y de contenido desatada por Merce Cunningham en los sesentas. Haciendo alarde de cierto discurso descriptivo que ha proliferado en la danza contemporánea actual, sobre todo en la de los jóvenes coreógrafos, Jaime Blanc expresa una madura consideración, una especie de mensaje que, por la forma directa de su exposición, se asemeja a un lema: "vivir junto a las drogas es vivir junto a la muerte" (la nota aparece textualmente en el programa). La música y los bailarines han sido seleccionados por su juventud. Aparece una bella escenografía de Gabriel Pascal y Vanessa Hernández que, mediante un espejo estimulante, elimina toda sensación de realidad en el escenario. También se dejan ver dos personajes sorprendentes, impresionantes, que pesan mucho, tal vez demasiado en la "narrativa" de Blanc: un cuerpo-bulto vestido de negro que manipula al cuerpo de un esqueleto completo. Los tres bailarines (Bárbara Alvarado, Jesús Tussi y Citlali Zamudio) convergen hacia el esqueleto y comienzan a provocarlo, embaucarlo, seducirlo; realizan escarceos, hacen el amor con él, intercambian parejas, se consagran en su propia juventud mediante movimien-

tos, a veces deportivos, a veces lúdicos, en el marco de una música de rock dulce de Capitan Beefhart. La obviedad de los movimientos —se persigue la literalidad en el relato de los hechos— conduce a la obra a dos obstáculos que la convierten en panfleto: 1) la prolongada repetición de los escarceos corporales con el esqueleto hacen que el espectador sepa de qué se trata demasiado pronto, en un lapso dramáticamente extenso y 2) la inclusión de dos personajes que carecen de movilidad efectiva se convierten en verdaderos protagonistas y por tanto debe preverse un desenlace para cada uno. El apresurado final o, más bien, la débil desaparición de una pareja supuestamente vital que abandona a su compañera "en poder de la muerte" nos hace pensar en una estructura abolida cuando, desde la mitad de la obra, se había recibido el mensaje. La amplitud de los movimientos literales o narrativos que rescató la danza contemporánea tras la inclusión dentro de sus fronteras de la modalidad de la danza-teatro, jamás restó importancia a la "dramaticidad" de la danza en el escenario; antes bien, incorporó una enorme gama de posibilidades a los diseños coreográficos que, no por seguir siendo claros y efectivos, podían inducir a un regreso a aquellas proliferadas imágenes intensas utilizadas por la danza moderna y que a su vez provenían de la danza expresionista.

Moneda al aire (Juego sagrado), coreografía de Lidya Romero, también es una obra de reconstrucción literal de los espacios, de la realidad social y de la narración. Sin embargo, las dimensiones espectaculares de esta obra, su prolongada realización y la enorme cantidad de bailarines sobre el escenario, la convierten en un relato de tipo novelístico, en el que la relación de los hechos no es directa y se regodea en paseos y vericuetos en torno a personajes y situaciones de sobregirada efectividad. Reconstrucción fiel o naturalista de un torneo de fútbol soccer (con música de Steve Martland, "Dance Works" y una escenografía sonora de Eduardo González), con público y todo, la obra adquiere su aspecto "sagrado" evocando situaciones coreográficas, poses, "modos del cuerpo" del *Juego de pelota* de Guillermina Bravo, convirtiendo así a la *Moneda al aire* en un homenaje



Víctor López, Ballet Nacional de México
Foto: Christa Cowrie

a la gran coreógrafa mexicana. El título ocurre de manera literal en el escenario, de la misma manera como el partido se desarrolla a la vista del público ficticio y del público real que llena la sala. Se establecen los mejores momentos de la coreografía: los dos equipos realizan una danza de conjunto en el que las individualidades adquieren de pronto combinaciones de dúos, tríos y grupos que con algunos solistas desenvuelven la verdadera coreografía, prescindiendo de los movimientos de relleno que campean en la obra indiscriminada y literalmente. Los momentos de homenaje resultan una especie de transición o lapso onírico en los que una especie de sombra sagrada se inmiscuye en la algarabía del encuentro. Por momentos los deportistas indígenas de la obra de Bravo penetran en los cuerpos de los jugadores-bailarines de Romero y los convierten en semidioses. Al romperse dichos efectos la dinámica del partido se desenvuelve nuevamente pero ahora con alusiones al orden, a la disciplina, al esfuerzo deportivo mediante hileras de deportistas que por momentos son casi soldados y por momentos revelan su origen mexicano descubriendo en sus camisetas la efigie de la virgen de Guadalupe. La enorme, funcional y bella escenografía de Gabriel Pascal

y Vanessa Hernández permite este generalizado interjuego de colores y fogonazos, de goles y vítores, de algarabía popular e intermedios sagrados. Esta puesta en danza de Lidya Romero ha abierto la desafortunada posibilidad de que los logotipos y anuncios de las empresas que patrocinan la obra aparezcan en la escenografía y en el escenario del Palacio de Bellas Artes. Tal vez se hará costumbre a partir de la apertura política 2000 del pueblo mexicano. Sabia en el manejo de los conjuntos, Romero nos entrega una gigantesca plasticidad móvil que por lapsos dancísticos logra acotar ciertos episodios de algunos muy logrados diseños coreográficos, muy bien entendidos e interpretados por los excelentes bailarines del Ballet Nacional de México.

Los fragmentos de *Carmina Burana* que recrea y crea (en ese orden) Luis Arreguín nos enseñan que la danza contemporánea puede ya dominar ámbitos de ilustración, equilibrio y tradición que antes le estaban vedados y que parecían monopolio del ballet clásico. En esta obra nos hallamos ante un hecho extraordinario de interpretación estructural y dancística, apoyado en una concepción operativa y actual: "El amor nos enseña a ver de frente a la muerte", nos indica el sabio verso de Octavio Paz. Pero la obra también nos revela que el juego erótico, el regodeo virtual de la carne, la alegría colectiva de la fiesta-ceremonia puede y debe ser firme y llena de grandeza. Esta acertada transformación de los añejos conceptos morales en torno de la orgía nos la entrega Luis Arreguín sin menoscabo de la belleza ritual que esta bien ejecutada serie de situaciones prolonga. *Carmina Burana* pasa a ser, de oratorio o cantata —se estrenó en 1937 en Alemania— a una espléndida gran danza. El diseño del vestuario de Cordelia Dvorak, del enorme telón de Jordi Boldó y la apertura del hueco del foro en toda su dimensión, dejando a las luces y a las *diablas* expuestas a la vista del público, nos hacen penetrar en un mundo monumental y aún así secreto en el que los protagonistas del amor carnal, del amor espiritual, del rejuogo amoroso se hallan merecidamente convertidos en jueces y partes del fenómeno. No se trata de esta-

blecer la trascendencia o el diabólico señalamiento de los amores colectivos sino con responsabilidad y vigor entregarse a ellos como si fuesen una religión en sí mismos. Los colores café y ocre, un negro con pequeños detalles de otros colores en el vestuario, consiguen una bien provista uniformidad que el enorme y semioscuro telón de Jordi Boldó, al fondo, construye visualmente como un gran templo irreligioso. El concepto de los movimientos, con visos de arte marcial o apariencia y calificación butoh, consiguen fomentar la imagen de fuerza y seguridad. La obra, separada claramente en fragmentos y secciones, en varios momentos hace uso de una mesa-flecha y varias sillas que son convertidas sucesivamente en escudo, comedor, palestra, pedestal, barca inmóvil, etcétera. Aunque sobreviene una gran creatividad en los movimientos de brazos, pies, piernas, torsos, manos, las contundentes, bien líricas manifestaciones eróticas de las parejas también refieren al espectador a los momentos más dulces y suaves del acontecer sexual y amoroso. Obra de conjuntos, Arreguín ha impuesto rigurosos desplazamientos, a veces uniformes, a veces simétricos. En un vertiginoso episodio hace danzar atractiva, sugerentemente a las piernas y a los pies de los bailarines y bailarinas, a veces echados boca arriba sobre el suelo. Si la danza contemporánea ha permitido la ampliación del vocabulario corporal al infinito, Arreguín, sin alejarse o deslavar la modalidad conceptual escogida para los movimientos del cuerpo, suscita la actividad recreativa de sus partes y el lucimiento de la bien cimentada técnica que posee cada bailarín. Los solos de Raúl Almeida, Víctor López, Luis Martín Reséndiz, Juan de Dios Torquemada y Citlali Zamudio nos permiten reconocer al fin a más de una generación de estupendos bailarines que el Ballet Nacional de México ha preparado, afilado, dispuesto en su Centro de Danza Contemporánea de Santiago de Querétaro. En cada uno de los bailarines que intervienen en *Carmina Burana* vemos ya la indiscutible técnica adquirida pero en la bien sustentada creatividad, en la sabiduría de diseñador de Luis Arreguín descubrimos el asentamiento definitivo de un coreógrafo impecable. ♦