

Cuerpo, espacio, movimiento: Medellín 2001

Alberto Dallal*

Nuevamente Medellín, Colombia: Quinta Temporada Internacional de Danza Contemporánea (entre el 17 y el 22 de septiembre). Ahora el festival se extiende a Bogotá y en algo se prolonga, al final, a las comparsas de Barranquilla. La intensa muestra se abre con un espectáculo de Peter Palacio, organizador y alma de la Temporada. Su entidad o sujeto-compañía es Danza Concierto, miembro del *Conseil International de la Danse UNESCO*. Ofrece la obra *Anamorfosis*, punto de encuentro de las artes para hacer surgir un bloque de tiempo y espacio dentro del cual se despeñan telas, cuerpos, luces, volúmenes de plástico transparente, música funcional (a veces solemne, a veces fría), inserciones sorprendentes de solos y cuerdas. Espacio que se eleva sobre el espacio, puentes. Todo danza. Simetrías de blancas sombras que aparecen y desaparecen entre el mar de aristas y superficies lisas, puntos o manchas en las fauces del escenario. La música:

Requiem de fuego de Nicolás Lensa. Los bailarines trazan coordenadas en el piso y éstas se extienden al mundo: Luis Viana (venezolano), Beatriz Vélez (colombiana), Janusz Skubackowski (polaco), Rodolfo Rivas (colombiano radicado en Escocia) y Norman Mejía (colombiano). Un escalador, Juan Felipe Restrepo, juega con una cuerda que cuelga del techo y justo en el filo del foro, arriba, produce un cilindro de amor, repta en el aire, transforma la cuerda en mujer, acaricia su base de operaciones, alado sostenido de danzas-culebras. Sostenido en su eje

resuelve el movimiento evocador de un águila, la figura de un pez volador, la toma de conciencia de un cuerpo que levita. Como en todas sus coreografías, Peter Pa-

lacio no puede imaginarse nada que no guarde la debida fidelidad técnica con el escenario. El espacio es el centro de operaciones de cuerpos que, humanos, guardan relaciones tecnológicas con las entrañas del teatro. Los movimientos crean mecanismos que se convierten en serpentinadas invisibles, en vinculaciones, en razón de ser escénica. Hay magias mecánicas, procesos malabares, como cuando las telas se van depositando en el piso, todo el piso, como oleadas de nubes o de papeles que cubren la vista, el horizonte, el más allá. Las figuras surgen y se esfuman: los bailarines devienen oficientes en una planicie blanca (por instantes se visten de monjes con el fluido piso y adivinan las figuras de Rodríguez Lozano), guardan orden, simetría. Antes, la avalancha de llanura abrió con un *solo seco* e impecable de Rodolfo Rivas: delgado, línea de soledad, principio orgánico que conduce a la geometría visual de la *Anamorfosis*. Después, a lo largo del escenario, de arriba a abajo, de abajo hacia el suelo raso, una virtual toma de conciencia de que el mundo es luz-espacio-orden salpicado de humanidad. Luego una danza en amarillo: los bailarines flotan, se enfrentan, desvancen vuelos, giros (vuelta a la necesaria organicidad); también sobrevienen *solos* de miembros, partes del cuerpo: una mano, una pierna, un brazo, una pierna-cabeza, un brazo-pierna (pintura de Orozco); se incluye un aparato transparente, una fruta translúcida, un volumen dentro de la masa escénica que permite una danza-fuerza del bailarín, adentro, moviendo la masa por el escenario. Un *pas de deux* interplanetario, prenatal, aerodinámico, fantástico. Un punto crucial, siempre: Janusz navegante, alma, combustible de algo que semeja un submarino por el espacio interplanetario. Y al final, nuevamente el ser humano, los bailarines que se enfrentan a ellos mismos. La misa gigantesca tuvo utensilios que se movieron de un lado a otro en sagrada convivencia.



* Investigador del IIE de la UNAM y crítico de danza

La francesa Catherine Diverrière propone y resalta tensiones y opuestos, rápidas rupturas: tres *solos* denominados *Vueltas* en los que las bailarinas, como líneas o sombras (el arte de la iluminación es aquí calidad crucial), nos muestran el nacimiento de sus cuellos, la elipse de la espalda, se inclinan, simulan ponerse o quitarse una máscara, cambian de ánimo o de color mientras bailan suave o drásticamente, siempre sin alterarse. *Solos* en tonos finos, íntimos, intensos, propuestos en el orden que señala un dominio técnico insuperable. Danza, allí, no hay otra cosa, no se requiere otra cosa sino esos cuerpos de Carole Gomes, Isabelle Keirzie y la propia Diverrière realizando una cátedra silenciosa de control y expresividad limpia, de oficio y talento: danza de puro espacio interior.

Akram Khan es un joven musulmán de ascendencia bangladesa que nació y creció y vive en Inglaterra. Con la astucia de sus antepasados unió las técnicas del Kathakali (rigor, entrega, constancia, sometimiento a las reglas ancestrales, concentración) con la cosmopolita libertad formal de la danza contemporánea. Su *solo*, titulado *Loose in flight* rezuma una especie de vibrante geometrismo disparado, expuesto en los barrios lúgubres de un Londres pobre, de un Liverpool sombrío. El cuerpo de Khan se incrusta en el piso y sube al espacio, se revuelve y se incorpora, se levanta con una rapidez que provoca reflejos de luz, imagen. Contrastes: brazos en ángulo recto con el torso, al piso, salto de fiera. Rap excelso. En *Rush* el tiempo cuenta tanto como el espacio: los tres bailarines los llevan dentro: un motor, energía. Las miradas sólo alcanzan a medir el instante; el ritmo deviene complicidad imperceptible, percepción bailarín-espectador. Curiosamente, la de Khan es danza juvenil: transcurre en lo inmediato y, no obstante, invoca lo sagrado ante la inmersión en el tiempo de esa energía acumulada y congelada en el cuerpo. Cada secuela parece sobreenir por soplos de dioses (pandilleros) ocultos. Y los bailarines se unen en un solo acto de vinculaciones invisibles, espaciales.

Para Mónica Casadei, directora-coreógrafa de Artemis (Italia), las cosas son distintas de las que suelen pintar las imágenes de la danza contemporánea: nos enfrentamos—nos indica su obra— a la pérdida de una respuesta *nuestra* a los sufrimientos del cuerpo, a la ofensa que significan el acoso sexual, la violencia, las guerras “hu-



manitarias” (dice), los genocidios, la manipulación de las imágenes electrónicas. Desde dentro de nuestro yo (joven) debe reivindicarse el mundo, por lo menos debemos (jóvenes) responder a la pregunta ¿qué es nuestro cuerpo, cómo debemos manejarlo en esta época de negación de la libertad; realmente somos, podemos descubrirnos a través de nuestro cuerpo? Los diseños y los personajes de *Mayday-Mayday* conducen al espectador a una impresionante respuesta: no hay salida. Sin embargo, la obra nos remite a otras instancias de nuestra humanidad o de nuestra conciencia: vamos siendo, no hay duda. Ese mundo de juegos y de terror, vicio y desilusión de la juventud de hoy (en los países

occidentales) contiene y considera placeres, coraje, ternura involuntaria, alientos de complicidad, tristeza. Los trazos y movimientos son rudos, secos; sobrevienen juegos que sofocan al público, lo emplazan a pensar, el espacio se vuelve hiperrealismo. La gran pericia de Patricia Biondo, Stefania Brannetti, Chiara

Guglielmi impide que contorsiones, caídas, arrastres, levantadas, desplazamientos causen estragos en sus bellos cuerpos (jóvenes), no obstante las fulminantes escenas, los trazos coreográficos que desembocan en una sensación: esa angustia es una búsqueda —y una culminación— de humanidad. Philippe Menard y Riccardo Cazzato son capaces, en medio de reptiles excesos, de tamborazos y golpes, de sacar a la vista del público un caudal de pureza, de juego casi infantil: un amoroso enjambre de móviles exabruptos. La coreógrafa indica mediante percepciones: la ausencia de intenciones en cada uno proviene de un entorno desintegrador. Bajo los dibujos bien pensados, bien indicados de Casadei, los excelentes y hasta notables bailarines meten al espectador en el dilema: o nos reconocemos tal y como somos en un mundo crudo y hostil (nos organizamos en nichos de indudable conciencia) o permanecemos sumidos en “la ira de sentirnos sin poder”. La alta calidad de Artemis

incluye profesionalísimas maniobras de iluminación, manejo de enseres electrónicos y aprovechamiento del espacio escénico. La música de la obra es de Daft Punk, Holy Curse y Marilyn Manson.

La Random Dance Company de Inglaterra (dirección/coreografía de Wayne McGregor) ofreció *The Trilogy*, una enorme estructura cuya primera parte intenta jugar con el binomio realidad escénica-realidad virtual sin realmente conseguirlo o, más bien, delatando desde los inicios el objetivo secreto: las imágenes audiovisuales, creadas electrónicamente, bellas en sí mismas, se contradicen —más que imbricarse— con las figuras reales de los bailarines. Sólo en

la tercera parte aparecen *personajes* o personalidades definidas para cada ejecutante. En rigor, se trata de tres obras separadas. Los nítidos movimientos de los aptos bailarines, la música, el tiempo expresan algo a pesar de los líos trazos preconcebidos. Las secuencias más notables e impecables son las centrales: bailarines en rojo que dibujan y desdibujan ejercicios netamente formales, asépticos, en las que aparece al fin un primer conflicto que sobreviene en los espacios-estelas de los cuerpos en movimiento. La pulcritud de la realización de la *Random* no supera un lenguaje dancístico que ya resulta tradicional y convencional para la danza contemporánea.

Durante la temporada sobrevino una serie de *solos* que apareció mediante atractivas e insólitas propuestas visuales y de movimiento. El grupo Zorongo de España rodeó de evocaciones de poetas garcía lorquianos a una bailaora bella, flexible e intensa: Fuensanta Morales. Muy cerca de ella solistas de guitarra y sax despeñaron por su cuerpo notas y música que modernizaron, junto con vestidos en negro y en rojo, las emociones del flamenco. La colombiana Beatriz Vélez presentó *Polirritmia de una mujer y sus vestidos*, movimientos mediante los que la bailarina se viste y se desviste ocasionando dúos, poses, diálogos con lo inerte y a veces desequilibrados esbozos de crítica social. Por su parte, el alemán Helge Letonja realizó malabares con un brazo postizo, el cual paseó, partió, comió y desintegró en un "dúo" transformista de reducido sentido del humor; en tanto que la venezolana Julieta Valero desenvolvió en el escenario fina e internamente la búsqueda de su propio yo: exploraciones en el dolor, la duda, la satisfacción, la alegría y la final transfiguración, todo con naturalidad y conciencia del espacio. Rodolfo Rivas ofreció un *solo* lineal pero operativo en la narración de la lucha en *crescendo* de un "oficinista" con la cotidianeidad, el insulso y enajenante trabajo cotidiano, la desnudez del alma y del cuerpo; la danza de Rivas convierte en singular y fina peripetia escénica su trazo entre los límites del agotamiento y la conciencia.



La portuguesa Paula Vasconcelos contruyó una neogótica coreografía sobre *Las bacantes* para la compañía canadiense Pigeons International. Llena de audaces escenas teatrales y de secuencias de danza, la obra de Vasconcelos se proyecta en la conciencia del espectador como una intensa revelación de las capacidades femeninas, de las transformaciones de la mujer, reales y virtuales, inmediatas o simbólicas para dominar al varón (¿el ser humano por excelencia?) y al final acabar con él. El estilo "narrativo" de la "trama" permite los *flash back*, la interrupción de escenas lúgubres, juego de inteligencias dentro de la velada de una familia vampíresca (tomar el té, jugar ajedrez, caminar por la mansión a oscuras, regocijarse en los actos de seducción, pulular por el *club*) hasta que las bacantes nos revelan sus ansias de enfrentarse con la vida y con la muerte, seducir al orbe masculino, unirse como clan, sacrificar dioses acuáticos, martirizarlos, tasajearlos y finalmente hacer que vuelen por los cielos rasos. Vasconcelos hace danzar la sensualidad y los secretos de la mujer, se regodea con imágenes de cuerpos masculinos y femeninos, ocasiona cuadros y secuencias de desnudos bellamente martirizados, extrae hermosura de la oscuridad y del horror. Un reiterativo y sombrío vocabulario de cuerpos y situaciones permite que los bailarines se desplacen por sus propios sentimientos literalmente atragantándose con la naturaleza de sus personajes. Goce del cuerpo, arte y rejuego con las sombras del sexo en una atractiva, fantasiosa "historia".

La concentración atenta sobre variados lenguajes dancísticos de nivel internacional permite siempre examinar y ponderar los caminos que asume el arte de la danza en nuestra época. Como fin de fiesta, en Barranquilla sobrevino un desfile de comparsas y grupos regionales. En Medellín, durante este impresionante septiembre histórico del 2001, se miraron y admiraron por dentro y por fuera, suave y violentamente, siempre en gran nivel artístico, las compañías y grupos de una Quinta Temporada suscitadora y elocuente, ofrecida con amabilidad por los organizadores y los ciudadanos de Medellín para oponerse a esta conflictiva apertura de siglo que vivimos todos los mortales. Salvación por el arte. ✽