

# PILAR MEDINA: DE HIMNO A HIPOTERMIA\*

POR MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ<sup>1</sup>

**H**ace treinta años, en 1987, había quedado tan bien impresionada por la calidad del trabajo coreográfico e interpretativo de Pilar Medina que, cuando Pedro Serrano me invitó a escribir un artículo sobre lo mexicano en la danza para la revista *México en el Arte*, no dudé en incluirla; las obras que escogí fueron *A través del espejo (Campeones)* de Marco Antonio Silva (1986), *7 Serpiente* de Rosa Romero y Jorge Domínguez (1984), y de Medina elegí *Himno* (1985).<sup>1</sup> Así que, cuando vi que se presentaría *Hipotermia* en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, decidí ir a verla.

En un inicio, *Hipotermia* parecía prometer que sería una obra interesante. Como está volviéndose costumbre en ciertas funciones de danza y de teatro, fue en el vestíbulo donde la obra dio los primeros indicios sobre la temática, las texturas, y la gama de colores que se emplearían posteriormente: había una plancha metálica con un gran bloque de hielo cortado en cuatro secciones que hacía que se percibiera una leve sensación de frío. El hecho de que Medina haya querido involucrar otros sistemas perceptuales en los espectadores me recordó que lo mismo había sucedido cuando, por ejemplo, al abordar el elemento de agua en *Himno*, se había mojado el pelo con agua de un barril de madera y, al mover la cabeza, numerosas gotitas volaron por el escenario.

Ya en el foro, la primera secuencia de *Hipotermia* transcurrió bajo una estructura irregular de plástico transparente dentro de la cual apenas se alcanzaba a distinguir una mujer con el pelo suelto que se movía lentamente, muy lentamente, como si estuviera atrapada en un agua de consistencia densa, debajo de una superficie helada.

La translucidez y belleza de esta escena hizo que mi mente complementara la imagen física con otras míticas y literarias: Ondina, Ofelia, la dama de Shallot... Después de unos minutos de estar sumergida en esta ilusión de fluidez femenina y líquida, real e imaginaria, la mujer se dirigió hacia la esquina de la escenografía y empezó a ponerse el vestuario siguiente con movimientos poco precisos, poco eficientes.

En ese momento la ficción se rompió. Durante el resto de la función fluctué entre mis recuerdos de la magia escénica que Medina había logrado crear en otras ocasiones en las que convergía el movimiento, el vestuario, el sonido, la iluminación, los objetos y el espacio escénico, y la observación de momentos en *Hipotermia* en los que la falta de congruencia entre concepción y realización, intención y resultado se hacían evidentes.

Aquello que en *Himno* había sido una estructura sólida -cuatro cantos a la vida, a la mujer y a los elementos, y un interludio-, en *Hipotermia* fue una sucesión de escenas sin una conexión bien definida entre ellas. La solidez estructural de *Himno* estaba dada por la correspondencia entre forma y contenido, por la creación de un lenguaje coreográfico en el cual cada elemento del medio dancístico -persona, lugar, sonido y movimiento- abonaba a la interpretación que Medina ofrecía sobre los conceptos de fuego, aire, tierra, agua, y las emociones y situaciones que ella les asociaba.

En cambio, en *Hipotermia* la claridad estructural se vio reemplazada por una complejidad conceptual para la cual no existió un planteamiento escénico correspondiente. Esto se manifestó desde el programa de mano: el hecho de que Medina describiera la obra como "la historia de un peri-

plo", hizo que uno como espectador se preparara para ver una especie de viaje o recorrido -físico y/o espiritual- que regresara al punto de partida, una estructura tipo A-B-C-A; sin embargo, en la obra no hubo un retorno a ningún aspecto de la escena introductoria, a pesar de ser una escena original, congruente y bella.

Ahora bien, por otra parte, Medina sí habla de viajes y transiciones: dice que va a hacer "un recorrido" por diversos estados emocionales, que pretende "ir de temperatura en temperatura", que "con los movimientos coreográficos voy a manifestar las distintas temperaturas por las que pasamos todos: frío, miedo, la sensación de no tener el palpito del corazón correcto". Insiste en que lo que más le interesa es buscar "cómo salir del frío para llegar a la luz", cómo "derretir el hielo" de la falta de comunicación.

Lo cual me parece muy interesante como discurso teórico, como declaración de intencionalidad. Sin embargo, considero que el problema radica en que estas afirmaciones no se concretaron en la práctica, en el hecho dancístico. Es decir, pasar de un estado a otro -que el hielo se derrita, que el frío se convierta en calor- en términos dramaturgicos implicaría un mínimo de progresión, un desarrollo elemental del personaje, y una estructura narrativa básica.

El único aspecto de la obra que muestra algún cambio en este sentido fue la iluminación (de Víctor Zapatero), la cual de ser fría en un inicio, empezó a mostrar áreas doradas hasta que creó un ambiente cálido; la escenografía (de Jorge Ballina) solo se modificó al principio, y aunque permaneció igual durante el resto de la obra y nunca "se derretió", gracias a la combinación de texturas transparentes y metálicas, reflejó y complementó la transformación de la luz.

Curiosamente, el movimiento corporal, junto con el sonido y el vestuario, fueron los aspectos que menos contribuyeron a concretar las ideas e intenciones de Medina. Mientras que en *Himno* la coreógrafa utilizaba la fuerza interpretativa, la sutileza y el dramatismo inherentes en el zapateado, los movimientos del torso y el braceo de la danza española para crear un lenguaje coreográfico propio donde cada situación era revelada y desarrollada por medio del movimiento, en *Hipotermia* no ocurrió algo similar.

Una vez que Medina salió del plástico-hielo y recuperó la verticalidad, fue evidente que ni las partes del cuerpo que movía, ni los pasos que ejecutaba, ni las trayectorias que trazaba, habían atravesado por un proceso de transformación que insinuara de alguna manera el paso de lo frío a lo cálido. La intención de algunas acciones tampoco quedó clara: por ejemplo, subirse a la escenografía y bajarse de ella; enredarse en metros y metros de tela para después desenredarse; colocar unos tubos de metal en una esquina, girar como derviche con dos de ellos, balancear uno sobre su cabeza, colocar otro en una franja de luz dorada. (En *Himno*, cuando Medina subía y bajaba de una escalera, era una acción tan definida que podría interpretarse como una lucha entre querer separarse de la tierra y regresar a ella).

Sus gestos faciales estaban desconectados de las acciones corporales; si Medina esbozaba lo que parecía una sonrisa o hacía como que se sorprendía, el resto de su cuerpo no participaba de la misma emoción. (En *Himno*, cada sonrisa, cada fruncido de ceño era un elemento de expresión auténtica que reforzaba lo que todo el cuerpo proponía). Extrañé las variaciones dinámicas, tanto sutiles como extremas, los acentos sorprendidos, los fraseos que atrapa-

ban la atención y la imaginación, las pausas y los silencios -todo aquello que, en *Himno*, contribuía al desarrollo coreográfico de la pieza.

Lo que en *Himno* había sido una refrescante yuxtaposición, contrapunteo y juego del movimiento con sonidos corporales -voz, palmas y zapateado-, sonidos incidentales, música clásica y española, en *Hipotermia* solo se escuchó el uso de los mismos recursos sonoros -eso sí, muy bien editados por Joaquín López "Chas"-, pero sin que se estableciera una relación expresiva entre ellos, los movimientos y la transición del frío al calor. Si Medina piensa que el "lugar perfecto es el silencio" y que el frío "ha fisurado el silencio", entonces me pregunto por qué no exploró la presencia del silencio en su afán por recuperar el calor.

El vestuario (de Tolya y María Figueroa) de *Hipotermia* resultó ser un misterio. La razón por la que el cuerpo de Medina se cubrió con una especie de largo delantal transparente tal vez fue para que pareciera que ella emergía de un glaciar que se derretiría, pero no entendí por qué se ponía una suerte de capa blanca que tenía una infinita cantidad de círculos blancos. Me extrañó la elección del color beige para el vestuario, dado que, salvo la iluminación en tonos amarillos y la diadema, zapatos y mallas negras, las demás tonalidades que se estaban manejando eran blancas, grises y plateadas. Confieso que no pude encontrar un argumento que vinculara los viajes, las diferentes temperaturas, la falta de comunicación con el vestuario y que justificara el diseño de un corsé tipo barroco con piedritas y una falda compuesta por gasas vaporosas cortadas y sobrepuestas en capas.

En conclusión, realmente siento mucho que Medina no haya logrado crear un nuevo lenguaje coreográfico específico para la temática de *Hipotermia*, que se haya conformado

con reutilizar los mismos recursos coreográficos que tienen ya décadas de existencia, y que haya desaprovechado la oportunidad de desarrollar coreográficamente una primera escena maravillosa por su congruencia y dramatismo, y original por su concepción y corporalización.

*Texto elaborado a partir de asistir a la función de Hipotermia (Blar Medina, 2017) el 18 de marzo de 2017 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, y de ver la entrevista Perfiles en Acción; Pilar Medina, DamaNet <https://www.com/2017/03/18/5-11>*

1. Es licenciada en Historia (UNAM) y tiene una maestría en Estudios sobre Danza (Laban Centre for Movement and Dance, Londres). Su trabajo docente y de investigación gira alrededor de tres ejes: estudios coreológicos,

kinesióloga y prevención de lesiones, y educación en danza, dando clases en el Centro Universitario de Teatro, Escuela Nacional de Danza Clásica, Escuela Nacional de Música, Foro de la Ribera, Academia de la Danza Mexicana, entre otros. Fue profesora invitada de las Licenciaturas en Danza de la Universidad de Sonora y la Universidad Autónoma de Baja California, México.

Ha colaborado como coreógrafa y/o asesora coreológica con varios grupos de danza contemporánea y directores de teatro. De 2007 a 2013 estuvo a cargo del entrenamiento kinesiológico y coreológico de los integrantes de la Compañía de Teatro y del Grupo de Danza Contemporánea del METRO en Tampico.

Ha publicado en *Este País*, *El sótano* - Revista virtual de artes escénicas, Paso de Gato, *Mar Adentro*, *Revista de Educación Artística del INBA*, *México en el Arte*. Es miembro del IOCKL (Consejo Internacional sobre Kinetografía Laban/Labanología) desde 2007.



FOTO: ANDREA LÓPEZ