



son distintos, SON DIFERENTES

POR MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ

En agosto se presentó el proyecto *QM/Retro* en el Palacio de Bellas Artes y en el Teatro Raúl Flores Canelo (Centro Nacional de las Artes). El proyecto estuvo conformado por una selección de doce obras o fragmentos de obras de Evoé Sotelo y Benito González, directores y coreógrafos de la compañía Quiatora Monorriel, en un intento por recuperar y celebrar 25 años de creación coreográfica; asimismo, por una serie de videos que mostraban pequeñas secuencias de otras piezas que por razones diversas no pudieron ser incluidas en la versión escénica, intercaladas con comentarios de una veintena de personajes del medio dancístico mexicano, que daban sus opiniones sobre la producción coreográfica de la compañía.

Estos dos aspectos de la presentación de *QM/Retro* hacen referencia a dos asuntos que, aunque considero fundamentales para el bienestar de la producción, reflexión y autorreflexión coreográfica, también estoy consciente de que son temas con los que una parte de la comunidad dancística no suele relacionarse al ignorarlos, ya sea por desconocimiento o por desentendimiento. En primer lugar está la identificación y resolución de problemas implícitos en la reconstrucción / remontaje / recreación de obras coreográficas del pasado; y en segundo lugar, la identificación de aquellos rasgos característicos de una compañía o un(a) coreógrafo(a) que conforman su sello particular y los hacen “únicos”, “reconocibles”, “distintos”, “diferentes”.

Para llevar nuevamente una obra coreográfica a la escena se requieren varias cosas. Antes que nada, tiene que haber un motivo claro que guíe y aliente los esfuerzos que conlleva la difícil recuperación del pasado. En el caso de Sotelo y González, el motor fue cerrar un ciclo de 25 años de exploraciones y búsquedas, hallazgos y propuestas, ofreciendo una retrospectiva de ocho obras de González y cuatro de Sotelo que abarcan desde 1992 hasta 2014.

Realizar un evento así implica tener acceso a suficientes obras para poder lograr el objetivo, ya que no es posible recuperar absolutamente todo. En esta ocasión se descartaron numerosas piezas debido a que eran imposibles de remontar; unas eran muy largas y resultaba difícil extraer fragmentos sin perder el sentido de la pieza; otras contenían dificultades técnicas o interpretativas; unas más estaban diseñadas para espacios alternos -en particular las coreografías de los últimos años. Sin embargo, algo que facilitó la estructuración del proyecto fue que muchas de sus obras, de entrada, fueron creadas con un formato corto o estaban compuestas de varias escenas, donde cada una era una unidad en sí misma, y esto permitió incluirlas en la presentación.

Una vez seleccionadas las piezas a remontar, hubo que lidiar con la recuperación de la memoria coreográfica. Para este evento en particular no puede hablarse de una reconstrucción debido a que Quiatora Monorriel no cuenta con partituras registradas de sus coreografías, como sucede con la mayoría de las compañías de danza contemporánea. Por lo tan-

to, tuvieron que recurrir a los métodos habituales para volver a montar una obra: ver los videos de las puestas originales y hacer uso de la memoria corporal de los bailarines originales.

Además de esto, Sotelo y González señalan que hablaron mucho con los bailarines, contándoles a detalle en qué habían estado pensando cuando crearon cada coreografía, con el fin de que se conectaran con el contexto creativo. Pero ellos mismos admiten que el problema mayor fue el de "bajar al cuerpo" las piezas. Es decir, aún cuando ya llevan varios años trabajando con los mismos bailarines, hubo aspectos del movimiento de las primeras piezas que no pudieron ser recuperadas. Hay que aclarar que esto no afectó la esencia coreográfica. Pero, si comparo lo visto en estas funciones con mi memoria cinestésica de Sotelo y González como bailarines o aún con los videos de ellos bailando (tomando en cuenta que la bidimensionalidad del video disminuye percepción de la energía presente en la tridimensionalidad del cuerpo escénico), resulta evidente que hay una mayor ligereza en los bailarines actuales que en los originales.

Esto se nota tanto en la relación con la tensión corporal y la intencionalidad que Sotelo y González imprimían en sus movimientos como en la conexión de arraigo que establecían con la tierra -ellos explican que les decían a los bailarines que el movimiento debía ser "más denso" y tener más peso, pero reconocen que no pudieron hacer que esto se materializara.

Con respecto a la recuperación de la intención original, solo puedo decir que, por mucho que los coreógrafos se hayan esmerado en comunicar su motivación, para los bailarines siempre serán unas piezas que "aprendieron" y no que surgieron de una inconformidad con el tipo de coreografías que se producía en ese entonces, una experimentación directa con situaciones límite, o una auto-imposición de retos creativos.

Con esto llego al segundo punto de este ensayo: la identificación de las características estilísticas de Quiatora Monorriel. Para este ejercicio parto de cuatro adjetivos calificativos que se mencionaron varias veces en el video de la presentación, en un intento por capturar lo original del trabajo coreográfico de Sotelo y González.

Si hay algo que hace a Quiatora Monorriel ser una compañía "única" es su actitud irreverente hacia lo que debería o no hacerse según los cánones de la danza contemporánea mexicana. Esta actitud les ha dado la libertad de hacer lo que han querido sin sentirse obligados a recurrir a

elementos que han estado de moda en el ámbito dancístico. Así, han creado obras insistentes, como *Verde del Avispón Verde* (1993), donde, además de la reiteración verbal, el vestuario era verde y el ambiente que se creaba -a pesar del fondo rojo y los tenis rojo brillante- también era "verde"; obras microscópicas, como *Tápate un ojo* (1993), cuya duración es menor a un minuto; u obras repetitivas como *Nico* (2003), en la cual el recorrido circular trazado una, otra y otra vez por las bailarinas, genera una creciente sensación de dolor, angustia e inevitabilidad.

Esta actitud de no hacer concesiones -que es de admirarse cuando lo común es lo contrario- los ha llevado a entrar en conflicto con las instituciones. Por ejemplo, cuando recibieron el apoyo de México en Escena, se les redujo el monto del mismo porque "no se ve el entrenamiento técnico". No obstante, siguen produciendo creaciones arriesgadas y poco comunes, en las cuales hacer evidente el entrenamiento técnico tradicional resulta irrelevante.

Algo que los hace "distintos" es tanto la temática de sus coreografías como la forma de abordarla. Sotelo aclara que si bien no considera que en general las obras necesiten partir de un tema concreto, sí reconoce que, en el caso de ella y de González, sus piezas más bien parten de detonadores de movimiento, emocionales, situacionales o incluso musicales, y eso es lo que desarrollan en sus coreografías. Así pues, *Día de azulejos* (1997) surge de despertarse con la premonición de que alguien iba a morir ese día; *Verde del Avispón Verde*, de una exploración del estado de efervescencia; *Sombrero de cinco picos* (2003), de la idea/sensación de la presencia constante de una entidad controladora.

Lo interesante es que a partir de esos detonadores, los coreógrafos establecen una serie de convenciones formales que mantienen de principio a fin en cada obra. De esta manera, el movimiento circular del tronco que identifica a los tres personajes de *Dorita Mala* (1994) como viajeros en un bote, no cesa aunque saluden, sonrían, se echen agua unos a otros, se mareen y estén a punto de vomitar. En *Dagobah* (2001), las astronautas del futuro/aves extraterrestres que están arrodilladas en el piso tienen una conversación en un idioma compuesto por diseños rectos de los brazos que poco a poco incorpora unos diseños curvos hasta que, al final, sus dedos se tocan, todo esto puntuado por movimientos repentinos de cabeza y un suave subir y bajar sobre las rodillas. Durante los once minutos y fracción que dura *Paisaje para Ewé* (2009), las tres mujeres -cual caríatides modernas- tienen un mínimo de desplazamientos: apenas dan un paso a un lado y otro de regreso, unos pequeños saltos y otros de regreso, unos pasos hacia atrás y regresan a su lugar.



Las obras de Quiatora Monorriel son "reconocibles" porque contienen combinaciones inesperadas. Esto es, entremezclan movimientos integrales de todo el cuerpo con movimientos aislados de ciertas partes del cuerpo, y al mismo tiempo utilizan diferentes calidades del movimiento: en *Viva* (1992) caminan suavemente o ejecutan pequeños *pliés* ligados y sostenidos mientras hacen movimientos percutidos con la cabeza. Sucede que en varias obras, justo cuando uno cree que lo único que va a haber en la pieza son movimientos percutidos, de repente hay una pausa y, o se retoma la misma acción, o esa agitación percutida o vibrada se transforma en una apacible secuencia donde un movimiento lleva a otro de manera fluida, continua, sin acentos.

Las acciones y las situaciones también pueden ser inesperadas. Los personajes de *Días de azulejos* caminan con las manos y los dedos extendidos atrás de la espalda y se desplazan como "arañas". En *Aleación andrógina* (1995) una mujer, acostada boca abajo y chupando una paleta, observa la relación tormentosa que un hombre con vestido amarillo largo, moños y botitas, tiene con un costal que golpea contra el piso, avienta, pateo, y salta encima de él. Por cíclica que sea la estructura de *Sombrero de cinco picos*, cada vez que se escucha un sonido explosivo, los ejecutantes tienen una reacción de sobresalto y alguien cae al piso. En general, es difícil prever cuándo habrá un unísono, cuándo se romperá y cuándo se recuperará, cuándo se convertirá en duetos o cuándo en un canon.

Finalmente, las obras son "diferentes" porque los nexos que se establecen entre los elementos escénicos están cuidados hasta el último detalle y, como ya lo mencioné al respecto de las convenciones formales, estas interrelaciones también se mantienen durante el tiempo que dura la pieza. Así, los aplausos torpes, el sonido de los tacones arrastrándose y golpeando el piso definen el universo adolorido de Nico, una bella modelo drogadicta desdoblada en dos seres. Carcajadas, aplausos, quejidos, chistes en japonés, cumbias y música de Liszt envuelven a los personajes vestidos de negro con detalles rojos que reflejan las dos diagonales de luz roja para dar lugar a la pesadilla de *Sombrero de cinco picos*. Vestuario viejo, actitud corporal de gente mayor, y música de Elvis Costello dan vida a los *hillbillies* de *Estoy cansancio* (1992).

Como dice Sotelo, si Quiatora Monorriel surgió del cuestionamiento de las prácticas técnicas y coreográficas predominantes de la década de 1980, ellos ahora sienten el deber de cuestionarse a sí mismos. Con esto se les abren nuevos caminos para la exploración, nuevos límites que traspasar: ¿qué vendrá después de 25 años de Quiatora

Monorriel?, ¿un nuevo nombre?, ¿una nueva compañía?, ¿dos nuevas compañías?

Texto elaborado a partir de asistir a las funciones de QM/Retro (Evoé Sotelo y Benito González, Quiatora Monorriel, 2017) los días 24 de julio de 2017 en el Palacio de Bellas Artes y 6 de agosto en el Teatro Raúl Flores Canelo, y de tener dos conversaciones con los coreógrafos y directores de la compañía los días 3 y 18 de agosto. ■

