





LA CONTUNDENCIA
EVOCATIVA DE

Arises in the sky

POR MIRIAM HUBERMAN MUÑIZ

FOTOGRAFÍAS: GERARDO CASTILLO / CORTESÍA
DIRECCIÓN DE DANZA DE LA UNAM

Al día siguiente de asistir a la primera función de *Horses in the Sky*, entrevisté a Rami Be'er, coreógrafo y director artístico de la compañía israelí Kibbutz Contemporary Dance Company. Debido a que estaba intrigada por el complejo y a la vez preciso uso del fraseo, la dinámica y el espacio en la coreografía, aunado al hecho de que Be'er me contó la historia de la fundadora de la compañía, empecé a sospechar que existía una conexión con Rudolf Laban, uno de los iniciadores de la danza expresionista alemana. Según esta historia, Yehudit Arnon, originaria de Checoslovaquia, se acercó a la danza primero por vía de la fisioterapia y la gimnasia, y después bailando danzas folclóricas. En 1944, internada en el campo de concentración de Auschwitz, los oficiales de la SS le pidieron que bailara en los festejos de Navidad y, como ella se negó, la castigaron dejándola descalza en la nieve durante la noche.

Hasta aquí fue lo que me contó Be'er. Me puse a investigar en Internet y obtuve más información. Al terminar la guerra, Arnon se encontró con Irena Dückstein, quien había sido asistente de Kurt Jooss, colega cercano de Laban, y ésta le dio un curso intensivo de tres días de teoría y técnica de danza moderna porque Arnon estaba a punto de irse a Palestina. Como se había dicho a sí misma que si sobrevivía aquella noche en la nieve, iba a dedicarse a la danza, ya en Israel tomó clases con Yarden Cohen y Gertrud Kraus. La primera, nacida en Palestina, de 1930 a 1933 se había ido a Europa a estudiar con Gertrud Bodenwieser y Gret Palucca, otras dos exponentes de la danza expresionista alemana; Kraus, nacida en Viena, también había estudiado con Bodenwieser y bailado en su compañía hasta que decidió independizarse, y en 1929 había sido asistente de Laban en la organización del tradicional Desfile de Oficios y Profesiones en Viena.

Antes de que iniciara la segunda función, hablé con Be'er y le conté lo que había leído. Para mi mayor sorpresa, él dijo que, de chico, había tomado clases con Kraus; emocionada, le pregunté qué hacían en esas clases, que si hacían escalas de movimiento o ejercicios de eukinética², y no sólo me contestó afirmativamente, sino que marcó un fragmento de una escala. Conexión confirmada.

Susan Sontag, en su ensayo "Sobre el estilo"³, afirma que una obra de arte es una experiencia, no un enunciado ni una respuesta a una pregunta; agrega que las obras de arte no *tratan* sobre algo sino que *son* algo. Esto coincide en gran

1. Texto elaborado a partir de asistir a las funciones de *Horses in the Sky* (Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Company, 2016) los días 19 y 22 de octubre de 2017 en la Sala Miguel Covarrubias y de conversaciones con el coreógrafo y director de la compañía los días 20 y 22 de octubre del año citado.

2. La eukinética fue el nombre original que Laban dio al estudio de las calidades del movimiento. Posteriormente, en Inglaterra, se convirtió en lo que actualmente es conocido como "esfuerzo".

3. Sontag, Susan. "On Style" en *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador, 1990. Pp. 15-36. Traducción y énfasis de la autora.

parte con lo que Be'er dice acerca de su producción coreográfica en general y en particular sobre *Horses in the Sky*, obra que se presentó en la Sala Miguel Covarrubias los días 19 y 22 de octubre de 2017.

Be'er señala que en sus coreografías no hay anécdotas, tramas o historias y que, por lo tanto, no puede haber interpretaciones correctas o incorrectas. Añade que no pretende educar al público ni ofrecer soluciones a problemas o asuntos. Más bien, a lo que aspira es a tocar sensorial, emotiva e intelectualmente al espectador, ofreciéndole estímulos coreográficos que espera despierten en él sensaciones, emociones, asociaciones e ideas. Y en efecto, es difícil precisar de qué *trata Horses in the Sky* por la simple razón de que no *trata* de algo en específico: una tras otra o a veces simultáneamente, las escenas que componen la obra sugieren situaciones incómodas, tristes, chuscas, amenazantes, de unidad, eferescencia, soledad, dolor y esperanza. En última instancia, podría decirse que *es* una reflexión en movimiento sobre algunas facetas de la existencia humana.

El hecho de que la pieza no tenga un tema concreto refuerza su carácter poético y evocativo. Este carácter tiene que ver con que *Horses in the Sky* es una de esas coreografías en las que forma y contenido son inseparables. Tan inseparables que cuesta trabajo decidir si lo formal propone el contenido o si el contenido determina la forma. Pero, finalmente, este cuestionamiento se vuelve irrelevante ante la fuerza de las imágenes coreográficas, los ambientes creados, las emociones despertadas y las situaciones sugeridas; es decir, ante la contundencia del hecho escénico integral.

Empezaré con el tema de las referencias verbales. No porque considere que sean lo más importante sino porque, cronológicamente, son lo primero que recibimos como público: un título, un programa de mano. En este caso, unos factores que determinan la pauta temática de la pieza son el título de la obra –que pertenece a la canción homónima del grupo canadiense A Silver Mt. Zion–, los dos versos de dicha canción que aparecen en el programa de mano y las dos ocasiones en que la canción es parte del sonido de la pieza: una vez cuando un hombre bañado en luz roja se dirige al público y dice la letra de la canción con un sentido de urgencia, y la otra, cuando se escucha la desgarradora versión cantada al final de la obra. De esta manera, mientras las palabras aluden a violencia, llanto, mentiras, preocupación, cansancio y miedo, entre otras cosas, lo que sucede sobre el escenario puede interpretarse no como una representación literal de estos estados sino como la versión del coreógrafo sobre los efectos que dichos estados tienen sobre las personas.

Y es que Be'er no es partidario de lo literal y lo obvio. Es decir, en ningún momento se muestra una escena de violencia y,





sin embargo, cada vez que los bailarines se tiran al piso y se arrastran sobre un costado de manera torpe y altamente incómoda, podría pensarse que están tratando de escapar de algún acto de violencia; hasta podría uno imaginarse que tal vez son las víctimas de los misiles lanzados al aire por aquellos robots malvados que fueron contruidos por monstruos, de acuerdo con la letra de la canción. Tampoco hay escenas con connotaciones sexuales explícitas, pero sí hay numerosos duetos que muestran otras facetas de lo que puede darse en una relación de pareja: unas parejas se miran, otras se ignoran; un miembro de una pareja literalmente manipula diferentes partes del cuerpo del otro; una mujer se sienta sobre un hombre y así, juntos, se desplazan; dos mujeres se mueven en una perfecta sincronía que sólo es interrumpida un par de veces por lo que parecen ser “comentarios” de una de ellas, para ser retomada nuevamente; un hombre y una mujer se abrazan y, bailando una especie de vals, su trayectoria es iluminada por tres triángulos de luz azulada que se encienden y apagan en la medida en que ellos transitan por el espacio.

A su vez, el vestuario (diseñado por Be'er) sugiere una mezcla de funcionalidad/formalidad en la parte de arriba con informalidad/intimidad en la parte de abajo, al combinar diferentes estilos de blusas para las mujeres y camisas arremangadas que se atan en la espalda para los hombres, con unos calzoncillos/shorts para todos. La gama de colores elegidos para el vestuario –blanco, hueso, crema, beige, arena– permite que éste funcione adecuadamente en las diferentes situaciones y que se fusione con el diseño de iluminación (también creado por Be'er). Las luces no sólo permiten ver la acción sino que la matizan al definir lo cálido o frío de una escena y, en ciertos momentos, hasta se convierten en escenografía al sugerir y delimitar espacios virtuales –generan “lluvia” de luz y construyen paredes imaginarias. El elemento lumínico más notorio de la obra son las varas verticales colgadas a plomo que sostienen entre ocho y doce luces cada una; además de ser luces, uno se pregunta, ¿qué serán: racimos de uvas, árboles de luz, árboles sefiróticos⁴, o tal vez las huellas de caballos que trotan y galopan por el cielo?

Regresando al punto de la contundencia e integralidad de la obra, considero que esto es el resultado de un dominio profundo de la parte artesanal de la factura coreográfica tanto como de un manejo hábil e inteligente de los componentes estructurales del movimiento, lo cual hace evidente la diversidad y amplitud de conocimientos del coreógrafo, así como su experiencia y gusto por el movimiento.

Los conocimientos musicales de Be'er se hacen patentes no sólo en la selección y edición de la música de la obra o en la

4. Árboles de la vida del judaísmo formados por sefirot (esferas). Para más información consultar la entrada de Wikipedia al respecto: [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rbo%20de_la_vida_\(C%C3%A1bala\)](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rbo%20de_la_vida_(C%C3%A1bala)) (Nota del editor).

compleja coordinación entre música y movimiento, sino en el tratamiento polifónico –o mejor dicho, “policinético”– que le da al movimiento en sí, tanto a nivel grupal como a nivel de los movimientos de diferentes partes del cuerpo. Así, cuando toda la compañía está sobre el escenario, hay momentos en que están divididos en cuatro o cinco subgrupos y cada uno hace algo distinto; al correr o saltar, levantan los brazos sobre la cabeza o los abren hacia los lados; se desplazan agachados como insectos kafkianos mientras hacen que sus manos vibren; avanzan brincando en líneas rectas y repiten una y otra vez una secuencia de movimientos con los brazos. Tal vez Be'er quisiera dar la impresión de caos pero, basándome en el cuidado con el que están coreografiados los movimientos, me inclino a pensar que más bien busca que percibamos la simultaneidad de las acciones, tal como sucede en la vida diaria.

Otra característica de la obra que también atribuyo a los antecedentes musicales de Be'er es la gradación sutil con la que maneja los *crescendos* y *diminuendos* tanto en el aumento o disminución de la energía como del número de partes del cuerpo involucradas o la cantidad de bailarines que participan en una escena. El mejor ejemplo es una escena en la cual los bailarines empiezan flexionando el torso por etapas mientras ejecutan un ritmo muy marcado con las piernas en su lugar; poco a poco, agrandan los pasos hasta trazar unas trayectorias circulares y agregan movimientos de brazos y círculos del torso; después, empiezan a reducir todo hasta que terminan acostados en el piso.

El ritmo general de *Horses in the Sky* es vertiginoso. Esto se debe a que la pieza está compuesta por una combinación poco frecuente de contrastes dinámicos extremos, fraseos complejos y sencillos a la vez, y transiciones impecables e inesperadas entre escenas. De esta manera, mientras los cuerpos de los hombres vibran y se sacuden a un lado del escenario, en el otro, las mujeres ejecutan un *développé* lenta, muy lentamente; secuencias de movimiento casi frenético son interrumpidas en seco, convertidas en quietud total, para ser retomadas con la misma celeridad; después de una escena seria, de repente se ilumina el escenario y todos los bailarines vibran y brincan como loquitos al ritmo de una música alegre, casi chistosa, pero con un cambio de música y luces, todos caen al piso y de la nada, se repite la escena anterior.

A pesar de que *Horses in the Sky* no tiene una trama, Be'er logra construir una narrativa coreológica basada en el efecto acumulativo de imágenes generado por el paso de una escena a otra y la repetición de ciertos motivos coreográficos. Después de atravesar múltiples situaciones y emociones, perdura la última imagen de perseverancia y esperanza: una mujer quien, a pesar de quedarse gradualmente sola y a oscuras, continúa implacable con su trayectoria. ■



