

DANZA

Fisuras o el esplendor del cuerpo en movimiento

Miriam Huberman Muñiz

Fisuras no es una obra nueva. Tomando en cuenta el hecho de que el movimiento corporal es un producto histórico que emerge de un contexto sociocultural específico —lo cual hace que las coreografías luzcan “viejas” a los pocos años de estrenarse—, la pregunta obligada sería: ¿cómo es que una pieza de 2005 sigue atrapando la imaginación trece años después de que fue creada; cómo explicar que los intérpretes actuales hayan sido quienes pidieron volver a presentar esta coreografía como parte de los festejos por los veinte años de producciones la lágrima, compañía sonorense de danza contemporánea?

La respuesta fácil, superficial e inmediata sería decir que el tema principal de la coreografía es lo que la hace atractiva: el deseo. Sin embargo, probablemente sería más acertado contestar que lo que llama la atención de la obra es más bien el tratamiento que Adriana Castaños, coreógrafa y directora de la compañía, le da al deseo, así como las maneras en que se manifiesta éste en las relaciones que los intérpretes establecen consigo mismos, con los otros intérpretes, con el lugar, la luz y el sonido.

Si bien dos poemas, “Fisuras sexuales” y “Los instrumentos del deseo”, de David Huerta (inspirados en esculturas de Gunther Gerzso) detonaron la temática de la pieza, fue un método de exploración creativa lo que le dio su forma básica. Adecuando el concepto de un algoritmo

a la composición coreográfica, Castaños le propuso a los intérpretes que eligieran palabras o frases de los poemas para “mover el texto” —es decir, no se trataba simplemente de buscar movimientos que estuvieran relacionados con las palabras, sino de indagar cómo movilizarlas, cómo corporeizarlas—; una vez que generaron un número limitado pero suficiente de acciones para que funcionaran como materia prima, empezaron a prestárselas, intercalarlas, modificarlas, juntarlas y separarlas, reducirlas y ampliarlas. Esta manera de componer tiene la ventaja de permitir al espectador ir reconociendo movimientos y secuencias que vuelven a aparecer, a veces como repeticiones exactas —ya sean ejecutadas por el mismo u otro intérprete o como un juego de espejeo que involucra a dos personas—, o como variantes al mostrar la acción desde un ángulo diferente o con cierto desarrollo coreográfico. Así, las alusiones poéticas se entremezclaron con procedimientos creativos.

Por mi parte, al estar leyendo los poemas recurrí a mi memoria de la obra y, sin hacerlo a propósito, invertí el procedimiento y me planteé preguntas como: ¿las amplias camisas de color azul pálido que usan los intérpretes en la primera parte y que, por su amplitud, se inflan y crean sus propias formas espaciales, habrán tenido que ver con que “un viento azul recorre los caminos”?; ¿el diseño del espacio escénico, tan tajantemente delimitado por una cuadrícula de líneas blancas sobre suelo negro y reforzado por la iluminación, habrá sido inspirado por los “precipicios que dividen los cuerpos”?; cuando los bailarines se tiran boca arriba sobre el piso, ¿se estará

haciendo referencia a “los cuerpos tendidos en la bruma desierta” o será un eco de los cuerpos muertos de *Testigos* (Castaños, Antares, 1986)?

Fisuras es una obra cambiante. Se ha bailado con dos mujeres y dos hombres, con cuatro mujeres, o con tres mujeres y un hombre, como sucedió en esta ocasión. Desde una perspectiva de género, esto significa que cada versión despertará diferentes lecturas acerca de las parejas y tríos que se forman y se deshacen, del conjunto como tal de las cuatro personas que habitan el escenario, y del hecho de que en la primera parte el vestuario sea igual para todos (pantalones negros holgados y camisa azul pálido por fuera), y en la segunda, los cuatro vayan apareciendo sin la camisa y, mientras el hombre tiene el torso desnudo, las tres mujeres portan brasieres de copa puntiaguda.

Pero la proporción de hombres y mujeres no es lo único que cambia en cada remontaje. Castaños explica que para la presentación en la Sala Miguel Covarrubias, Jesús Maldonado, el diseñador de la iluminación, decidió recorrer la coreografía hacia el proscenio para aprovechar la cercanía con el público en lugar de ubicarla en el centro del escenario. Castaños también dice que el orden de las escenas se modificó para estas funciones: la escena que abrió normalmente era la última, y la que cerró solía ser la primera. En otras palabras, *Fisuras* no es una pieza de museo, es una obra viva.

Uno de los aspectos más sugerentes de la coreografía es la relación, unas veces complementaria y otras, contrastante, que Castaños va construyendo en torno a los sonidos, la iluminación del espacio escénico y el movimiento. Así, silencios absolutos alternan con interpretaciones que Alberto Cruz Prieto hace de música de Mignone, Haendel y Chabrier, así como con respiraciones más o menos agitadas, con los inesperados y angustiantes sonidos provocados por quejidos o ahogos —que también podrían ser sofocamientos o estrangulaciones— y, en dos momentos casi mágicos, con la aparición de una mujer que hace sonar sutilmente una cadena de campaneras (con el propósito

Miriam Huberman Muñiz es licenciada en Historia por la UNAM y cursó una maestría en Estudios sobre Danza en el Laban Centre for Movement and Dance, Londres. Es especialista en estudios coreológicos.



de anunciar la tercera llamada, señala Castaños) y de otra mujer que tararea una melodía sencilla, hermosa y escalofriante a la vez —¿será la invocación del verso “Resuena entonces, puro, sobre el sándalo de una ausencia anhelante”?

El ambiente sonoro, con sus tonos románticos y cadenciosos, sus sonidos puntuales y sus silencios, contrasta y se combina con la precisión geométrica del diseño cuadrículado, los cenitales fríos y las trayectorias lineales que podría decirse que cortan el espacio al ser ejecutadas por los intérpretes cuando bordean la cuadrícula para entrar o salir de ella —¿se referirán a la “cuchillada de bronce”, que a su vez remite a las líneas rectas de las esculturas de Gerzso?—. Y todo esto se complementa con los movimientos ondulantes verticales que recorren el cuerpo de pies a cabeza, los horizontales que pasan de un brazo al otro, los saltos que trazan formas extrañas en el aire, y los giros y caídas que se entrelazan y se repiten.

Otro elemento que atrapa la imaginación y le agrega un matiz adicional al tema del deseo es la presencia de las penumbras. Castaños cuenta que Maldonado fue quien decidió qué áreas de la cuadrícula iluminar y cuándo hacerlo. El resultado de estas decisiones es que hay momentos en que todos los intérpretes están iluminados y hay momentos en que algunos lo están y otros no. Es necesario aclarar que esto

no significa que los últimos no se vean: al contrario, el diseño de las luces es tal que lo que crea son áreas iluminadas y áreas en penumbra, misteriosas, como si estuvieran envueltas en la niebla o bruma de los poemas o simplemente fueran espacios diferentes, cambiantes, un adentro y un afuera. Esta sensación se ve reforzada por las miradas de los intérpretes, quienes, estando dentro de la luz, observan la acción que ocurre afuera o viceversa. La penumbra como instrumento del deseo.

Las miradas son fundamentales para la obra. Nosotros como espectadores elegimos dirigir nuestra mirada hacia lo que ocurre adentro o afuera de los espacios iluminados. Por su parte, el poder de las miradas de los intérpretes define las relaciones de deseo, reto, juego o complicidad que se establecen entre ellos. Me atrevo a afirmar que las miradas son más importantes que, incluso, el contacto físico, porque, aunque sí existen momentos en que se tocan, se abrazan, se cargan y bailan juntos, son las miradas las que determinan las situaciones: hay un momento en que dos de ellos caminan directamente hacia el público y, quedándose inmóviles, lo examinan con la vista, para después retomar la acción; cuando los intérpretes caen de espaldas como muertos no cierran los ojos, sino que miran hacia arriba; la pertenencia y la otredad se hacen presentes a partir de una mirada que al mismo tiempo junta y separa.

Pero detrás de las miradas hay un trabajo más profundo, el cual, aunque Castaños lo menciona sólo con respecto a las caminatas, considero que es el elemento que le da coherencia a la coreografía. Me refiero a la intencionalidad, entendida ésta como la chispa interna que desencadena el movimiento, la razón de ser de una acción. Es lo contrario a lo que muchas veces se ve en los escenarios: movimientos vacíos y falsos, tal vez ejecutados por excelentes bailarines técnicos, pero que sólo hacen “como si” estuvieran haciendo algo. La intencionalidad implica comprender las características y los alcances del movimiento más allá de la técnica, requiere de la concentración, la voluntad y la capacidad de entrega del intérprete, y permite ver la esencia del movimiento. La presencia o ausencia de intencionalidad es donde se percibe la verdadera naturaleza de la relación creativa entre intérprete y coreógrafo (más que en la generación del material coreográfico), ya que la intención se hace visible sólo cuando el coreógrafo la solicita y el intérprete la genera.

Así, por medio de un sutil y complejo desarrollo del tema, de la construcción de un entramado fértil entre poesía, sonido, luz y movimiento, más un cuidadoso y experto manejo coreográfico, Adriana Castaños convierte a *Fisuras* en una celebración del esplendor del cuerpo en movimiento. **EP**