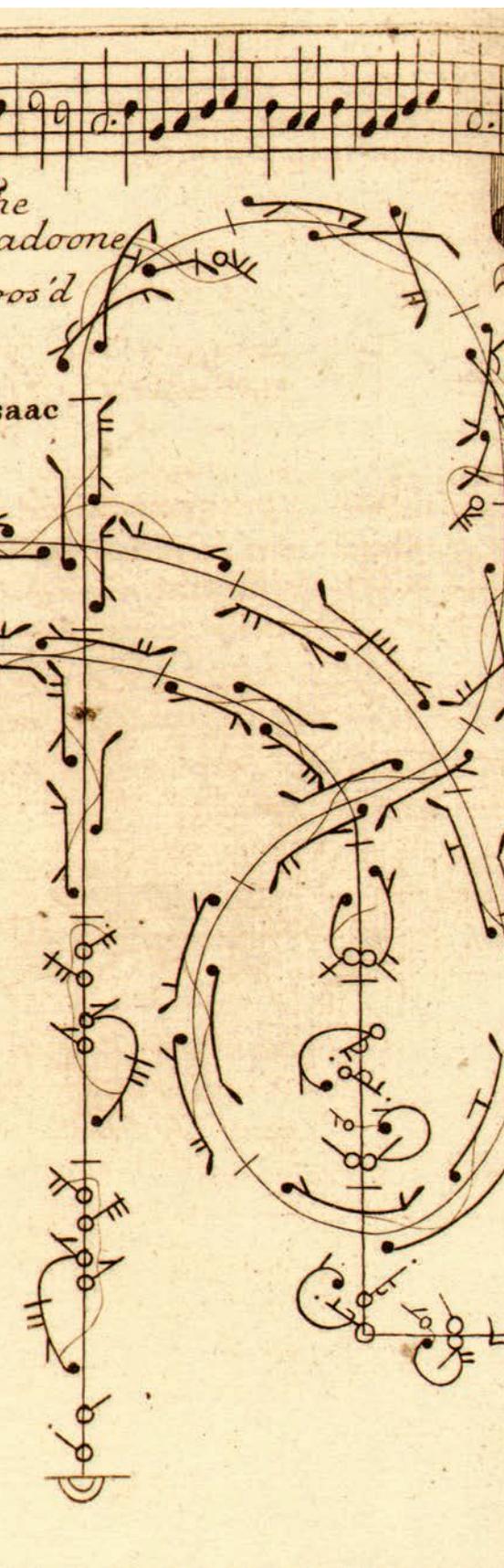


EN BUSCA DEL MOVIMIENTO ORIGINAL

Miriam Huberman Muñiz



En 2015, Raymundo Becerril, bailarín, coreógrafo y maestro de danza contemporánea, lanzó la primera convocatoria del Encuentro Creadores de Danza cuya culminación es el Premio Homoescénico al Movimiento Original. Esta iniciativa surgió de la decepción que Becerril sentía ante el tipo de obras coreográficas que se presentaban en el Premio Nacional de Danza, así como ante los resultados creativos que eran presentados por los becarios de danza del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Si bien he escuchado numerosos cuestionamientos, críticas y quejas contra estas dos instituciones culturales (a las cuales agregaría algunas más sobre lo producido en danza gracias al apoyo de México en Escena), considero importante resaltar que la postura de Becerril surge después de —y, algunos dirán, a pesar de— haber sido beneficiado por ellas. Lo digo porque en 1987 y 1992 fue finalista del Premio Nacional como coreógrafo; en 1990 y 2000 fue ganador de la categoría mejor bailarín masculino en el mismo premio; y fue becario del Sistema Nacional de Creadores del Arte en la edición 2012-2015.

Según Becerril, lo que ocurre en la gran mayoría de obras de danza contemporánea puede agruparse en tres categorías. En la primera, se encuentran los coreógrafos que repiten fórmulas. Esta categoría contiene dos subdivisiones: una, compuesta por quienes copian estilos, secuencias, diseños de diversos creadores, todo bajo

Ilustración de M. Feuillet, *Choregraphie ou L'art de décrire la dance*, París, 1701

la justificación de que la obra de tal o cual coreógrafo los “inspiró”; y otra, formada por quienes se copian a sí mismos, es decir, aquellos que al principio de sus carreras lograron componer algo original y, al ver que esto tenía éxito con el público, se dedicaron a explotar la misma fórmula con mayor o menor cantidad de variantes.

En la segunda categoría están los casos de coreógrafos cuyas piezas parecen clases técnicas retocadas con vestuario, escenografía y hasta con un esbozo de trama. En otras palabras, son creadores que no cuestionan si el vocabulario, el estilo, la dinámica y el fraseo de la técnica elegida es el medio más apropiado para corporeizar su intención creativa, o si simplemente se trata de demostrar que conocen y dominan una determinada técnica —de preferencia una que esté de moda—.

En la tercera, habría que ubicar a los coreógrafos que abusan de los recursos escénicos tradicionales (escenografía, vestuario, iluminación) o innovadores (videos, sistemas de detección de movimiento, animación). El abuso puede consistir tanto en el hecho de usar de manera excesiva cualquiera de estos recursos como en el “maltrato” que se le da a los mismos, ya sea por una falta de dominio de los aspectos técnicos, por darle prioridad al hecho de ir con la moda, por ni siquiera considerar su pertinencia conceptual o expresiva en una obra determinada, o por una combinación de lo anterior.

Ahora bien, estos tres asuntos desembocan en lo que para Becerril es el principal problema de la danza contemporánea mexicana: el hecho de que existe un notable descuido por la creación de movimiento original. Si bien coincido con la problemática expuesta por Be-

cerril, me atrevería a ir más lejos y puntualizar que esta falta de inventiva a nivel del movimiento obedece a que ciertos coreógrafos no le dan importancia al hecho de que es deseable que exista una relación congruente entre sus intenciones creativas y el producto final. Por consiguiente, al no tener esto claro, optan por las soluciones fáciles y rápidas enumeradas por Becerril. Así, considero que más que un problema de ausencia de movimientos originales, lo que predomina es una falta de seguimiento consistente y de desarrollo crítico entre las ideas e intenciones iniciales de la obra y el resultado escénico y performativo, el cual termina percibiéndose como pobre, repetitivo y, en última instancia, poco original.

Ante este panorama tan predecible y falto de imaginación, Becerril decidió crear una plataforma alternativa donde el énfasis estaría justamente en la búsqueda de movimientos originales. En la convocatoria lo indica con precisión: “sólo se calificarán las propuestas de movimiento original” porque lo que espera encontrar —y fomentar— es una “poética pensada para que surja la belleza en la imagen del movimiento.” No obstante que no define el concepto de *belleza* ni delimita los parámetros de lo que vendría a ser un movimiento “original”, sí indica que lo que quiere ver son obras que manejen vocabularios novedosos que vayan de la mano con el concepto y con la narrativa de la pieza, y que —en términos coreológicos— establezcan nexos coherentes con el lugar, el sonido y el ejecutante.

Desde el silencio fue la propuesta que ganó por unanimidad el primer lugar en la última edición del Premio Homoescénico y forma parte de una obra más larga titulada *Urdimbre*, creada por dos coreógrafas, Daniela García Reyes y Wendy del Castillo Pérez, de la com-

pañía Khamsa Dance Project, que está dirigida por Aline del Castillo Pérez.

La originalidad de *Desde el silencio* (y de *Urdimbre* en su totalidad) va mucho más allá de haber logrado crear un vocabulario novedoso. Para empezar, no sólo no copiaron a nadie sino que ni siquiera se propusieron de entrada crear movimientos "originales". Lo que ocurrió fue que las integrantes de la compañía, después de haber convivido con mujeres de diferentes comunidades indígenas, se sumergieron en un proceso de exploración, traducción, interpretación y resignificación de sonidos, colores, olores, paisajes, lenguas y acciones. Su labor creativa consistió en la

búsqueda de movimientos que representarían —o se acercaran a— la interiorización: la asimilación de las sensaciones evocadas y provocadas por las experiencias que tuvieron. Así, con el apoyo del diseño sonoro de Valentín Solís en el que se entretajan frases en náhuatl, amuzgo, otomí y español, cada bailarina nos presenta su versión/visión de los acentos y ritmos de una lengua particular transformados en una concatenación de acciones y pausas corporales.

Por esto mismo, *Desde el silencio* tampoco puede clasificarse como un caso de "clase técnica retocada". Si bien Khamsa Dance Project es una compañía reconocida dentro del



Khamsa Dance Project, *Desde el silencio*, 2018. Fotografía de Lázaro Reyes

ámbito de la danza árabe, hay que insistir en que no hacen alarde de un dominio técnico. Al ver la pieza, resulta irrelevante preguntarse en qué técnica se entrenaron las cuatro bailarinas, aun cuando es posible identificar ciertos rasgos que pertenecen a la danza ára-

ca, la cadencia". Aclaro que en esta pieza en particular la pista sonora no es musical sino verbal: cuatro voces hablan en su lengua y lo que dicen se repite, se alterna, o se sobrepone, para crear un ambiente sonoro con gran variedad de tonos, calidades y ritmos. Lo mis-

¿Cómo reconciliar el silencio del título con el bullicio de la pista sonora? Con el movimiento: con cuatro mujeres que bailan e interpretan lenguajes. Idiomas que la mayoría de los mexicanos no escuchan y, si los escuchan, los ignoran o desprecian.

be y que aparecen esporádicamente: los movimientos vibratorios de caderas y hombros, las ondulaciones del tronco, los trazos flexibles y ondulantes de los brazos, la importancia concedida a los diseños y a los movimientos de las manos. Lo interesante aquí es que, por el alto grado de asimilación de la técnica que poseen las bailarinas, estas acciones se convierten en recursos que son utilizados con naturalidad para corporeizar la intención de la coreografía y no para evidenciar su adscripción a una técnica específica.

Desde el silencio no abusa de los recursos empleados. Lo más notorio es el nexo que establece entre el sonido y el movimiento. El manejo coreográfico de la polirritmia y la cadencia es un aspecto también proveniente de la danza árabe que le da sentido y unidad a la pieza. El mejor ejemplo de esto es el hecho de que las transiciones sean tan sutiles y los fraeses tan impecables que uno se cuestiona si la pieza realmente tiene secciones o si se trata de un todo que se va transformando y que, por lo tanto, uno cree que consta de varias partes.

Las bailarinas tratan de explicarlo diciendo que en la danza árabe "no cuentas, cantas", que lo importante es "dejarse llevar por la músi-

ca, la cadencia". Aclaro que en esta pieza en particular la pista sonora no es musical sino verbal: cuatro voces hablan en su lengua y lo que dicen se repite, se alterna, o se sobrepone, para crear un ambiente sonoro con gran variedad de tonos, calidades y ritmos. Lo mis-

mo ocurre con la composición coreográfica: cada una de las cuatro interpretaciones bailadas de las lenguas tiene una secuencia básica que es ejecutada por su "dueña" pero que después es fragmentada en pequeños motivos que se repiten, se alternan y se "prestan" a las otras bailarinas. Así, la estructura coreográfica es un fluir que crea unísonos y los desvanece, establece conexiones espaciales y las deshace, permite que la secuencia avance y la para en seco, marca contrapuntos dinámicos y los convierte en unísonos.

¿Cómo reconciliar el silencio del título con el bullicio de la pista sonora? Con el movimiento: con cuatro mujeres que bailan e interpretan lenguajes. Idiomas que la mayoría de los mexicanos no escuchan y, si los escuchan, los ignoran o desprecian. Lenguas que, para la mayoría de nosotros, viven en el silencio. Lenguas que Khamsa Dance Project y el Premio Homoescénico al Movimiento Original trajeron del silencio y nos las permitieron ver. *Desde el silencio* es una celebración danzada de las lenguas y las mujeres de México, la diversidad y la confluencia, la individualidad y la colectividad, el silencio y las palabras. En esto radica su belleza y su originalidad. **U**