



Puentes

Bernardo Javier  
Orellana Zarricueta

# Un paso más al sur de lo establecido

Bernardo Javier Orellana Zarricueta

Intemporal en su definición “es lo que entendemos como lo independiente del curso del tiempo”, será la palabra que da génesis a indagar en lo que sucede en la danza pensando desde la epistemología del sur. Este artículo estará lleno de nuestros saberes, de nuestras contradicciones y de nuestros dolores. Redundaré en la palabra intemporal porque para disertar me basaré en el nombre dado a una de las cuatro coreografías que, el domingo 13 de agosto del 2017, presentaron Rebeca Portillo y Guillermo Magallón en el Foro 8x8 de la compañía Tándem.

Debo aclarar por qué ocupo esta excusa para hablar de la epistemología del sur. Tándem es una compañía fundada en la Ciudad de México en 1994, bajo la dirección de la coreógrafa Leticia Alvarado, quien sustenta su propuesta creativa en la elaboración de un lenguaje escénico que va más allá de un simple código coreográfico. Si pensamos en los años que tiene esta compañía, recordamos algo que caracteriza el saber del sur, “el saber resistir”, 26 años que lleva haciendo autogestión y siempre propositiva, hace que me detenga en la propuesta que vi en un evento que ellos fundaron, llamado Foro 8x8.

Es sencillo, convocan a jóvenes coreógrafos o jóvenes bailarines con deseos de crear, exponer su trabajo, desarrollarse como artistas y probar suerte en el mundo de la danza independiente, lo que en el contexto mexicano posnacionalista es un atisbo de cambio social -mezcla de las luchas del saber de sur y de la globalización-, rompiendo los pa-

radigmas establecidos en la danza escénica mexicana moderna que siempre ha sido financiada por el Estado y, sobre todo, como un recordatorio de la generosidad del espíritu latinoamericano.

En particular, informaré que estos jóvenes creadores e intérpretes -Rebeca Portillo y Guillermo Magallón- pertenecen al Centro de Producción de Danza Contemporánea, adscrito a la Secretaría de Cultura de México. Es decir, son parte de las esferas institucionales de la cultura, integran una pequeña elite de bailarines, elegidos entre miles de profesionales de la danza mexicanos que intentan decir y expresar con sus cuerpos y que, simplemente, por la decisión de unos pocos que tienen el poder de la cultura en este país, son elegidos. El resto son excluidos y representan lo que podríamos llamar, según la epistemología del sur, como “los nadie”.

Esta es la primera contradicción del artículo: ¿por qué hablar de dos bailarines que pertenecen a espacios oficiales y bien remunerados? Podríamos dar muchas respuestas al respecto. Por ejemplo, que salen de sus espacios de confort para probarse como creadores y se exponen a ser cuestionados por aquellos otros que no tienen los favoritismos con los que ellos viven diariamente. Podría también decir que hablo de ellos porque el saber del sur no solo está en los desamparados, también existe la contradicción del poder en esos saberes. Es más, en este artículo solo hablaré de Rebeca Portillo porque, al citarlos a una entrevista para hablar de su trabajo, solo esta joven bailarina llegó

a la cita y, generosamente, se entregó sin miedos a hablar sobre su proceso de creación. Esto me hizo recordar que ser miembro de la elite te da el derecho de rechazar la invitación de aquellos que no tenemos poder y que solo queremos abrir espacios de diálogo.

En este artículo no se intenta discriminar o menospreciar el trabajo de los “elegidos”, primero por la aclaración que hago anteriormente, y segundo porque el autor de este artículo también pertenece a este núcleo de artistas intelectuales subvencionados por el Estado, y lo digo en tercera persona porque hablar de mí me hace recordar que llegué a este espacio, un centro de investigación de la danza latinoamericana tan importante como el CENIDID<sup>1</sup>, porque elegí ser un “radicante” y tal como propone este concepto de Bourriaud: trayectoria, gracias a su misma dinámica. (Radicante, Nicolas Bourriaud).

Por lo cual creo que es importante saber ser elegido, pero bajo qué condición ética apropiado el saber estar en los espacios de poder y el ser radicante, me da la posibilidad de observar esta Latinoamérica nuestra sin vicios y objetivamente; si no fuera así, hay que seguir construyendo desde otros caminos.

El sujeto radicante dibuja una línea, lo que incluye un sujeto y un proceso de subjetivación. El sujeto de Bourriaud no es ontológico porque no existe antes de su realización. El sujeto del radicante se crea al describir su propia experiencia y relación con su configuración cultural.



La bailarina que propongo será presentada con las palabras con las que podemos describir su cuerpo y su poética singular. Ahondaré en los saberes del sur desde el cuerpo de Rebeca, que defendió esta pieza de danza recordándome que cualquier latinoamericano puede tener una piel marcada por la opresión, huesos fuertes para luchar y ojos vivos para desafiar; creo que de ahí nació la valentía de Rebeca que la impulsó a llegar a nuestra cita.

La intemporalidad es parte de la construcción cultural que hoy se vive en Latinoamérica, especialmente en México. En una ciudad como Ciudad de México podemos encontrarnos con tecnologías de punta, parques de estilo francés, pueblos similares a los que Juan Rulfo describe como el México mágico pero pobre, donde los indígenas dueños de esta tierra son los más desvalidos. Insisto que una realidad donde se evidencia la desigualdad económica genera una intemporalidad que afecta las sensaciones, las emociones, las relaciones y las acciones humanas. Me he encontrado con artistas que no han vivido más que sus propias realidades llenas de privilegios, y con otros que han tenido que luchar cada centavo para poder tomar una clase de danza, para poder ver una obra o para, simplemente, buscar algo de comer cada día. Por lo tanto, se pierde la percepción del tiempo, y el aquí y el ahora se resignifican en una especie de sobrevivencia casi animal, que me hace dudar de la importancia de hacer arte o de hacer danza.

He hablado de esta manera porque han surgido muchas preguntas al ver bailar a Rebeca este dúo, y cuando quise buscar en el programa de mano la explicación del nombre de su pieza, encontré esta casi inentendible descripción: “La pieza busca, a través de acciones ascendentes y descendentes, atraer la atención para lo que el espectador pueda entender por lo intemporal”. Como especialista de danza, esperaba que esas líneas me dieran más nortes, o mejor dicho, más sures para observarla y disfrutarla, pero justamente estudiando la epistemología del sur y tratando de entenderla, debí asumir que el saber de nuestros

territorios va más allá de los conceptos establecidos por las jerarquías del poder occidental. Poner atención a esta máxima me tranquilizó y me pregunté: ¿Por qué estos jóvenes bailarines que expusieron sus cuerpos ante nosotros tenían, además, que explicarme su danza?

Ahí me di cuenta que ya estamos dando un paso de avance con respecto a nuestra libertad creativa en el sur menospreciado, por eso nombro este artículo “UN PASO AL SUR DE LO ESTABLECIDO”, porque fue esta bailarina virtuosa, mexicana e incluso con rasgos alejados de la elite occidental, quien me hizo visible que, solo dando un paso, puedo salir de la represión que el deber ser, en una sociedad occidental, significa para quienes creemos que nuestros saberes milenarios del sur nos dignifican.

“Intemporal” empieza con dos bailarines sentados en dos sillas, ambos vestidos de trajes negros. Los dos son de una piel morena, rasgo de la sangre indígena mexicana, aunque curiosamente tanto el hombre como la mujer son exponentes de un metro ochenta de altura que los hace más imponentes, exóticos y enigmáticos en escena. Era estético ver esa primera fotografía, me recordaba el cuadro de Frida Khalo vestida de hombre, o Las dos Fridas, los dos con tanta dolorosa belleza, y así es como quise mirar la obra. Me gusta la idea de que cada espectador signifique sus propias realidades, experiencias o necesidades en lo que está observando, y aquí empieza mi descripción, que mezcla el saber del sur con lo intemporal.

La bailarina, con ese cuerpo moreno y ese traje negro, empieza a mover sus brazos de formas claras, lineales y fuertes, como si fuera una conversación de sordomudos y, rápidamente, va dándole fluidez a su cuerpo con respecto a esos brazos en movimiento. Por un segundo me detuve a pensar y me dije: Estoy viendo “Rosas Danst Rosas”, de Anne Teresa de Keersmaeker. ¿Sería que estos jóvenes bailarines estaban imitando esa danza de los años 80? Pero la intérprete me hizo regresar a su cuerpo y olvidé la idea de comparar históricamente cuanto en la danza se

repite, cuanto en el cuerpo se repite, cuanto en lo sensible se repite.

No quise quedarme solo con mi impresión, mi análisis o mi interpretación de la obra “Intemporal” Generar epistemologías de nuestro sur es generar conocimientos construidos desde la base del diálogo. Entonces, al hablar con la bailarina Rebeca Portillo abrí un espacio de sinceridad que define el recorrido de este artículo.

Lo primero fue preguntarle qué entendía como intemporal al vivir el proceso creativo de esa obra. Ella respondió: “Originalmente el título nace porque no queríamos que hubiera una narrativa, que no fuera evidente un principio, desarrollo y final, en términos coreográficos no queríamos hacer una historia leíble, sino que las acciones fueran sucediendo, una cosa tras otra, sin llegar necesariamente a un clímax o conclusión, necesitábamos que esa conclusión la construyera quien estaba viendo la obra”.

Es importante detenernos a observar su respuesta porque, tal como dice Ranciere, el espectador hace muchos años está emancipado y no solo percibe cuerpos en la escena, sino que se refleja, deduce y resignifica lo que para él es necesario entender de aquello que la escena le entrega.

La bailarina me explicó que tuvieron un laboratorio con la dramaturga Juliana Faesler, mexicana. Una vez más comprobamos que en nuestro sur existen los especialistas con saberes, sensibles, y con la generosidad para trabajar con jóvenes bailarines. Rebeca menciona que Faesler les explicó muchas veces que aunque ellos no quisieran que hubiera narrativa, debían saber que la imagen es muy poderosa y dota al espectador de contexto. Lo importante de esto es que estos jóvenes creadores que pensaban quizás solo en el cuerpo para generar su pieza se fueron dando cuenta de sus saberes intrínsecos y que había inclusive una lectura simbólica implícita que este trabajo colaborativo les hacía reconocer; es en el trabajo con la dramaturga donde se da cuenta



Fotografía: David Flores Rubio

que su propuesta creativa podría tener una lectura clara. También comprobó que solo por medio de ese laboratorio dramático en el que confió pudo desmenuzar algunas de las acciones y darle un sentido a la idea de “Intemporal”, sin que se perdiera su deseo que no fuera tan evidente el desarrollo de la pieza, que más bien hubiera una sucesión de acciones de respiración y de movimientos.

Al dialogar con Rebeca Portillo pensé en su vida como mexicana. Como lo decía al principio, ella es una mujer de una belleza exótica, con un metro ochenta de altura, pero con esa inocencia de una joven que está descubriendo el mundo. Pensé en su vida y me atreví a preguntarle con qué parte de sí misma relacionaría la obra “Intemporal”. Su respuesta fue: “Digamos que en un contexto general yo pensaría en mi propia rutina, en el despertar y decir, ¿adónde voy? ¿Qué es lo que tengo que hacer? Y no verlo con ninguna ansia, sin ansias de vivir y hacer las cosas porque se tienen que hacer.

Rebeca, entre muchas cosas, se basó en algo que le impacta mucho. Todos los días cuando va al CEPRODAC<sup>2</sup> le conmueve la cantidad de indigentes que hay y nos dice: “Para mí ellos son una representación de lo que las políticas educativas de este país dicen que erradican con la formación escolar, pero entonces, ¿ellos qué son? ¿Son algo intemporal? Creo que sí pues nadie se detiene a verlos, a ayudarlos, a recordar que están vivos ahí presentes, los hace fuera del contexto de la realidad mexicana, siempre hay muchos, siempre son distintos y aunque reconoces caras ya sabes quienes son los que están ahí, si un día desaparecen y o si de repente hay más, tampoco te preguntas. Yo creo que es lamentable la sensación que tienes de ver gente desconocida en situación de extrema pobreza o extremo abandono y que simplemente existe”.

Creo que es vital decir que en la Ciudad de México, una ciudad de más de 30 millones de personas, el no recordar rostros y ni siquiera sensaciones, es parte del diario vivir de los que habitamos

este espacio. Ahí se genera una intemporalidad, esa intemporalidad literal que nombro al principio: “es lo que entendemos como lo independiente del curso del tiempo”, es decir, personas que viven sabiendo que otras personas viven sin tener una vida que a otros les importe. Y surge una segunda contradicción, la de cómo los artistas viven esa realidad. Y me detengo entonces en la pobreza, en la indigencia de la que ella habla, que abunda en toda Ciudad de México, consecuencia de las desigualdades económicas y sociales que perviven en esta Latinoamérica desvalida.

Me vuelvo a preguntar: ¿Para qué hacer danza o para quién hacer esa danza? Por ejemplo, que para recinto oficial de CEPRODAC hayan elegido un edificio antiguo, ubicado frente a un centro de protección de menores que abusan de sustancias psicotrópicas, chicos callejeros, y sea parte de esa realidad donde importa más lo que el país quiere vender como desarrollo. Y no mencionaré la cantidad de dinero que se les da como beca a cada uno de esos bailarines de



CEPRODAC cada mes, pues sería enfrentarlos a los chicos del centro de acogida, como revivir la fábula del príncipe y el mendigo. Solo cruzando la calle los jóvenes podrían cambiar su destino.

A nivel iconográfico le encontré sentido a la imagen neutra y casi asexuada que proponían en la coreografía, sobre todo en la bailarina, que por la fuerza de su cuerpo y la energía de sus movimientos no podríamos definir ni una femineidad ni una masculinidad que nos hiciera construir una historia heteronormada de pareja. El negro como imagen, la igualdad o la simetría como movimiento, y los símbolos que están representando en esta propuesta aluden a lo neutro, evita que hubiera una lectura amorosa o de riña entre una pareja hombre-mujer.

Rebeca insiste en que no sabía si debía cuestionarse el porqué de esas situa-

ciones simbólicas. En primera instancia dice haber elegido el negro y los sacos sin profundizar mucho más, pero resultaba práctico eliminar la lectura amorosa o de relación al ser hombre y mujer en los intérpretes, pues era evidente que la primera lectura del público aludiría a esa construcción.

Con respecto al lenguaje, yo hago alusión a Rosas porque hay muchos elementos que podrían asimilarse: las sillas, el lenguaje de los brazos, caídas de torso y recuperaciones. Algo que históricamente te lleva a una obra icónica como Rosas, pero, como la intérprete respondió, no tiene importancia ya que esta epistemología del sur, que nos recuerda nuestro saber de seres transculturizados, nos permite la resignificación en sus cuerpos y les da valor usar el movimiento sin cuestionar cuánto se ha hecho y cuánto se ha dicho. Me parece importante quizás preguntarse cómo

tomaron la decisión de hacer una propuesta como esa, sabiendo que ya existen referentes tan fuertes con respecto al trabajo de movimientos de torso y brazos en una silla, por ejemplo (aunque ese tema sería otro artículo).

Creo que la danza que hacen las nuevas generaciones de bailarines latinoamericanos hoy está permeada de la inmediatez de las redes sociales, YouTube y nuevas tecnologías, por lo tanto, mirar sus contextos, problemáticas y verdaderos intereses es lo valorable de este tipo de análisis, y nos lleva a pensar en estas cuestiones.

Por último, cuestioné a Rebeca: ¿Cómo mexicanizarías ese lenguaje, cómo lo identificarías como un lenguaje mexicano? Ella respondió: “El otro día estaba pensando de la danza mexicana que decía, y claramente tenemos una tradición importante de danzas tradicionales, de



danza moderna y buenos exponentes en la actualidad, entonces más bien pensé en cómo estas danzas nos identifican, la folclórica nos recuerda nuestra tradición y fusión con la cultura católico-española, la moderna con el nacionalismo revolucionario y la identidad de ese cuerpo vivo y la actual pues ahí quizás es donde no estoy segura, no sé si somos capaces políticamente de hacernos responsables de lo que hoy México como país vive, y si es así como nuestros cuerpos danzantes piensan la realidad”.

De hecho, “Intemporal” es una puesta política, pues hoy en México el abuso al cuerpo por parte de las autoridades ha hecho que los ciudadanos no se afecten ante tanta violencia, lo bloquean y alejan de sus discursos, pero de todas formas se resignifica la manera de moverse, el cuerpo mexicano es más cuidadoso, más desconfiado y más atento. Las sillas pueden ser un espacio de límite,

un espacio de construcción, del hábitat propio, donde se habla de la relación con esas sillas y con el riesgo que existe trabajando con esos objetos dentro de la danza, porque finalmente esas sillas se transformaban en una extensión de su cuerpo y no en un objeto ocupable para la danza. Ahondaré en explicar por qué dos simples sillas pueden ser un espacio político, porque claramente por miles de connotaciones educativas, históricas y conductuales han sido objeto de represión. Podemos pensar en las sillas inicialmente como un espacio de buen comportamiento social, donde dos seres humanos deben sentarse en una mesa para bien comer; podemos pensar en las sillas que por mucho tiempo en la Latinoamérica que intentó liberarse del poder del norte fueron ocupadas y transformadas con tecnologías para que fueran sillas eléctricas de tortura; pero sobre todo pienso que esas dos sillas

para mí y para muchos representan esos doce años de estudio en que la educación formal, occidental, que Latinoamérica adoptó, nos definen como seres pasivos obligados a mirar una pizarra y aprender solo lo que pequeños núcleos de poder quieren que aprendas para ser un buen ciudadano, un ser social, en fin, “un silenciado”. Si las sillas no existieran quizás podríamos sentarnos todavía en el pasto, en las piedras de los cerros, cuánta sabiduría tendríamos si pudiéramos relacionarnos aún de esa manera con la naturaleza.

Por lo tanto, si pienso las sillas solo como un objeto ocupable en la danza, tiene que observarse como una realidad proxémica, que le daría un sentido escénico o un sentido espacial. En este artículo signifique esas sillas de la obra como una extensión del cuerpo de los bailarines o una visibilización del espacio represivo en el que viven, lo que

llevó durante todo el tiempo a mirar con cuánto riesgo se montaron a esas sillas, se ahorcaron con esas sillas, se golpearon con esas sillas, mutaron con esas sillas, si solo ahí me detengo ya estoy definiendo lo político de la obra.

Le pido que me hable de ella como mexicana, como mujer, como bailarina, y la invito a definirse, a presentarse, a decirnos cómo se siente, cómo vive la danza. Silencio largo, y responde: “En parte mis sentimientos referentes a la danza son en primera instancia hacia mi familia, donde nadie es artista. En algún momento fue difícil que se valorara mi decisión, ahora algunos de mis familiares fueron a ver esta pieza y están muy orgullosos de mí. Yo no logro todavía concientizar ese cambio familiar, en el que mi profesión pasó de ser algo extraño, a algo que valoran por su calidad. Quizá ha llegado ahora el reconocimiento porque tuve una formación profesional, comprendieron que lo que hago no son simples ejercicios, por el lado familiar ya no hay menosprecio. Por ese lado mexicano es que me encuentro todavía incómoda, muchas veces me pregunto qué tan útil puede ser hacer danza. Todo el mundo quiere que seamos útiles a la sociedad, qué tan útil es que yo sea bailarina ejecutante. Parte de mis inquietudes de este momento es la gestión cultural, pero no quiero dejar de bailar. Eso responde a la necesidad de que en México se valore más la danza contemporánea, porque creo que el folclor y la danza clásica tienen un público, gozan de difusión, bien distinto de lo que pasa con la danza contemporánea, creo que no tiene el peso social ni cultural que me gustaría tuviera. Por eso mismo quiero que haya más gente que lo vea y lo disfrute, que no salgan asustados de la función. Como mujer creo que ser bailarina es mucho más fácil que ser bailarín. Aunque en la familia fue difícil que se aceptara que iba a ser artista, es

mucho mejor visto en la sociedad que seas una bailarina. Por ese lado no hay tantos problemas, pero hay muchas bailarinas y muy pocos hombres bailarines, entonces la competencia es más fuerte, hay muchas bailarinas excelentes y maravillosas que no logran estar en el lugar en el que yo estoy no porque no sean buenas o porque no tengan las características o las habilidades necesarias, sino porque algunas personas tomaron decisiones que las dejaron fuera”.

Le pregunto a Rebeca: ¿Si tuvieras que pensar en los saberes que como mexicana y como exponente del sur, porque no eres una niña rica, has tenido que esforzarte para alcanzar lo que tienes hoy, han sido vitales en tu carrera de bailarina? ¿Qué saberes de la cultura mexicana te han permitido ser la bailarina que ahora eres y presentarte con el aplomo con que subes a ese escenario?

Rebeca termina con esta respuesta: “Creo que el coraje es algo que caracteriza desde hace mucho tiempo a toda la cultura mexicana, somos “luchones” desde hace mucho tiempo y esa es una característica de mi personalidad. Ser trabajador es algo característico de muchos mexicanos, el trabajar día a día por lo que quieres. Eso se puede vislumbrar o leer en esto que mencionas, en el aplomo, porque los bailarines mexicanos también son excelentes y si se tuvieran que comparar están a niveles europeos y norteamericanos”.

-Ahora, un último paso. ¿Si tuvieras que darme palabras que resuman nuestra conversación, frases que marquen tu trabajo, ideas que compartir, cuáles serían? **ESTRUENDOSO, DECISIÓN, BÚSQUEDA, AGITACIÓN, RESPIRACIÓN, PODER, PENSAMIENTOS CONTRADICTORIOS, SEGURIDAD, APLOMO, CONFIANZA.** 





