



el deshielo

publicación diaria de charlas entre artistas invitadxs y público del 43º festival internacional de danza lila lópez
lunes 24 de julio de 2023
no.2

#JUSTICIAPARAMAX

D: ¿crees que el discurso de la pieza haya cambiado al convertirse en un homenaje? Aquí en San Luis lo de Maximiliano pegó un chorro, y creo que en todo México. Justo al final, el grupo de amigas con el que iba y yo nos pusimos a llorar.

C: Totalmente. Por un lado está el lado profesional que nos dice que venimos a bailar y a presentar la pieza lo más coherente con cómo se planeó como obra, pero independientemente de eso estamos tocados y violentados por el suceso. Max compartía un espacio y una energía dentro de la obra que a todos nos mantenía como... es como saber que tienes un lobo atrás de tí apoyándote, ese lobo era Max ¿sabes? El hecho de sentir que su cuerpo no está ahí sí está bien cabrón. A mí me tocaba cargarlo en una parte, los dos juntos pasamos un proceso bien intenso, y ahora casi no aguante ese momento, más por una cuestión emocional que física. Edylin también salió llorando de la función y no fue porque haya ocurrido algo que no le gustó, sino porque realmente nos trastoca muy cabrón. Cómo es posible que una persona pueda desaparecer de esa manera, que puedan matar a una persona de esa manera... Digo, hasta ahorita no sabemos si hay un por qué y lo poco que sabemos es que el wey era pacífico hasta la madre.

A él lo invitamos para bailar esta pieza. Cuando la obra ya estaba construída, coincidió que él estaba libre y quería venir a Culiacán. Yo ya trabajaba con él desde hacía años en Physical Momentum y le dije "carnal, esta pieza está como para ti, caele y venga". Entonces pues sí, realmente es muy complicado, el nivel de carnalidad que teníamos con Max... es algo que nos va a modificar la vida. Desde que volvimos a escena después de su fallecimiento no ha sido fácil. Si bien hemos procurado no modificar el lenguaje de la pieza, sí nos modifica a nosotros. El solo que hace César tiene un margen de improvisación, es el solo que hacía Max. César ya lo adaptó a él, pero está pensando en encontrar la energía que tenía Max. Preferimos hacerlo así. Generalmente cuando trabajamos suplencias procuramos que se renueve la energía, pero en este

caso es distinto. No buscamos que César copie a Max, pero sí que absorba lo que él era en el sentido de la pieza. Es rudo. No nos había tocado tan de cerca una pérdida así y entiendo que se pudo haber sesgado muy fuerte a todo el público con el anuncio del homenaje fúnebre. Es un momento fuerte para la pieza. Con este rollo con Max... La intención es hacerlo visible lo más posible y aunque sabemos que esto no lo va a revivir, creemos que como artistas es nuestra responsabilidad hacer ver que esto no puede seguir pasando.

CONVERSACIÓN CON CARLOS ZAMORA, CO-DIRECTOR DE PERPETUUM TEMPUS DE DANZA JOVEN DE SINALOA

Abuelita

Siendo concreto con la pregunta, la obra parte de una cosa muy sencilla. La sensación que te da el ponerte frente a dos espejos que se reflejan. Y esa sensación de un espacio eterno pero que sabes que no existe. Si se lo explicara a mi abuelita, hablaría de ese punto en donde te desdoblas entre la sensación y la realidad. Entonces ese bucle es un poco una reflexión del tiempo en el que vivimos. Básicamente habla de la repetición como eje. También planteamos una cosa que se llama la "ley de recurrencia", que se trata de que si no aprendes la lección, la misma situación se repetirá, con diferente escenario, pero de forma idéntica.

Un ambiente de ciencia ficción.

La estética es un poco dantesca. De ahí este proceso medio de ciencia ficción, medio espacial, medio post apocalíptico. No era la intención de entrada, pero fuimos encontrando que era por ahí y nos dejamos seguir. Hace rato que hablábamos de las esculturas, hay veces que el escultor planea cómo va a ser, pero termina descubriendo la pieza, más que ejerciéndola. Entonces esta obra también fue por ahí, al preguntarnos cómo le vamos a hacer para que el espectador vea este espejo doble, fuimos viajando por muchas cosas. A lo mejor no se ve eso en escena, y también está bien, porque en realidad buscamos un poco el trip del que está adentro, que tenga esa sensación, aunque afuera vaya dando otras lecturas.

Cuerpos no humanos.

Pancho hablaba mucho de la arquitectura, de generar una arquitectura con las cajas y lo que esa arquitectura construye en las escenas. Desde mi experiencia personal, es bien loco imaginar algo y luego verlo materializado. Estas cajas gigantes se convierten en un tótem que tiene toda una carga de ideas que estuviste masticando y que de repente aparecen, y que además, desde la postura del director o productor, representan un montón de esfuerzo. Se vuelve una relación... Al principio habíamos pensado hacerlos con una estructura mucho más metálica y que aguantara subir, bajar, brincar encima... y dijimos "¡tiempo!, el recurso no nos dá pa tanto, vamos a hacerlo con madera, pero

sólida”. Lo más ligero que logramos hacer fueron 60 kg. A lo mejor no es tanto peso, pero junto a la dimensión, se vuelve un tema para el entrenamiento. Ha sido complejo, porque no nada más es apréndete el lenguaje corporal, sino interactúa con el monstruo este. Y muévelo y cárgalo y deja que te aplaste y súbete y no me lo rompas y... Si bien es un módulo inanimado, sabes que hay que cuidarlo como un ser, porque dentro de la escena, estas cajas van a ser los seres que dictaminen por donde va la geometría espacial, el discurso.

La creación de lenguaje.

Primero se trabajó con un estado de pesadez. Se empezó a generar un lenguaje de huída, de cargar al otro. Trabajamos mucho con el cansancio. Mucho de ese cansancio lo fue gestionando Pancho, en el sentido de observar la fatiga y la frustración. Ir jugando con eso y decir, bueno, ya estamos bien cansados, ya hicimos una clase de 4 horas, ahora vamos a jugar con caer y con cargar. Jugar con el parado de manos y caer, un poquito de cosas como de break dance y parkour también.

La repetición como motivo. Hay en el lenguaje de cada solo un gran fragmento que es repetición del solo anterior pero desde otro ángulo, desde otra perspectiva. Es un poco imperceptible, porque justo, como está en diferentes ángulos, de repente ves otra cosa, pero la idea es que... Incluso fue sucediendo en el proceso de creación, ver al otro para saber cómo se está moviendo y poder integrarlo a tu cuerpo, y de ahí vienen ciertos códigos de movimiento, ciertos motivos que se van repitiendo como eco del de atrás.

El lenguaje de cada uno depende mucho de las escenas, de los espacios. Sin las estructuras no tiene sentido lo que hacemos, cada uno va jugando con ese fin. Primero se coloca el paisaje y después viene la escena dentro de él. Incluso con la iluminación priorizamos las cajas. Realmente es lo que cuenta, el paisaje de las cajas, para darle contexto al momento de vida en el que se encuentra el personaje. Momento de vida, sueño o lo que sea, ya que no hay linealidad. Es un juego entre ambas partes: las cajas son bailadas por nosotros y también juegan un rol bastante protagónico.

El entrenamiento

De entrada partimos de hacer clase hacia el lenguaje de la pieza. Cabe subrayar, Maximiliano Corrales, fallecido recientemente, y yo, trabajamos mucho tiempo con Francisco Córdoba. Entre él y yo hacíamos todo este entrenamiento para la compañía. Desde el lenguaje de release, piso móvil, flying low, break, hand stands, y un juego de investigación con las cajas. Subirlas, bajarlas, cargarlas entre 2, cargarlas entre 3, girar con ellas, girar horizontal, vertical, subirte, estar parado allí arriba, subirte sentir la inestabilidad que generan, porque tienes 60 cm por 2.40m, entonces tienes que estar bien parado aunque la caja se mueva. Y es bastante estable, pero si te desestabilizas tú arriba, sí te puedes dar un fregadazo. Por ejemplo, la

chica que le toca caminar por arriba de todas las cajas, hay veces que le movemos la caja en la que está apoyada antes de que dé el paso. Y ha pasado n número de veces. Entonces es el juego de intentarlo e intentarlo. El entrenamiento va hacia tener claro el centro y jugar con el centro de la caja, porque sí tiene su juego, ese juego de entrar en el estado, si a media vida te tocó la caja más pesada, pues hay que moverla también.

Sobre el vestuario

En cuestiones estéticas, hablábamos hace rato de esta cosa medio dantesca con la que juega mi compañero Francisco Córdoba y concordamos que la obra, más que abrir hacia arriba para mirar al cielo, abre un vacío hacia el fondo. La ropa tiene un peso que ayuda a deslizarnos en el piso, pero también a caer, que todo el tiempo haya esa sensación de caída. Son telas pesadas. La obra va evolucionando hasta quedar en ropa interior, de tal manera que puedas ver la piel, el sudor, el respirar y el músculo soltándose.

Las acrobacias

Buscamos que la acrobacia no vaya hacia el “ah! me salió bien chido!” sino que vaya acompañada de ese abandono del peso, eso la complejiza porque te arriesga a caer de otras formas. Jugamos con las posibilidades de que el cuerpo se relaje en el aire y cuando esto sucede lo que viene después puede ser un poco más dramático.

El tema del virtuosismo y la acrobacia es complicado porque por un lado es como tratar de meter palabras domingueras en un texto, pero las acrobacias también representan un clímax en el movimiento. Por ejemplo, este morro que hace el *two thousand* y se deja caer antes de tiempo.... [El *two thousand* es un giro parado de manos.] En este caso, no lo termina bajando las piernas de forma controlada sino que se deja caer, en teoría está mal terminado, pero tiene sentido para el lenguaje de la pieza. Lanzar el cuerpo pero volver al desplome. Por ahí ha sido la búsqueda.

Las chicas hacen algunas acrobacias, pero también piensan mucho en si realmente hay necesidad de acudir tanto a ellas, en no forzarla. En algún momento había varias acrobacias de las chicas y se fueron restando justo porque ellas no las sentían necesarias. Edylin, por ejemplo, juega con los *hinch* y con la sensación de caer todo el tiempo porque tiene una pelvis muy fuerte. [En el proceso] hablamos de las médulas personales, lo que a cada quien le gusta, y vemos como meterlas dentro del lenguaje. Dentro de la pieza, ir construyendo un lenguaje personalizado. Cada quien tiene su versión y su búsqueda. Jugamos mucho pensando en el objetivo de cada escena. Francisco dirigió más en un principio, yo estaba más como bailarín, pero cuando él se fue nos quedamos con la pieza en colectivo para que siga creciendo. Si hay alguna modificación lo integramos, pero sigue habiendo un desarrollo interno entre nosotros.