



***Lub-Dub*, una coreografía excepcional de Roxana Grinstein.¹**

Perla Zayas de Lima
(CONICET)

Resulta notable la voluntad de transmitir los motivos, el proceso creativo y los objetivos de *Lub-Dub* (2013) que sus realizadores sintetizan en el comunicado de prensa en torno de tres ítems: el porqué de un título tan enigmático, la función de la banda sonora como herramienta metafórica y las características del trabajo de movimiento.

Con respecto al título, Roxana Grinstein, coreógrafa y directora, señala que, por cada latido, el corazón emite dos ruidos cardíacos (descritos fonéticamente como lub-dub), separados uno del otro por un silencio. Durante el ciclo cardíaco, la acción de las válvulas produce vibraciones en el volumen sanguíneo adyacente en las paredes cardíacas y en los vasos grandes que rodean al corazón. Estas vibraciones son transmitidas a la superficie del cuerpo, produciendo ruidos cardíacos distintivos. Esta descripción fue el disparador para trabajar diversas calidades de movimientos.

Diferentes metáforas hablan de las pequeñas indignidades de la vida cotidiana partir de la banda sonora. Una de ellas es la enseñanza mecánica de las tablas de multiplicar, ejemplificada a través del material sonoro que, a su vez, proviene de una grabación original para niños. El músico Martín Ferres (bandoneonista de *Bajofondo*) intervino las tablas de multiplicar de Juan Pestaña y creó una banda sonora combinando el estado puro de las tablas, reversionando sus sonidos y palpitando el silencio. El uso de las zapatillas de punta es otro de los anclajes que permite desarrollar este concepto. La utilización de esta herramienta llevo a una investigación del movimiento contemporáneo influido por las puntas. Una voz repite una y otra vez los números y alienta a ser repetidos con obstinación hasta el cansancio, tratando de que éstos queden grabados en nuestras mentes infantiles a fuerza de sangre. Pequeñas palabras que se repiten como pequeños

¹ *Lub-Dub* fue la obra ganadora del Segundo Concurso premio ARTEI a la producción de teatro independiente 2013.



destellos; el profundo silencio y alguna sonoridad que flota en el aire, deviniendo nuestro propio aire. Paralelamente, esta estructura matemática acumulativa se repite en los movimientos y va aumentando como las tablas de multiplicar, agregando un movimiento por cada número multiplicado.

Finalmente, en lo que atañe al movimiento, se trabaja generando un esquema coreográfico acumulativo creciente. A esto se le suma la variable velocidad, hasta producir una agitación interesante en la respiración. Ésta es la escena primaria que relata y es vehículo de otras metáforas de nuestras pequeñas indignidades. Con secuencias de movimientos cada vez más complicadas y de gran rapidez, se va desarrollando una estructura coreográfica cargada de gran destreza y agitación que, a modo de marcar diferentes cambios o pautas, se ve cada tanto interrumpida por la frase: "No se mueva, no respire". A esta detención le siguen situaciones violentas e indignas en que nos vemos sometidos en nuestra vida cotidiana, pequeños y diarios ultrajes. A la orden de: "Respire" comienza nuevamente este desarrollo coreográfico. Así se va hilvanando una pieza donde el cuerpo con su capacidad de velocidad, dinámica y extremado dramatismo es el protagonista de este escenario que planteamos. Tensiones corporales que tengan que ver con compuertas que se abren y cierran, con el fluir de la sangre, producen vibraciones de nuestro cuerpo. Por otro lado, el tratamiento del ritmo que se busca sumando pequeñas células que varían de igual o diferente manera hasta culminar en la angustia. Cuerpos enredados y utilizados de sostén del otro es por donde se navega, investigando el lenguaje del cuerpo contemporáneo sumido en la propuesta del cuerpo que propone las zapatillas de puntas. El ritmo interno de la obra es como estas válvulas tensión -relajación.

¿Qué percibimos, experimentamos, decodificamos desde la recepción teniendo en cuenta estas premisas de los realizadores?

Ante todo, una potente relación de los cuerpos con la teatralidad, el ritmo y el espacio. Los cuerpos están obligados a realizar acciones extremas y son conducidos a sus límites últimos; la palabra en su dimensión apelativa (órdenes a



seguir) es utilizada "como objeto sólido"² que trastorna el estado de los cuerpos y avasalla voluntades. La obra exhibe ante los ojos del espectador un nuevo encuadre y visión de lo cotidiano y lo artístico y propone una *polifonía enunciativa* que bombardea simultáneamente todos los sentidos. La teatralidad que propone Grinstein ofrece puntos de contacto con la teatralidad que postulaba Artaud: "una teatralidad sonora y una teatralidad de la presencia corporal"³.

La sobredeterminación del ritmo se manifiesta sobre todo en la primera parte del espectáculo (ritmo de la banda sonora de Martín Ferres y tablas de multiplicar de Juan Pestaña), instancia en la que las segmentaciones están claramente establecidas, lo mismo que en los pasajes que citan la danza clásica con su secuencia de posiciones. Desde el punto de vista del ritmo, en estricta correspondencia con la palabra enunciadas en *off*, estos gestos confluyen de tal manera que configuran motivos y frases, permitiéndole que el movimiento se ejecute con mayor intensidad. Aparece así un acento alrededor del cual se agrupan los gestos anteriores y posteriores de menor energía. Hacia el final del espectáculo, estas segmentaciones se combinan con un *continuo*.

Grinstein optimiza de modo absolutamente creativo los principios dinámicos de tensión-relajación (Mary Wigman), contracción-extensión (Martha Graham) y caída-recuperación, de Doris Humphrey.⁴ Todo lo anterior le permite a la coreógrafa generar y revelar las relaciones entre el espacio subjetivo individual y un espacio colectivo, cuya vinculación debe ser experimentada por el receptor.

Los elementos teatrales abren y cierran el espectáculo: la alegría y el entusiasmo ante la situación de aprendizaje y el llanto final, resultado del sufrimiento y la alienación. Pautas alienantes que se expresan no sólo a través de las órdenes en *off* (mandatos recibidos), sino por las que las pronunciadas en el escenario (reproducción automatizante de la educación recibida). Y que se expresan

² Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 2002, p. 64

³ Helga Finter, *El espacio subjetivo*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 1990, p. 87.

⁴ Sobre este tema, véase Claudia Barretta, Leticia Miramontes & Aníbal Zorrilla, «Desarrollo de un método de análisis rítmico», *Rhuthmos*, 3 abril 2013 [en línea]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article856>. Y de los mismos autores, *Ritmando Danzas. Análisis Rítmico de la Danza*, Buenos Aires, Editorial Autores de Argentina, 2013, Capítulo IV



tanto en una convención gestual, que compromete a todos los elementos corporales (piernas, cabeza, brazos, manos, mímica del rostro), como en el diseño espacial que recorren los cuerpos (recorridos sobre las líneas blancas, quedar circunscriptos a un pequeño cuadrado o bien sentados, girando sobre un eje).

También adquiere un valor simbólico (sumisión y sacrificio) el recorrido transversal realizado por la bailarina a partir de la orden de ir más y más hacia abajo. Carlos Cytrynovsky afirmaba "un actor atravesando el escenario ya es un grafismo escénico"⁵. Consciente de la importancia del espacio escénico, Grinstein lo valoriza como instancia de relación y de experiencia y lo convierte en una entidad activa. Precisamente, son las líneas blancas antes citadas las que operan como ineludibles puntos de referencia y de orientación y rigen las relaciones espaciales entre las dos bailarinas, al tiempo que resaltan sus respectivos espacios centrífugos por los que proyectan sus cuerpos hacia el afuera.

A una pertinente estrategia de la significación apuntan los signos elegidos por la coreógrafa: las citadas líneas blancas en el piso, el banco giratorio, los gestos y movimientos, las expresiones del rostro, el vestuario/faja, que, integrados, anulan toda posible ambigüedad. Y, precisamente, los cuerpos de las bailarinas - sujetos y, al mismo tiempo, objetos en el juego de reiteraciones y variaciones proxémicas- refuerzan enérgicamente el mensaje: la relación entre el autoritarismo y la sumisión, el avasallamiento de un afuera que bloquea la posibilidad de la libertad de elección de un individuo. Y, también, el silencio que se confronta con los gestos, el sonido y el movimiento (silencio portador de una sintaxis), el silencio "como cómplice de realidades" (silencio portador de una semántica); la pausa como significante (silencio portador de una retórica).

El diseño del programa nos sumerge desde antes del inicio del espectáculo en el clima. La bailarina den blanco, con su silueta bien marcada, se destaca sobre un fondo negro que la aísla, en puntas de pie en posición de firme, con sus pechos reemplazados por signos matemáticos, el rostro acongojado y su cabeza encerrada en un cubo. "Porque no somos libres es que el cielo puede caernos encima"⁶. En

⁵ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 197.

⁶ Artaud, op.cit., p. 71.



Lub -Dub, esta imagen artaudiana pensada como verdad que debe revelar el teatro, se encarna con toda potencia y claridad a través de la danza.

Ficha Artístico Técnica

Asistencia Coreográfica: Maite Salzs

Música Original: Martín Ferres

Música: Juan Pestaña

Iluminación: Alfonsina Stivelman

Prensa: Simkin&Franco

Escenografía: Ariel Vaccaro

Coreografía y Dirección: Roxana Grinstein

Estrenada en El Portón de Sánchez en agosto del 2013

pzayaslima@gmail.com

Palabras clave: Grinstein, Lub-Dub, danza, Artaud

Keywords: Grinstein, Lub-Dub, dance, Artaud