

# Espectáculo *Velox*: riesgo-aventura en la danza contemporánea de Deborah Colker

*Eline Silva Fonseca*<sup>\*</sup>

*Vera Lúcia Menezes Costa*<sup>\*\*</sup>

**Resumen:** El objetivo de este artículo fue identificar el cuerpo en riesgo-aventura en la danza contemporánea de Deborah Colker. El estudio es interpretativo, con abordaje cualitativo. Por medio del Vídeo Mix, se analizó la coreografía «Alpinismo», en la cual los bailarines bailan en un escenario vertical, una creación inédita. El descubrimiento de ese lenguaje abrió otros caminos. Belleza, equilibrio, cuerpos en danza por paredes verticales forman el espectáculo y llevan a la platea a la contemplación estética de la ilusión del riesgo. Se concluye que el cuerpo en riesgo, construido en una producción estética en los espectáculos de Deborah Colker a partir de sus actores-bailarines, es una de las diferentes prácticas sociales que involucran el riesgo en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** Danza. Movimiento. Imagen corporal. Riesgo aceptable.

## 1 INTRODUCCIÓN

El riesgo, propio de la postmodernidad, surge en diferentes prácticas sociales y es inseparable de la emoción y de la aventura. El término compuesto «riesgo-aventura» surgió para enfatizar un desplazamiento importante de los sentidos modernos del riesgo, que recuperan la aventura como dimensión positiva. Para Beck (1992), sociólogo alemán y autor del concepto «sociedad del riesgo», vivimos en un mundo fuera de control, en el cual no existe nada seguro a no ser la

---

\* Profesora de danza y bailarina formada en la Escuela de danzas del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Profesora de Educación Física en la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Especialista en danza por la UFRJ. Alumna de maestría en Educación Física y Cultura en la Universidad Gama Filho. Río de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: elines\_fonseca@yahoo.com.br

\*\* Doctora en Educación Física y Cultura y Líder del grupo de investigaciones LIRES-LEL del Programa de Posgrado de la Universidad Gama Filho. Río de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: veralmc@globo.com

incertidumbre. Esa incertidumbre provoca un cierto desorden entre los hombres, que, desprovistos de las certezas de la modernidad, se ven sin orientación para las decisiones que deben tomar ante lo imponderable.

Cuando el orden social no está cumpliendo la función antropológica de orientación de la existencia, se experimenta el riesgo en el propio cuerpo, una condición de enfrentamiento con el mismo. Se otorga, entonces, legitimidad a la vida por la metamorfosis simbólica del propio cuerpo mediante el entrenamiento riguroso, naciendo de allí un nuevo hombre, un superhombre, una visión metafórica del «superser», como lo afirma Le Breton (2000). Para este autor, hay un juego metafórico con la propia vida, suficiente para impulsar un intercambio simbólico que favorece una relación en el mundo en el que el gusto de vivir se reconquista por medio del enfrentamiento del riesgo.

La danza contemporánea, que surgió en el siglo XX y se caracteriza por la libertad de movimientos, de expresión, por la transmisión de sentimientos e ideas, también ha adoptado en sus coreografías la temática del riesgo.

La danza contemporánea se contrapone al ballet clásico y a la danza moderna. El primero difiere de la misma por poseer movimientos determinados, como la utilización de las cinco posiciones de los pies vueltos hacia afuera, en rotación externa —lo que se llama *déhor*— y las cinco posiciones de los brazos, con formas redondeadas. En cuanto a la segunda, la danza moderna fue revolucionaria en su época por liberar los cuerpos de los movimientos rígidos, de los corsés apretados, garantía del porte correcto del cuerpo y de su crecimiento vigilado (VIGARELLO, 2008b), y abolir las zapatillas. Pero la libertad de creación, la identidad y la mezcla de los estilos de danza son particularidades de la danza contemporánea. Cada coreógrafo imprime su marca, su carácter, con movimientos a los cuales dan significados.

Deborah Colker, coreógrafa y bailarina brasileña de danza contemporánea, socializa el riesgo-aventura y crea los

movimientos de las coreografías de la Compañía que lleva su nombre a partir de una estética del riesgo.

Los espectáculos *Velox*, *Rota*, *Casa*, entre otros, tuvieron como tema la osadía y la vida cotidiana. ¿Pero qué causó el cambio en la configuración de los espectáculos, antes tan formales y previsibles? Tal vez porque el arte tenga actualmente como uno de sus propósitos representar lo real y la vida cotidiana, está impregnado de riesgos e incertidumbres.

Este artículo tiene como objetivo analizar, desde la perspectiva de la estética del cuerpo en riesgo, la coreografía «Alpinismo», que forma parte del espectáculo *Velox*, de Deborah Colker.

Como metodología, se analizó el Vídeo Mix, unión de algunas coreografías de los espectáculos *Vulcão* y *Velox*, filmado en el Teatro Municipal de Río de Janeiro en setiembre de 2000. Se utilizó como categoría de análisis el cuerpo disciplinado en riesgo, desde una perspectiva estética.

## **2 CUERPO Y RIESGO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA REFLEJADOS EN LA DANZA**

Los medios de comunicación nos informan diariamente, en casa, en el trabajo y en los lugares más diversos, sobre guerras, crímenes, accidentes, fraudes, balas perdidas, etc. Estamos constantemente expuestos a riesgos, esa es una de las características de la sociedad contemporánea.

Aunque el riesgo sea un concepto moderno, no sabemos si vivimos en un mundo más arriesgado que en el pasado. No es la cantidad de riesgo, sino la calidad del control, o su gestión, lo que hace la diferencia. Por eso, Beck (1992) usa la expresión «incertidumbres fabricadas», que son reforzadas por rápidas innovaciones tecnológicas y respuestas sociales aceleradas, creando un nuevo paisaje de riesgo global.

Para ese autor, la expectativa institucionalizada de control, aun las ideas clave de *certeza* y *racionalidad*, están en colapso. No son los cambios climáticos, los desastres ecológicos, las amenazas del terrorismo internacional, el mal de la vaca loca, etc., los que crean la originalidad de la sociedad de riesgo, sino la creciente percepción de que vivimos en un mundo interconectado que se está descontrolando. También para Giddens (2002), el concepto de riesgo está directamente relacionado al concepto de modernidad reflexiva, que viene a ser las condiciones socioculturales y estéticas de la era postindustrial hasta los días de hoy. Los riesgos, dice Beck (1992), son formas sistemáticas de lidiar con los peligros y las inseguridades inducidas e introducidas por el propio proceso de modernización. El miedo no es más otorgado a Dios o a las fuerzas de la naturaleza, sino al progreso y a la modernización. Esos nuevos riesgos son riesgos fabricados, en la terminología de Giddens (2002).

Beck (1992) suele afirmar que la problemática central en la modernidad clásica era la distribución de la riqueza, mientras, en la sociedad reflexiva, la problemática pasó a ser la de la distribución de los riesgos. Así, mientras «igualdad» era la palabra clave de la modernidad clásica, la fuerza motivadora de la sociedad de riesgo es la seguridad.

¿Qué vendría a ser el riesgo, entonces? Es un peligro más posible que probable. Se trata de un concepto ambiguo. No se lo ve solo por el lado negativo de las guerras, crímenes, balas perdidas, sino también por el lado positivo. El riesgo-aventura, abordado por Spink (2001), es un ejemplo de riesgo que las personas eligen vivir deliberadamente (COSTA, 2000). Se trata de un «riesgo deseado», término usado por los teóricos del riesgo Machlis y Rosa (1990, p. 162) cuando se refieren a las «actividades o eventos que presentan incertidumbres en cuanto a los resultados o consecuencias y en los que las incertidumbres son componentes esenciales e intencionales del comportamiento».

¿Y por qué las personas buscan formas de placer que implican riesgos?

La psicología ha estudiado el riesgo deseado como un rasgo de personalidad, el cual denota la búsqueda individual de experiencias y sensaciones nuevas y la disposición de correr riesgos físicos y sociales para la realización de las mismas.

Según Gullone y Moore (2000), el riesgo deseado se está expandiendo más allá de los comportamientos de riesgo tradicionales. Las autoras abordan cuatro tipos específicos de riesgo: *thrill seeking*, comportamientos arriesgados, pero socialmente aceptables, como los deportes radicales y, en el caso que nos ocupa, los espectáculos de danza contemporánea; *rebellious behaviors*, que incluyen ritos de pasaje típicos de la adolescencia, como fumar y beber; *reckless behaviors*, comportamientos pasibles de tener resultados negativos — como conducir alcoholizado o tener sexo sin protección—, que, en general, son inaceptables para los adultos; y los comportamientos antisociales, inaceptables tanto para los adultos como para los propios adolescentes.

En este artículo vamos a enfocar primero solo el riesgo *thrill seeking*, o sea, el que se tiene que ver con comportamientos arriesgados, pero socialmente aceptables. En nuestro caso, en la danza contemporánea de Deborah Colker, se trata de movimientos corporales que instituyen belleza y maestría, transformando el riesgo en espectáculo estético. Por lo tanto, nos limitaremos a los riesgos físicos y a una puesta en escena de los cuerpos de los bailarines como representación de la osadía de desafiar la lógica de tiempo y de espacio hasta entonces reinante en el movimiento de la danza contemporánea.

La danza contemporánea no se interesa en presentar cuerpos perfectos, unificados por la forma, ni delineados por imperativos estéticos o sexuales. Esa danza parece querer expresar, en efecto, la multiplicidad corporal hecha de músculos, huesos, imperfecciones y cualidades de los seres

humanos, que hablan de sí mismos, sin disfraces y para una platea que se identifique con lo que ve. Sus coreografías buscan interpretar temas de la vida cotidiana.

Elizabeth Dempster (1998), en su ensayo *Women writing the body: let's watch a Little how she dances* (Mujeres escribiendo el cuerpo: veamos un poco cómo ella baila), llega al concepto del cuerpo como un organismo en flujo. Para ella, el cuerpo no es una entidad fija ni inmutable, sino una estructura viva que se adapta y se transforma continuamente, disponible para muchos discursos. La danza, desde esa perspectiva, se dirige a un proceso de construcción de muchos cuerpos, una escritura del cuerpo, lo que le permitió a Deborah Colker discursar en sus coreografías sobre cuerpos que osan bailar el riesgo en los planos elevados y verticalizados, representando la saga de escaladores en su rutina diaria. Por otro lado, Silva (2005), al interpretar a Dempster, dice que la danza se presenta condicional, circunstancial y, sobre todo, transitoria; es una escritura que se borra a sí misma en el mismo momento en el que se está escribiendo. El cuerpo se presenta, entonces, también como inestable, transitorio, fugaz, liviano, sujeto de muchas representaciones, según Silva (2005), movilizando nuevas cualidades del cuerpo y participando de nuevos dispositivos sociales, como lo afirmó Vigarello (2008a). En lo que dice respecto al riesgo en la sociedad contemporánea, la danza de Deborah Colker lo transforma en espectáculo.

Para transformar el riesgo en espectáculo estético, en la danza, se hace necesaria una disciplina rigurosa y un entrenamiento intenso, para preparar el cuerpo y hacerlo capaz de ejecutar movimientos con alto grado de dificultad, que contextualicen la imagen del riesgo, expresando con arte la belleza de la gestualidad.

### 3 LA ESTÉTICA DEL RIESGO

Las imágenes han invadido la vida diaria, la tecnología ha impuesto su presencia, permitiendo construcciones temporales dramatizadas, ya sea en el cine, en la televisión o en la danza, a ejemplo de las modificaciones de los tiempos, de las duraciones en los montajes de los espectáculos contemporáneos, más cortos. Debord (1997) señala que en la sociedad del espectáculo ocurrieron transformaciones profundas que llevaron a asumir cada vez más la dimensión estética. Surgieron nuevas materias primas, como el plástico, que contribuyeron con su maleabilidad y variedad de posibilidades cromáticas a la estetización del espectáculo y de la vida postmoderna. También el riesgo, integrado en la estetización de las artes y de la vida cotidiana, posibilitó que hasta las tragedias se convirtieran en espectáculos admirables.

En la sociedad contemporánea occidental, se otorga gran importancia al cuerpo. La vista ejerce un poder supremo sobre los demás sentidos, configurando, de esa forma, una sobrevaloración de la imagen corporal, de la cual parece depender nuestra situación en la sociedad. Actualmente, invertimos mucho en el cuerpo, en la imagen de lo bello, porque el mismo pasó a considerarse lo que nos es más inmediato, cercano y característico, o sea, somos sujetos de nuestro propio cuerpo y este exalta nuestra imagen mayor de subjetividad y de nuestra historia.

Nuestro cuerpo se ha transformado en imágenes que nos sitúan ante la valoración del riesgo en el deporte, en el mercado financiero, en el trabajo y en el espectáculo. El riesgo se estimula mediante el debilitamiento del cuerpo, que es pensado y atravesado por diferentes tecnologías que lo volvieron virtual, demandando nuevas relaciones con el mismo.

Deborah Colker, en la vanguardia de su tiempo en la danza contemporánea, se sirvió de la tecnología y llevó al

escenario su espectáculo *Velox*, con ese contenido visual del riesgo.

#### 4 EL ESPECTÁCULO VELOX

«*Velox*», en latín, quiere decir «veloz». Este espectáculo de danza contemporánea, creado por Deborah Colker en 1995, está compuesto por varios temas. Nos habla de deportes, de la mecánica de los movimientos, del cuestionamiento de la gravedad y de la autosuperación. La escenografía y la dirección de arte son de Gringo Córdia, colaborador habitual de la Compañía, y la banda sonora es una composición de Berna Ceppas y Sergio Mekler.

Deborah Colker cursó Psicología y fue jugadora de voleibol, lo que le permite identificar convergencias entre deporte y danza, como el equilibrio y la concentración. La temática de los deportes y la transgresión se encuentran presentes en sus creaciones.

Éxito absoluto de público, *Velox* recibió también críticas: «Los especialistas decían que lo que yo hacía era muy atlético», recuerda Colker. «Y esas mismas personas dicen hoy que aquella coreografía con la pared fue un golazo», refiriéndose a «Alpinismo», tercer movimiento del espectáculo, inspirado en el alpinismo y denominado así. En esa coreografía, había un escenario vertical, ubicado en el fondo de la escena, en el cual el suelo y la pared se confundían, como en una pared de escalada.

Colker dispone los cuerpos en riesgo, como lo hacen los escaladores deportistas, en un plano vertical elevado, perpendicular al suelo, solo con apoyo de las manos y los pies. Los bailarines inician la coreografía en fila y de espaldas al público, corren hacia el paredón y se arrojan a una escalada como si, en ese momento, cruzaran un umbral antropológico darwiniano descendiente. Y, como camaleones mutantes, no cambian solo de color, sino de especie, transformándose de

bípedos en reptiles y simios, completamente insertados en su nuevo hábitat. Pegados a esa simbólica montaña-paredón, suben, bajan, bailan, saltan con extremado control y belleza corporal, adquiridos por la técnica mediante los mecanismos de entrenamiento, que les permiten hacer con sus cuerpos lo que deseen.

¿Pero quién escala el paredón? Un cuerpo esférico, móvil, elástico, en cuyo interior reposan los reptiles y los simios, metamorfoseados en bailarines. En el deseo de elevación, los cuerpos intentan frustrar el fenómeno de la gravedad a fin de subir, despegarse del suelo; cambiando de apoyos en el escenario vertical, se elevan y sostienen su peso corporal, ejecutan incluso sustentaciones invertidas, contra la acción de la gravedad, en un ballet vertical a partir de su propia fuerza, potencia, flexibilidad y precisión.

Deslizándose y estirándose en el paredón en formas contorsionadas, ellos varían sus apoyos en los sostenes del escenario, usando ya cuatro, ya tres, ya dos o hasta solo uno. Saltan de un sostén a otro, quedando por un momento sin apoyo suspendidos en el aire, perdiendo el contacto con los soportes. Unos saltan sobre los otros, teniendo como apoyo a sus compañeros.

Surgen bailarines por todos lados, algunos pegados al paredón, otros casi sueltos. En cierto momento, se pegan unos a otros, suben, bajan, aparecen y desaparecen rápidamente, cabeza abajo o de costado. Contra la acción de la gravedad, los cuerpos se presentan en diversas situaciones. Ya parecen reptiles trasladándose pegados a la pared, ya ejecutan saltos simioscos, como saltando de una rama a la otra, transmitiéndonos la sensación de estar en una montaña salvaje contemplando diversas especies animales que juegan unas con las otras, integradas en una armonía que solo la divinidad lograría crear.

Un bailarín surge saltando y girando al mismo tiempo en el aire, teniendo como apoyo para el impulso solo los pequeños soportes; las piernas se entrelazan, pasando unas por

dentro de las otras con suma belleza y complejidad. También se ejecutan balanceos y pasajes de las mujeres suspendidas por las manos de los hombres, recordando el *rappel*, sin la cuerda. Una bailarina se mueve continuamente, cambiando de formas como un caleidoscopio, en el centro del paredón de color azul, donde existe un círculo rojo centralizado que nos induce a la imagen del blanco, que es el interior, donde la flecha, símbolo universal de la superación de condiciones normales y de la liberación imaginaria de la distancia y de la gravedad, trascenderá los límites de la condición humana de ser.

Los actores bailarines escalan esa montaña-paredón, simbólicamente encuentro del cielo y de la tierra, al mismo tiempo centro y eje del mundo, punto en el que se juntan el deseo y el poder, el riesgo y la seguridad. Otros, sosteniéndose solo con las manos, transforman sus piernas en péndulos que se balancean.

Con control, levedad y precisión, los bailarines dominan sus cuerpos, lo que les permite viajar liberados hacia fuera de ellos, hacia muy lejos de ellos, y volar, transportarse hacia donde quieran y ser quienes quieran. Trascienden lo que físicamente un cuerpo puede hacer mientras baila. Esparcen belleza y arte en vertical.

En este momento, no existe escenario, paredón ni platea, solo una sensación indescriptible de placer y libertad, un orgasmo artístico, una salida del cuerpo, un éxtasis, una trascendencia, un vértigo tragado por la vorágine de participación en aquel movimiento que alcanza el torbellino, un éxtasis que ocurre en el campo de la sensibilidad, resaltando su humanidad (SCHILLER, 1995). Aún para el mismo autor, mediante ese impulso de lo bello, el hombre recrea y recupera la libertad. Es por medio del impulso lúdico que el hombre disfruta la libertad en el mundo sensible. Y, cuanto mayor sea la habilidad técnica, mayor será la posibilidad de alcanzar el torbellino. La belleza es el objeto de la forma viva y por encima de ella solo existe lo sublime.

Como agujas de un reloj, teniendo como eje de fijación las manos, algunos bailarines giran sobre sí mismos 360 grados, como si dominasen el tiempo y el espacio, mientras otros suben, llegando a la cumbre de la montaña-paredón, conquistando las alturas, lugar de los dioses, al que pocos pueden acceder, solo los que conquistaron lo hasta entonces inconquistable.

Se arriesgan con seguridad, legitiman la propia vida, simbólicamente metamorfoseando el propio cuerpo en simulacros de escaladores-bailarines. Nace así el «superser» bailarín de Le Breton (2000). La música de la coreografía es continua e intensa, instrumentos de percusión que recuerdan tambores africanos nos remiten a un ambiente primitivo y salvaje, propio de los deportes de aventura. El ritmo de la percusión se va acelerando en sintonía con los movimientos bailados y la expresión de los bailarines es una mezcla de la de quien está desafiando el riesgo y de la de quien acabó de superarlo.

El público, impactado, tiene la ilusión del riesgo que aquellos cuerpos entrenados, ensayados, comunican y todos, bailarines y espectadores, interactúan en un vértigo espectacular. El bailarín se inventa bailando y, según Suquet (2008), este no cesa de fabricar en sí una emoción que genera en el observador una sensibilidad sobre el cuerpo (del espectador), que minimiza la distancia entre ellos, subjetiva, promoviendo una resonancia en el cuerpo de espectador, que la autora llamó «efecto de transporte», una empatía cinestésica. De allí que ambos, en comunión sensorial introspectiva, se involucren por la belleza del espectáculo.

La coreografía termina con siete bailarines bailando en la montaña-paredón-escenario y una octava bailarina entrando e interponiéndose en los cuerpos de los demás, agarrándose a uno de ellos; entonces, todos, al mismo tiempo, vuelven sus miradas hacia adelante, como si solo en ese momento se dieran cuenta de que estaban siendo observados por una platea que los mira en éxtasis, totalmente transportada en esa

performance espectacular de metamorfosis, arte y belleza, lo sublime.

En el agradecimiento, momento de alegría y relajación, la música tocada es un samba, una batucada, para festejar la llegada a la cumbre de la performance. Ahora es el momento de relajarse, de sambar, de divertirse para conmemorar la conquista de esa montaña-paredón, de subir al podio y abrir el champán, de celebrar con los dioses la gran victoria.

Sin embargo, la seguridad de esta estética del cuerpo en riesgo se construye por medio del entrenamiento físico intenso que, según relato de la coreógrafa, requirió nueve meses de ensayos exhaustivos, con mucha disciplina y determinación. Es un entrenamiento legitimado por un desarrollo metódico, propio de la formación del físico en el siglo XX, según Vigarello (2008b), un juego con el límite del cuerpo, un dominio cada vez mayor de la habilidad, vinculados a los gestos y a sus efectos, un florecer en sí, dice el autor. Además del dominio técnico del cuerpo en un nuevo lenguaje espacial, cuyos apoyos y planos se modificaron ante las danzas convencionales, se hacía necesaria la belleza de los movimientos para que los mismos se pudieran transformar en una danza vertical inédita; una danza cuyo lenguaje aéreo se tradujera en imágenes de los vuelos de los cuerpos que bailan, de la verticalidad, de la creación rápida del instante dinamizado, suscitando en nosotros, admiradores, una realidad de levedad y claridad, la impresión de estar bañándonos en una luz de sueño de ascensión.

¿Cómo se sostienen los cuerpos bailarines contra la gravedad? ¿Qué imágenes se construyen que permiten la inscripción de esos y en esos cuerpos de movimientos tan significativos, contrarios a la fuerza de la gravedad? Acostumbrados a equilibrios y desequilibrios en saltos y giros, ellos osaron desafíos más complejos, en los cuales reducidos puntos de apoyo se constituyen en múltiples centros de fuerza. Ellos inscriben en sus cuerpos modos específicos de subjetivación del equilibrio y del movimiento.

El cuerpo disciplinado del bailarín presenta la relación control-disciplina discutida por Foucault (1987), o sea, el control impone la mejor relación entre el gesto y la actitud global del cuerpo, condición de eficacia y de rapidez. La disciplina, según Foucault, fabrica cuerpos sumisos y ejercitados, cuerpos dóciles, lo que constituye la base de un gesto eficiente. Aumenta la fuerza del cuerpo en términos económicos de utilidad y disminuye esas mismas fuerzas, en términos políticos de obediencia. Se trata del ejercicio de la función mayor de aumentar la capacidad del cuerpo, adiestrar para retirar y apropiarse aun más y mejor de su potencial, para el uso del propio dominio. Es el poder del dominio eficaz y artístico.

Lo que estaba inherente en la actividad del espectáculo *Velox* era alcanzar el punto más alto de la creación inédita, en que los bailarines, en superación continua por medio de la transposición de obstáculos con dificultades complejas, hicieron de sus cuerpos lugares expresivos y de acciones en las cuales toman forma y concretan sus posibilidades. La creación de esos movimientos nace del entrenamiento y de la recompensa, un superpoder, como lo llama Serres (2004).

En *Velox*, cuerpos ágiles, flexibles y bellos se desplazan por el aire, dibujando movimientos y promoviendo una experiencia visual impactante en la platea, concediendo el reparto de sentimientos y emociones comunes, un imaginario, una forma específica y orgánica de lazos sociales, marcados por la comunión grupal y por la efervescencia, de acuerdo con el pensamiento de Maffesoli (1997).

La seguridad con que los bailarines fluyen en sus movimientos causa un impacto ilusorio de riesgo en los espectadores, llevándolos a sensaciones de vértigo que culminan en éxtasis ante el espectáculo.

El cuerpo abandona el piso y sus puntos de apoyo, escala los flujos y se desliza en las interfaces, se sirve solo de líneas de fuga, se vectoriza, en términos de Deleuze (2002). Se convierte en el lugar expresivo y de acción del ser humano y,

en él, toman forma y se concretan sus potencialidades. En esa valorización estética, se subentiende una valoración dada al cuerpo como lugar de experiencia del mundo y se hace visible la consumación de la experiencia vivida.

El cuerpo en riesgo es objeto de todo un conjunto de transformaciones fisiológicas y bioquímicas que lo van adaptando a sus límites. Parece que encontrar un límite físico es algo que justifica el sacrificio del cuerpo. Aunque este sea sede de un gran sufrimiento, es consciente, deseado, pasible de asociarse al placer que deriva del objetivo concretado.

Le Breton (2000), al tratar del límite, dice que buscarlo es una necesidad antropológica y que su búsqueda puede significar, en definitiva, una solicitud de la muerte para garantizar la existencia. Pero Deborah Colker y los bailarines de su Compañía no buscan la muerte; ellos desafían los límites de sus posibilidades en acción en un escenario, buscan la realización de sí en sus movimientos, como también la admiración de la belleza de esas realizaciones. Mueren, simbólicamente, límites superados, desafíos conquistados y surge, en plenitud, la existencia de movimientos sorprendentes.

Es necesario tener un cuerpo preparado y eficiente para realizar coreografías con mayor grado de dificultad. Actualmente, en la danza contemporánea, el cuerpo es construido, con relación a la técnica y al entrenamiento físico, por medio de numerosas horas de ensayos específicos para la exigencia de cada montaje coreográfico y las posibilidades de creación de los movimientos son ilimitadas. Las repeticiones se intensifican hasta que el movimiento esté refinado, perfeccionado en el cuerpo. Entonces, se inscriben las particularidades de su cultura, que derivan del refinamiento, de las sensibilidades, de las repeticiones.

Como un mecanismo de entrenamiento, la repetición es un medio de transformación del movimiento cuantitativo en cualitativo. Cuando repetimos un movimiento, aunque parezca el mismo, no lo es; cada movimiento es diferente al otro

porque quien lo ejecuta no es el mismo, afirma Deleuze (1988). En cada movimiento, vivimos una experiencia única, aunque parezca igual; si no fuera así, no habría aprendizaje o dominio de ese movimiento, o sea, un sinnúmero de repeticiones cuantitativas no se transformarían en perfeccionamiento cualitativo. Los deportistas no lograrían superar marcas anteriores, los bailarines no alcanzarían el dominio corporal de la técnica de la danza, los pianistas no lograrían ejecutar una obra con un virtuosismo que casi llega a la aparente naturalidad.

La repetición transforma lo cultural en apariencia natural. No cambia nada en lo que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla.

El bailarín, cuando baila, demuestra aparente naturalidad, fluidez, levedad en la ejecución de los movimientos, porque adquirió dominio de la técnica corporal por medio de la búsqueda obsesiva de la calidad, con la repetición. Para alcanzar el grado de perfeccionismo deseado en danza, en el caso de una coreografía en la que se presenta el riesgo, hay que repetir hasta que la seguridad de los actores-bailarines en los movimientos planeados esté pronta. El riesgo es controlado y la performance lo transforma en ilusión, transfiriendo la importancia de la ejecución a la belleza estética de los movimientos y transmitiendo a la visión de los espectadores la impresión de facilidad por parte de quienes lo practican.

Schiller (1997), en sus estudios, afirma que lo Bello o el juicio sobre lo bello nunca es totalmente puro, una vez que el hombre siempre se entregará a la contemplación estética de acuerdo a su estado de espíritu del momento, haciéndose necesario un equilibrio perfecto para esa apreciación. Los cuerpos de los bailarines de *Velox* alcanzaron eso con perfección, movilizándolo la contemplación de los espectadores con sus performances.

Uno de los fundamentos de la filosofía estética de Schiller (1995) es la dinámica del fenómeno estético, un

momento de fruición artística, una arena transitoria de libertad, una confluencia temporal y espacial de la misma. Él sugiere que, tal vez, allí se encuentre un campo energético de gran receptividad: lúdico, en el caso de lo Bello, o de gran intensidad, patético, en el caso de lo sublime, que el individuo trate de aprovechar de la mejor manera que le convenga.

Belleza, equilibrio, cuerpos en danza por paredes verticales forman la estética de los espectáculos de Deborah Colker. Para ella, el descubrimiento de ese nuevo lenguaje abrió otros caminos, como, por ejemplo, la coreografía «*Rota*», en la que los bailarines bailan en una rueda gigante, o sea, en un plano vertical en movimiento.

La imaginación dinámica presente en el estudio coreográfico *Velox* reveló el valor estético del sueño de vuelo, sueños de elevación, ascensión y levedad, como los describió Bachelard (1990). Los bailarines traen en sus talones las alas de Mercurio (Hermes), cuyos impulsos hacen la creación rápida de un instante dinamizado.

## 5 CONSIDERACIONES FINALES

Como se vio hasta aquí, el riesgo propio de la postmodernidad surge en diferentes prácticas sociales y es inseparable de la emoción y de la aventura.

Deborah Colker socializa el riesgo-aventura y crea movimientos, en las coreografías de su Compañía, a partir de una estética del riesgo. Exploró, con éxito, nuevas posibilidades de lidiar con la gravedad, subvirtiendo, modificando y creando nuevas relaciones del cuerpo en movimiento con el espacio. Por esa razón, el espectáculo *Velox*, con la coreografía «Alpinismo», que mezcla los movimientos del *rappel* y de la escalada a los saltos con pasos de danza, fue un hito en la danza contemporánea del país al marcar el uso del espacio elevado y establecer un juego del

cuerpo con el riesgo y la aventura en la danza, una dimensión estética del riesgo.

Ese acontecimiento llegó en el momento exacto en el que las formas sistemáticas de lidiar con los peligros y las inseguridades, introducidas por el propio proceso de la postmodernidad, estaban exigiendo cambios.

El concepto de riesgo no es más visto solo por el lado negativo de las guerras. Asociado a la aventura, surge el *riesgo-aventura*, del cual Deborah Colker, con los nuevos movimientos introducidos en la danza, sirve de excelente ejemplo. Ella instituyó en el espectáculo, entre los espectadores, la contemplación estética de la ilusión del riesgo. Para ellos, como en los espectáculos circenses, todo aparenta facilidad en una esencia de exhaustivo trabajo corporal, arte y seguridad.

Solo nos falta, para concluir el artículo, encontrar la comprensión de la búsqueda del placer que involucra el riesgo. Tal vez la necesidad de experiencias y sensaciones nuevas justifiquen esa búsqueda, pues muchos de aquellos que no se satisfacen con objetivos comunes buscan la concreción de sus objetivos en los riesgos físicos y sociales. De allí la creación del riesgo-aventura o del riesgo-deseado en las varias prácticas sociales.

**Velox show: Risk-Adventure in the contemporary Dance of Deborah Colker**

**Abstract:** The aim of this article is to identify the body at risk-adventure in Deborah Colker's contemporary dance. It is an interpretative study with a qualitative approach. Through the Mix Video, the choreography *Alpinismo* (Alpinism) was analyzed. In this choreography, the dancers dance on a vertical stage, an innovative creation. The discovery of this *language* opened the door to other ways. Beauty, balance, dancing bodies on vertical walls compose the show, leading the audience to the esthetics contemplation of the risk illusion. It has been decided that the body at risk, elaborated in an esthetic production in Deborah Colker's shows from the actors-dancers, is one of the different social practices which involve the risk in our contemporary society.

**Keywords:** Dancing. Movement. Body image. Acceptable risk.

**Espectáculo "Velox": risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker**

**Resumo:** O objetivo deste artigo foi identificar o corpo em risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker. O estudo é interpretativo, com abordagem qualitativa. Através do Vídeo Mix, foi analisada a coreografia "Alpinismo", na qual bailarinos dançam num palco vertical, uma criação inédita. A descoberta desta linguagem abriu outros caminhos. Beleza, equilíbrio, corpos em dança por paredes verticais formam o espetáculo, levando a plateia à contemplação estética da ilusão do risco. Concluiu-se que o corpo em risco, construído numa produção estética nos espetáculos de Deborah Colker a partir dos seus atores-bailarinos, é uma das diferentes práticas sociais que envolvem o risco na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** Dança. Movimento. Imagem corporal. Risco aceitável.

## REFERENCIAS

- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BECK, Ulrich. **Risk society: towards a new modernity**. London: Sage, 1992.
- COLKER, Deborah. **Revista Veja Rio**, n 29, p. 16, 06 de set. 2006
- COSTA, V. L. M. **Esportes de aventura e risco na montanha**. São Paulo: Manole, 2000.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DEMPSTER, Elizabeth. Women writing the body: let's watch a little how she dances. *In*: CARTER, Alexandra (Ed.). **Routledge dance studies reader**. New York: Routledge, p. 229, 1998.

DVD MIX. **Gravação do espetáculo Mix, junção dos espetáculos Vulcão e Velox, Companhia de Dança Deborah Colker**. Realização de J. E. Produções, Vídeo Paulo Severo. Filmado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, setembro de 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GULLONE, E; MOORE, S. Adolescent risk-taking and the five-factor model of personality. **Journal of Adolescence**, New York, n.23, p.392-407, 2000.

LE BRETON, D. **Passions du risque**. Paris: Éditions Métailié (Éd. Mise à Jour), 2000.

MACHLIS, G. E.; ROSA, E. A. Desired risk: Broadening the social amplification risk framework. **Risk Analysis**, New York, v.10, p.161-168, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHILLER, F. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. [s. l.]: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

SERRES, Michel, **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SPINK, M. J. P. Trópicos do discurso sobre risco: risco-aventura como metáfora na modernidade tardia. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v.17, n.6, p. 18, nov./dec. 2001.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In*: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008. 3, p. 509-540.

VIAGARELLO, Georges. Exercitar-se, jogar. *In*: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**: da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 303-400, 2008a.

\_\_\_\_\_. Treinar. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. **História do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 197-252, 2008.

Recibido el: 18.08.2009

Aprobado el: 09.03.2010