

talentosos escenógrafos, como el escultor Noguchi, evitaron siempre en sus diseños para el escenario.

Durante el Movimiento Mexicano de Danza Moderna se expandió notablemente la creatividad de los diseñadores y se impulsó el trabajo conjunto operativo, en algunos casos casi perfecto, entre los coreógrafos y los escenógrafos. Quien haya participado en el estudio de este Movimiento o se haya familiarizado con él situará perfectamente diseños notables o famosos como el que Leonora Carrington realizó para la danza de Ana Mérida *La luna y el venado*. Los diseños funcionaron brillantemente para una obra que ofrecía ya aspectos de imaginación semifigurativa en sus acciones coreográficas, alejada de la narración literal que cubrió al Movimiento durante sus primeros años. Y esos mismos alardes de alejamiento de la literalidad los encontramos en los diseños que Juan Soriano realizó para *El pájaro y las doncellas*, de la misma Ana Mérida, tan temprano como 1947. En 1956, el entonces joven artista Xavier Lavalle ideó para la obra de Olga Cardona *Canción de los buenos principios* bloques voluminosos y sugerentes de pintura y colores con el fin de que los bailarines pudieran transitar a gusto bajo una sombra plástica que para el público completaba el mensaje o la moraleja comunicada por la coreógrafa mediante su danza.

Por lo visto, algunos diseños que descubrí en algún archivo constituyen, en realidad, ejercicios de bocetos del *gisador* José Cava que Guillermina Bravo no usó en su obra *El demagogo*, de 1956, ya que Cava no aparece como titular de los diseños de Xavier Lavalle creados para la obra. Basada en una noticia aparecida en los periódicos de la ciudad de México en aquella época, relativa a la muerte aparentemente accidental de un albañil, Bravo estructuró en *El demagogo* una coreografía de esencia social (así calificó ella hasta muy recientemente el sentido o el fondo político que soslayan los jóvenes coreógrafos en la actualidad). Gracias a los enormes recursos creativos de la coreógrafa, los personajes de la obra, realistas y a la vez simbólicos, se desenvolvían en una estructura de varios planos que simulaba un conjunto de andamios y vigas propio de un edificio en construcción. En tan variados espacios, los personajes planteaban las situaciones, desarrollaban las acciones y hacían desembocar la trama en un desenlace semejante al de la noticia en torno al albañil. Los diseños definitivos fueron de Xavier Lavalle y, por su matiz de ligereza, resultarían más adecuados y funcionales para la expresividad tenue de la época coreocronológica de Guillermina Bravo, mientras que los diseños de Cava, más realistas, parecen alejarse de los requerimientos y los tonos de la obra. El demagogo aparecía vestido de negro y con levita. Por lo visto las inspiraciones de la coreógrafa



7. Diseños de Raúl Flores Canelo para el Ballet Nacional de México, s.f. Archivo personal de Alberto Dallal.

abandonaban ya, como más tarde lo hicieron definitivamente, los contextos o tejidos realistas y hasta realistas socialistas de algunas de sus obras previas.

Resulta interesante observar los diseños creados para la coreografía *Planos*, de Federico Castro, realizada con música de la composición homónima de Silvestre Revueltas, porque la escenografía de Jarmila Maserova responde a la perfección a las intenciones del coreógrafo: utilizar y aprovechar al máximo el plano horizontal del espacio escénico para recrear distintos aspectos de una relación que se expone mediante ciertos brochazos coreográficos donde se entremezclan imágenes difuminadas con narración directa. Esta obra de Castro, el coreógrafo más fiel al Ballet Nacional y a Guillermina Bravo durante 50 años, hasta la extinción de la compañía en 2006, contiene elementos notables de una transición asimismo notable. La obra, con música de uno de los compositores que participaron en el Movimiento hasta su muerte —Silvestre Revueltas—, parece combinar los aspectos descriptivos de la danza moderna con las imágenes y las secuencias semifigurativas del nuevo género, la danza contemporá-

nea. Dentro de la trama, de haberla literariamente, la figura impresionante de Antonia Quiroz es desplazada o, mejor, deslizada por el escenario, como subida en una nave suave de tela blanca, de la que tira hábil y fluidamente Miguel Ángel Añorve. El manejo del espacio escénico del coreógrafo se completa a la perfección con los colores y las texturas y los volúmenes proporcionados por Maserova a melodía, planos escénicos, cuerpos e imágenes. La erección y el desarrollo de la estructura coreográfica se logran mediante una combinación perfecta de espacio, tiempo, propuesta de movimiento, cuerpos, experiencia dancística y mensaje. Este último, desde luego, como puente entre dos épocas, dos lenguajes, dos modalidades de danza de concierto e incluso dos conceptos en la formación y expresividad de los cuerpos de los bailarines: la danza moderna y la danza contemporánea.

Cuando observamos, analizamos y estudiamos los diseños de escenografía y vestuario de antaño, intentamos recuperar un universo complejo que nos revela, además de las tendencias conceptuales de los coreógrafos, la situación y madurez de los montajes de la época y los actuales. Si nos percatamos de las características de una obra de pretensiones y logros monumentales como lo fue *La vida es sueño*, compuesta en conjunto por Jaime Blanc, Federico Castro y Luis Arreguín, los tres con la coordinación de Guillermina Bravo, una sola mirada nos indica la sensación múltiple que perseguían los coreógrafos: concentrar en el escenario la vaporosa idea, el conjunto de conceptos y abstracciones que la obra de Pedro Calderón de la Barca manipula en un juego que, a la postre, resulta una interpretación teológica, una búsqueda o, mejor dicho, una persecución de los elementos seminales y religiosos empotrados, por decirlo así, en un andamiaje a la vez expresivo y abstracto. La coreografía es una interpretación, cifrada en varios planos y pisos, de la obra y, curiosamente, intenta lo contrario: alcanzar la volátil textura de los sueños, de la imaginación, de lo inasible o lo inefable mediante trazos por completo gruesos y contundentes, tal como los muy funcionales que aportó el diseño magno de Kleómenes Stamatiades.

Para el Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí de 2004, Pilar Urreta compuso, mediante una erudita mezcla de imaginativa improvisación y manipulación visual del movimiento, una obra en homenaje a la amistad que su madre, la compositora Alicia Urreta, mantuvo con Federico Silva. La obra adquirió una primera, una segunda, una tercera y hasta una cuarta dimensiones porque correspondía a una estructura inusual: una coreógrafa-bailarina y un escenógrafo-escultor persiguen y a la vez construyen el espacio como un acto de amor a la música y a la persona de Alicia Urreta. La escenografía se combinaba



a)

b)

8a) y b). Dibujos de José Cava para el vestuario de *El demagogo*. Coreografía de Guillermina Bravo, 1956. Archivo personal de Alberto Dallal.

con las subjetividades de la expresividad coreográfica. Los trazos firmes, precisamente definitivos como una escultura, del artista, dieron pie a una especie de apoderamiento de la realidad en dirección de un espacio gris, tibio y lineal que Pilar Urreta unió mediante movimientos contrastados y desplazamientos verticales. A la postre, el espectador se daba perfecta cuenta de que en este caso la coreógrafa se adaptaba al mundo espeso, duro, escultórico de Silva, juego de intersecciones y rimas de piedra propio de un mundo que nos retrotrae no sólo al pasado prehispánico, sino también al espíritu o alma solemne que los mexicanos, aun sin saberlo, llevamos dentro. “Con los brazos abiertos”, Silva, a través del cuerpo de la solista, se desplazaba simultáneamente en cuatro dimensiones y establecía un eje de piedra para una sola danza de Pilar Urreta. La bailarina devenía escultura. La obra fue montada y presentada en el Museo Federico Silva de la ciudad de San Luis Potosí.

En años recientes han destacado enormemente las aptitudes de un joven escenógrafo mexicano que ha apetecido la nueva danza mexicana para gozar

y sufrir en sus trabajos con ella: Jorge Ballina. Nacido en 1968 y arquitecto de formación, escogió desenvolverse en el arte del diseño escenográfico y lo estudió en sus vertientes para teatro y ópera en el Saint Martin's College of Art and Design de Londres. En México, obtuvo las sabias enseñanzas de Alejandro Luna, con quien colaboró en muchas empresas escenográficas hasta alcanzar su plena independencia y su propio y maduro estilo creativo. En 2005 se unió a la también concentrada coreógrafa (con más de 15 años de trabajo profesional) Alicia Sánchez y con ella elaboró un proyecto que culminó con la puesta en danza de *Giselle sí es él* en la sala Miguel Covarrubias en 2006. La recreación en danza contemporánea de *Giselle* era, de por sí, un buen desafío crítico y mediante su escenografía Ballina ofreció paulatinamente las etapas de la aventura: al principio reprodujo un escenario clásico y trasladó en seguida al espectador a las entrañas mismas de un teatro, mediante un juego de espacios que lo hacían penetrar asimismo en un mundo-otro. En la obra aparecían personajes de carne y hueso, bailarines y técnicos que “viven su vida”, los avatares del amor, las envidias, los trances de las funciones, los atractivos y rechazos entre ellos mismos, de tal manera operativa y vertiginosa que permitía a los diseños escenográficos convertirse en guía o nave de percances. Ballina dio cabida, junto con el desarrollo de los movimientos creados por la coreógrafa, a un juego de espejos donde el espectador podía acompañar al joven técnico (*Giselle es él*) en su caída desde las alturas y desembocar en los asépticos espacios de un hospital, en que al fin seguían desempeñándose los bailarines transformistas. Al final, la monumentalidad de las estructuras creadas por Ballina llevaba de la mano al espectador a la revelación de un conjunto de imágenes obsesivas que —según cae en la cuenta el que observa con acuciosidad— volverán a repetirse en la mente del joven técnico, personaje principal de la obra. En los diseños de *Giselle sí es él* se corroboraba la afirmación del escenógrafo Ming Cho Lee: “Yo creo que nosotros somos personas que creamos un paisaje que puede tener un aspecto moderno o posmoderno o contemporáneo pero que, una vez que termina la representación, deja de tener valor”. Jorge Ballina, que también ha incursionado como director de escena, considera que

la integración entre los elementos que conforman la puesta en escena se da cuando hay un verdadero trabajo en equipo entre el coreógrafo, el escenógrafo, el iluminador, el diseñador de vestuario, el compositor o diseñador del sonido, los bailarines, los técnicos y en su caso los músicos (intérpretes). Si el diálogo y la retroalimentación entre los miembros del grupo es efectiva, se pierden los límites entre la labor

9. *Giselle sí es él*. Coreografía de Alicia Sánchez. Escenografía de Jorge Ballina, 2006. Sala Miguel Covarrubias, UNAM.
Foto: Guillermo Galindo. Archivo personal de Alberto Dallal.



de cada uno. Ya no se sabe de quién fue la idea de qué. Si el espacio se creó para cierto movimiento coreográfico o fue al revés; si las transformaciones de la escenografía y la iluminación se crearon a partir del movimiento de los bailarines o de la música o si estos últimos se adaptaron a los primeros [...] Hay integración cuando no sabemos si lo que sentimos o entendemos de una coreografía nos lo expresa la danza, el espacio, la música o la luz.²²

En 1977, Guillermina Bravo realizó una de sus obras más perfectas, logradas, elaboradas y complejas: *Epicentro*. Después de llevar a cabo la consabida investigación alrededor de movimientos y cuerpos, como solía hacerlo, Bravo inició el montaje de un verdadero cúmulo de imágenes en que convergían los más desenvueltos movimientos sensuales y sexuales, los trazos o rasgos de experimentación de una geometría circular, el traslado al escenario de desenvueltas rutinas literales y orgánicas de animales domésticos y, al fin, trazos coreográficos en los que todo este conjunto simultáneo de ambientaciones y espacios, dúos, coros y grupos de bailarines, venía a obedecer las orientaciones de un centro. En

22. Jorge Ballina, “El espacio en la danza y la danza en el espacio”, texto inédito, 1999.

tal centro se hallaba, girando sobre su propio eje, Miguel Ángel Añorve, dios, brujo o chamán de estas situaciones superpuestas. Con mucho, *Epicentro* no sólo fue un alarde de madurez coreográfica. Su estructura expuso asimismo el control depurado, exacto, de los elementos de la danza en el escenario: luz, cuerpos, movimientos, imágenes, sentidos, lapsos. Por último, de manera primordial, los espectadores pudieron percatarse de la culminación de la apertura significativa que había logrado la danza contemporánea para trasladarse a la búsqueda de nuevos lenguajes y territorios: mediante el lenguaje dancístico de los bailarines del Ballet Nacional de México, Bravo generaba un todo semifigurativo que, sin perder su acción comunicativa con los espectadores, creaba, como los pintores impresionistas, certezas pictóricas, pinceladas que, mediante movimientos simultáneos, hacían permanecer sumergidos a los bailarines en un todo de cambiantes colores y tonos, imágenes, curvas y situaciones. Todo ello de la mano de la coreógrafa, quien cerraba el interjuego de volúmenes y espacios, cuerpos y vida, en ese mismo centro en el que había iniciado su exploración por el escenario. Su trabajo con Antonio López Mancera en la búsqueda o, mejor, certeza de la escenografía corroboraba el diálogo preciso que debe establecerse entre diseñador y coreógrafa hasta alcanzar el equilibrio. Tras el estreno de esta obra, López Mancera hubiera armonizado en ideas con el escenógrafo que afirmó: “Yo no sólo creo el diseño del escenario, es decir las máscaras del espectáculo; mi trabajo tiene más que ver con la estructura de la historia en sí misma”.

Trama, narración, historia, situación, conjunto de imágenes... en realidad todo, en danza, converge en una estructura: eso que ocurre, merced a coreógrafos y bailarines, en el tiempo y el espacio, frente a los ojos, absortos y sumisos, asustados o arrobados, de los espectadores. Por ello la danza guarda un intenso vínculo no sólo con lo que en general denominamos *cultura*, que corresponde o pertenece a un grupo humano, social, sino incluso con cuerpos de hombres y mujeres que poseen, en sí mismos, dentro de sí mismos, una cultura concreta expresada al mismo tiempo que los cuerpos representan el desenvolvimiento del tiempo mitológico y biológico recorrido por la humanidad entera. En estos *ojos del escenario* que ha conformado y conforma la danza contemporánea mexicana podemos descubrir asimismo, tras lo revelable del trabajo de coreógrafos y bailarines, la sensación plástica de una época, de una vida social, de una tendencia artística. Los *ojos del escenario* señalan las certezas y a veces sólo las posibilidades estéticas de los “hacedores” de la escena mexicana. Desde la precisa geometría de Carlos Mérida, llena de frisos y colores prehispánicos, podemos transitar en la observación de los diseños escenográficos, hasta las más



10. *The Hershey Man*. Coreografía e interpretación de Gabriela Medina. Compañía La Manga. Diseños e iluminación de Mario Vailla. Nueva York, 2006. Archivo personal de Alberto Dallal.

actuales manipulaciones de los espacios y de los escenarios de la danza mexicana. Las distintas obras y sus escenografías nos hablan asimismo de acuerdos y desavenencias entre coreógrafos y escenógrafos e incluso nos indican cuándo los coreógrafos han obrado por su cuenta y riesgo y sólo llegan a establecer pactos sustanciales con iluminadores, diseñadores de vestuario y técnicos. Pero siempre volveremos a descubrir estructuras y espacio, formas e historias, cultura del cuerpo, conocimiento y sensibilidad: arte.

En *De sueños mares*, de Cecilia Lugo, una avalancha de arena hace penetrar al espectador en un mundo de viajes y metáforas, de amores imposibles y de seres y cuerpos abandonados (¿tomando el sol o muriendo?) en las arenas ardientes, reales o posibles, del escenario. Constituye una enorme caída de arena que bien puede ser el polvo del tiempo en un botella transparente donde la vida se convierte en cuerpos e imágenes irreales. Los planos ambiguos de la corteza terrestre o los aires vaporosos en que el ser humano deja de ser humano. Todo el interjuego de luces indispensable para saber que la coreógrafa puede prescindir de todo para decir lo que desea decirnos. Las novedosas escenografías de hoy

nos hacen ver, por otra parte, que el arte de la danza va, como las propuestas artísticas de siempre, en todas las artes, de lo figurativo y lo literal, a la más completa abstracción; de lo obvio y consabido, a la forma del misterio; de las imágenes sin ton ni son, a la más exacta, la más medida estructuración de los trazos coreográficos; de las avalanchas de movimientos e ideas, a los orígenes mismos del cuerpo humano, en sí mismo un mundo, un continente, un conjunto de elementos en los cuales podemos posar los ojos. De lo limitado a lo monumental.

Las secuencias dancísticas van creando siempre el espacio general de una obra, de la misma manera en que el escenógrafo va cubriendo el escenario de trozos de espacios propios para cada secuencia, trozos con nombre propio, real o virtual, en que el bailarín se realiza y se bautiza aprovechando los diseños coreográficos. Espacios empotrados dentro de otros espacios. Espacios difuminados dentro de la gran pecera del escenario.

Las estructuras diseminadas por el espacio escénico son, a su vez, un número infinito de estructuras que van arreglando los silencios y los sonidos, los movimientos y la inmovilidad, la elocuencia y la pausa, la volatilidad y el descanso. Ciertamente, en el escenario no debe sobrar ni faltar nada: todo en el lugar, en el espacio exacto y concreto que le corresponde. Por ello, a veces, no debe sorprender al espectador la ausencia del escenógrafo, pues hay técnicos, iluminadores, bailarines y coreógrafos que se convierten, *motu proprio*, en los diseñadores de los *ojos del escenario*.

El escenógrafo, en su trabajo con el coreógrafo, debe percatarse de la invisible trascendencia del espacio escénico, de esa capacidad de la danza para ir construyendo el espacio, haciéndolo histórico, a medida que los bailarines transitan por el escenario. Una obra es en realidad el transcurrir de una estructura en el tiempo desde su origen hasta su extinción. Y, como cada escenógrafo debe hacerse uno con el pensamiento del coreógrafo, con los cuerpos de los bailarines, con los protones de la luz y de las sombras y con todo lo demás, entonces a veces debe asumir su responsabilidad de no ser, de no existir, como lo exigen algunas obras, ya que el coreógrafo, sin más, puede apetecer o sentir como una necesidad el apoderarse, él solo, del espacio escénico. Sí: en las obras de danza, los bailarines pueden muy bien hacer invisibles las escenografías. Deben y pueden lograrlo. Cada escenógrafo, por su parte, parece estar viendo de antemano al espectador, adivinándolo, infiriéndolo, en sintonía con los inventos que son razón de ser del coreógrafo, y en armonía con esos seres a los que reserva pleno respeto y sin los que ninguna obra de danza, ningún diseño escenográfico, ninguna colección de sonidos adquiere vigencia y realidad: los bailarines. ❀