

Secretos de la escenografía

La primera obra para la que diseñé una escenografía fue de danza: *La madrugada del panadero*. Entré a trabajar a Bellas Artes como discípulo de Julio Prieto. Un grupo de personas tomábamos clase con él. Las temporadas de danza, las presentaciones de aquella época no llevaban nombre ni número. Se organizaban esporádicamente. Yo ingresé en Bellas Artes en enero de 1949 y al finalizar el año se preparó la temporada. Tomaban parte Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Gloria Mestre, Raquel Gutiérrez, Rosa Reyna y, desde luego, Ana Mérida. Como eran muchas las obras que estaban ensayando y todas ellas cortas —de cinco, siete o doce minutos—, Julio las repartió entre sus alumnos de diseño: un grupo de cinco. A mí me tocó *La madrugada del panadero*. Julio hizo los diseños para *Don Juan*, una coreografía de Guillermo Keys y a Graciela Castillo le tocó algo con Gloria Mestre y los hermanos Silva.

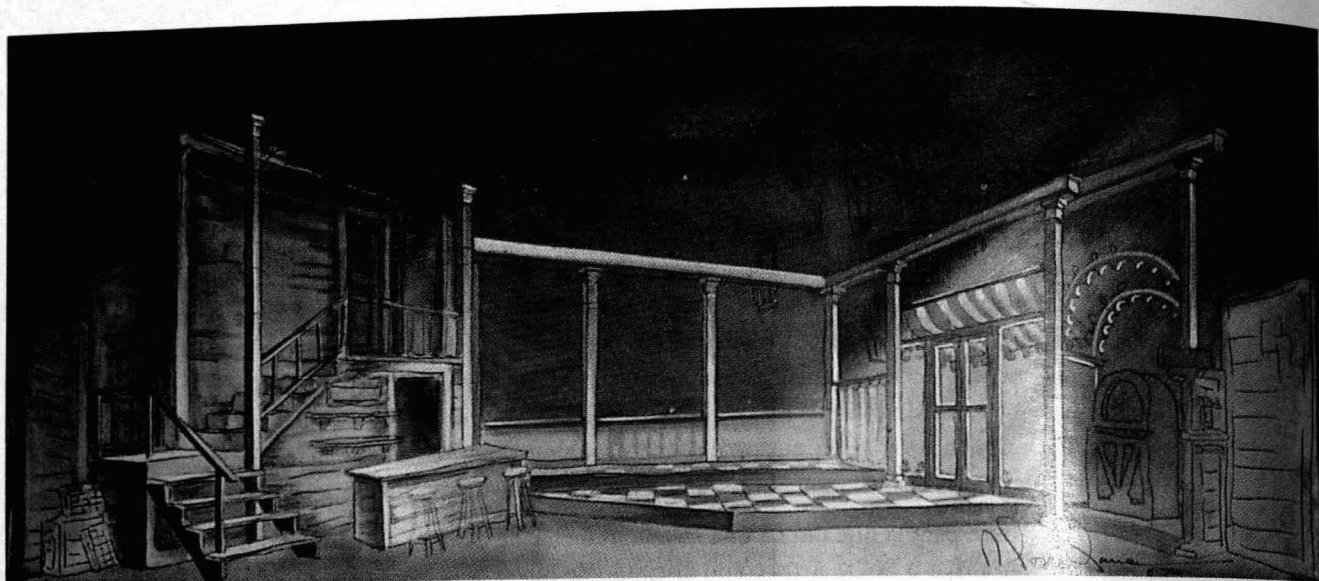
La danza da mucho para interesarse por los problemas de la escenografía. Los diseños del vestuario tienen que ser completamente funcionales, permitir que los cuerpos se sientan a gusto en el escenario. Para *La madrugada...* diseñé algo bastante moderno y le gustó a Raquel Gutiérrez. Fue una temporada que salió bien porque todos los bailarines cooperaron. Como había más mujeres que hombres, como había principalmente mujeres, entonces ellas desempeñaban papeles de varones. Había majos y creo que hasta el panadero lo llegó a desempeñar Rosa Reyna.

El resultado de esta y otras temporadas fue bueno porque el Instituto Nacional de Bellas Artes estaba recién creado (1946) y Carlos Chávez trabajaba en equipo. Estaban Julio Prieto, Fernando Gamboa como parte de su equipo. Chávez convocaba a reuniones semanales y se llegaban a tener criterios unificados sobre la organización de todas las actividades. El maestro Luis Sandi estaba encargado de buena parte de las actividades musicales.

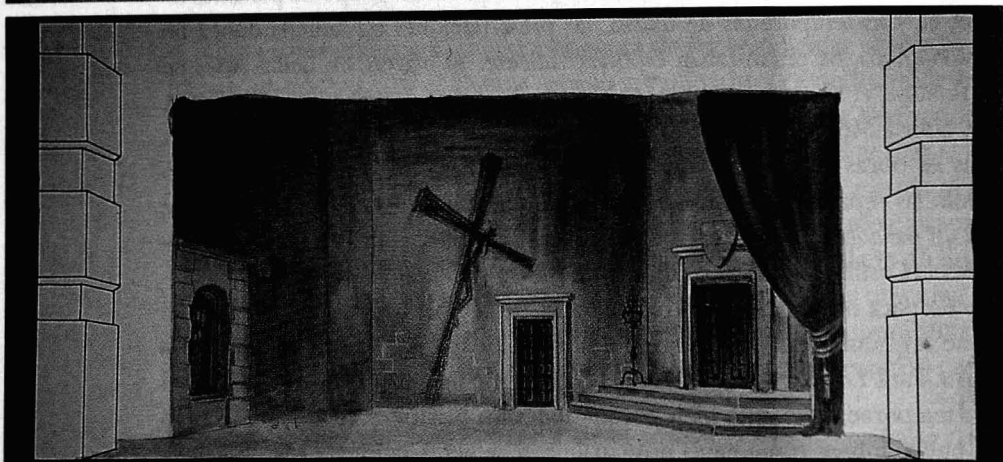
Fue muy bueno foguearse en los diseños para danza. El diseño escenográfico es una especialidad notable. Hay pintores que incursionan en la escenografía pero tienen ideas magníficas e irrealizables. Los diseños de Tamayo para *La luna y el venado* fueron preciosos pero irrealizables en algunos detalles. Me acuerdo que se logró hacer el laguito pero una enorme luna sobre la cabeza de Ana Mérida no, ya que ella no podía maniobrar, no podía bailar. El diseño, sin embargo, es un dibujo, es un Tamayo notable. Todo está en tonos grises, menos el cazador, que está ideado en rojo.

Yo tuve muy buenos comentarios en aquella temporada porque mis cosas tenían carácter. Me concentraba en los diseños y para eso había entrado al taller del maestro Julio Prieto. Fue una gran experiencia que curiosamente hizo que me quedara en Bellas Artes. Sucede que Julio le pidió a Salvador Novo que me permitiera ir en las tardes para dibujar sus diseños, para dibujar lo que de las manos de Prieto eran bocetos. Para él era más fácil hacer una especie de garabato, poner las distancias, hacer bocetos que después yo llevaba a un dibujo más acabado y comprensible. Trabajé muchísimos, gratos años con Julio y de él aprendí muchísimas cosas.

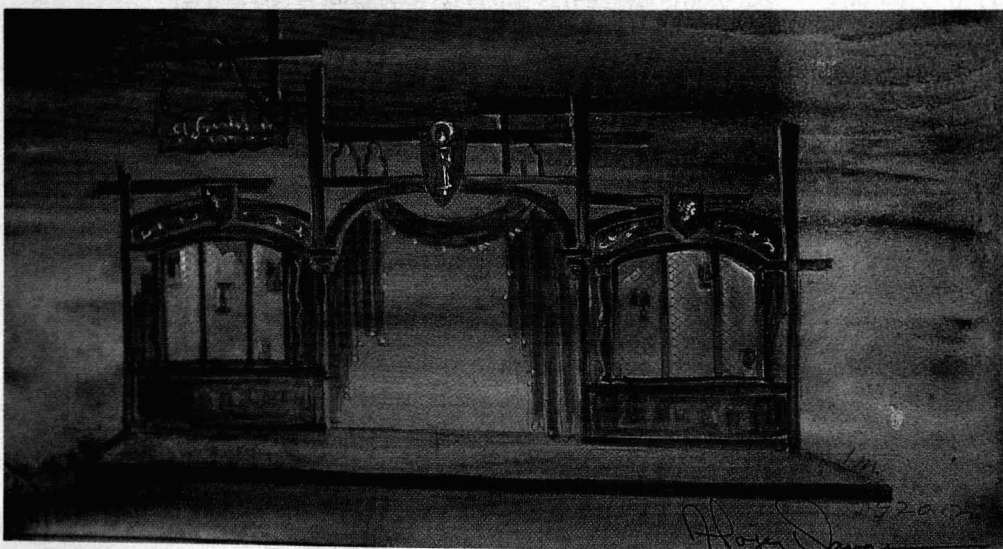
El curso fue un invento de Julio Prieto, quien a su vez había trabajado con Julio Castellanos y consideraba que, por ser autodidacta, podía transmitir sus conocimientos a jóvenes escenógrafos. Pensaba que el escenógrafo debía empaparse de los aspectos técnicos aunque conservara su capacidad de diseño, su sensibilidad de artista creador. Decía que debían surgir técnicos, especialistas en escenografía. Julio Prieto tenía ya la experiencia del grabador, del arquitecto.



Las cosas simples



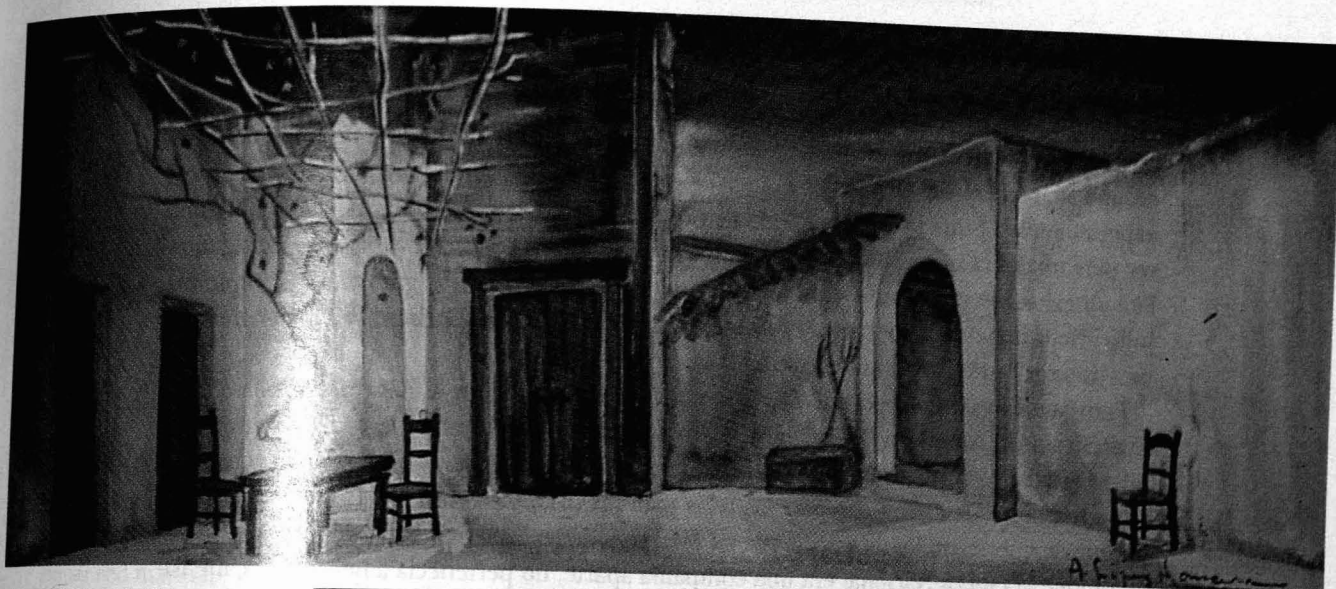
Juana en la hoguera, 1a. versión



La doncella Urapuru

Tenía un concepto del espacio totalmente distinto al de los que hacían escenografía por aquel tiempo. Concebía los diseños bidimensionalmente y eludió la idea de los telones pintados que habían sido utilizados justo anteriormente. Rompió con todo eso. Julio tenía el don y podríamos decir la obsesión del volumen. Cuando platicábamos en los cafés, en los restaurantes, a la par de la conversación jugaba con los migajones. Hacía cubos y cilindros. Los colocaba sobre la mesa y "arreglaba" los diminutos espacios que todavía contenían los utensilios de la merienda. Creo que el volumen, los objetos y figuras con dimensiones volumétricas es una constante en su obra, incluso en sus escenografías.

La influencia de Prieto en mí se fue alejando paulatinamente, con la experiencia. Mis cosas siempre fueron más aladas, más ligeras, precisamente porque diseñé muchas obras para danza.

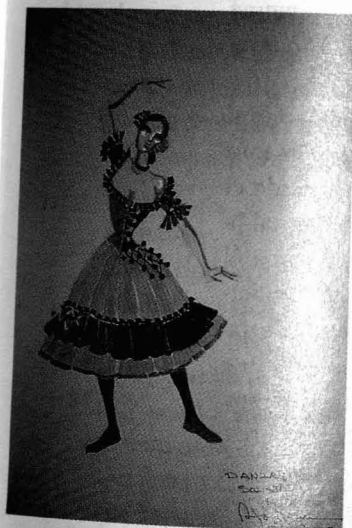


La casa de Bernarda Alba

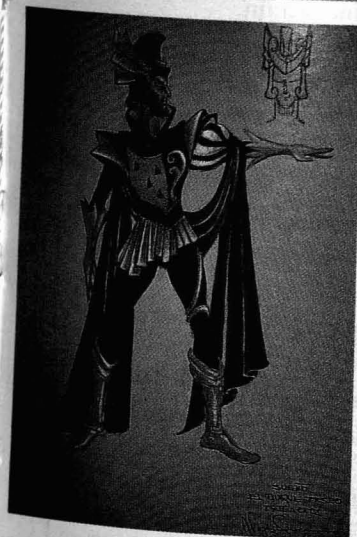


5 interludios de mar, ballet

Danzas españolas



Panorama desde el puente



Sueño de una noche de verano

Los bailarines, las coreógrafas me preferían porque buscaba diseños funcionales, aéreos, que armonizaran con la naturaleza misma de este arte. Trabajar con los artistas de la danza me sirvió por dos razones. Primero, porque adquirí mi propia capacidad y mi propio estilo de diseño, alejado del de Prieto. Segundo, porque me obligó a aprender a utilizar los elementos en su mínima expresión. Mientras Julio diseñaba y construía un barco completo para el escenario —obra de ópera o de teatro—, yo buscaba la mínima expresión, jalar los sentidos del espectador hacia los movimientos del cuerpo. Más tarde, cuando empecé a hacer diseños para ópera, poseía ya un modo de trabajo. Buscaba evitar los cambios en la escenografía porque el ritmo o *tempo* de la danza agilizaba mis conceptos para las otras artes del espectáculo.

Poco después se hizo una especie de concurso para construir los diseños escenográficos de *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carballido. Junto con Sergio Magaña, Carballido era el joven

dramaturgo talentoso. Su obra era más bien realista y puse todos los muebles y los detalles que él indicaba en el texto. Creo que gané porque mis dibujitos estaban más claros. Pero esta experiencia me permitió entrar de lleno al teatro, actividad que no sólo se ocupaba de los clásicos —Salvador Novo, incansable, montaba o hacía montar obras de todo tipo, incluyendo una adaptación del *Quijote* que él escribió para niños— sino que tenía muchas aventuras experimentales. Surgían entonces Lola Bravo y Hebert Darién. Por allí me llamaron alguna vez para una obra que se montaba en un garage y yo diseñé todo con trapos viejos colgados. Fue un éxito. Me doy cuenta, entonces, de que podía trabajar con el gran diseñador que era Julio Prieto y que se me permitía experimentar, buscar, con otros artistas. También comenzaba a trabajar David Antón aunque se hallaba en otro ámbito.

Pero también aprendí porque literalmente comencé a vivir en el Palacio de Bellas Artes. Cuando vino el American Ballet Theatre Chagall lo acompañó, ya que él era el escenógrafo. Julio Castellanos también diseñó para la compañía y como estrenaron algunas obras en México se fueron a Tlaxcala a comprar las telas para los distintos vestuarios. Todo se hizo aquí porque descubrieron los directivos que en México todo les salía más barato.

Aunque la Ópera Nacional era una compañía aparte, no pertenecía a Bellas Artes me llamaron una vez para diseñar algo para *La Traviata*. Iba a ser interpretada por María Callas. En aquella época no había tiempo para hacer las grandes cosas. Me dijeron que necesitaban una gran escalinata y una serie de cortinas. Puse muchas reatas y llevaron muchas flores. La Callas, vestida de blanco, bajaba cantando por una escalera también blanca. Sin embargo, en el segundo acto salía vestida con unos ropajes enormes con crinolina de doble dimensión para que la Callas no se viera gorda y grandota. Creo que la crinolina era tres veces más grande de lo normal. En fin, no podíamos empezar el segundo acto porque la artista no cabía por la puerta y hubo que serrucharla en lo alto, antes de la escalera. ¿Alguien lo notó? De ninguna manera. Todo el público escuchaba atento, embelesado y nadie se percató de que la puerta estuviera cortada.

La escenografía que hice para *El chueco*, la coreografía de Guillermo Keys tiene para mí una gran significación porque por primera vez trabajé una obra de danza con un argumento bien estructurado y un tema concebido y tratado con gran claridad. Creo que aún guardo el texto del argumento con tachones y todo. Trabajamos al unísono Keys, yo y Miguel Bernal Jiménez, quien compuso música especial para la obra. Detrás de todos nosotros estaba el apoyo de Miguel Covarrubias quien fomentaba la creatividad y el trabajo conjunto. Guillermo Keys quiso hacer algo con el tema de los niños de barriada, los niños callejeros. Se inspiró en un muchachito parapléjico que rondaba por el barrio de La Villa. El ambiente fue captado en toda su magnitud: procesiones, cirqueros, saltimbanquis, baboletas, tragafuegos. Perritos que bailaban y que tocaban la corneta. Nos íbamos a La Villa y tomábamos nota. Aquí sí apliqué una gran imaginación porque había muchos elementos aprovechables. Las casas se transformaban en telarañas porque el muchacho sueña y se levanta a bailar. La idea es pionera porque se trata de un tema mexicano metropolitano, netamente ciudadano. En fin, *El chueco* constituyó una gran experiencia creativa porque en los espacios que diseñé los bailarines se sintieron a gusto pues estaban concebidos desde el principio, desde que ellos, como personajes, estaban siendo concebidos también. Los diseños no podían ser de otra obra. Con las escenografías ocurre lo mismo que con las caras que reciben cirugía plástica. Una cara larga, o fea, gruesa o lo que sea, posee su propia armonía. Todo concuerda. Entonces, si tú le quitas un pedazo, deja de existir, cambia para mal. Los espacios de la escenografía y todos los demás elementos deben ser "tratados" en conjunto, concebidos desde el principio, para una obra determinada. Si empiezas a adaptar detalles o elementos cuando ya está concebida, montada, hecha, entonces comienzas a cambiar, a alterar aquello que ya tenía una personalidad. El escenógrafo generalmente se apoya en un solo elemento clave que apoya a su vez al bailarín, al actor. En *El chueco* mi elemento fue la perspectiva. La podría haber exagerado pero el concepto sobre el protagonista era de pequeñez, de limitación: el pequeño bailarín era tímido y limitado. Hay una equivalencia entre lo que uno, como escenógrafo, manipula en el escenario, y la "representatividad" del personaje o de los personajes. Claro, puede uno buscar los contrastes, pero aun éstos estarán en relación directa con el sentido de la obra, con el sentido que le dio el director de escena o el coreógrafo. ◇