

EXPERIENCIAS DE VIDA DE UN HACEDOR DE TELONES PARA LA DANZA ESCÉNICA EN COLIMA, MÉXICO

Jonathan Aparicio Jiménez - Universidad de Colima (México)
jonapari@yahoo.com

Resumen: Recuperación de fragmentos de historias vividas como escenógrafo de una agrupación de artes escénicas colimense durante más de tres décadas. En la narración de este trabajo pretendo reconstruir parte de la historia de las puestas en escena desde una perspectiva autobiográfica. Aunque cuento con experiencia en la realización de escenografía para eventos sociales, académicos y culturales, el eje principal de este trabajo lo desarrollo a partir del rol que tuvo la escenografía como complemento visual de las coreografías montadas por Rafael Zamarripa, director del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima.

Palabras clave: Escenografía, artes escénicas, danza folclórica mexicana, artistas visuales, realización y escenografía.

Abstract: Recovery of fragments of stories lived as a set designer of a group of colimense performing arts for more than three decades. In the narrative of this work I intend to reconstruct part of the history of the stagings from an autobiographical perspective. Although I have experience in conducting scenery for social, academic and cultural events, the main focus of this work is development from the role that had the scenery as a visual complement to the choreography mounted by Rafael Zamarripa, director of the Ballet Folklorico of University of Colima.

Keywords: Stage design, performing arts, Mexican folk dance, visual artists, performance and scenery.

Introducción

La recuperación de bocetos y material fotográfico de la escenografía que he realizado para el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima se ha traducido en lecciones que definen diversos aspectos como: las principales necesidades de apoyo visual de las obras coreográficas en el género folclórico en donde la participación masiva de los bailarines es una constante; la colaboración cercana de Alejandro Rangel Hidalgo, pintor e ilustrador colimense, quien diseñó las maquetas de la escenografía para el primer programa de dicho grupo; el respeto a su peculiar trazo, para la reproducción fiel de estos diseños trasladados a formato grande; la forma en que limitaban los recursos materiales, las condiciones de infraestructura y los recursos técnicos de los principales recintos teatrales de Colima para el diseño y realización de los decorados, y en última instancia, la manera en que se ha transformado el oficio del escenógrafo con los avances de las nuevas tecnologías, puesto que hoy en día es menos común la solicitud de decorados realizados a la usanza tradicional; no obstante, es necesario atender las posibilidades que ofrece el aprovechamiento de nuevos materiales y herramientas tecnológicas para la solución de diseños escénicos.

Este proceso permitió que la plástica, como oficio primigenio, el contacto con los espacios escénicos y la danza, fueran factores determinantes en la inclusión como docente en la entonces recién creada Escuela de Danza (1997), impartiendo asignaturas relacionadas con las artes visuales y la escenografía como elementos complementarios de la formación académica de los estudiantes de la licenciatura en danza escénica de la Universidad de Colima.

El comienzo

Yo era estudiante de pintura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara en 1978 cuando encontré la danza, que era carrera técnica, y a la Compañía de Teatro de la casa de

estudios, que ensayaba en un salón de la escuela habilitado como teatro de cámara. Me llamó la atención lo que la gente de teatro hacía en sus talleres. La actuación no era lo mío, lo interesante para mí era lo relacionado con el espacio detrás de los actores, los espacios que eran transitados y utilizados para hacer creíble la historia que contaban.

Con la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara empecé a pintar algunas sábanas unidas para convertirlas en telones y usar estos rudimentarios decorados para ambientar el palacio de una obra que el grupo estaba montando. Les agradó mi trabajo experimental y me convertí en asistente voluntario de un maestro de la compañía responsable de la producción. Me olvidé de la carrera de pintura como tal. Con el maestro tuve acceso a los entresijos del Teatro Degollado y logré la aceptación de los técnicos, que eran los amos y señores del foro, trabajadores que a más de un director todavía hacen sufrir cuando dan muestras de soberbia o definitivamente desconocen el espacio teatral. Conviví con los utileros, electricistas, tramoyistas, éstos últimos diestros operadores de maquinarias teatrales, de telares y tiros de soga de henequén jalados a fuerza y maña utilizando contrapesos de costales con arena; haciendo amarres con nudos de marinero y dando firmes en las cornamusas, lejos todavía de las sofisticaciones técnicas de estos días, de motores y controles remotos.

Con frecuencia pasaba por el Teatro Degollado en donde era común ver a un señor que reposaba tranquilamente en una banca, bajo las sombras de unos naranjos. Era el señor Solano, decían que era quien pintaba los decorados para las óperas y otros montajes. Quise saber de su trabajo. Un buen día me atreví a sacarlo de su sopor etílico para preguntarle acerca de la pintura de telones para teatros. Me miró fijo, pero algo le impidió articular una respuesta comprensible que de inmediato me hizo desistir de mi labor como investigador. Después, los amigos del teatro me mostraron su lugar de trabajo bajo el escenario, un piso con duela vieja y con manchas de muchos colores de la obra que pintaban. Su obra logró impactarme visualmente por la agilidad del manejo del color y el dibujo de formas sintéticas.

Allí conocí impresionantes estructuras de madera estibadas en bodegas, trastos y practicables de diferentes medidas, telones de obras diversas que celosamente custodiaron estos trabajadores

durante muchos años, hasta que una administración gubernamental decidió que era basura y la hizo desaparecer.

Estas andanzas de iniciación teatral me permitieron conocer montajes de teatro y danza, principalmente todo lo referente a la construcción de estructuras como practicables, fermas, trastos, bastidores, aprender a armar las asnillas rígidas y plegables con cartabones, clavarlos con martillo de tramoyista de cabeza cuadrada, de acero ligero templado, levantar mamparas con tornapuntas que se unen con guindaletas de cuerda delgada o piola diestramente lanzadas para engarzar clavos dispuestos alternadamente en las orillas de las estructuras y al jalón quedar perfectamente unidos para armar grandes paredes, sostenidas con patas de gallo; así como entelar bastidores con clavos de cabeza de punta de gota y montados en rondanas de baqueta, mucho antes que hicieran su aparición las cómodas engrapadoras y los destornilladores inalámbricos.

Siguen los telones

En esa época aún se realizaban telones pintados sobre papel, de los que todavía se pueden ver ejemplares conservados cuidadosamente en algún espacio teatral. Su factura requería de gran paciencia, conocimiento de los materiales y oficio para trabajarlos. Los rollos de papel se tiraban al piso para juntarse y hacer una sola pieza: tiras organizadas de forma vertical eran unidas con engrudo, el adhesivo doméstico hecho con harina de trigo cocinada con agua o con caseína o cola, que era vendida en escamas que se diluían en agua tibia, para posteriormente reforzar las uniones con tiras de manta de cielo de algodón en las orillas y en donde eran colocadas las bastas de muselina para colgar el telón.

Antes de que la pintura industrializada apareciera, en los talleres de escenografía era común ver una estufilla para poner la cola en su punto a baño María, los pigmentos en polvo en una caja de madera con divisiones y con asa alta para trasladarla con facilidad. A manera de paleta para mezclar los colores, cualquier cacharro de hojalata o cerámica servía. Al telón se le aplicaba una

capa de imprimatura en partes proporcionales de blanco de zinc, blanco de España y agua cola como aglutinante.

Actualmente, para preparar los telones de manta cruda de algodón, sigo un proceso similar al de los de papel, con la ventaja de la resistencia y durabilidad del material. Utilizo la máquina de coser para unir los lienzos, preparar la bastilla que recibirá los ojillos para engarzar las piolas, hacer las mangas que recibirán los contrapesos de tubos o de cadenas. Para dibujar uso el infaltable carboncillo vegetal fijado al extremo de una vara habilitada como extensión; lo que permite el trazo amplio y de visión casi periférica para no perderse en la desproporción del trazo a gran escala. Otros instrumentos necesarios son las brochas de diferentes medidas a las que también les adapto extensiones para pintar de pie y tener acceso fácil a la paleta de mezclas, así como las reglas largas con un bastón al centro, para dibujar rectas con el carbón o pinceles y brochas para delinear perfiles rectos, además de las escobetillas para generar texturas sobre la mancha plana de color.

Cuando hago un telón selecciono la manta más ancha que la fábrica produce, lo que me permite hacer menos uniones al armarlo. Busco la tela de trama más cerrada, lo que me da un margen de protección porque las fibras naturales encogen al contacto con el agua. Corto los lienzos a la misma medida y en la misma dirección, la costura de buena factura, cuidando siempre que los lienzos sean verticales y nunca horizontales, pues tendrán más resistencia al colgarlos de las varas del teatro. En un piso amplio fijo con clavos continuos el telón virgen, ajustándolo a una escuadra previamente marcada. Para imprimarla utilizo pintura que selecciono por su calidad, la que tenga mejor adherencia. Prefiero utilizar la que tiene como base resina sintética soluble al agua porque es más fácil de trabajar. Es un material que penetra en la fibra dándole más cuerpo y además prolonga la vida de la tela. Hoy es fácil adquirir la pintura industrializada, lo que agiliza el trabajo para pintar los decorados, pues cómodamente se selecciona la paleta de colores que será usada y en una computadora de la tienda de pinturas se programa en la máquina la mezcla de los pigmentos, resultando idéntico al del catálogo del mostrador. Personalmente prefiero usar los colores básicos para hacer mis propias mezclas.

Para trasladar el dibujo a grandes proporciones utilizo la manera tradicional de retícula por medio de hilos tensados sobre la tela, de acuerdo a la escala seccionada. Sólo uso proyectores cuando el soporte es en bastidores sobre tela o madera laminada industrializada, lo que me permite mantener la proyección perpendicular al soporte, sin que se deforme la imagen.

Cambio de aires

Cuando aún colaboraba con la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara recibí una invitación para pintar algunos telones que necesitaba un nuevo grupo de danza folclórica que se estaba gestando en la Universidad de Colima. Para pintar las escenografías era necesario entrevistarme con el diseñador, Alejandro Rangel Hidalgo, quien vivía y trabajaba en su estudio en Nogueras, en el casco de lo que fue la hacienda azucarera de sus ancestros, a unos kilómetros de la ciudad de Colima. En esa entrevista Rangel Hidalgo me aplicó un riguroso examen sobre historia de la pintura y acerca de los artistas contemporáneos. Satisfecho con las respuestas dio su aprobación y me confió la primera maqueta.

Ésta me impresionó por los detalles minuciosos: una tabla de triplay de cedro de seis milímetros por sesenta centímetros de altura, por un metro veinte centímetros de ancho; el diseño de formas geométricas triangulares en ocre y blancos sobre un gran campo de color arena, en segundo plano otras formas triangulares para acentuar la profundidad y en el primero una construcción de formas orgánicas, armoniosamente conviviendo en el mismo espacio. Era una representación que hizo Rangel Hidalgo de la laguna de Cuyutlán, lugar que desde la época prehispánica es ideal para la recolección de la sal marina, producto muy apreciado por los nativos y motivo de intercambio comercial con las culturas ancestrales del altiplano de México. La paleta de colores que utilizó fue en tonos tierra: ocre, rojo óxido, sombras y el blanco para destacar los brillos en los montículos de sal.

La coreografía que montó Rafael Zamarripa, para la cual Rangel diseñó esta escenografía, se llama "Salineros". En ella recreaba las acciones de recolección de la sal que sólo se realiza en la

temporada de invierno-primavera en estas costas del océano Pacífico. Tanto el diseño de la escenografía como la coreografía requirieron de un amplio trabajo de investigación de campo, de visitas nocturnas iluminados por mecheros de petróleo, desde la madrugada hasta las primeras horas del día, que es cuando se hacía la recolección de la arena y el agua de mar, para después tamizarla y secarla al sol en grandes eras, cuidadosamente aplanadas.

Otras maquetas

En el segundo telón estaba representada la flora regional. Mostraba como elementos principales los bonetes (*Jacaratia mexicana*), árboles de tronco ancho en su base, que gradualmente se hacen delgados hacia arriba, con ramificaciones simples, cuyo fruto comestible le da su nombre por el parecido al tocado que llevan los curas. En la maqueta figuraban los bonetes con troncos en gris sobre un fondo de verdes y azules en degradación. En primer plano figuraban dos trastos ilustrando chozas de barro, recordando a las que han sido rescatadas en proyectos arqueológicos de las tumbas prehispánicas del occidente de México. La composición de estos elementos se fusionaron perfectamente con la coreografía “Perro de fuego”, de Rafael Zamarripa, basada en la historia del escritor colimense Roberto F. Levy.

En el tercer telón se reproducía la exhacienda de San Antonio con sus características arcadas, y como fondo el Volcán de Fuego de Colima, para enmarcar la representación de “Valses” que la gente de la alta sociedad y los hacendados de las plantaciones azucareras de Colima bailaban en sus fiestas durante el siglo XIX.

El telón que cerraba el programa del primer repertorio reproducía el kiosco y los arcos de los portales de la plaza principal de la ciudad capital. Esta coreografía, llamada “Colima”, es festiva y le da forma coreográfica a varias canciones de la música popular y que son de dominio público en el sur de Jalisco y Colima, entidades del occidente de México.

En el segundo programa la participación de Alejandro Rangel Hidalgo no fue menos importante. Para “Guerreros del sol” incluyó bastidores y trastos. Las maquetas para estos cuadros me las

presentó sin color, dejando a mi criterio su aplicación, siguiendo la paleta de colores del primer programa.

“Pregones de la estación” es de las propuestas más sintéticas de su producción. El gran campo del telón ofrecía colores terrosos, destacando los amarillos medios y los ocre, encima de una pesada mancha de sombra en la base. La ilustración de recorte mostraba un campo con palmeras, motivo presente en el telón “Colima”, pero aquí con más fuerza. Lo mismo que los anteriores, el telón por sus colores y las formas orgánicas como siluetas, enmarcaban perfectamente al grupo al interactuar en el escenario.

Después, por encargo de una empresa de televisión, Ana Mérida,¹ hija del pintor guatemalteco nacionalizado mexicano, Carlos Mérida, montó con este grupo de la Universidad de Colima la obra “Bonampak”, que había sido estrenada en el estado de Chiapas en 1951. Para este montaje Rangel Hidalgo diseñó una escenografía cargada de follaje tropical con rompimientos y trastos móviles en donde también tuve una participación activa en la producción escenográfica.

La obra personal

Para un homenaje a Diego Rivera, enmarcado en la inauguración del Festival Internacional Cervantino (Guanajuato, México), Rafael Zamarripa, director del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima (BFUC), montó una coreografía partiendo del mural “Sueño de una tarde de domingo en La Alameda”. El director sugirió la reproducción de la obra misma en un telón, pues al inicio de la coreografía los bailarines darían la impresión de salir del mural. Inicialmente quise pintar la obra policromática como es el trabajo de Diego. Decidí entonces que era imperativo manejar la neutralidad del color para que no tuviera un protagonismo gratuito y compitiera visualmente con la danza. Fue así que propuse la realización, a manera de boceto, simulando el trazo con carbón hecho sobre tiras de papel Kraft pegadas con papel engomado, como si de un estarcido se tratara, para trasladar el dibujo al muro fresco, antes de poner el color.

¹ Maestra fundadora de la Academia Mexicana de la Danza, bailarina y coreógrafa.

En este telón hice énfasis en las líneas estructurales de composición que supuse habría utilizado el artista para organizar la gran cantidad de figuras humanas que integran su obra. El trazo para la reproducción de las figuras lo hice con una retícula cuadrada tirada sobre el piso con hilos tensados, copiando fielmente las figuras de la portada de una revista que reproduce el mural, ya que en 1986 (fecha de realización de la escenografía) no contábamos con los equipos actuales de la tecnología para consultar y conseguir información gráfica con fidelidad, aunado a la imposibilidad de viajar a la Ciudad de México para mirar de cerca la obra, porque recién había sucedido el gran sismo que afectó gravemente la capital del país, dañando el hotel en donde estaba el fresco de Diego Rivera.

“Danza para hombres” fue una coreografía de la bailarina Marcela Flores, quien llegó a Colima con Ana Mérida para colaborar en el entrenamiento de danza contemporánea que se les daba a los bailarines del BFUC. Para este montaje Marcela partió de una serie de ejercicios trabajados con los hombres del grupo, movimientos generados al ritmo de la música, resultando una propuesta de danza ritual del hombre primitivo, indefenso ante la naturaleza pero solidario con su clan. En esta ocasión propuse un telón en el cual opté por una reproducción del gran bisonte de las cuevas de Altamira, forma que representaba de manera sintética el inicio del registro de las manifestaciones culturales del ser humano. Los motivos gráficos en este telón dejaron de ser meros elementos ilustrativos para convertirse en signos, parte de un lenguaje escénico en donde la participación de la danza, la pintura y la música de Jorge Reyes lograron fusionarse en una sola idea.

Para la coreografía “Fandango jarocho” regresé al concepto de ambientar con un telón el entorno en donde se desarrolla la danza: zona tropical de calores y humedades, de grandes árboles, paisajes selváticos en donde los verdes dan vida a la huasteca veracruzana. Mis modelos de frondas y flora en esta pintura fueron de lugares comunes en nuestro estado, que son similares al clima y a la vegetación del estado de Veracruz. La coreografía reproduce las festividades del pueblo en un fandango de música y bailes interminables. Para “Comala”, coreografía que recrea escenas festivas de sones y jarabes, la propuesta que realicé fue una escena nocturna que pinté a partir de una imprimatura en negro de donde fui sacando gradualmente los tonos medios y las luces.

Rafael Zamarripa, además de ser coreógrafo, es escultor, dibuja, hace grabado y pinta como disciplina plástica. Para uno de sus cuadros en donde el tema es una danza del norte del país denominada “Calabaceados”, propuso la reproducción de una acuarela suya en tamaño carta, obra que trasladé a gran formato, con la mayor fidelidad posible, sin que perdiera el efecto de la pincelada de primera intención y conservar el efecto de la transparencia de los colores.

Otro tema

El trabajo de pintura para telones, realizado dentro de una institución educativa, y todo el quehacer relacionado con el espacio escenográfico, ha sido diverso: diseñando y realizando escenografías para obras de teatro, danza contemporánea, actos administrativos, eventos públicos, pintura para dioramas en museos, entre otros.

La vida hecha al andar sobre los espacios escénicos, y el inicio de la licenciatura en danza escénica de la Universidad de Colima en 1997, coincidió en una necesidad de compartir todo este mundo de experiencias con los alumnos de la naciente escuela. Se incluyeron en el programa académico materias relacionadas con el manejo de las formas, su organización, los colores pigmento y su interrelación con los colores luz, pues de esta manera tendrían un acercamiento al espacio escénico, experimentando y mostrando en sus trabajos finales sus habilidades para el diseño de escena, la parte técnica de construcción de escenografías y la iluminación, tareas que actualmente practican en el Teatro Universitario que la Universidad de Colima construyó en 2005, ante la carencia de espacios adecuados para presentaciones escénicas, ya que el sismo de 2003 dañó severamente los dos teatros de la ciudad.

El interés por formalizar académicamente la danza escénica ha permitido abreviar tiempos invertidos en la investigación de métodos, materiales y herramientas. En estas actividades los alumnos de la Escuela de Danza tienen la oportunidad de explorar otras alternativas de escenografía para arropar sus experimentos coreográficos, no solamente con los tradicionales telones pintados, o las proyecciones, las telas, las nieblas densas o volátiles, sino también



Escena Uno | Escenografía, dirección de arte y puesta en escena

ISSN: 2362-4000

Número 4 | 2016

<http://escenauno.org>

recurriendo a los equipos de avanzada tecnología que se sincronizan con la música y el movimiento, buscando que funcionen como complemento a la creatividad de esta manifestación artística, en donde los nuevos equipos electrónicos e impresiones de gran formato reproducen sobre vinilos o telas sintéticas imágenes de fotografías y animaciones hechas por computadora, en donde y a pesar de todo, el telón pintado a mano todavía estará vivo.
