

Bailar es para los valientes

Memoria de una danza colaborativa: *Tr3s* de Alicia Sánchez y equipo

Por Amayrani Peralta López

La memoria para las artes escénicas es un ejercicio complejo, casi olímpico ¿Cómo es escribir sobre movimiento, energía, densidad emotiva? ¿Es posible? Y si, sí es viable, ¿Para qué recordar? ¿Para quienes recordar? Mi respuesta es: para nosotros, los cuerpos del presente, las ideas creativas que se nutrirán del pasado, para aprender de los maestros que ya no pueden dictar una clase, pero que a través de sus piezas nos dejaron su escuela, su huella, nuestra herencia.

Bienvenidas, bienvenidos, es 5 de septiembre de 1997 en el Teatro de las Artes dentro del Centro Nacional de las artes y hoy habrá función. Esta es, primera llamada, este equipo fue seleccionado por el Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica junto con otros cinco grupos de trabajo como un apoyo a jóvenes coreógrafos para formar el programa *De sol a sol*. Esta es segunda llamada, el equipo de trabajo que aquí estudiaremos es el de Alicia Sánchez y Compañía, quienes darán función esta noche, se encuentran nerviosos, es el estreno de una pieza que han trabajado durante meses previos. Esta es tercera llamada, el público entra a la sala, la pieza dancística ya ha comenzado, se titula *Tr3s*, nos acercamos a tomar asiento, y vemos que ya se encuentran en el escenario dos intérpretes (Alicia Sánchez y Antonio Salinas).

Iniciamos, hacer danza es vivir el cuerpo, habitar las emociones, las sensaciones del personaje, conectar con la música y el espectador. *Tr3s*, fue estrenada el 5 de septiembre de 1997 en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes (Cenart) en la Ciudad de México, con duración aproximada de una hora. Esta obra fue realizada a partir de una coinversión entre la Coordinación Nacional de Danza del INBA, el FONCA y el Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica, localizado en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Alicia Sánchez fue seleccionada con otros cinco coreógrafos para que cada uno creara un espectáculo dancístico. La iniciativa del proyecto surgió desde el Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica dirigido por Mercedes Iturbide en 1996, quien decidió hacer una apuesta por trabajos coreográficos que estimularan la reflexión y la discusión dentro del proceso creativo. El programa fue resultado de estas inquietudes y los coreógrafos con experiencia previa tuvieron un espacio para crear. A finales de 1996, Alicia Sánchez recibió una llamada de Lidya Romero, Coordinadora Nacional de Danza del INBA, notificándole que había sido seleccionada para obtener un apoyo institucional para la producción de una obra coreográfica (Sánchez, 2015). El

apoyo involucraba la posibilidad de tener cuatro asesores para el montaje, cuya labor sería orientar con sugerencias a los creadores y, así, lograr espectáculos dancísticos de alta calidad (Sánchez, 2015). Los asesores elegidos fueron Alejandro Luna (iluminación y escenografía), Guillermina Bravo (movimiento y coreografía), Mario Lavista (musicalización de la obra) y Ludwik Margules (dramaturgia), cada uno con importante trayectoria dentro de su campo. Los cuatro artistas acompañaron a los coreógrafos en el proceso creativo, ofreciendo asesorías en las que verificaban el avance de la obra y sugerían mejoras para su desarrollo. Después de tener las primeras indicaciones acerca del programa, Alicia Sánchez integró a su equipo de trabajo.

El primero en involucrarse fue el bailarín Antonio Salinas, que en ese momento era estudiante de la Licenciatura en Teatro en la Casa del Teatro de Luis de Tavira. Sánchez se identificó inmediatamente con Salinas por su cercanía con el teatro, ya que ambos habían vivido procesos similares al egresar del INBA, aunque ella desde el mundo de la práctica con sus participaciones como bailarina en óperas y obras de teatro (Sánchez, 2015). Dichos intereses en común los acercaron para iniciar el proyecto de construcción de Tr3s. Posteriormente, Sánchez invitó al resto de los creativos: Jorge Ballina en la escenografía, Alejandra Hernández en la musicalización y Víctor Zapatero en la iluminación.

La primera decisión que tomaron en equipo fue que Sánchez y Salinas serían los únicos intérpretes de la pieza. Por el aprecio que ambos tenían con el teatro, decidieron buscar textos teatrales que pudieran ser ejecutados sólo por dos actores. Así, encontraron la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (Sánchez, 2015). Una vez elegido el texto, la tarea principal fue resolver cómo se llevaría un drama del teatro del absurdo al lenguaje de la danza. Iniciaron buscando ayuda de expertos en Samuel Beckett, quienes les impartieron charlas donde analizaron el trabajo del dramaturgo y de dicha corriente escénica.

En entrevista, Ballina comenta que el equipo continuó indagando sobre el asunto durante mucho tiempo. Los entrevistados – Ballina, Sánchez, Hernández y Salinas – estuvieron de acuerdo en que el proceso duró aproximadamente siete meses y en que el equipo de creadores se encontraba en buena disposición hacia el trabajo. Si bien, los cinco artistas se hallaban en una etapa temprana de su carrera, cada uno tenía una educación sólida en su disciplina artística, por lo que, en conjunto, se sentían comprometidos, dispuestos y seguros de sus saberes.

La forma de trabajo se caracterizó por ser horizontal: en largas y constantes sesiones de diálogo, los creadores se reunían a conversar acerca de la creación de la pieza, su estética, iluminación, vestuario, tipo de movimiento, escenografía, música, etcétera. En tales reuniones se

acordó la idea general de la obra, su qué y su cómo. Es interesante notar en este punto que el equipo daba ideas sobre todos los temas o asuntos sujetos a consideración, brindando su opinión respecto a cualquiera de las áreas, independientemente de su adscripción disciplinar. Debido a esto, Ballina señala que, tras un largo periodo, era ya imposible discernir quién había propuesto tal o cual idea o desde qué perspectiva y, en ese sentido, Sánchez menciona en entrevista (2015) que “ninguna disciplina podía avanzar sin la otra”. Por ejemplo, no podían ensayar si no estaba la propuesta de escenografía y no se podía grabar la música si no estaba clara la propuesta de movimiento. Así, todos los artistas estuvieron involucrados desde el primer momento y durante todo el proceso. Recuerdan, además, que, si bien las reuniones podían volverse un poco acaloradas — siendo jóvenes, defendían sus ideas con ímpetu—, siempre lograron entenderse y llegar a soluciones para la escena. Las decisiones se tomaban en función de la obra y todos opinaban al respecto. Sobre el asunto, Hernández comenta que en más de una ocasión debieron ceder y pensar en la totalidad de la puesta en escena, dejando de lado sus ideas individuales.

El proceso de creación se desarrolló entre la Ciudad de México, donde tuvieron en préstamo para ensayar el sótano del Teatro Raúl Flores Canelo, y Cuernavaca en el Centro Nacional de Producción Coreográfica. Algunas asesorías se llevaron a cabo en ambas sedes. Los creadores no recuerdan si acudían juntos a recibirlas, pero coinciden en que, en general, todas ellas tuvieron buenos resultados, pues, gracias a su disciplina, siempre llevaron el trabajo mucho más avanzado que los otros equipos. Un detalle compartido por Ballina y Sánchez fue que Alejandro Luna quedó muy satisfecho por el plan de trabajo propuesto por Ballina y Zapatero (escenografía e iluminación, respectivamente), en parte debido a que Luna conocía el trabajo de los jóvenes porque ambos habían sido sus alumnos.

La asesoría que Salinas y Sánchez recuerdan con mayor ahínco, fue la que tuvieron con la maestra Guillermina Bravo, para quien resultaba imposible llevar a la escena dancística un texto teatral. Sánchez recuerda que, aunque Bravo era vista por todos como una figura de autoridad, no tomaban sus palabras por certezas, por lo que decidieron continuar con el reto que se habían planteado. Como hemos dicho, el equipo de trabajo se organizó por disciplina, sin embargo, cada integrante cooperaba en pro a las necesidades del proyecto, por ejemplo, Jorge Ballina se encargaba de la búsqueda, cotización y compra de materiales para la construcción de la escenografía, coordinaba los ensayos técnicos y supervisaba los montajes; Alejandra Hernández estuvo al frente de la propuesta de composición y la grabación de la música, consiguió a los músicos y el espacio de grabación, la Sala Blas Galindo; Víctor Zapatero se coordinaba con

Ballina para probar y colocar la iluminación sumada a la escenografía durante el proceso creativo y ensayos. En el sótano del teatro Raúl Flores Canelo instalaron el piso de la escenografía para los ensayos; Alicia Sánchez y Antonio Salinas se encargaron de la concepción, creación y ejecución de la coreografía. Lo anterior nos indica que el trabajo creativo de la pieza ocurrió siempre en equipo, en diálogo constante, lo que permitió que todas las disciplinas avanzaran juntas. Podemos advertir, a la par, que las ideas se complementaban y no se tomaban decisiones particulares.

Alejandra Hernández comenta que la coordinación era realizada por Alicia Sánchez, quien ensamblaba las ideas de cada integrante. Tan significativo era para los creadores de *Tr3s* hacer patente su espíritu de colaboración, que en el programa de mano de la obra indicaba a los cinco como dramaturgos, haciendo justicia a la concepción, diseño y organización de la pieza. Todos los entrevistados califican este periodo como un proceso enriquecedor en el que aprendieron unos de otros y no dejan de sorprenderse por lo que construyeron.

Ahora bien, recapitulando, *Tr3s* fue creada gracias a la cooperación entre instituciones, asesores de diversas áreas y espacios de producción de dos estados de la República. Y aunque tachaban el proyecto, por el carácter del texto dramático como imposible de bailar, el equipo de jóvenes no flaqueó ante estos comentarios, se atrevieron a desafiar a una de las máximas autoridades coreográficas mexicanas – jóvenes atrevidos, valientes y decididos –. El proceso de construcción tomó meses y, al final, se estrenó una obra muy distinta a cualquier otra pieza de danza conocida por entonces.

Proceso de creación

¿Qué nutre la memoria dancística? Mi respuesta es: el archivo oral, visual, fotográfico y videográfico. Recurrir al archivo para encontrarnos como colectivo es recordarnos como cuerpos y movimientos del pasado.

• Dramaturgia dancística

Tr3s es una pieza escénica basada en el texto teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, publicado en 1952 y representado al año siguiente. Al ser la primera del género “teatro del absurdo”, esta obra dramática posee una gran relevancia para la historia del teatro universal. De acuerdo con Esslin (1966), fue una de las obras de mayor éxito en el teatro de posguerra,

esto pese a que, ya desde su tiempo, algunos directores la acusaban de “poco teatral”, debido a la incoherencia de su texto y a que el desarrollo de la dramaturgia parece no ir a ningún sitio. Según la trama, en un camino, junto a un árbol, Vladimir y Estragón, dos vagabundos, esperan a Godot, con quien creen tener una cita. Al final del primer acto aparece un joven mensajero, quien les dice que Godot no llegará ese día, pero, seguramente, lo hará mañana. La situación se repite en el segundo acto. Los personajes deciden irse, pero no se mueven: “No ocurre nada, nada viene, nadie se va. Es terrible” (Beckett, 2006, p. 34).

El teatro del absurdo es parte de un movimiento vanguardista de los años cincuenta. Los problemas centrales que representan son la angustia existencial, la incomunicación y la irracionalidad (Ruíz y Contreras, 1983, p. 198). Todas ellas, características que podemos observar en *Esperando a Godot*: los personajes sólo esperan, nada más ocurre, sin embargo, su espera transmite indiferencia, apatía, un sentimiento de “no hay nada más que hacer”, una profunda desesperanza. ¿Para qué existir?, este es su mensaje.

El espacio escénico de *Esperando a Godot* — un camino junto a un árbol desojado, poco transitado y sin nada aparentemente cerca— dota de gran significado al drama, pues remarca atributos como soledad, vacío, devastación, esterilidad o abandono. El dramaturgo deja a Vladimir y Estragón desprotegidos y vulnerables en una ruta por la que transitarán Pozo y Lucky, personajes secundarios de esta historia. Los protagonistas utilizan un lenguaje simple, pero repetitivo, a veces parecen desorientados y dudan sobre sus acciones. Otro elemento característico es que verbalizan hacer acciones, mas la acotación indica lo contrario, por ejemplo: “Estragón— Me voy. (No se mueve)” (Beckett, 1981, p. 13). Esto pone de manifiesto interesantes contradicciones en los personajes. Llevan sombrero, calzado y pocas pertenencias, lo que nos sugiere que podrían ser forasteros o vagabundos, aunque esto no es explícito en el texto.

El grupo de trabajo coordinado por Alicia Sánchez eligió el nombre de la pieza, *Tr3s*, en alusión a tres personajes: Vladimir, Estragón (únicos habitantes físicos en la coreografía) y Godot. Godot es creado a partir de un efecto de espera de dos cuerpos, y su función es la de mantener la expectativa de su llegada durante toda la danza, sin nunca presentarse. El equipo de *Tr3s* trabajó sólo con dos bailarines en escena para transportar el texto al movimiento. La obra en su conjunto fue creada a partir de situaciones repetitivas, desalentadoras y desgastantes. Esta repetición, sin embargo, no puede reducirse a una simple inactividad estática. A partir de la conjugación de elementos lumínicos, escenográficos, coreográficos y musicales, se observa el transcurrir del tiempo y cómo se van modificando los personajes. Aunque repitiéndose,

desalentados y agotados, éstos varían a raíz de la espera y la esperanza en la siempre irrealizada llegada de Godot.

Según Ionesco (1909–1994), principal representante de este género teatral, llamamos “absurdo” a “lo que carece de finalidad separado de su raíces religiosas o metafísicas, el hombre está perdido y todos sus proyectos se convierten en insensatos, inútiles y agotadores” (Ruíz y Contreras, 1983, p. 198). Esta idea es la que hace de *Esperando a Godot* una pieza de teatro del absurdo por excelencia, pues retrata, justamente, a personajes perdidos que realizan acciones insensatas y deprimentes.

• Escenografía onírica y luz viva

Ballina ha sido definido como un “ilusionista multidimensional” (Flores, 2011) aludiendo a su capacidad para crear espacios versátiles, dinámicos y oníricos. *Tr3s* es un claro ejemplo de esta expresión. Las acciones de *Tr3s* se desarrollan al interior de un cubo al que pareciera que le han quitado tres caras de modo que el espectador pueda apreciar lo que sucede. En la escena no se ve más allá de él, la iluminación y la atención siempre están dentro de sus caras. El cubo cuenta con seis huecos que, por su anchura y diámetro, sugieren tres ventanas y tres puertas. Cada una de las caras muestra una puerta y una ventana cuya función es diluir los límites de la figura. Al inicio de la obra se puede apreciar una escalera alta, casi del tamaño de las caras del cubo, que se recarga en una pared. A través de las ventanas entra la luz y en las paredes pueden observarse grandes cuadrículas dibujadas con líneas negras que lo envuelven todo. Dichas figuras también marcan vectores en líneas punteadas. En las escaleras hay números que cuentan los escalones de forma descendente.

Dentro del cubo se encuentran dos personajes que, en contraste con las paredes blancas, visten trajes negros. Portan sombreros que no permiten al espectador ver con claridad sus rostros, por lo que en momentos pueden incluso confundirse. Una de las particularidades de la escenografía es la dinámica que se crea a partir del movimiento de la escalera que atraviesa el espacio, cambiando de lugar a lo largo de la obra. Así, en ocasiones, se encuentra en una esquina con los escalones de frente al público y su cúspide terminando en una de las ventanas, mientras que, en otras, yace acostada sin que sus escalones permitan llegar a ningún sitio o es colocada verticalmente mostrándonos un costado, recargada en la pared.

El desplazamiento de este elemento, junto a la iluminación, logran un efecto de movilidad total del espacio. La luz que entra por las ventanas modifica su dirección según los

cambios de la estructura, apoyando la ilusión del paso del tiempo. Escenografía e iluminación se integran para crear un espacio ficticio, fantástico. Esta escenografía tridimensional produce acción y reacciones de los personajes dentro del espectáculo. En palabras de Ballina: “La escenografía es finalmente arquitectura efímera para habitantes en el mundo de la ficción, sólo que diseñada para vivirse observándola desde fuera” (Cf. Rechia y Saray, 2012). Estas palabras nos remiten a las ideas del escenógrafo suizo Adolphe Appia (1862-1928, quien, refiriéndose a la puesta en escena, define a la escenografía como “el arte de crear espacios determinados y circunscritos, destinados a la presencia y las distintas evoluciones del cuerpo viviente”. Los dos escenógrafos comparan la tarea de la construcción escénica con la arquitectura por tener la capacidad de crear espacios para la ficción y, al mismo tiempo, la presentan como un mundo efímero e ilusorio del que se apoyarán la dramaturgia y los personajes que ahí habitan.

Podemos decir que el mundo de *Tr3s* se construye obedeciendo a los elementos dramáticos del sinsentido. El desplazamiento de los bailarines, aunado al movimiento escenográfico, crean la ilusión de que éstos caminan sobre las paredes. La luz entra en el lugar, pero nos sabemos si proviene del sol o si las farolas. La ubicación de los bailarines, luces y la escalera se modifica constantemente, transformando el espacio sin razón aparente. Este mundo pareciera no tener un arriba y un abajo. La amalgama entre Zapatero y Ballina se hace presente en esta ilusión complementada por la iluminación y la escenografía. Recordemos que, para Zapatero, cada elemento debe aportar algo a la dramaturgia de una puesta en escena, premisa que claramente encuentra su cabal consecución en *Tr3s*, donde las luces atravesando las paredes evocan horarios, lugares y movimiento. En ocasiones también, no es la presencia de la luz la que juega con la ilusión, sino su ausencia. Casi en toda la pieza, los intérpretes son acompañados por sombras. Las siluetas oscuras están tan presentes que, de pronto, pareciera que hay más de dos cuerpos, o más de cuatro. Sobre la escenografía, Ballina nos comparte: “El proceso fue muy largo, pero entre todos terminamos creando una puesta alejada de la imagen del paisaje árido con un árbol y de los textos originales, pero conservando la situación, los dos protagonistas, la estructura dramática” (2017). Añade, además, que la imagen de esta coreografía era muy distinta de los anteriores montajes teatrales de *Esperando a Godot*. Recuerda que, al inicio, Alicia Sánchez quería basarse en la estética del artista plástico Piero Fornasetti , pero que él mismo, considerando insuficiente la propuesta, agregó a la ecuación creativa al artista plástico M. C. Escher (1898-1972) , quien jugaba en sus litografías con la perspectiva y con construcciones

imposibles. Un ejemplo de ello son sus famosos dibujos de escaleras que no van a ningún lugar o de escaleras que, recursivamente, vuelven al mismo sitio.

Observando las imágenes de ambos artistas plásticos podemos encontrar el sustento de la estética escenográfica. Por un lado, el trabajo de Fornasetti es siempre en blanco y negro y sus ilustraciones son plasmadas a través de achurados. Por otro, Escher crea espacios repetitivos y sin escapatoria, la misma situación que viven en escena los personajes de *Tr3s*. Los creadores de esta obra se alejaron del típico páramo con un árbol y una piedra — elementos clásicos de *Esperando a Godot*—, y optaron por el carácter ambiguo, espectral y fantástico que se insinúa en las litografías de Escher y Fornasetti. En especial, las imágenes de Escher evocan lo absurdo, repetitivo y desgastante del texto mismo. En ellas se expresa el agotamiento de transitar por un espacio que, sin importar cuántas veces o cómo se recorra, conducirá siempre al mismo sitio; además, logran transmitir la doble valencia del encierro de los personajes, a la vez física (pues nunca salen ni entran) y metafórica (el adentro y el afuera son por completo indeterminados).

• **Coreografía teatralizada**

Cuando entraba el público a la sala donde se presentaba *Tr3s*, la puesta en escena ya había comenzado: Alicia Sánchez y Antonio Salinas ejecutaban una secuencia de movimiento de brazos, desplazamientos, bajadas y subidas de planos, se sentaban y levantaban del suelo. Estos movimientos buscaban aludir a la espera misma del público por parte de los personajes o, simplemente, la espera de cualquier situación capaz de producir un cambio en su estado. La obra estaba diseñada para que el espectador no percibiera ni inicio ni un final claro, llevando así, hasta sus últimas consecuencias, el carácter interminable de la obra. En entrevista, los bailarines mencionan que el movimiento fue creado a partir de varios detonantes. Uno fue el texto (asignaron un movimiento a cada palabra de ciertos pasajes) y otro la música (hicieron corresponder cada instrumento utilizado con una parte del cuerpo). Ballina relata que pensaron en todas las acciones absurdas que hace una persona al esperar y de ellas tomaron indicios para la conformación de la pieza. Podría describirse el movimiento coreográfico como una serie de escenas que, tomadas en conjunto, construyen una dramaturgia de la espera, y, tomadas individualmente, desarrollan un planteamiento, problema y desenlace.

Los personajes esperan sentados en la escalera, desplazándose en el espacio, reconociéndose y dialogando a través del movimiento, pero siempre esperando, siempre repitiendo. El movimiento de la pieza no sólo se basa en secuencias dancísticas. Los intérpretes

buscan gestos y acciones que afirmen la intención de los personajes, lo que nos permite reconocer a este lenguaje de movimiento como danza posmoderna. Usan pasajes del texto dramático que llevan a la acción, por ejemplo, pierden un zapato lanzándolo por un agujero en el piso del cubo y, de pronto, éste reaparece por la ventana de una pared. En otras ocasiones utilizan las ventanas para mirar hacia afuera, aunque el espectador no sepa, en realidad, qué están mirando. Una escena que se vale del recurso de las ventanas de forma significativa, sucede cuando uno de los personajes deja su sombrero en los escalones y se esconde debajo, de pronto, el otro personaje —hasta entonces distraído— cree que el primero cayó por uno de los agujeros del piso y se asusta. Se escuchan risas del público y esta pequeña acción revela un momento chusco de la pieza.

En palabras de Ballina, los gestos y movimientos de los intérpretes fueron virtuosos. Tanto la inclinación del piso —así diseñado para que el público pudiera apreciarlo mejor— como los agujeros hacían que los bailarines tuvieran muy poco espacio para desenvolverse. Además, algunos escalones eran truqueados de cartón, lo que volvía aún más difícil el movimiento. La exigencia física era fuerte en escena para los bailarines. La coreografía se lleva a cabo siempre dentro del cubo y el lugar se podría visualizar pequeño, pero la movilidad de la escalera y los espacios que se crean en relación a ésta, permiten una dinámica constante que pone a los cuerpos en diferentes planos y transforma constantemente el lugar que habitan los personajes.

- Música corporizada

La musicalización de la obra está dividida en ocho composiciones que van de uno a doce minutos de duración. Ciertos temas se caracterizan por su tono melancólico y otros por su acento juguetón y divertido. Las escenas se estructuran de distintas maneras, algunas las inicia y termina la música, otras son acotadas por el movimiento corporal o el movimiento escenográfico de la escalera, algunas más son definidas por los cambios en la iluminación. El elemento que siempre acompaña las transiciones entre escenas es la música, que consiste en sonidos que no son claros y se podrían interpretar como manillas de reloj o gotas de agua o piedritas que caen sobre una lámina. Estos sonidos ambiguos marcan un puente entre las escenas al mismo tiempo que producen el efecto del tiempo transcurrido. Generalmente, la transición de escenas, la movilidad de la escalera y el sonido, se llevan a cabo juntos, razón por la que el tiempo aparece plasmado en estas acciones y en la acústica.

Los instrumentos de cuerda parecen hablar, gritar y dialogar a lo largo de la puesta en escena. No sólo hay música, también hay sonidos graves que acompañan de a poco a los dos

violines, a la viola y al chelo y que, en conjunto, llevan la narración de las piezas musicales. El viaje temporal que recorre la pieza se refleja vivamente en la música, pues, al ser una composición original para la obra, se puede percibir en ella el matiz que los creadores quisieron transmitir a cada momento. Juntos, música y movimiento, forman signos que parecieran palabras que nos cuentan la historia de estos dos vagabundos esperando.

Huella histórica de *Tr3s*

Hacer danza es habitar otro cuerpo a través del personaje. ¿Para qué bailar? ¿Para quién bailar? ¿Para ser olvidados mañana? Bailar en la juventud se caracteriza por crear con pasión. Pasión más pasión, igual a creación.

En aras de comprender la obra que nos ocupa —*Tr3s*—, este ensayo recoge las formas en las que fue concebida, producida y pensada creativamente. Aunado a ello identificamos las formas en las que cinco jóvenes artistas se atrevieron a crear elementos visuales muy alejados de la norma en la década. No sólo alejado de la norma artística, sino la norma visual. Recordemos que la década de los noventa se caracterizará por un ímpetu neoliberalista que abandonó poco a poco a las artes y las instituciones que impulsaban estas iniciativas, engrosando el ámbito privado y adelgazando el apoyo presupuestal a la danza. Encontramos en este desalentador panorama un “oasis” de creación en el Centro de Producción Coreográfica que desafortunadamente no sobrevivió a esta escalada de abandono gubernamental.

Es por ello que bailar es para valientes. En el caso de *Tr3s*, la necesidad de expresión y creación fue apasionada y valiente, donde la reunión de voluntades, institucionales, creatividades y colaboraciones pesó más que el abandono cultural. En este sentido vuelven a nosotros las palabras de Jorge Ballina: “El teatro es un arte colectivo, no el conjunto de artes aisladas, por lo que, mientras más compenetrados estén el director y el resto de los miembros del equipo creativo, más unidad tendrá la obra al final” (Cf. Rechia y Saray, 2012). Palabras que hemos podido comprobar al analizar el proceso creativo de *Tr3s*, que, a la postre, se nos revela como una composición total, diversa, pero unitaria.

Tr3s es recordada por muchos miembros de la comunidad dancística mexicana, su huella histórica se remite a las investigaciones en la escena por parte de los creativos, pero también es recordada por el progresivo interés por renovar los lenguajes artísticos a través de la colaboración entre disciplinas. Particularmente, la escena mexicana se caracteriza por su creciente interés por convertirse en una plataforma de exploración para el surgimiento de nuevos diálogos entre los

lenguajes artísticos. Esta situación vuelve ineludible la tarea de dirigir nuestra mirada hacia las posibilidades de colaboración en las artes escénicas desde un punto de vista teórico. De particular relevancia en este sentido fue para nosotros el reconocer cómo, desde la década de los noventa, la danza posmoderna se acercó a otros lenguajes artísticos. En piezas como *Tr3s*, en las que no se percibe dónde comienza un lenguaje y dónde termina otro, es importante reconocer la certeza del trabajo en equipo. Es dentro de este tipo de procesos que la multiplicidad de ideas logra conjugarse en una sola, como dice Ballina, al punto en que se vuelve imposible determinar su procedencia exacta (2017).

Las observaciones realizadas nos permiten dar cuenta de la capacidad de cohesión inherente a los procesos interdisciplinarios, como el de *Tr3s*, poniendo a la par de manifiesto la importancia de seguir aprendiendo y reflexionando a través de ellos. Dicho esto, cabe aclarar que, si bien las posibilidades de estudio aumentan y se diversifican a partir de las exploraciones escénicas, las nuevas problemáticas acerca del asunto se ampliarán también. Los fenómenos colaborativos o interdisciplinarios que involucren a las prácticas artísticas y escénicas serán temas para futuras reflexiones que se manifiestan en la escena artística continuamente hoy en día.

Referencias

Appia, A. (2000). *La obra de Arte viviente* (N. C. Bundorf, trad.), Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España.

Ballina, J. (10 de Febrero de 2017). Entrevista sobre *Tr3s*. [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México.

Banes, S. (1987). *Terpsichore in Snickers* (D. Ponce, Trad.), Boston: Houghton Mifflin Company.

Beckett, S. (1981). *Esperando a Godot*, Barcelona: Barral-Labor.

Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral. Hill.

Flores, A. (2011). Jorge Ballina, ilusionista multidimensional. Recuperado de [http://economista.com.mx/entretenimiento/2011/04/13/jorge-ballina-ilusionistamultidimensional ed.](http://economista.com.mx/entretenimiento/2011/04/13/jorge-ballina-ilusionistamultidimensional-ed), Vol. [16.09.2015]. FONCA. (9 de Abril de 2008). *Secretaría de Cultura*. Recuperado el 5 de mayo de 2017, de Fondo Nacional para la Cultura y las artes: <http://fonca.conaculta.gob.mx/inicio/que-es-el-fonca/>

Hernández, A. (3 de Febrero de 2017). Entrevistas a Alejandra Hernández vía Skype. [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Xalapa, Veracruz, México.

Palmade, G. (1979). *Interdisciplinaria e ideologías*. Madrid: Narcea.

RecChia, G., & Saray, H. (2012). *CITRU. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-INBA*. Recuperado el 26 de Septiembre de 2015, de 9 escenógrafos mexicanos entrevista a Jorge Ballina:

<http://www.citru.bellasartes.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9emjb.html#>

Ruiz Lugo, M., & Contreras, A. (1983). *Glosario de términos del arte teatral*. Ciudad de México: Trillas.

Salinas, A. (20 de Mayo de 2015). Museo Universitario del Chopo. Recuperado el 10 de Octubre de 2016, de <http://www.chopo.unam.mx/danza/FiebreOsoPolar.html>

Salinas, A. (27 de Octubre de 2016). Trayectoria, y procesos de creación, entrevista a Antonio Salinas [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Janitzio, Michoacán, México.

Sánchez, A. (20 de Noviembre de 2016). Primera entrevista. [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México.

Sánchez, A. (2 de Mayo de 2017). Segunda entrevista [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México.

Tortajada, M. (2006). *Danza y Poder II*. Ciudad de México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.

APÉNDICE

Link de video de *Tr3s*: <https://youtu.be/GxWGIZs0RnA>