

DANZA – CUERPO

Diálogo entre Lydia Azzopardi y Jesús del Pozo

Moderadora: Elna Matamoros



Martes 6 de marzo de 2008
Residencia de Estudiantes, Madrid
Resumen: Elna Matamoros
Fotografías: Residencia de Estudiantes

La cuarta y última cita de esta primera edición de Encuentros Loewe con la Danza reúne a Lydia Azzopardi y Jesús del Pozo, en un ambiente de cercanía propiciado por la cálida acogida que la Residencia de Estudiantes de Madrid proporciona a los presentes, y alrededor de un tema tan prometedor como la danza y el cuerpo.

Jesús del Pozo, diseñador, muy respetado y conocido por el gran público, abrió su primera tienda en la calle Almirante de Madrid en 1974 y desde entonces su trabajo ha tenido una enorme proyección, tanto en la pasarela como en otros ámbitos, y muy particularmente el que hoy ocupa la charla: el escenario. Él mismo confesó que cuando alguien como él se dedica al diseño de ropa, llega a la danza “por pura casualidad”. En su caso fue con un encargo de vestuario escénico en el que había un ballet, por parte de José Carlos Plaza para *La Orestíada*. Después hizo, para Alicia Alonso, el vestuario para *Las cuatro estaciones* y, a partir de ahí, todo lo demás. Pero si no hay un encargo de por medio, como añadió Del Pozo “un diseñador como yo, con tantas líneas de productos y distintas disciplinas, no se lo plantea por sí mismo. Luego

tiene que gustarte, apetecerte, encajar muy bien con el director, identificarte con quienes lo van a hacer... y entonces te decides a hacerlo”.

Lydia Azzopardi, ha llegado a lo mismo “por una vía completamente diferente”, en palabras de la moderadora. Británica de nacimiento, ha sido bailarina, coreógrafa... y actualmente lleva la Compañía Gelabert-Azzopardi con Cesc Gelabert. Tras estudiar en Londres, trabajó con coreógrafos como Anna Sokolow o Lindsay Kemp, y estuvo muy ligada a Marice Béjart a través de Mudra, la escuela de su compañía. Desde su encuentro con Cesc Gelabert en Barcelona, hace muchos años, su colaboración conjunta no ha cesado. Contó la diseñadora cómo comenzó a interesarse por “los trapos y esas cosas” a través de su tía, y una vez ya como bailarina, sentía que la danza por sí misma no le llenaba lo suficiente. Así, ya en su época de estudiante diseñaba el vestuario de sus piezas, y se iba a Portobello Road “para comprar cosas de segunda mano”. Después descubrió que “el gran Anthony Tudor había hecho lo mismo, y eso me animó mucho”. Siempre interesada por la moda, y también por motivos económicos, terminó por hacer diseños de forma profesional.

A Jesús del Pozo, lo que más le condiciona a la hora de diseñar para danza es la obra en sí, quién lo va a interpretar y cómo es físicamente: “eso me parece fundamental, pero también qué quiere transmitir el director”. En un arranque de sinceridad, añadió el diseñador que “nosotros somos instrumentos a las órdenes del director para aportar lo que podamos y así intentar mejorar y potenciar su idea. Hay que tener en cuenta todo ello”. Azzopardi explicó que, como bailarina durante tantos años, no ha conocido “personas con tanto complejo de su cuerpo como los bailarines; es una cosa rarísima...”. Y normalmente son personas que tienen “si no siempre cuerpos magníficos, sí personalidades magníficas. He visto bailarinas redondas que son espléndidas. El vestuario no solamente tiene que explicar lo que quiere el director, sino también darle personalidad al bailarín, sobre todo en mi compañía, donde son todos tan diferentes”. Por otra parte se calificó de muy afortunada de tener a su lado a Gelabert, por “su cuerpo y porque sabe cómo usar el vestuario, darle volumen”.

Ambos diseñadores aportaron proyecciones para apoyar su discurso intelectual, y Azzopardi mostró fotografías de sus diseños desde 1981; diseños inspirados en el románico catalán, mallas pintadas a mano –“durante toda la noche, para cada uno de los bailarines”–, algunos con bocas de látex, otras producciones que le llenan de orgullo por tener muy bajo presupuesto, un sujetador “de señora mayor” teñido a mano –“todo era muy artesanal al principio”–, Cesc vestido con minifalda en *Muriel's variation*, en la que “la gente –comenta divertida– decía que era una mujer muy fea, sin saber que era Cesc con minifalda”; la obra *Useless*, sobre Buster Keaton, con vestuario inspirado en los años 20; diseños para el ballet Gulbenkian, y otros inspirados en la Francia de finales del siglo XIX y el principio de los años 20, sobre personajes circenses, y que a pesar de su complejidad, afirma la diseñadora, “bailaban perfectamente, aunque fue un poco difícil”. Para terminar, quiso aclarar que siempre trata de que la ropa mantenga su estética vista de cerca, porque recuerda haber percibido “algo de tristeza en la ropa de escena cuando te la acercas y pierde la iluminación”. Para evitar esto,

siempre se rodea de gente “que sepa coser bien, porque la ropa de danza hay que lavarla y lavarla, y plancharla y plancharla...”. Del Pozo añade que nunca ha realizado sus diseños para



teatro en su propio taller, “tienen que hacerlo expertos, porque su movimiento es tan diferente y se desgasta tanto que hay que hacer casi cuatro pespuntos juntos para que se sujete y no se pueda estallar”. Y le aclara risueño a Azzopardi que ella piensa que los bailarines son los más difíciles de vestir porque “seguramente no has hecho nada para ópera, los cantantes son mucho peores”. Y Azzopardi se defiende con humor: “Sí, pero ellos creen que son mejores”. Para Jesús del Pozo no hay nada comparable a “los divos de la ópera”, aunque puntualiza que también “los hay maravillosos”.

Del Pozo muestra su material a partir de *La Orestíada*: el gran manto de Clitemnestra (una seda color coral estampada con pan

de oro) con el que el diseñador quería recordar “los mantos de la Virgen del Pino de Canarias, pero no me pregunten por qué”, y las Erinias (primeras bailarinas que interpretaban una danza en la obra). A continuación mostró el traje que llevaba Alicia Alonso en “El Invierno” de *Las cuatro estaciones*; explicó el diseñador que cuando hizo este vestuario “Alicia ya era una mujer muy mayor, y había que cubrirla y casi formarla, así que las mangas llegaban casi hasta el dedo, como guantes, y era una malla la que le formaba el cuerpo. Llevaba un turbante y cuello alto. Ella llevaba muchos años ciega y ya casi ni se movía. Había que cubrirla realmente.” Llegó el turno a la danza española de la mano de José Antonio y su encargo para el *Vals trágico* inspirado en el poema de García Lorca, y que habría de interpretar el coreógrafo con Aída Gómez en el Festival de Música y Danza de Granada. Lo define Jesús del Pozo como “un trabajo precioso, para la pareja y cuatro bailarines que llevaban una simulación de tatuajes en la espalda, similares a los dibujos que García Lorca hacía en sus libros. La pareja iba vestida de negro, pero como además tenía que ser muy sexy, ella llevaba una malla” que casi mostraba sus pechos. Reconoció que siempre se había aproximado a la danza como espectador, y que le parecía que era fundamental poder apreciar el instrumento del bailarín, despojando los cuerpos de vestimenta. “Siempre he procurado que el traje sea la mínima expresión, para cubrir lo menos posible la expresión del cuerpo del bailarín.” La ópera *Carmen* fue un encargo de 1998 para el Teatro Real, y para las bailarinas hizo cuerpos de terciopelo y faldas –“cada una debía llevar unos 60 ó 70 círculos de tul”– mientras que las cigarreras iban todas de lino: “las mojábamos antes de salir a escena para que tuvieran la imagen de mujer sudada que salía de trabajar en el mediodía del verano de Sevilla”, recuerda. El diseñador también quiso

enseñar su trabajo para *El juramento*, zarzuela de Olona y Gaztambide, para Emilio Sagi en el Teatro de la Zarzuela, donde hizo todos los trajes en retor blanco, pintados en negro. “Incluso los trajes negros –comenta Del Pozo– tenían la base blanca y estaban pintados de negro”. Finalmente mostró la ópera *Farnace*, de Antonio Vivaldi, sobre la que comenta el diseñador que es quizás el trabajo del que se siente más satisfecho de todos los que ha hecho para la escena; fue asimismo para el Teatro de la Zarzuela y con Emilio Sagi, y en este caso también hizo la escenografía. La obra comenzaba con el escenario cerrado por grandes telones azules “como una gran noche”, y cree Jesús del Pozo que con *Farnace* “reinventamos la ópera barroca, fue una de mis más grandes satisfacciones”. Todo sucedía en un solo espacio escénico en el que aparecían y desaparecían distintos elementos, y con ellos y las luces iba cambiando el escenario.

La moderadora comparte con Jesús del Pozo las anécdotas de Balanchine quitando vestuario a sus coreografías con el paso de los años, y cómo en el ballet *Apollo* fue cambiando sus diseños (uno de ellos incluso de Coco Chanel) hasta dejarlo en ropa de ensayo. “Claro –afirma el diseñador– si la expresión corporal del bailarín no se ve, a mí me sobra todo lo demás, porque significa que no has conseguido nada. He visto algunas grandes producciones de ballet en las que me sobraba el vestuario. Yo creo que en el ballet hay que despojar, con lo cual hay que transmitir y expresar todo eso con los menores elementos posible. Y siempre dejando ver la expresión corporal del intérprete, que es lo más importante. Yo no sé si estoy equivocado o no, pero me da lo mismo; cuando voy a ver un ballet, lo que quiero ver es la expresión de los cuerpos y del bailarín”. Igualmente, hizo referencia a una actuación reciente [*Zarathoustra, el canto de la danza*] de la Compañía de Maurice Béjart en el Teatro Real: “¡Salía que casi me dolía la cabeza sólo de pensar el esfuerzo que tienen que haber hecho para intelectualizar todo aquel ballet!”.

Azzopardi coincide con él, pero añade que como ella trabaja con bailarines de danza contemporánea –“lo que no significa que hagan cosas raras, todos los bailarines tienen una técnica estupenda”– crean las obras desde el principio, y su labor es darle forma y unidad, conjuntamente con Cesc Gelabert, que hace la coreografía. “Como normalmente no me dice mucho... ¡el trabajo es brutal! Tengo que empezar por darle una identidad que vaya con su idea y le funcione; tengo que inventar y muchas veces me equivoco, pero es un lujo porque trabajo con un coreógrafo al que conozco bien y tiene fe en mí, que me puede decir cuándo no voy por buen camino”. Lo compara con Merce Cunningham y sus trabajos con John Cage y algunos pintores abstractos de los años 50: “Era casi *pop art*, como cuando salieron con un balón en la cabeza. La danza contemporánea tiene esta cosa tan difícil... que no es buscar necesariamente la estética de una época determinada, aunque por otra parte me encanta, de hecho, hicimos una cosa así para el [Ballet] Gulbenkian sobre música de Mompou, se llamaba *Charmes*. Pero era más fácil porque ya tenía algo”.

Jesús del Pozo afirma que es muy importante que el vestuario tenga un lenguaje: “Los movimientos y el vestuario es lo único para contar la historia, porque no hay ningún texto, y

son las dos formas de transmitir el libreto. Pero es verdad que en una ópera es mucho más fácil porque tienes muchos más elementos”. Y, mirando a su interlocutora: “es impresionante y muy complicado hacer el vestuario de un ballet. Además es que yo no lo he hecho nunca al nivel que lo has hecho tú...”, y ella interrumpe: “¡por favor!”, pero Del Pozo continúa: “tú has hecho mucho, y yo solo pequeñitas cosas. Tú te dedicas a eso, y yo no, lo mío es como salpicar todo mi trabajo con pinceladas de este tipo. El pensar cómo puedes transmitir todo esto... hay que sintetizar mucho, porque es de las pocas claves que tiene el ballet: vestuario y movimientos, nada más”.

Lydia Azzopardi reflexiona sobre las grandes dificultades que tiene el diseño para danza: “Primero: los zapatos, si los hay. Hay millones de pasos diferentes, de técnicas de danza y de tipos de zapatos. Segundo: la zona de la axila. Y tercero: los pantalones; la zona entre las piernas y dependiendo de las telas”. Y claro, las dificultades del movimiento: “Para que puedan levantar los brazos tenemos la abertura típica de los trajes de los toreros. Aunque descubrí

otro tipo de corte, una especie de pieza...”, y Del Pozo interrumpe: “...el rombo. Eso también se hace en las mangas japonesas”. Y sentencia la diseñadora: “Pero claro, aprendes de tus errores”. Y Jesús del Pozo asiente, porque también él se tuvo que enfrentar a “averiguar cómo consigues algo, porque las bases que tienes no sirven [al pasar a una disciplina diferente]



son cosas que no has tenido que conseguir nunca. Hay que ingeniárselas y hacer nuevos planos, no ser nada ortodoxo porque si no, no haces nada. Como les pasa a los bailarines: tienes que tener una muy buena base clásica para después saber saltarte las reglas. Las lycras, el punto y todo lo *stretch* nos lo ha facilitado mucho...”. Y hablando de lycras, Lydia recuerda algo que siempre odió como bailarina y después evitó como diseñadora: la lycra blanca. “Puedes tener el mejor cuerpo del mundo, pero es la cosa más fea que he visto nunca. Si he tenido que usarla, siempre lo he hecho por el revés, para que no brille”. Y el diseñador vuelve a agradecer los avances técnicos, consiguiendo mates o soldando tejidos para evitar que haya costuras.

Los recuerdos le llevan a una anécdota relacionada con la danza y que él mismo casi había olvidado: cómo diseñó el vestuario para Mikhail Baryshnikov en París tras su “escapada del telón de acero”. Y recuerda del Pozo: “No hice la ropa de su ballet, pero sí todo el vestuario

para su fiesta de después, en Maxim's. ¡Algo es algo!". El comentario llenó de sonrisas la sala, mientras Lydia Azzopardi se ahuecaba en su butaca: "Jesús, voy a presumir de algo ahora. Hace tres años Baryshnikov pidió a Cesc que le hiciera un solo para él." Y definiendo al bailarín ruso como "una persona humilde, encantador, natural... como todos los grandes", continúa en voz baja: "y tuve el gran placer de hacer un vestuario para él. Él ha sido mi ídolo toda la vida, me gustaba su curiosidad, y que hiciera jazz, y cosas de Bob Fosse, y bailara con Liza Minelli... hacía de todo y eso me encantaba. No tenía ese carácter un poco conflictivo que tenía Nureyev, aunque también me gustaba. Y entonces tuve el gran honor de hacerle un vestuario. Lo hice muy simple y se veía su cuerpo." Explicó la diseñadora que la pieza que creó Gelabert para él tenía música de John Cage, de 1949, y se titulaba *In a Landscape*. Continúa orgullosa: "le hice un pantalón muy sencillo, en un azul que él llamaba *poison blue*, un azul oscuro índigo que los americanos llaman 'azul veneno'. Y un *top* muy pegado a los brazos, que son muy bonitos; cuello redondo, cinturón y zapatillas. Muy bonito". Un color que ambos diseñadores consideran muy apropiado al color de su piel y sus ojos azules. Porque Jesús del Pozo también lo vistió de azul; una posterior pregunta del público a Del Pozo le llevaría a explicar que el traje que diseñó tenía "un pantalón de *crepe* en color acero, gris acero un poco azulado; llevaba una camisa de seda de rayas en grises, muy oscura, y un fajín de la misma tela del pantalón. Y unos zapatos de ante, casi como unas zapatillas de príncipe, muy sencillo. No llevaba chaqueta. Estaba bien". Y se reía, con el público, cuando añadió ufano: "Salió". Como había dicho previamente mirando a la diseñadora y refiriéndose a Baryshnikov, "tenemos la misma debilidad", mientras Lydia Azzopardi recordaba su diseño para el bailarín: "La verdad es que estuve temblando".

Ella siente casi obsesión por personalizar cada trabajo, observar cada cuerpo en movimiento y fijarse en sus proporciones: "Porque casi nadie es perfecto físicamente, y eso es para mí la belleza. Las proporciones me fascinan y me gusta diseñar para cada persona. Solamente he hecho dos veces un trabajo para el grupo de bailarines donde iban todos idénticos, una fue para la Ópera Cómica de Berlín. Pero me encanta personalizar, porque todo el mundo tiene imperfecciones, es cuestión de...", y termina la frase Del Pozo: "... de ir resolviendo; a quien es muy ancho de caderas hay que ponerle las cosas oscuras abajo y las claras arriba, y todas esas cosas que son trucos".

Lydia Azzopardi había nombrado durante la proyección de las imágenes de sus diseños el problema de los costes económicos. También es algo con lo que Jesús del Pozo se ha encontrado: "Siempre, incluso en las más grandes producciones de ópera, los presupuestos están por debajo de las pretensiones. Y lo fantástico es, como comentabas, Lydia, cuando empiezas". Recuerda Jesús del Pozo sus inicios y cómo resolvía con talento sus limitaciones económicas: "Yo me siento incapaz de hacer ahora lo que hacía hace treinta años, ni loco. Ni ganas, tampoco, claro. Pero conseguir que algo que no valía nada pareciera que costaba una barbaridad... ¡Tenías que hacer una joya con dos duros! ¡Y se conseguía, era fantástico! A base de mucho esfuerzo, claro". Hay una frase que el diseñador repite con cierta frecuencia, y es que "el hambre agudiza el ingenio". Por eso cuenta sin pudor cómo "¡La necesidad me ha

aportado muchísimo! Yo estoy convencido de que si llego a nacer en un país como Francia o Italia, donde te ponen todo a tu disposición, donde puedes elegir entre millones de colores, no hubiese hecho ni la mitad de las cosas que he conseguido, por haber tenido tantas limitaciones”. Pero Azzopardi hubiese preferido una situación más desahogada, cuando añade con una teatral mueca de enfado: “Recuerdo noches sin dormir pintando aquellas medias”. El comentario hace recordar a Jesús del Pozo las mallas pintadas una a una para el Ballet de Cuba: “no es que tuviera poco presupuesto, es que no había presupuesto ¡Yo compré las cosas!”, y se ríe mientras reflexiona: “pero quiero sacar todo lo positivo que tiene eso. Yo tengo una paleta de color gracias a que me he tenido que inventar los colores. Como no encontraba los colores, pues los tenía que hacer. Después de tantas noches sin dormir, más vale que saquemos lo positivo. Que el dolor de espalda ya lo hemos tenido”. Las risas del público acompañan a la de la diseñadora, que asiente recordando sus primeros trabajos.

Una de las pocas herramientas que tiene el diseñador a la hora de poner su obra en el escenario es la luz, que como indica Azzopardi, “o mata o crea”. Para Jesús del Pozo, la luz está al servicio de la coreografías, del vestuario y del conjunto total. Y aunque normalmente es lo último que se pone en un montaje, la diseñadora afirma que en su compañía no es así porque



todo el equipo creativo trabaja conjuntamente desde el principio, bajo la mirada atenta de Cesc Gelabert. Del Pozo considera que todos los elementos de una produc-

ción son fundamentales: “es una cadena y, como te falle uno de los eslabones, pues se ha ido todo a pique”.

Y en ocasiones puntuales, el proceso creativo se invierte: Lydia Azzopardi recuerda lo que define como “una cosa rara”, cuando Gelabert le dijo que quería “crear algo que es complicado”. Hizo un traje que tenía un chaleco con látex y un ojo en la cabeza. “Yo tuve que buscar un escultor y me hizo una base, y luego se puso el látex encima. Esa coreografía se hizo a partir del vestuario, se llamaba *Pots and Potes* y estaba basada en unos poemas de Joan Brossa. Pero normalmente el vestuario siempre sirve al movimiento”.

La inspiración le viene a Lydia Azzopardi de muchas fuentes, como el cine, la moda, la pintura... y reconoce: “me gusta buscar y sé que es un privilegio tener mi propia compañía y un coreógrafo que me apoya y trabajamos juntos. Ahí te atreves y te desarrollas mucho, y aunque creo, como Jesús, que ver el cuerpo es muy importante, también me gusta que los bailarines no vayan siempre ‘de bailarines’. Me gusta que tengan un estilo, un carácter, algo que pueden coger, usar y manipular un poco. No que se escondan detrás, pero que se sientan con volumen”. Tuvo una acertada reflexión sobre las proporciones: “Cesc está entre Gades y Escudero, es muy gráfico y he aprendido mucho haciendo vestuario para él”. Igualmente, la mentalidad del coreógrafo le ha facilitado la labor: “Es muy atrevido y tengo que decir ‘gracias’ porque como diseñadora, bailarina, persona de teatro, no hay nada mejor que tener la oportunidad de probar tus ideas. Y hay ideas terribles, pero si tienes un poco de inteligencia no las pones en el escenario, lo ves antes. No es una cuestión de auto-indulgencia. Él se atreve, se tira, se deja, es fantástico diseñar para él, y como hizo siete años de arquitectura, todo su espectáculo tiene un concepto con luz, movimiento... se atreve a hacer cosas y eso me gusta”.

Ambos diseñadores coincidieron en la forma de exponer los cuerpos desnudos sobre el escenario. Jesús del Pozo considera “dificilísimo” bailar desnudo, y sobre todo no puede imaginar “a un hombre desnudo bailando; a una mujer, todavía”. Lydia Azzopardi comenta que, además, “si es por efectismo es innecesario, porque se ha visto tantas veces ya...”; pero el diseñador añade que “este tipo de cosas, o se hacen bien o son terribles, y hacerlas bien es muy complicado”. Ella sentencia entre risas: “a mí me gusta vestirlos, no desnudarlos”.

Jesús del Pozo confesó que le hubiese gustado diseñar para los bailarines del Bolshoi, aunque “algo no tan clásico como lo que ellos suelen hacer; un ballet para Maya Plisetskaya, por ejemplo, que me fascina”. Lydia Azzopardi reconoce que le habría encantado hacer el vestuario para obras de Mats Ek, porque siempre que veía sus obras se identificaba “con su mundo”. El diseñador percibe una clara diferencia en la forma de trabajar de cada uno de ellos: “claro Lydia, es que para ti hacer un ballet es como para mí hacer las colecciones. Pero para mí hacer un ballet es terror. No lo manejo ¡porque no es lo mío!”, y aunque lo define como “fantástico, porque tienes esa frescura de no estar tan contaminado por haber hecho siempre lo mismo”, también admite que “no tienes el oficio de cuando te dedicas a eso”. Positivo como siempre, afirma que “como no sabes cómo va, haces lo que te da la gana y unas veces aciertas y otras te das el coscorrón. Igual que yo estoy muy acostumbrado a que cada seis meses tengo mis desfiles y te la juegas, y tienes tus nervios... pero es algo que ya manejas y sabes que diez días antes estás muy nervioso, y piensas que todo es terrible... pero siempre pasa lo mismo”.

El turno de intervenciones del público comenzó con opiniones acerca del conocido tutú de plato de las bailarinas clásicas: para Jesús del Pozo, “los hay fantásticos y los hay terribles. Pero no porque sea de plato me va a espantar. A mí me gusta”. Y Lydia Azzopardi llegó a compararlo con la especificidad del traje del torero: “es precioso, me encanta”. Ambos diseñadores explicaron su relación directa con el bailarín. Azzopardi contó que nunca se ha encontrado con

alguien que se negara a ponerse lo que había diseñado porque “tiene que ver con la sensibilidad y con la persona”; si a un bailarín le sucede eso, “es porque no están diseñando para ti”. Del Pozo volvió a comparar su experiencia con la de Azzopardi: “Lydia cuenta con la base de haber sido bailarina, y sabe muy bien lo que se puede y lo que no se puede”. Además, a él no sólo le preocupa que los bailarines puedan moverse, sino que “cuando se pongan un traje estén encantados de lo que se ponen, sea quien sea. Hay que compartir horas de trabajo y charlas, y cuando las cosas son normales, no tengo ningún problema”. De la misma forma, confesó que “tanto me ha aportado la moda para el ballet como el ballet para la moda”. Curiosamente, Lydia Azzopardi afirma que no se atrevería a dar el salto al diseño de moda: “no me considero diseñadora de moda, me encanta la moda y la aprecio, pero solamente lo hago en privado”.

La sesión se cerró con el agradecimiento de la moderadora a ambos, por su “extraordinaria capacidad para compartir vuestras experiencias, por vuestra humildad y vuestra humanidad”, y también al público “por su asistencia continuada”, emplazándoles para los próximos Encuentros Loewe con la Danza en 2009.