

TEATRO

Paul Taylor en México

Por Alberto DALLAL

Gracia, agilidad, técnica, sentido del humor: características del grupo de ballet de Paul Taylor, que llevó a cabo sus presentaciones en el Palacio de Bellas Artes y en el Auditorio Nacional. El grupo, a pesar de su reconocida fama mundial nos volvió a sorprender gratamente, ya que el culto a los consagrados es, en nuestro medio, un ejercicio de dudosa autenticidad. Como público somos, según una malinterpretada tradición, exagerados y temperamentales. Nos desplazamos de un extremo a otro con demasiada facilidad, de la consagración al rechazo absoluto, en lo que a preferencias se refiere. No razonamos: nos limitamos a "sentir" los espectáculos; desgraciadamente no hemos hecho casi nada por educar nuestra sensibilidad y, además, poco nos han ayudado la falta de calidad, la improvisación y el mediocre desarrollo de algunos de los espectáculos a los que concurrimos.

El grupo de Paul Taylor nos ha ofrecido un arte completo. Algún folleto publicitario hablaba de "una visión de la vida norteamericana", de música electrónica, de jazz, de ballet clásico contemporáneo, de danza moderna. Es decir, nos invitaba a gozar de todos estos géneros mediante el pago de un solo boleto de entrada. Criterio erróneo. Los ocho miembros integrantes del grupo de Paul Taylor nos permitieron disfrutar, sin sufrir el exhibicionismo que en ocasiones caracteriza a los conjuntos famosos, de algo más importante que todo aquello: un espectáculo profundamente desarrollado y maduro, un concepto íntegro de lo que es la danza, una demostración perfecta de lo que logran la disciplina, el talento, la experiencia constante y el amor por lo que se realiza. En dos años (periodo transcurrido desde su anterior presentación en México) el *Ballet norteamericano* ha hecho más sólido el carácter de sus procedimientos interpretativos, ya que, a pesar de su juventud, Paul Taylor ha logrado equilibrar lo que son expresiones puramente formales y los elementos que, dentro de la danza, persiguen objetivos compositivos; ha hecho que éstos evolucionen dentro de un espacio al que no le sobra ni le falta nada y del cual materialmente se ha apoderado. No importa cuál sea el grado de tendencia a la abstracción ni de qué manera influye la búsqueda de la forma por la forma misma, Paul Taylor ha establecido la comunicación con el público y el goce estético a través de la expresión más pura de la danza. Según sus declaraciones, Taylor no profesa ninguna doctrina complicada en lo que a teoría de la danza se refiere, ni medita demasiado, anticipadamente, los juegos de sus coreografías. Las combinaciones surgen en el instante mismo en que el cuerpo de ballet se pone a trabajar apoyándose en una idea fundamental expuesta por el director. Paul Taylor es un artista

intuitivo; es más sensible que razonador. Con todo, esta característica, que en otros artistas constituye una limitación o una falla, en Taylor se convierte en cualidad esencial de su energía creadora, en punto de arranque de otras muchas cualidades que quedan reflejadas en sus obras y, sobre todo, en la actitud más adecuada para llegar a expresar el tipo de danza que él prefiere. Si se propusiera comunicar un "mensaje" mediante sus coreografías, Taylor fracasaría o se quedaría a la mitad de lo que actualmente ha logrado. Al admirar las actuaciones del grupo, se llega a la conclusión sorprendente y fascinante de que la sensibilidad de Paul Taylor, de manera progresiva, vertiginosa y genial, ha sido capaz de trasladar a las imágenes, sin los esfuerzos que un artista razonador se vería obligado a desplegar, una serie interminable de sugestivos matices. Las coreografías de Paul Taylor hacen que el espectador elabore sus propios criterios con respecto a un supuesto contenido o

que, tratándose de espectadores únicamente interesados en captar aquello que el movimiento y el sonido les ofrece, se recree ante la belleza de lo que está sucediendo en el escenario, ante un hermoso fenómeno que se lleva a cabo sin exigencias o agresividad. El extraño humor contenido en *Three epitaphs* o los anti-tradicionales enlazamientos de *Aureole*, por ejemplo, constituyen estupendas pruebas de lo que es posible lograr a través de la aplicación de dos principios imprescindibles del arte actual: lo moderno y lo sencillo.

Sin embargo, no sólo son las formas y la composición lo que Taylor ha transformado. También la técnica del ballet y de la danza, tal como la hemos conocido hasta la fecha, ha alcanzado una nueva dimensión, más lograda, más difícil, más atractiva, gracias al talento de este coreógrafo norteamericano. *Aureole* no es solamente el mito clásico que, conservando su equilibrio, cobra nueva vida por medio de imágenes originales; es también un ejercicio sin pretensiones, depurado: la música de Haendel y los movimientos evolucionan de manera paralela hasta alcanzar el único límite natural y posible; después, no ocurre ningún rompimiento, ningún "cambio de ambiente", ya que la audacia de los desplazamientos, de los saltos, de las meditadas contorsiones llega simultáneamente al mismo punto: el paso de un "momento" de la pieza a otro, de una



"...una serie interminable de sugestivos matices..."

EL CINE

Sobre el Concurso de Cine Experimental

Por José DE LA COLINA

parte a la siguiente, se efectúa sin violencia, como si se tratara de los ejercicios cotidianos de los bailarines. Lo mismo ocurre en *Duet* (música de Joseph Haydn), en donde los dos personajes no se relacionan entre sí por un "sentido" falso o artificial impuesto, desde fuera, por el argumento, sino por una energía que proviene de la técnica y que se convierte en razón interna de los intérpretes (en el programa no se especificaban los nombres de los bailarines de esta pieza, por lo que es posible adivinar que otras parejas de la compañía pueden interpretar *Duet* con la misma facilidad y perfección).

Desde un punto de vista general, Paul Taylor ha creado una muy completa y novedosa "técnica del movimiento de los brazos". Estábamos acostumbrados a ver que los miembros superiores de los bailarines sirvieran como complemento a los pasos marcados por los pies o a la intención señalada por los coreógrafos. En las creaciones de Taylor, los miembros superiores expresan por sí solos toda una gama de hallazgos plásticos, constituyen elementos independientes, manifiestan, en ocasiones con una absoluta y deliberada falta de sincronización con las demás partes del cuerpo, sensaciones especiales y a veces antagónicas. *Three epiphs* es, también, ejemplo de esta sorprendente capacidad.

A la elaboración positiva de las demás partes del espectáculo se debe, asimismo, el éxito de la compañía de danza de Paul Taylor. En las coreografías están presentes tanto la música de los clásicos (Bach, Haydn, Haendel) como la magnetofónica y la folklórica. Esta circunstancia, que podría ser signo de imperfección o falsa audacia, revela la misma actitud saluáble que es posible hallar en otros géneros del arte, en el jazz o la pintura, por ejemplo, que promueven el regreso a lo anterior, la búsqueda en lo ya alcanzado, para redescubrir caminos valiosos e inexplorados, para conquistar la calidad que ya se había manifestado en otros planos. El vestuario y la iluminación permanecen al servicio de la imaginación de Paul Taylor. Todas las personas que lo han auxiliado en estas difíciles tareas (tareas que intervienen muy directamente en el éxito o fracaso de la danza) han comprendido, en la mayoría de los casos, la visión del coreógrafo. Como los bailarines, los técnicos y escenógrafos han trabajado al ritmo del conjunto, se han integrado a la idea total. En ningún momento dejan de sorprender la valentía y la precisión de Robert Rauschenberg, George Tacit, Alex Katz y otros que, ante la necesidad de satisfacer una necesidad de creación colectiva, han respondido con originalidad y buen gusto, conservando la libertad indispensable. El vestuario de Katz, para *Junction*, indica una exagerada disposición al barroquismo, tendencia que en este caso funciona a la perfección. Por el contrario, en *Aureole* no es posible descubrir sino las tradicionales vestimentas blancas del ballet clásico, ya que para el juego de tonos se aprovechan exclusivamente los cambios de luz.

Experiencia provechosa, la presentación de la compañía de danza de Paul Taylor en México necesariamente producirá un saldo positivo tanto para el público como para los grupos de danza mexicana.

Desde su nacimiento, el cine mexicano ha sido una sucesión de esperanzas más frecuentemente defraudadas, o apagadas simplemente, que cumplidas. Su nivel de promesas más alto lo alcanzó entre los años 1935 y 1945; si bien como industria sobrepasó en los años siguientes aquel nivel, es evidente que, de entonces a la fecha, sufrió como arte un estancamiento y finalmente una crisis de carácter grave. Crisis económica, crisis temática, crisis artística a final de cuentas. No es necesario recurrir a fichas y a cifras: otros críticos han analizado parcial o totalmente las causas y los efectos de la ataxia y la caída de un cine que alguna vez llamó la atención al mejor público extranjero. Si es verdad que en México no se hizo nunca un gran cine —es decir, un cine con un cierto espíritu colectivo, como lo han sido o son el norteamericano, el soviético, el italiano—, hubo al menos indicios de ello, obras y cineastas que permitían creer en la posibilidad de un cine mexicano auténtico: Toscano, De Fuentes, Fernández, el trasterrado Buñuel (que si es, en cierto sentido, un *outsider*, al menos ha realizado su obra dentro del mismo sistema del que han brotado los *oroles*, *virutas* y *capulinas*). Pero desde hace mucho tiempo, con la excepción de Buñuel, ni siquiera esos nombres podían testimoniar por *todo* el cine mexicano que *debía* ser. Algo se esperó de unos cuantos recién llegados, pero las imposiciones comerciales más bajas y a la larga, como se ha visto, más equivocadas, aunadas a las deficiencias culturales o escuetamente a la falta de talento, los llevaron a realizar el mismo cine, si no peor, que se venía haciendo. Cualquiera que se haya dado la pena de ver algunos de los films mexicanos que habitualmente salen de los estudios habrá advertido que, aun los que se pregonan realistas y consagrados a los "grandes problemas del momento", se desarrollan en un México hipotético, falso, estancado mental, moral y estéticamente en el peor siglo XIX (pese a sus elementos exteriormente modernos, como automóviles, rascacielos, chamarras de cuero y demás), erigido sobre el folletín, el melodrama, la novela rosa, la tarjeta postal, el delirio imitativo de los géneros cinematográficos de otros países, (que ha producido un curioso híbrido de western norteamericano y film "de charros"), el abuso y la adulteración del folklore y la práctica de una comedia astracanesca basada en los más fatigados chistes verbales. Es decir, los films mexicanos se inscriben en la zona más baja, más estúpida, más descaradamente comercial, de la cultura de masas. Quienes se preocupaban por realizar un cine mejor y tenían dones, vocación y pasión para hacerlo, se hallaban impedidos por esa estructura comercial alérgica a la inteligencia, y sobre todo por legislaciones gremiales y hábitos de distribución que impedían el acceso de los nuevos al quehacer cinematográfico profesional o a la divulgación

de su obra. Pero se percibía en el aire que algo tenía que ocurrir... y ocurrió. No una revolución, como ha querido el optimismo de algunos, pero sí un hecho que prefigura la imagen de un cine mexicano que esperamos ver algún día. No deja de ser significativo que ese hecho haya surgido gracias a la iniciativa de los responsables de la confección material del cine mexicano, a quienes el total derrumbe de éste afectaría de una manera directa y concreta, es decir los obreros de la industria cinematográfica. La convocatoria y puesta en marcha del Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje fue publicada por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica en los últimos meses del año 1964; a mediados del presente año estaban listas para su presentación ante el jurado del Concurso 13 de las 30 películas originalmente inscritas. El poderoso sindicato había dado la oportunidad a un considerable número de artistas —directores, escritores, adaptadores, fotógrafos, músicos, actores, etcétera—, de utilizar los medios materiales, los equipos técnicos y humanos del cine, exentos de las trabas tradicionales del sistema, para intentar la realización de unos cuantos films concebidos según el criterio y la voluntad artística de sus autores. Es decir, por primera vez en mucho tiempo tenían una oportunidad de hacer cine los representantes de las nuevas generaciones, o bien aquellos que hasta el momento habían carecido de esa oportunidad. ¿Abría eso el camino? Para ser sinceros, no, porque de hecho el Concurso no suponía un cambio de la actual estructura cinematográfica, ni siquiera una reforma de sus leyes explícitas o implícitas. Hasta el momento nada parece indicar que los cineastas —artistas o técnicos— premiados vayan a poder continuar su obra con la misma libertad que se les concedió, ya que los cuatro primeros premios consistieron en la libre exhibición comercial de los films, no en el acceso a las ramas profesionales de la industria. Pero, a pesar de esto, el camino ha sido entrevisto por el público, por los obreros de la industria y —esperémoslo así— por algunos productores. La vieja estructura del cine mexicano se mantiene inamovible, pero está roída por sus propias debilidades y por sus propios vicios, de modo que tarde o temprano sus financiadores, los viejos o los nuevos que surjan, deberán recurrir a la gente con nuevas ideas, nuevas maneras de hacer y, sobre todo, una nueva sensibilidad, que encuentre respuestas en un público cada vez más necesitado de buen cine; un público, si se quiere no muy numeroso ahora, pero que irá creciendo, irá creándose poco a poco.

De los trece films concursantes, siete (tomando en cuenta cuatro cortometrajes incluidos en films mayores) son de una calidad por encima del nivel actual del cine mexicano, tanto en el plano artístico como en el técnico. Es decir,