

Danza

ENTREVISTA CON ALBERTO DALLAL

Por Esther Martínez Luna

Alberto Dallal es sin duda uno de los investigadores y críticos más serios y profesionales de danza en nuestro país. En 1979 recibió el premio Magda Donato por su ensayo *La danza contra la muerte* y en 1982 con *El "dancing" mexicano* ganó el Premio Villaurrutia. Aunque realmente lo más trascendente ha sido su labor como investigador y periodista, áreas en las que ha marcado el camino que hoy andan otros estudiosos. Actualmente lleva un ambicioso proyecto cuyo primer resultado es el libro *La danza en México*, volumen primero, de reciente publicación.

¿Cuáles fueron los principales obstáculos a los que se enfrentó al escribir *La danza en México*?

La danza en México es el primer tomo de lo que va a ser una obra magna con respecto a la danza en México. Sí, es el producto de diez años o un poco más de investigación especializada que realicé dentro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Podría afirmar que para escribir este libro y para hacer una investigación adecuada me topé con todas las dificultades del mundo. En primer lugar porque somos muy pocas las personas que estamos haciendo investigación especializada en torno a esta disciplina rodeándonos del objeto de estudio desde todos los puntos de vista posibles; casi siempre la investigación de la danza en el mundo se ha hecho desde el punto de vista antropológico o sociológico, o bien, se ha hecho una especie de investigación histórica y estética que adolece del gran problema de la subjetividad. Casi siempre en vez de investigación objetiva se ha hecho una especie de elogio no descriptivo de obras y de figuras; esto es un gran problema para el investigador de danza porque la danza es el arte efímero por antonomasia; por ejemplo, cuando queremos saber cómo bailaban nuestros ancestros prehispánicos o cómo bailaban en el siglo

XIX nos topamos con el problema de la falta de narración y descripción técnicas, sólo encontramos grandes elogios que no tienen que ver con el conocimiento real de cómo se bailaba, cómo eran las coreografías o cómo era realmente esa danza. Un segundo problema fue la creación de una metodología adecuada que me permitiera atacar por todas partes y al mismo tiempo las distintas épocas de la danza en México; así, este primer tomo abarca desde la época prehispánica hasta la época contemporánea. El segundo y tercer tomos van a ser exactamente lo mismo, o sea que voy a ir como peinando lo que es la danza mexicana y dando a conocer los descubrimientos de las distintas épocas conforme vaya teniendo ese material. Ahorita ya tengo listo el segundo tomo. Otro problema fundamental al cual me enfrenté es que pensé que existía ya una clasificación teórica de las danzas, es decir, tipos, modalidades, géneros, etc., pero por desgracia no fue así; entonces tuve que empezar por ahí. En México, afortunadamente tenemos todos los tipos de danza que pueden tenerse en un país, cosa que en otras naciones no sucede. Tuve que comenzar por hacer una clasificación, tratando de poner en su lugar esas modalidades tramposas que son tergiversaciones o recreaciones de danzas que tienen su núcleo o su origen en siglos anteriores. En el primer capítulo de *El "dancing" mexicano* definí claramente la diversidad de estas modalidades.

Ya que existen diversos tipos de danza en nuestro país, ¿a qué cree que se deba que algunas modalidades, como el folklor o los bailes netamente populares sean considerados de segunda o tercera categoría y al ballet y la danza contemporánea se les tome prácticamente como únicas expresiones artísticas del baile mexicano?

Esa es una falta de información por parte de la gente, aunque es cierto que existe una diferencia entre lo que nosotros llamamos danzas de concierto o danzas teatrales de concierto y las danzas que la gente baila espontáneamente en sus sitios de reunión, en sus fiestas, etc.; sí es arte, pero podríamos hacer la diferencia como existe en la pintura, como existe en el teatro, como existe en todas las expresiones artísticas, sí se hace una especie de selección hacia un arte más complejo, más hecho, más representativo desde el punto de vista cultural de entre el gran arte y el arte popular. Por ejemplo, tú no pue-

des comparar una pintura de Da Vinci con las expresiones populares de su época que eran pictóricas, pero que sin duda eran artesanías; tú no puedes comparar en ese sentido o echar en el mismo saco los grandes murales de Diego Rivera y las artes populares mexicanas hechas en esa misma época en que se pintaban los murales; lo mismo sucede con la danza. El error está en no conocer esa diferencia, esa clasificación y también en no considerar estas manifestaciones como arte. La gran proeza dancística, por ejemplo, de los ejecutantes de mambo o el cha-cha-chá en los *dancings* es admirable y hay que analizarlo, así como hay que analizar la música de Agustín Lara desde el punto de vista musicológico. Pero no es lo mismo, obviamente, la música de Agustín Lara que una ópera que compone Mario Lavista. Yo creo que es la falta de información exclusivamente. Cualquier crítico o teórico que considere que no es arte la danza popular urbana estaría en un error; pero asimismo el público que considere que es igual la danza popular urbana que una obra de Guillermina Bravo bailada por el Ballet Nacional de México, también está en un error. Hay que tener mucho cuidado, porque en algunos casos sí hay una falta de calidad interpretativa o una falta de creatividad e incluso, puede faltar de todo en el ejecutante, ya que en las danzas auténticamente regionales y auténticamente indígenas se necesita de una gran técnica, por eso hay que ir hacia lo concreto en las obras de arte. Al encontrar fallas artísticas, en algunos espectáculos de danza folklórica, sí podremos decir que no hay arte.

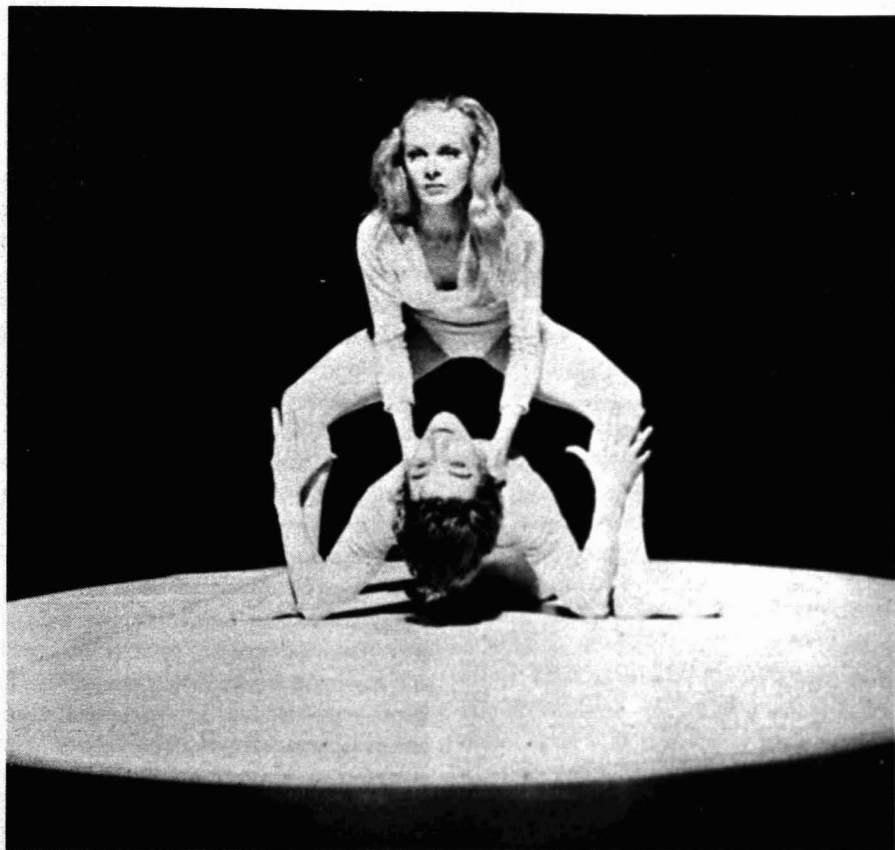
Hablemos de los grupos independientes en México: ¿piensa que actualmente existe un *boom* en la danza contemporánea?

Sí, claro, esto yo lo planteo en *La danza en México* muy claramente y analizo el *boom* como producto de una situación histórica muy especial de todo lo que nos dejaron los movimientos estudiantiles, es decir, el ascenso de la juventud, así en términos generales, hacia la posibilidad de crear un mundo nuevo. En los años sesentas los jóvenes hicieron que miráramos el cuerpo humano de una manera más fresca, de una manera más desprejuiciada y esto ocurrió, hubo una especie de revolución sexual que ahora con la aparición del SIDA creo que se ve detenida históricamente... Luego a eso hay que añadir el descubrimiento de que estamos acabando con nosotros mismos, con nuestros ali-

mentos, con los terrenos que nos dan de comer, con nuestra atmósfera y sobre todo está la amenaza nuclear; esto yo lo analizo en mis libros constantemente y me doy cuenta de que hay una búsqueda casi desesperada, un reencuentro con el cuerpo humano; los chavos e incluso la gente de edad están buscando nuevas formas de desarrollo físico de su cuerpo y obviamente, caemos en un *boom* como tú le dices. Es por ello que la gente se encuentra en una búsqueda nueva de y hacia la danza; de y hacia las artes marciales; de y hacia los deportes; de y hacia las prácticas que antes nada más eran de los soldados, como el correr por las calles. Estos resultados los vemos en una mayor afluencia de público en los espectáculos de danza, en los salones de baile, en las academias, etcétera. Yo en mi ejercicio como crítico lo empecé a notar en mis notas de danza de los años setentas, y me di cuenta de que estábamos viviendo un fenómeno muy especial, y es por ello que la generación de los setentas trae consigo una búsqueda de un nuevo tipo de danza técnicamente menos anquilosado, que realmente toma los temas que estamos viviendo en ese momento y surge lo que llamamos danza contemporánea. Surgen naturalmente nuevas figuras y el hecho de que México es un país de danzantes da origen a que haya mucha gente joven que está formando grupos y está haciendo nuevas proposiciones estéticas en la danza; actualmente existen más de cuarenta grupos independientes en México.

¿Cómo ve las propuestas estéticas y la calidad técnica de estos jóvenes?

Bueno, en primer lugar siento la falta de una infraestructura nacional en la enseñanza de la danza porque la danza de concierto, la danza contemporánea que les corresponde bailar a todos estos jóvenes es diferente a la danza popular urbana; si fuera exactamente lo mismo entonces no tendrían que estar haciendo nada en un escenario, sino que bailarían en los salones de baile o en las calles como ahora de hecho lo están haciendo y esto no es ningún descubrimiento, porque durante el movimiento mexicano de danza moderna Guillermina Bravo, Guillermo Arriaga y todos los demás bailarines, bailaron en los tablados improvisados de los pueblos. Pienso que a estos jóvenes les hace falta saber a quién dirigen su danza, ya que existe una gran tradición de bailar en las calles durante las fiestas de vecindades y las fiestas populares, eso no es ningún descubri-



miento, pero el problema está en su ofrecimiento como bailarines, por ejemplo, ¿en su proposición van a hacer exactamente lo mismo que haría cualquier persona que no haya estudiado para ser bailarín? Esta es una pregunta fundamental, al grado de que en algunos espectáculos de danza-teatro yo me pregunto hasta qué punto cualquier persona puede hacer una proposición visual y dinámica que sea danza en vez de pantomima, éste es el gran problema. Si no existieran antecedentes de increíbles y maravillosas personas que crean todo un movimiento artístico en los años cuarentas y cincuentas entonces sí, pero la historia del arte no se va construyendo de la noche a la mañana por generación espontánea. En muchas ocasiones he escrito que algunos jóvenes coreógrafos están haciendo o intentando hacer lo que ya se hizo en los años cincuentas y sesentas, pero por desgracia en vez de tomar lo mejor de estas afirmaciones las rechazan rotundamente y esto se debe sin duda, a que no existe una organización que permita desglosar, seleccionar lo bueno y señalar lo malo. Yo tengo un gran respeto por todo lo que haga la gente, pero también exijo como crítico y teórico de la danza que se me haga caso y se me escuche, por que se han dado casos de personas, coreógrafos o bailarines que de pronto están diciendo que yo digo algo

que no he dicho en mis libros, o sea, que no me han leído. Pienso que todo movimiento, todo crecimiento, toda situación o fenómeno artístico debe hacer pensar sobre problemas más amplios, y en este caso particular notar en primer lugar la ausencia de una infraestructura nacional en la enseñanza de la danza contemporánea y en segundo lugar el hecho de que hacen falta críticos que vayan a lo concreto del hecho dancístico y no borden solamente en el espacio o en el elogio absurdo y subjetivo, sino que ubiquen históricamente lo que están haciendo talentosísimas personas que están dentro de estos cuarenta grupos.

¿A qué bailarines o coreógrafos reconoce con mayor calidad?

Yo reconozco a todos, pero sin duda he visto un gran talento en Marco Antonio Silva; él está haciendo cosas que yo no podría hacer en el escenario, como unir las artes marciales o algunos deportes como el box y convertirlos en danza. A diferencia existen otros tipos de ofrecimientos; por ejemplo, los de Lidia Romero que son "proposiciones estéticas" que al parecer cualquiera las puede hacer. Reconozco también proposiciones muy interesantes en Rolando de Athie que vino de Oaxaca, el enorme talento de Raúl Parrao y Cecilia Appleton y claro, no debemos olvidar a la

gente joven que está integrada a compañías hechas como Ballet Teatro del Espacio, por ejemplo, Javier Salazar.

¿Qué piensa cuando algunos bailarines y coreógrafos dicen que no existe una crítica de danza especializada en México?

Ha habido en México muy pocos críticos de danza, al igual que ha habido muy pocos en el mundo. Yo considero que hay requerimientos especiales para ser crítico de danza, como es el saber muchas cosas, como es forjar una nueva manera de escribir que incluso aporte neologismos para que la gente entienda o capte qué es y en qué consiste una danza, acercarse a todos los aspectos técnicos, estar en contacto con los coreógrafos, con los bailarines, ir a los ensayos, ir a los estudios, ver la cuestión técnica, ver cómo son las clases; creo que la culpa no es de la poca gente que hace ahora crítica con deficiencias, sino más bien el poco interés de los jóvenes por hablar sobre danza. Hay cuarenta grupos independientes de esta disciplina y no existen siquiera cinco personas jóvenes en México que se hayan acercado a mí para estudiar nuevas metodologías y crear un taller de crítica o para que hicieran sus tesis de historia del arte con temas de danza. Yo creo que la gran crítica la tenemos que hacer a los jóvenes, a las pocas personas que han hecho tesis sobre esto y no estudian y no hacen regularmente textos para periódicos y revistas, pero sin embargo, si quieren de la noche a la mañana ser críticos de danza o creen que ya lo son cuando en realidad se lleva muchos años. Mi primera nota de danza la escribí en 1965 y durante diez años que estuve ejerciendo la crítica de danza jamás me di cuenta que era yo de los pocos que estaban escribiendo sobre danza; en primer lugar estaba ocupadísimo, en segundo yo estaba realmente ejerciendo lo que es la crítica de danza, porque entregaba una nota semanal, hacía entrevistas, leía libros sobre el tema, es decir, que trabajaba duro. Pienso que debería surgir proporcionalmente un núcleo de gente joven que haga crítica de danza y que estudie al respecto. No se puede llegar a ser crítico de danza si no se convierte uno en investigador y en periodista a la vez, debe uno estar estudiando constantemente y aprender a ver danza, porque es un arte visual por antonomasia, pero si la gente no sabe ver ya puede ir a todos los espectáculos de danza y jamás poder escribir nada sobre esta disciplina. ♦

Libros

CAPÍTULOS QUE SE
LE OLVIDARON
A CERVANTES

PARA LA CODICIA NADA ES SAGRADO

Por Alejandro de Antuñano Maurer

... Los árboles después, llenos de savia,
a porfía crecieron por los aires..."
T. Lucrecio Caro, *De la naturaleza
de las cosas*, Lib. v, Illo.

Es ya vieja la terrible historia de la destrucción de los recursos naturales y culturales del país. Externamente, en el siglo XVI se dejó constancia de los devastadores efectos de las torpes acciones derivadas del descubrimiento de América, las de conquista y colonización; e internamente sin embargo, en el siglo XVII colonial, se cantaba a la feracidad deslumbrante novohispana, pues la naturaleza había resistido y se regeneraba aceleradamente. Montaigne en sus *Ensayos* tempranos, y Sor Juana Inés de la Cruz en su poesía lo evidenciaron así respectivamente:

"¡Tantas ciudades arrasadas, tantas naciones exterminadas, tantos millones de pueblos pasados a filo de espada, y la parte más rica y bella del mundo devastada por el negocio de perlas y de pimienta! ¡Victorias Mecánicas!"

... "Que yo, señora, nací en la América abundante, compatriota del oro, paisana de los metales, adonde el común sustento se da casi tan de balde, que en ninguna parte más se ostenta la tierra madre."

Es desde luego un hecho que, como lo señalaba Sor Juana Inés de la Cruz, era la Nueva España sinónimo de riqueza con sus suelos que sudaban plata y que mucho contribuyeron al Renacimiento europeo; pero también es cierto que el desgaste de los recursos americanos y la decadencia del paisaje mexicano, empezó desde los

primeros días de la conquista de México. Sólo que el ritmo de la devastación todavía correspondía a lo que la misma naturaleza reponía sin la intermediación del hombre.

Ya en febrero de 1550, por ejemplo el virrey Antonio de Mendoza intentaba combatir la deforestación de los alrededores de Taxco mediante el empleo de una política forestal que resultó inútil, y esta destrucción en general de los recursos del país resultó mayor en la periferia de México-Tenochtitlan de finales del siglo XVI hasta el siglo XIX, lo que denunciaba con exactitud José Ma. Luis Mora en *México y sus Revoluciones* como la bárbara destrucción de los bosques del país por más de trescientos años y sin reponer en un ápice sus pérdidas. Desde el año de 1586 las crónicas hacen referencia a las conocidas tempestades de polvo o polvaredas o "tequesquite" consecuencia de los desastrosos efectos de la permanente destrucción.

La capital de la Nueva España y el resto de sus dilatadas entidades, no escaparon al igual que otras viejas ciudades de Occidente a los contradictorios efectos de la cultura urbana. Así, la labor destructiva se volvió doble: primero se aniquiló el paisaje, el atemporal paisaje que en los tiempos primitivos dominó sobre la mirada del hombre, y luego la ciudad posterior desafió al campo con su silueta que contradijo las líneas de la naturaleza. Se inicia así la primitiva urbe que inventa una naturaleza artificial poniendo fuentes en lugar de manantiales, y jardines en lugar de bosques y praderas. Comienza en América la cultura urbana que verdaderamente desplaza el frágil equilibrio urbano de México con sus materiales elementales de lodo y piedra, y Alonso García Bravo en 1521 y 1522 traza o delimita la ciudad sustituta de la capital mexicana.

Luego la gran ciudad lentamente se irá levantando con la mano de obra indígena y aparecerán las reproducciones de palacios y casas a la medida de la imaginación del obtuso cliente: la casa sevillana amplia y con grandes patios y jardines que recuerdan la civilización árabe de sol y canto y la casa extremeña fuerte y abundante de piedra sólida y apagada.

El aspecto general de la capital de la Nueva España, irá así cambiando al paso de los siglos y alterando paisaje y construcciones en continua mudanza, que recuerda aún en nuestros días al prototipo de ciudad móvil, en irracional y permanente ebullición urbana. De esos años primeros a la fecha mucho ha sido lo destruido;