

cen, pre-verbales, los términos del más estricto de los códigos. Independientemente del género o el estilo, la pantalla contemporánea estadounidense acude a una misma fuente *convenida*. No es tanto el manifestarse del natural movimiento de la lengua, como la desesperada —y nada “natural” —exigencia de *verosimilitud*: o “se habla igual” o se pierde todo reconocimiento (*award*), todo derecho de ciudad.

Si se habla *igual* ya no importa tanto de qué se hable. A pesar de la aparente perogrullada, “hablar igual” no implica “decir lo mismo”, sino ubicar el lugar común fuera del cual no sólo no hay convenio sino ni siquiera comunicación. So pena de “hablar en el vacío”, las obras disidentes se ven obligadas a surgir de esa exclusiva plataforma: pese a su calidad subversiva, matizan y enriquecen a su hábil contraparte. El decálogo se construye al destruirse: basta observar los productos institucionales, los más exitosos en taquilla. Para hacer “coherente” un discurso sobre contactos con inteligencias extraterrestres, Steven Spielberg adereza *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977) con secuencias de la más rancia versión de la “nítida cotidianeidad hogareña”, esa visión-pasaporte de la familia con su lenguaje específico, apariencias, fetiches y tics minuciosamente re-tratados. El protagonista infantil de *ET: El Extraterrestre* (1981) —supuesta “fantasía de ciencia-ficción”— hablará igual que el niño del thriller realista *Gloria* (1980) —dirigido por el siempre inconforme y virulento John Cassavettes—, sin contar la misma resonancia en el mayoritario cine “infantil” de consumo. ¿Mecánica por medio de la cual Spielberg insufla credibilidad a su producto, o simple deseo de nominar para ser nominado?

Idéntica entonación e interjecciones poseerá en Norteamérica el documental regionalista, el cine de vanguardia o la comedia banal. Se trata de las categorías nominadas: sólo será reconocido el *ruido que se siente*; de esa manera, cualquier pensamiento que no sea burdo será repudiado como *ruido que impide sentir*. (Saturarse de televisión norteamericana y oír la sin distracciones es darse cuenta de que la unidad de fondo es lenguaje *nominado*.)

Porque hablar *igual* es también una forma de callar *lo mismo*. Lo realista de una película hindú o japonesa no resulta verosímil en Occidente debido a ese apabullante modo hollywoodense de callar: por eso —y quizá sólo por eso— nos sentimos tan lejos de otras formas de ser hombre. ♦

Danza

GRACIELA HENRÍQUEZ, LA INQUIETUD DE LA DANZA

Por Esther Martínez Luna

Graciela Henríquez destaca en el ambiente dancístico por su amor, dedicación e inquietud para explorar nuevas rutas y proyectar por medio de este arte los múltiples sentimientos que habitan el universo humano.

Venezolana de nacimiento pero nacionalizada mexicana, Graciela Henríquez llega a nuestro país en agosto de 1962 a pasar unas “breves vacaciones” que hasta la fecha continúan. Al arribar a México ella ya poseía un *background* importante, ya que empezó a bailar ballet clásico a los 12 años y a los 17 “ya era solista de los bailes de las óperas, que era el único ballet que funcionaba en esa época”. Entre los 18 y los 19 años, aproximadamente, empezó a interpretar primeros papeles en obras como *El lago de los cisnes* y *Las sílfides*, junto con dos bailarines, Irma Contreras y Vicente Negrada, primo suyo, quienes fueron los pioneros de la danza clásica profesional en Venezuela, siendo el segundo actualmente uno de los más grandes coreógrafos de contemporáneo en Estados Unidos. Poco tiempo después, ambos bailarines y Graciela Henríquez recibieron una beca y fueron a estudiar por tres años a París, donde tuvieron experiencias profesionales como bailarines en compañías conocidas y participaron en festivales viajando a distintos países.

En 1959 Graciela Henríquez va a Nueva York a continuar sus estudios dancísticos a lo largo de un año. Durante todo ese tiempo, nunca deja de tener contacto con su natal Venezuela; comienza a sentir deseos de crear sus propias coreografías y hace varios intentos: “pero como bailarina de clásico sentí que necesitaba algo más, fue entonces que pensé en la posibilidad de hacer danza moderna. Casi todos los bailarines de clásico creen que haciendo moderno se les van a abrir muchas más posibilidades, porque el ballet es muy rígido y tiene un vocabulario del cual

casi nunca te puedes salir. Fue entonces que, en las vacaciones que me vine a México, decidí que iba a empezar a hacer moderno.”

Estaba usted en México y quería hacer danza moderna. ¿quién “le quitó las zapatillas”?

Bueno, fui directamente con Xavier Francis, porque tenía referencias de que era muy buen maestro, muy estricto, y como yo tenía disciplina clásica quería un maestro como él. Al mismo tiempo me fui empapando del ambiente dancístico en México, fui con Ana Mérida, con la güera Rosa Reyna, con Guillermina Bravo, con todas las grandes estrellas de la danza moderna de acá. Xavier Francis me gustó mucho, y me quedé con él cuatro años: fue con quien realmente empecé a bailar moderno. Después tuve temporadas en su grupo, junto con Bodyl Genkel, Antonio Rode, Louis Falco, Fredy Romero, Luis Fandiño, Mireya Barbosa, Carlos Brandí, Ana Salemai y Ruth Noriega. Fue un grupo muy lindo, con bailarines extraordinarios, pero desgraciadamente vino la desbandada, cada uno se fue por su lado, pues las condiciones no eran muy favorables y un maestro como Xavier Francis quería unas condiciones que realmente no se podían dar a nivel de trabajo independiente.

Durante un tiempo la maestra Henríquez se retira de la danza y empieza a desarrollar otras actividades, como la actuación y el cine, pero en 1967, en que se funda Ballet Independiente, bajo la dirección de Gladiola Orozco y Raúl Flores Canelo, este último invita a Graciela Henríquez a formar parte de su compañía. “Raúl me dijo que allí había libertad, porque lo que no me interesaba era estar diez horas al día en un grupo, sintiendo que la vida se pasaba y no se hacía nada. Con Raúl había una gran libertad, que me interesó y por tanto entré.”

Hasta ese momento usted era sólo bailarina, bueno, una magnífica bailarina, pero aún no se había revelado su talento como coreógrafa de danza contemporánea, ¿cómo fue que hizo sus primeras coreografías?

Cómo las hice, no me preguntes: yo no sé. La necesidad fue la que, en parte, decidió que yo hiciera coreografías como las hice. Fui a Venezuela en unas vacaciones a bailar, porque mi primo, Vicente Negrada, que sí era un gran coreógrafo en Estados

Unidos, iba a montar una obra y pensó que yo podía ser la estrella. Pero él no llegó, por sus compromisos, y la gente estaba esperando; entonces me dijeron: "Graciela, haz algo" y entonces yo "hice algo". Ese algo no salió tan mal. Como quien dice, la necesidad me obligó. Cuando después de estar tres meses en Venezuela regresé a México le dije a Raúl: "Pues ya hice 'algo' allá en Venezuela, que gustó; si tú quieres lo pongo. . ." Lo puse y fue un éxito impresionante, gustó muchísimo, la crítica me trató muy bien. Se llamaba *El equilibrio perdido*. Cuando uno hace la primera coreografía y le va bien, resulta un estímulo y es fácil ya, de ahí, seguir experimentando.

La primera incursión de Graciela Henríquez en la danza-teatro, cuando nadie lo había intentado en Latinoamérica, fue con *Mujeres* (1969), obra inspirada en los movimientos sociales y feministas de los años sesenta. Esta coreografía se puso con Ballet Independiente y se llevó a Europa en 1975, donde fue aclamada por la crítica; por ejemplo, la revista *Kritik* de Alemania, dijo que sorprendentemente la vanguardia había llegado de México y no de Nueva York, de donde se esperaba. Otra prestigiada coreografía de Henríquez que también recurre al tema de la mujer es *Las tardes de Salomé*, cuyo leit motiv es el matrimonio y sus aspectos generales; esta obra tiene varias escenas, donde se muestra cómo se compra una novia o la noche de bodas, con el ritual de la mujer que se

tiene que inmolar en sacrificio; todo esto presentado con textos que la coreógrafa escribió y fundió con música y teatro. Con la obra *Oraciones*, Graciela Henríquez participó en el Primer Foro de Música Nueva, resultando un éxito impresionante; en ella, basada en rezos populares, voz, música y movimiento se fusionan, alcanzando una síntesis plena y novedosa.

¿Qué fue Tropicana, con qué experimentó, qué aportó?

Fue un grupo que bailó ritmos afroantillanos y música del Caribe. Fue, de cierta forma, un grupo que creó una ruptura, porque antes de Tropicana nadie había bailado los ritmos tropicales de la forma en que nosotros los introdujimos. Nosotros no bailábamos nada más por bailar el danzón, el porro o la cumbia, sino que había todo un marco teórico y una situación dramática que escenificábamos, con toda una anécdota. El maestro Ismael Fernández y yo dirigimos Tropicana; ahora él se encuentra en Monterrey. Ambos recuperamos una serie de personajes: gente del mercado, la vendedora de fruta, el policía, la sirvienta. En fin, con Tropicana intentamos hacer cosas nuevas para el público, porque ya estábamos hartos de lo que llamamos "la sala sola", porque las salas estaban solas y uno bailaba para tres gatos que no se emocionaban ni se impresionaban, hiciera uno lo que hiciera. Pienso que en ese entonces la danza contemporánea ha-

bía creado una sensación de aburrimiento y la gente no quería saber nada. Nosotros con Tropicana rompimos esa barrera, ya que el público sentía que estaba en el escenario y nosotros que estábamos en el público. Creo que en algo contribuimos al cambio, ya que se cambió aquella idea tan aburrida de la danza moderna, tan rígida. Supuestamente, la danza moderna había surgido como un movimiento que buscaba libertad, los pies desnudos eran ya una búsqueda de libertad, pero se cayó en una prisión peor que la del clásico, en una prisión impresionante.

Tengo entendido que usted está montando una obra que se planea presentar en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario.

Se había hablado de la posibilidad con José Luis Cruz y es una pena que no se haya hecho aún. *La bolivariada* es mi pequeña contribución a esa idea de hacer del bolivarismo una ideología aleccionante; esta obra discute la posibilidad de la integración latinoamericana. Claro que es una obra tipo comedia musical, cómica; hacemos choteo y relajo. Pero aún no me han confirmado nada en la UNAM. Me imagino que ya no se va a presentar este año porque es una obra que toma tiempo, se necesitan cuando menos seis meses de montaje, es una obra que exige, que es difícil. Ahora bien, es un trabajo casi surrealista, porque mezclar a Carlos Marx con José Vasconcelos, Carlos Pellicer, Bolívar. . . y todo en 1988, es como un sueño, casi, para poderlo situar ahora.

Las coreografías de Graciela Henríquez forman parte de los repertorios de grandes compañías de danza contemporánea en toda Latinoamérica, lo cual es un orgullo para una abogada de la hermandad de nuestro continente hispano. Experimentada, pero inquieta y espontánea, sin mucha parafernalia, Graciela Henríquez ha sido vital para la renovación de las formas y la apertura de caminos inexplorados en la danza contemporánea de nuestros países.

¿Cómo ve usted las perspectivas de la danza en México?

Es milagroso ver como existen tantos grupos con tanto entusiasmo e interés, y todo en una situación tan difícil. Además grupos comprometidos con la danza y con el cambio social. Es muy estimulante todo esto y pienso que el público se está calentando. ♦

