

Cine

EL CINE IMAGINARIO (IX)

LA REALIDAD DESAFORADA

Por Daniel González Dueñas

1. Arrebato de carnaval

La cinematografía norteamericana muestra una diversidad aparentemente ajena a cualquier esfuerzo ordenador. Sin embargo y antes siquiera de intentar tal empresa, es posible entrever ciertas corrientes de fondo si se contempla como punto de convergencia la tradicional entrega del Oscar, la anual fiesta de las nominaciones.

Como en las demás zonas del imperio, el movimiento dentro del medio fílmico es siempre ascendente a través de los niveles de una pirámide: cada círculo es más exclusivo que el anterior y contiene menos privilegios que impuestos redoblados. La fiesta implica sus clasificaciones precisas y su propio repertorio de reacciones ante toda posible acción (cada comportamiento revestido de "sensible espontaneidad"). Para cada nivel nominado habrá un férreo decálogo a cumplir, un mínimo sitio a disputar, un nuevo nombre que defender. El todo se juega por conseguir unos segundos en el *podium* más codiciado —por espectacular— del mundo: atestiguar ese brevísimo discurso de cualquier actor, sosteniendo su Oscar como máxima certificación, dirigiéndose a millones de espectadores, es sin duda identificarse con su sincera ("no actuada") conmoción del "no sé qué decir" que lo dice todo. Porque la fiesta no está dirigida a los festejados: antes que nada, éstos son portavoces y en su actitud al recibir la "distinción" se transmite un subtexto dirigido a sus colegas (la gente del medio): "Tú, presente en la sala —o en tu casa frente al aparato televisor—, puedes ser el próximo: no flaquees, no dudes, no te descuides" ("la tradición continúa").

Cada individuo no nominado o nominado pero no ganador se sentirá más incumbido por la emoción que sus compañeros triunfadores. Ellos han accedido a un es-

tadio superior (o más bien: a uno menos inferior), pero el nuevo emplazamiento implica un doble vilo: si por un lado "llegaron", por otro todo esfuerzo doloroso se aplicará no tanto a dar el siguiente *paso* como a "mantenerse" en el sitio recién conquistado (en el fondo de cada "gracias de verdad" hay un "lo merezco menos por tal o cual labor que por la desgarradora espera de este momento"). El ascenso no los consagra: los deja solos rodeados por amenazas apenas intuitas en el nivel anterior. La única protección posible es ajustarse con múltiple fidelidad al decálogo que marca la conducta a seguir; así, quien ganó pagará su primer tributo demostrando apreciar *en lo que vale* su excepcional e "inmerecido" señalamiento (ya sea con irrefrenables lágrimas o con gesto adusto que apenas logra dominar el inminente desborde). ¿Por qué pagar tan alto precio por unos cuantos segundos en el *podium*? Acaso porque sólo en ese lapso el nominado *tiene palabra*, acaso porque sólo entonces *es palabra*. Su labor en una película ha sido nominar con la esperanza de ser nominado: en ese momento en que tiene "todos los ojos encima" se abren también los micrófonos a su voz. Supremo peligro para el aparato: ¿en algún punto de la fiesta podría brotar una verdadera enunciación, una palabra que fuese más que nula sentimentalidad? Bajo ninguna circunstancia: toda palabra, aun la más atentatoria, ha sido cuidadosamente pre-nominada.

Singular escalinata: quien asciende no podrá disfrutar de ese arribo sino aparentando que no ha subido en lo absoluto. Y quizá en el fondo no se trate de una apariencia: ante la comparación con la "cima" añorada (la *estrella*, el mito encarnado, el sentimiento que cumple todo deseo), los demás niveles —incluso los más cercanos a la meta— resultan ínfimos sin remedio. Por ello la mecánica de arribo voluntariamente renuncia a enunciar: sólo atribuyéndolo todo al sentimiento pueden ser tolerados los oprobios, tributos y canibalismos, convirtiéndolos en innominados registros de la "experiencia vivida", de la "sabiduría de las emociones".

Los sentimientos se desbordan, rebasan la frontera: quien fue nominado y no resultó triunfador, tendrá que disimular tras una sonrisa humilde su tormenta interna de humillación y despropósito; a quien no tocó una nominación corresponderá otro encubrimiento emotivo demostrado en su "imparcial" asistencia a la ceremonia (la "recta dignidad" es una forma de nominar). Un último oprobio aguarda

a quien ni siquiera fue invitado a ella condenándose así al nivel más bajo de la fiesta; pero la genealogía protege celosamente a los que sustentan el *medio*, es a ellos a quienes se dedica la fiesta a través del más amplio de los sobreentendidos: formar parte del árbol genealógico —así sea como la más modesta parte de la corteza— es en sí un premio inferido, un privilegio de base. Los verdaderos nominados permanentes son aquellos actores, autores y técnicos mayoritarios en la escala del festejo; incluso ellos están lejos del basamento de la pirámide: Hollywood eleva sus sótanos a categoría de azoteas de otras cinematografías. Quien desborda las fronteras nacionales, entonces, no es un hecho cinematográfico sino una jerarquización invasora, un violento reacomodo: afectadas casi todas las industrias fílmicas por la impuesta estructura piramidal, cimentarán sus respectivos movimientos en sub-decálogos similares. Los negociantes de cada país se sumarán al fatal sobreentendido de una Gran Pirámide mundial desde cuya cima el festivo lenguaje nominante debe ser tomado como "propio": el mayoritario cine comercial compartirá el "único" lenguaje anhelando con desesperación hacerse eco del hollywoodense cine *estelar* (mercantil, emocionado y conquistador: *realista*).

La emoción se canta a sí misma, y queda en mero ruido todo pensamiento (prioritariamente el que pudiera despertar la conciencia de los "festejados" llevándolos a repudiar la farsa piramidal y optar por las verdaderas alternativas de Enunciación). En las infinitas secuelas de la fiesta (dentro y fuera de las fronteras físicas y en correspondientes núcleos de "gente del medio", siempre ésta bajo el yugo de los mercados piramidales), no habrá *rating* —elevada audiencia— sin constantes re-enunciaciones del decálogo-todo-sentimiento. La regla es asumir la convención como propia y "natural", ajustarse a la parodia eliminando toda duda que podría introducir sus alfileres en los momentos más inoportunos. Para ello resulta imprescindible eludir un hecho: el de que ese "puro sentimiento" ha sido frío y racionalmente nominado. Sobre todo, importa ceder al tácito acuerdo de descalificar cualquier lenguaje que no implique la degradación de la idea ante el arrebato del carnaval.

2. El ancla verbal

Obsesionarse tanto por la frontera es la mejor forma de borrarla, de perderla de vista, de no respetarla. Así, la audiencia

norteamericana adopta la misma actitud que su "gente del medio" (fuera de los contados segundos ante la cámara o en el *podium*, los festejados son *público*: el más inflexible, el más corrosivo). El auditor norteamericano puede olvidarse de sí mismo y vivir aventuras y conflictos (peripecias) a la profundidad que desee, porque la frontera es convención móvil: no hay marcada diferencia entre un espectador que actúa en las calles y un actor que juzga a otros actores en la pantalla; tampoco la habrá entre una película realista (que calla lo sabido) y la cotidianeidad (que no sabe lo que calla). El auditorio angloparlante recibe incluso un desafío, el de sumergirse "a fondo" en el vértigo de un filme: la nominación también toca a cada uno de los ciudadanos estadounidenses al incorporarlos a los términos de la fiesta ("vivir a fondo" la peripecia de una película establece las leyes de *vivir a fondo* —"sentir a fondo", siempre vertiginosamente para que no llegue a formarse la palabra y así vaya a trastocarse lo *nominado*—).

Toda gente es "gente del medio"; más aún, *es* el medio. A todos y cada uno el ancla verbal, inamovible, los traerá de regreso al encenderse las luces de la sala de proyección, los conjuntará en una *peripecia* poco diferente a la incluida en la cinta que han presenciado. Las murallas fronterizas —como los demás límites del imperio— no permitirán que se produzca una sola filtración de lo ferozmente restringido. (Y si se cuela algo, habrá que incorporarlo con oportunidad al *espectáculo*.) Nada de afuera hacia adentro, pero tampoco a la inversa: el oro de Hollywood es la dorada jaula en que los sueños de evasión se elevan a tesoro nacional, Fort Knox de la xenofobia pero también del escapismo. ¿Es en verdad redundante afirmar que la industria de la fuga encubre un deseo de huir? Acaso la obsesión quiere ubicar la frontera para saber qué está pisando: ¿un *foro* o una realidad *desaforada*?

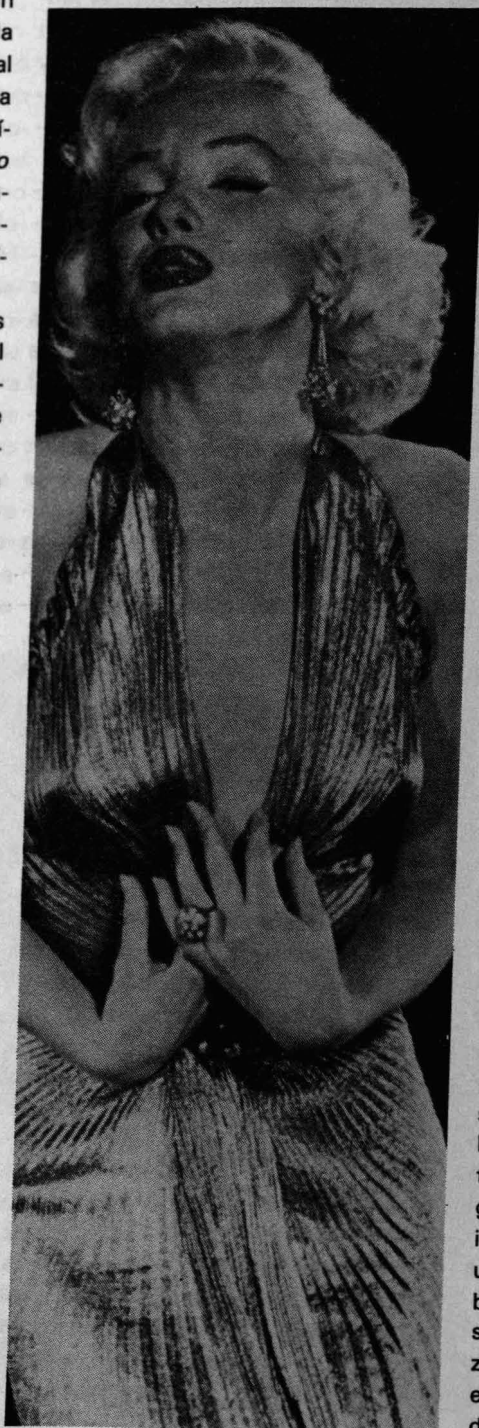
3. Verdades incuestionables

El lenguaje cinematográfico norteamericano es una tradición que aun sus detractores cultivan con orgullo: las constantes innovaciones al realismo pasan de una época a otra con la misma eficacia ulterior, enriqueciéndolo menos que cuestionándolo —e incluso las revisiones se ven obligadas a construirse a partir de ese lenguaje *único*—. Paradoja móvil: el código se solidifica precisamente desde su debilitamiento.

Sin necesidad de conocer en detalle la compleja parafernalia cinematográfica, el público mundial ha aprendido a recodificar todo tipo de convenciones hollywoodenses. Un ejemplo (además de la "existencia de la Gran Pirámide") es el *letrero the end*: si bien tiende a perderse —por "inverosímil"— la tradición de esas palabras concluyentes, de inmediato son sustituidas por equivalencias: el congelamiento de la imagen, el lánguido alejarse de la cámara dejando a los personajes "a su suerte", el fundido a negro, sobre todo el irrumpir del *rol* de créditos —reparto artístico y técnico— en movimiento ascen-

dente. Una curiosa mecánica demuestra que el público comparte el código aun en sus más intrincadas áreas: incluso desconociendo el argumento o la duración de una película, ciertos espectadores comienzan a levantarse de sus asientos antes de cualquier señal directa de que la cinta ha concluido, sabedores de que se trata de la secuencia-desenlace y por lo general desinteresados de los "créditos" que cierran el filme. Sea cual sea la convención usada, el mensaje implícito en el final de las películas hollywoodenses sería algo así como "vuelve a ti mismo para que consagres el producto y, al hacerlo, formes parte de *esto* que tiene el poder de transfigurarte, así sea por un momento."

Esto, no "el cine" o "este cine" y ni siquiera "esta película". La ambigüedad del *esto* (nominación silenciosa) permite la ilusión de haber roto la última frontera, la de las palabras demarcadoras. Si un espectador intuye qué es *esto* sin necesidad de calificarlo o al menos mencionarlo, tampoco requerirá nombrar directamente otras ambigüedades que, en sendos territorios, necesitan de su sobreentendido para prosperar. (Ya el propio Thomas Jefferson acuña un término muy significativo en la mismísima declaración de independencia norteamericana: *self-evident*, las verdades incuestionables, lo que en sí es elocuente y no requiere abundancia, interrogación o re-conocimiento). Tanto los más complicados como los más burdos componentes del lenguaje cinematográfico reposan en una tabla magna, el arcano decálogo del realismo hollywoodense —del que ahora participan incluso sus películas "menos realistas"—. Basta centrarse atentamente en la expresión verbal. Es necesario *oír* las más opuestas películas para encontrar una identidad que trasciende su obvia confluencia en la lengua inglesa. Tampoco se trata del empuje mayoritario del *slang* —prerrogativa de grupos o etnias de fortaleza creciente— o de las "modas del decir" impuestas por tal o cual subdemarcación. Antes que todo ello late una básica unidad enunciativa representada por el *modo*, los giros tonales significativos, acentos, silabeos, guturalizaciones, cada uno conectado con cierta postura corporal. ¿Reflejo del decálogo o uno de sus mandamientos? No importa si se enuncia un "gag" barato o una verdad "self-evident": entre líneas vibra el lugar común —*el ruido común*—. Insistir tanto en el sentimiento no sensibiliza sino una sola capacidad en el espectador: la de percibir el telón de fondo de lo "real", el *continuo* en donde ya-



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