

Cine

EL CINE
IMAGINARIO VIII

LA FIESTA DE LAS NOMINACIONES

Por Daniel González Dueñas

1. *Emporio celestial*

Si un insensato historiador que optara por la total imparcialidad quisiera hacer un catálogo de criaturas y temas propuestos por el cine norteamericano contemporáneo, tendría que renunciar a los usuales sistemas clasificatorios. El panorama de esa cinematografía ofrece una tal diversidad abigarrada, que nuestro historiador tendría que encontrar un método que no terminara tarde o temprano sucumbiendo ante esa gama (y aumentando con ello el caos proliferante). Entre géneros y estilos sin fronteras definidas, ¿cómo encontrar las constantes? Ante la abundancia de filmes y los que brotan a diario, ¿será posible extraer un mínimo común denominador? Aun subdividiendo en zonas arbitrarias, ¿cómo guiarse si incluso los temas y personajes más opuestos parecen tener íntimas ligas? El insensato historiador intuye que la multiplicidad es engañosa y que en el fondo son muy pocos los elementos combinados: ¿cómo ordenar sin que lo arbitrario dé paso a lo deficiente, sin que la reiteración haga más espeso el "objeto de estudio", sin que la tesis generalizadora sea tan caótica como lo generalizado?

Con un insobornable deseo de claridad, el estudioso quizá terminara por recurrir, en el mejor de los casos, a un ordenamiento similar al de aquella célebre enciclopedia china citada por Borges, el *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. El autor argentino recuerda:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros

suelto, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

Acaso únicamente el aliento mágico podría conjurar las trampas: este tratado chino sabe que los nombres son entidades vivas y que nada les resulta más afín que el juego. El supremo aliento poético del *Emporio celestial* implica una ruptura de la lógica y sus vicios occidentales, una vía indirecta que tal vez sea la única posibilitada para las líneas rectas. Así, el *Emporio* consiente el insuperable inciso (j) —y de ahí su lucidez casi dolorosa—; en su sereno delirio, el venerable tratadista incluye el renglón de las excepciones (l). También considera los efectos de una percepción forzada (n), y con luminosa humildad da entrada al juego de espejos (h). Estremecedora resulta la contigüidad de las categorías (e) y (f), o el sutil hábito de horror en la (m). Sólo con tal capacidad de asombro un catálogo sería fértil en sí mismo y eludiría convertirse en otro inciso más de las curiosidades bizarras.

Antes siquiera de intentar semejante labor, cabría plantear un par de observaciones mucho menos arduas, concernientes al acto de clasificar. (Aunque habrá que colocarse a la sombra del ilustre enciclopedista, así sea citando sus categorías mágicas, a manera de conjunto.)

2. *Pertenecientes al Emperador*

A pesar del abigarrado panorama de la pantalla estadounidense actual, existe una plataforma que permite toda convivencia y que incluso la fomenta, una especie de cohesión a toda prueba, un principio de solidez en la pluralidad. ¿Qué vigorosa cadena mantiene íntimamente unidas tanto a las criaturas del western como a las de la ciencia-ficción, a las del thriller y la comedia musical, a las retratadas por las películas "de época" y a las "cuestionadas" por el cine político? ¿Se trata de la técnica, el capitalista desarrollo de los medios, la tradición de buena factura de la cinematografía norteamericana? ¿O lo formal es efecto inmediato de otro elemento más de fondo que oculta reveladores componentes *de origen*? Pese a su obvedad "a todas luces", no basta anteponer que esa variada gama comparte una cultura. Existe un cabo suelto que singulariza esta *dispersión unitaria*. Que exista una heterogeneidad en los tratamientos cinematográficos no es prerrogativa de ese país; sin embar-

BUÑUEL
ICONOGRAFÍA
PERSONAL

Investigación
(iconografía
y textos)

Alba C. de Rojo

El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto.

Luis Buñuel



cf



go, el rasgo que distingue su pantalla, pionera del realismo, ¿es la palabra, el *consenso* definitorio, la ley que da rostro y tamaño a temas y criaturas?

Por más diversos y contradictorios que sean personajes y situaciones, puede hablarse de *genealogía*. Cuando los ancestros de un pueblo fueron pensadores armonizados con su tierra, el nombre de los descendientes hablará de raíces y canto a la naturaleza; cuando un grupo humano desciende de conquistadores, sus nombres y lenguaje quedarán en perpetua colonización de un origen nebuloso. No hay en la pantalla realista norteamericana un árbol del conocimiento, sino un árbol genealógico. Temas y criaturas son familia porque se les antepone un condicionante: el exacto código que determinará no a cada una de las manifestaciones, sino a la forma de definir las. Antes que tal o cual "símbolo", aparece la relación que se exige a esos símbolos guardar entre sí. Cabe ubicarse, pues, no en la suma ni en lo sumado, sino en el instante en que se establece el *signo de sumar*.

3. Embalsamados

Desde el origen de los grandes estudios cinematográficos, a partir de los *self-made men*, el orgullo americano y la búsqueda de las mecas, la declaración de principios hollywoodense no ha hecho sino fortalecerse. Desde luego, tuvo siempre que ver con el concepto de *imperio*: la "fábrica de sueños" estaría calibrada para retroalimentarse sin fin, y sería vaso comunicante de los avatares del imperio. El *star system* (creación de pobladores divinizados para un olimpo escenográfico) encarnaría en el fondo, y con todas las variantes posibles, un solo ideal: el *american dream*. Sin embargo, ¿basta esa obvia reciprocidad Hollywood-imperio para definir la inflexible unidad de tan disímil pantalla en nuestros días?

Quizá una pista radica en el sentido festivo que desde siempre ha rodeado a la mitología cinematográfica norteamericana. El centro de ésta es, sin duda, la fiesta del Oscar, la gran asamblea anual, la *ceremonia de entrega* con sus múltiples ramajes y secuelas. Apenas surgida una "industria del espectáculo", la figura del actor eclipsó sistemáticamente al personaje (y el actor sigue siendo el nominado por excelencia): ¿quién iba a aplaudir al "hijo del sheik" y no a Valentino encarnándolo? El caso de este "mito" es significativo: Valentino no atrajo lo "mítico" por haber consagrado una técnica interpretativa (el mito no necesita actuar: basta que mues-

tre la mayor cantidad de facetas de su presencia "divina"), sino por haber "interpretado" un sueño artificial —y colectivo—. Ninguna de sus admiradoras intentó suicidarse cuando su ídolo "actuaba que moriría"; eliminando al personaje-pretexto, las seguidoras insomnes podían transformarse en la imagen, cuidadosamente divulgada y clasificada, de la "fanática", soñadora de sí misma. Cuando Valentino fallece "en verdad", la ola de suicidios obedeció no tanto a ese fin físico, sino a la intolerable suspensión de un sueño *realizante*. La irrepetible conmoción demostró a Hollywood que, a la inversa de aquella faéna que propiciara en el público (cancelar al personaje), había eliminado a la persona. Para la fábrica de sueños y para los soñadores hubo un doloroso descubrimiento: actor y personaje se parecían en un solo hecho: no volverían jamás.

El lado femenino del Olimpo, heredero de la aureola divina de la Sarah Bernhardt teatral, actuaba en el mismo sentido: ¿a quién buscaban emular las grandes actrices del mundo entero, a la Marguerite Gautier del oro romántico o a una Garbo aficionada a las camelias? Si este personaje creado por Dumas fue antes interpretado por Clara Kimball (1915), Theda Bara (1917) y Nazimova (1921, con Valentino como pareja), es Garbo quien toca al mito y lo encarna. Nueva enseñanza: no basta representar un "personaje inmortal" para lograr esa inmortalidad; se trata de una impredecible reacción química cuyos facto-

res radican en una zona fuera de todo control. La fiesta, entonces, sabedora de que esa catálisis es su materia prima, tratará de sustituirla por medio de una específica terminología que haga posibles —y hasta imprescindibles— las conquistas.

Al paso de los años, autores y directores compartieron el estrado del Oscar con tanta presencia como las "estrellas": el público aprendió a festejar a la industria al mismo tiempo que a la individualidad estelar de ella surgida. El vocabulario se enriquecía: el productor, fabricante de mitos, mostraba sus hilos para que entre persona y personaje fuera notable la *cocina*, lo suficiente como para controlar las graduaciones del sueño (y prever otro "síndrome de Valentino") sin que se notaran las reacciones químicas que a toda costa se quería controlar. Brotan entonces nombres básicos; por ejemplo, ¿qué actor de otras nacionalidades aceptaría no sin cierta incomodidad que se le aplicara la traducción literal del término *entertainer*, que califica *a priori* a cualquier estrella mayor o menor del país norteamericano? Uno de los componentes esenciales de la feroz unidad de la industria es la *nomina-ción*: ¿estará suficientemente "evidenciado" que *award*, además de "recompensa", también conlleva implicaciones de juicio —"te estoy evaluando"— y aun de advertencia —"no te apartes un ápice del premio concedido"—? Nominar es conceder un nombre, pero no uno a la medida de cada individuo sino de la serie de con-



Rodolfo Valentino

Vuelta

REVISTA

• julio de 1988 •

140

ALEJANDRO ROSSI

Sedosa, la niña
FEDERICO REYES
HEROLES

Sencillez de la
democracia

J. SANCHEZ SUSARREY

La izquierda:
¿emisario del pasado?

LITERATURA RUSA:

RECONSIDERACIONES

(1902 - 1987)

LIBROS

VERANO DE 1988

DAVID A. BRADING

Vito y
profecía
en la historia
de México

VUELTA

"...algo admirable y único en el trabajo de Brading: su equilibrio. Es un don que le viene de la tradición historiográfica inglesa.

A través de su mirada los clásicos nos miran."

Enrique Krauze

Editorial Vuelta, S.A. de C.V.

Av. Contreras No. 516 3er. piso.

Col. San Jerónimo Lídice

10200 México D.F.

Suscripciones:

Provincia y D.F., \$30.000

venciones que lo definen: tener nombre será en primer lugar pronunciarlo, y con ello ajustarse sin cesar a los términos de la concesión (así como afirmar el decálogo que da o quita la palabra).

4. Amaestrados

There's no business like show business.

Por más conmovedor que sea un trabajo histriónico (desde John Barrymore hasta Paul Newman, desde Joan Crawford hasta Meryl Streep), la audiencia norteamericana jamás ha olvidado que se trata de eso mismo, del *esfuerzo* de un actor. Sin contradecir su entrega a personajes o situaciones dramáticas —y acaso fundamentándola—, los espectadores locales no abandonan ni un instante la férrea frontera, la línea cuidadosamente convenida que separa la "ficción" de la "realidad". (Y decir "espectador" es poner en primera fila a la "gente del medio".) Curioso fenómeno: el estatuir rigurosamente esa frontera, sumado a la clara conciencia de su emplazamiento, permite "entregarse" con un doble furor, insólitamente vigoroso, a las ingeniosísimas convenciones de fondo. Sin embargo, la elocuente catarsis es el opuesto de la tesis brechtiana, el alejamiento crítico. No es que el auditor estadounidense sin cesar tenga presente la "puesta en escena" (movimiento de cámara, juego de luz, *set*), sino que su identificación se origina en el nombre con que previamente se le ha descrito *dónde debe localizar la frontera*.

De esta forma, la línea divisoria entre *business* y *show business* queda al filo de

la pantalla, pero no hacia dentro —las bambalinas— sino hacia afuera —entre las butacas de la sala de proyección—, en una nueva pantalla formada por antiguas convenciones monolíticas (cabe decir, en el concepto mismo del "espectáculo"): las reglas del juego deparan un "papel" preciso no sólo a los actores sino al público, inmensamente conmovido hasta ser uno con el protagonista, esforzado y virtuoso. El término "conmover" es también una clave: la publicidad de los filmes se construye en el superlativo infinito y recurrente: *greatest, ever seen, never before, of all times*. Los anuncios se arrebatan los adjetivos: emocionante, enternecedor, sorprendente, excitante, estremecedor. De modo invariable, la esencia de la fiesta se quiere en los sentimientos, y aún más, en las sensaciones sin precedente. Cada película (sobre todo en los últimos tiempos) deberá ser "la" película, un acontecimiento que barrerá a sus precedentes, o no será. Desde luego, la industria del superlativo sabe que sólo un puñado de superproducciones podrán competir en ese último y feroz nivel de las finanzas. No obstante, la aureola de los filmes mayoritarios será la misma: el *pathos* antepuesto al *logos*. Toda película aspira a un público abundante; aun las obras inconformes deben jugar el juego que condiciona *quién mirará qué*.

La fiesta del Oscar es la cúspide del superlativo y la sentimentalidad. "Impresionante" ver a Chaplin (ese francotirador lúcido) agradecer la ovación multitudinaria con su Oscar homenajeante en la mano mientras se escucha música de *Candle-*



Greta Garbo

jas. Ford, Capra, Walsh, recibirán idénticos "desbordes de emoción" que John Wayne, Johnny Weissmuller o Gene Kelly. Lo conmovedor todo lo perdona y justifica, aun a las obras y autores subversivos y sobre todo a ellos, porque se han atrevido al más punible de los delitos: dudar —o de plano negar— que sentir lo sea todo, y que la única opción sea "sentir el pensamiento", *a priori* impuesto por Hollywood que equivale a desarticular de antemano todo camino por donde el absurdo pudiera mostrarse. Un filme del siempre agudo Andrzej Wajda (*Crónica de amor*, 1985) enuncia y responde el sobreentendido hollywoodense por excelencia. Uno de sus personajes exclama: "El hombre nada sabe; por eso no queda sino seguir a los instintos". Su interlocutor matiza: "Sí, es decir, al miedo". Fomentando el miedo ("la razón crea monstruos"), la estrategia desintegra toda actividad racional que —de estar libre— mostraría los monstruos que se hacen pasar por "sentimentalidad". Lo conmovedor mueve ecos fragmentarios de emociones prefabricadas para que no se note la virulenta predación que en el fondo realizan ciertas trampas racionales. Hollywood exige sentir el pensamiento para que no salga a la luz el modo en que *piensa* —diseña, manipula, falsifica— el sentimiento.

Un origen nebuloso implica un porvenir incierto: el miedo en que se basa la festiva ceremonia de entrega es miedo a la mudez, en todos sus niveles y sobre todo en el último, mortuorio. Sin embargo, Hollywood se sobrepone a él elevándolo a único valor de enunciación: el decálogo reposa en convenciones no menos inertes, ni menos inmovilizantes.

La fiesta del Oscar es el delirio cerebral, la febril saturación de las maquinaciones racionales disfrazadas de puro sentimiento. Criaturas y temas se unifican en un sobreentendido: sentir lo es todo —y la actividad cerebral no hace sino mitigar la intensidad—. No importa *qué* se sienta o *cómo*. Y en tanto la gama de las sensaciones puede desbocarse hasta un grado incontrolable, brota una forma de hablar que califica esa gama, menos un lenguaje que un lugar común sonoro, una unidad que "se siente" y que desaparece apenas se modifica la enunciación. Por ello todo lo perdona Hollywood menos aquellas obras que en verdad sienten y hacen sentir sin necesidad de divorciar los sentidos del pensamiento, sin exigencia de fragmentar al hombre, sin tener tanto miedo a unificarlo y aceptar así la pluralidad de sus voces. ♦

Discos

MARÍA CALLAS Y LA TRAVIATA

Por Rafael Madrid

De la lista de óperas completas que EMI ha colocado ya en el mercado, en su proyecto para transferir a disco compacto las grabaciones analógicas monaurales que realizara con María Callas, llamé primero mi atención *La Traviata* por dos motivos irresistibles: fue la primera ópera del mismo nombre que María hizo en México hace ya más de 37 años con un éxito enorme, a pesar de haber sido en los albores de su carrera, pues apenas habían pasado 6 meses de la primera *Traviata* de su vida, cantada en Florencia el 14 de enero de 1951.

La función en el Teatro de Bellas Artes fue radiodifundida y hay una grabación pirata de la misma. El que esto escribe tuvo la fortuna de presenciar una de las 4 funciones que la diva dio en México ese año, causándome una inolvidable impresión que reafirmó mi pasión por la ópera. En los papeles principales de esas funciones estuvieron Cesare Valletti, que también debutó en México ese año y que cantó el Alfredo, Giuseppe Tadei el Germont y Oliviero de Fabritis como director concertador. La función fue vocalmente gloriosa. La voz de la Callas era un torrente sonoro; quizá para los muy exigentes era una *voce troppo forte* para el papel, pero el público salió encantado.

El segundo motivo es que se trata de la única grabación de la lista que se efectuó en "vivo", en el año de 1958, es decir 7 años más tarde, cuando ya la inolvidable cantante dominaba el papel vocal e histriónicamente a la perfección.

La presente grabación fue realizada durante una función celebrada en el Teatro de la Ópera de San Carlos en Lisboa, el 27 de marzo de 1958, con el tenor español Alfredo Kraus, que entonces iniciaba prácticamente su carrera, como Alfredo Germont, y Mario Sereni como Giorgio Germont, los Coros y Orquesta de la Ópera de San Carlos bajo la dirección de Franco Ghione. La función fue radiodifundida y grabada por Radio Lisboa aunque la cinta

fue tratada posteriormente por el cuerpo técnico de EMI.

Naturalmente, como en toda grabación en vivo y sobre todo de aquella época, aparecen todos los ruidos inherentes al caso así como toses y falta de claridad. La orquesta y los coros apenas suenan aceptables pero lo notable es la frescura de la voz de la Callas, muy superior a la versión en disco negro, y la "sustancia" de su interpretación a tan difícil papel pues recuérdese que en tiempos de la diva y hoy en día, la Violeta de *La Traviata* sólo la pueden cantar y actuar satisfactoriamente sopranos que se cuentan con los dedos de una mano y sobran dedos.

La habilidad de la Callas para actuar siempre fue admirada por el público que presenciaba sus representaciones y por la crítica aunque no siempre por la razón justa. Es a través de su voz como ella proyecta en primer término sus dotes histriónicas, una cualidad que es evidente en sus discos. Aquí no hay escenarios, no hay vestuario y sobre todo no se puede ver a la Callas, aunque frecuentemente su habilidad para actuar con la voz es tan poderosa que siente uno su presencia.

No puede decirse que sus grabaciones



María Callas