



cionaria, producto y productora de una solidaridad. “La literatura —añade Kafka— es cosa del pueblo” (*Diario*). La máquina literaria kafkiana anuncia, pues, una futura máquina revolucionaria. (No hay que confundir: Si Chomsky, por ejemplo, se adhiera valientemente a la defensa de los que se negaron a ir a Vietnam, no por ello su teoría generativa es revolucionaria; por el contrario, pertenece aún a la herencia del libro raíz).

Kafka inventa la lengua alemana de Praga. No es suficiente pertenecer a esa minoría checa judía de Praga proveniente del campo. Se hace imprescindible que deliberadamente se excluya cualquier metafórica o simbolización, que esa lengua extraña sea utilizada con un máximo grado de sobriedad, que sólo tenga un valor intensivo. “El animal no habla ‘como’ un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación: las palabras mismas no son ‘como’ animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones.”

El *Kafka* de Deleuze y Guattari no propone con esto un método de análisis, y menos aún un análisis exhaustivo. No es siquiera un ensayo literario estrictamente hablando. El retrato del portero con la cabeza inclinada que aparece en el mesón de *El castillo*, ha sido sólo una entrada al rizoma que, como vemos, no se corresponde únicamente con una máquina literaria.

Kafka. Por una literatura menor propone una nueva lectura —o una nueva manera de leer— que rechaza todos esos mitos que la crítica va heredando. Lo *kafkiano* deja de ser ya un término común. Sólo hay una *política* de Kafka, una *máquina* o *máquinas* que entran en juego, una *experimentación*,

una *cartografía*, un *deseo* que se crea y se mueve en la madriguera de Kafka.

Deleuze y Guattari no son arqueólogos. La literatura menor no está reservada a su discurso sobre Kafka, queda una posibilidad: “Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter opresivo a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta (...). Soñar, en sentido opuesto: saber crear un devenir-menor.

Francisco Hinojosa

Giles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*, Ed. Era, México 1978. (Colección Claves), traducción de Jorge Aguilar Mora.

Rulfo: *búllelo, búllelo, que se nos está enfriando*

La realidad se pone en evidencia en sus dos caras (real, imaginaria) de la misma manera: dejándonos a la intemperie, sin refugio posible en un estado anterior a su constatación, congelados en su misma evidencia.

Jorge Rufinelli, en el prólogo que precede las obras completas de Juan Rulfo, señala: “la imagen literaria que compone la obra de Rulfo —la soledad de los pueblos, soledad tan marcada que en ellos ni siquiera quedan animales, sino fantasmas, espíri-

tus— no es una extravagancia ni la simbolización de una soledad espiritual sino la imagen de una realidad verificable”. En efecto, la realidad que Rulfo narra empieza un instante después de que la muerte se ha posesionado del mundo: la revolución mexicana. El campo, la tierra, está plagada de muerte, y es verificable. Es la realidad que queda después del *Luto Humano* de Revueltas, hemos vuelto al páramo originario y el diluvio ha terminado, todos se han ido (se han muerto), hasta los zopilotes.

Y se ha quedado la tierra, desnuda, desértica, sin habitantes. El reino del silencio, el reino de los muertos que poblarán Comala. La realidad no se desdobra, es múltiple. Los muertos no son muertos, los recuerdos no son memoria sino realidad viva, evidente.

Rufinelli en su prólogo señala, atisba, no es lapidario (y tal vez sea esta su mayor virtud), hace mención a las lecturas que Paz, Fuentes, Arreola han hecho de Rulfo y señala otros caminos; no sin señalar que la lectura referente, histórica, sociológica es la *condición de posibilidad*, sin dejar de bastarse a sí misma, de la crítica interpretativa y de la crítica de la imaginación. Señala, atisba, y como prólogo cumple su función: no ata cabos, suelta hilachas, nos muestra las costuras, nos deja seguir caminos diferentes, algunas veces ambiguos, veredas apenas, caminos abiertos con pico y pala, avenidas enormes en otros casos.

Otro camino: las referencias, y es aquí donde Rufinelli resulta muy acertado. Cuando señala afinidades de Rulfo con otros escritores, en especial las que tiene con el suizo Ramuz y el francés Giono, con el lenguaje y su relación con el medio (evidente en Ramuz y el habla ¿costumbrista? de los montañeses). Ya Rufinelli había mostrado perspicacia al hablar de Revueltas, donde sitúa y deslinda la influencia de Faulkner en su narrativa, aproximándolo a los novelistas rusos del diecinueve. En Rulfo, nuevamente sitúa a Faulkner: “Se ha mencionado muchas veces, como influencias literarias de Rulfo, autores como William Faulkner, Jean Giono, C. M. Ramuz; el primero tal vez por sus técnicas: el perspectivismo que destruye cualquier noción monolítica de lo real, el monólogo interior que no sólo revela en forma directa el torrente de pensamiento sino las maneras ideológicas de estar ante la realidad”.

La edición de las *Obras completas de Juan Rulfo*, incluye, además de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, el prólogo ya men-

cionado, una cronología de la vida de Rulfo, dos textos para cine y otros dos textos: *La vida no es muy seria en sus cosas* y *Un pedazo de noche*, además de una larga y seria cronología.

¿Qué agregan a nuestro conocimiento de Rulfo los textos que ahora conocemos? En el caso de "La vida no es muy seria en sus cosas" y "Un pedazo de noche", el lector coincidirá con Rulfo en considerarlos diferentes, si acaso apenas aproximativos a la concreción esencial de los cuentos o al aliento vital (no es ironía) narrativo de *Pedro Páramo*. (Dije: coincidirán con Rulfo, porque, en cierta manera, Rulfo trató de conservar estos textos en el olvido).

Pero, sin embargo, por su propia insuficiencia los dos textos ayudan a comprender mejor la obra de Rulfo, no por contraste, medio obviamente pobre; sino por aproximación. Ya desde el título; "La vida no es muy seria en sus cosas" revela una sensibilidad capaz; cuya huella se ve firme y cuyos titubeos dan forma: *la duda*, que será un elemento motor en su narrativa, está presente, manifiesta, si se quiere un poco ingenua. Cuando Tanilo muere, lo que no dudamos, lo que no dudan Natalia y el hermano de Tanilo (el narrador), es que haya muerto, tampoco dudan sobre su culpa, ellos lo mataron; dudan en cambio sobre si serán perdonados, si las llagas de Tanilo se borrarán un día de su memoria. Por ellos, dudan por ellos, no por Tanilo: *Tanilo se curó hasta de vivir*. Macario habla con seguridad, con fruición de la leche, de los pechos de Felipa pero su madrastra acabaría con esa fruición si apareciera, las ranas no deben despertarla. ¿Acallar el miedo, el temor, la duda? No; al enfrentarlos desarmados, sin refugio o como dije al principio (porque la tabla de Macario no es arma), los personajes de Rulfo exacerban y subliman el dolor. Los muertos se nutren de soledad y tristeza, morir y vivir pierden toda importancia, padre e hijo luchan entre ellos (Rufinelli señala la importancia de esta relación en *Pedro Páramo*), quedará el pecado, la llaga, la pus, el arrepentimiento.

Una noche se me acercó un hombre. Esto no tenía importancia, pues para eso estaba yo allí, para que me buscaran los hombres. Pero el que se arrimó esa noche se distinguía de los demás en que traía un niño en brazos. (Un pedazo de noche.)

Es diferente, en cambio, la importancia de los guiones cinematográficos porque son pensados para una visualización posterior. Rulfo deja la concreción de su texto a otra

persona (Antonio Reynoso y Rubén Gámez); esto hace que los textos sean abiertos para el lector. Pero precisemos, abiertos no en busca de la liberación o el juego, como serían los textos abiertos de Cortázar y Paz, sino abiertos hacia afuera de sí mismos.

Ustedes dirán que es pura necesidad la mía. Y lo es; la necesidad de Rulfo en rondar los mismos temas, las mismas sordidas, escabrosas, a veces escatológicas situaciones, nos hace recordar que la espiral que busca el centro lo encuentra muchas más veces de lo que pensamos.

Búllelo, búllelo que se nos está enfriando —dice Petra en el cuento cinematográfico *El despojo* y del mismo modo que se atiza el fuego para que no se apague si es que esto es aplicable a un ser humano— también lo es para la narrativa de Rulfo. Estos textos atizan el fuego de la obra de Rulfo, nos la recuerdan, nos la confirman.

José María Espinasa

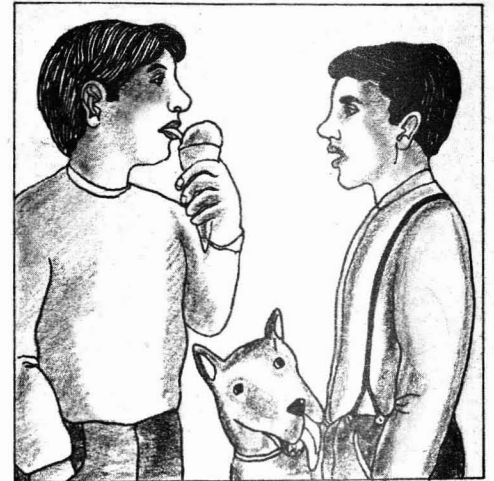
* Juan Rulfo: *Obras completas*; prólogo de Jorge Rufinelli, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.

El cine y el desquite marxista del arte

Desde una óptica marxista y con un enfoque estético Umberto Barbaro inicia su discernimiento con una hipótesis central, la que buscará demostrar a lo largo de su exposición crítica del cine y del teatro fundamentalmente, así como de un incesante debate sobre la esencia social del arte. Se basa para ello en la función del creador cinematográfico, del actor y del montaje del argumento y del guión; pero sobre todo al desempeño del arte:

La obra de arte es una visión del mundo, nacida de complejos factores históricos y que se convierte, a través de distintas elaboraciones, en una visión particular, pero sugestiva por la plenitud de sus valores universales.

¿Por qué desempolvar a Umberto Barbaro después de que sus primeras y quizá más importantes notas datan de los años cuaren-



ta, cuando el cine todavía se estremecía por aquellos productos teórico-prácticos de Einsteinsten, Kulechov, Pudovkin, etc.; cuando todavía la *Intolerancia* de Griffith dejaba secuela y emergía apenas la nueva escuela de Wells? Precisamente porque son las investigaciones de Barbaro sobre la importancia real del primigenio cine italiano, así como las traducciones de los trabajos teóricos de Pudovkin y Kulechov los que dieron trascendencia al conocimiento de la teoría cinematográfica: montaje y sonido (*Teoría del Montaje y Fono filme*). No es curioso por eso que esta obra de Barbaro se inicie con un trabajo introductorio sobre uno de los libros del mismo Pudovkin respecto al montaje icónico y auditivo.

La posición dialéctico-marxista de Barbaro no sólo se revela en el cuestionamiento que hace del arte y de su historia en este libro, sino en todos los anteriores (*Filme: soggetto e sceneggiatura*, 1939; "El Problema de la Prosa Cinematográfica, en *Bianco e Nero*, 1942; *Il cinema e l'oumo moderno*, 1949, etc.). La semblanza que Luigi Chiari presenta como obertura del volumen en cuestión demuestra la importancia del conocimiento y reconocimiento que se debe tener de este autor. Su ensayo final, "El desquite marxista del arte", justifica toda la trascendencia de la obra.

El cine y el desquite marxista del arte, presentado en dos tomos por la colección Punto y Línea de la Editorial Gustavo Gilli, 1977, agrupa una serie de apuntes que revelan aspectos trascendentales con los que U. Barbaro teoriza sobre la importancia del cine en el desarrollo del arte. El cine, parece decir el autor, viene a ser una especie de relevo del arte, carcomido por una época burdamente decadente y asfixia-