

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

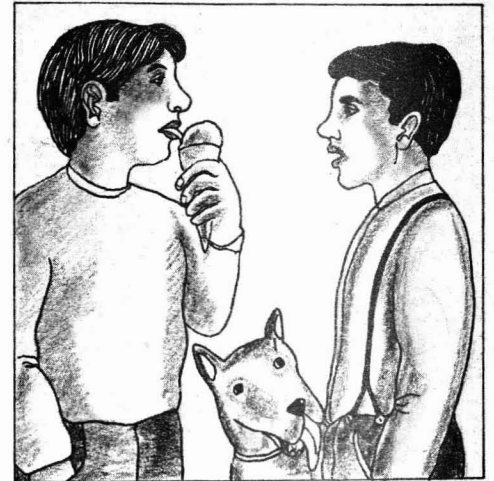
* Juan Rulfo: *Obras completas*; prólogo de Jorge Rufinelli, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.

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 Einsestein, 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: sogetto 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 ni 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-

da por premisas burguesas caracterizadas por la ligereza, la vacuidad, la insulcés, aun de aquellos creadores que pretendieron ser vanguardia del arte: Stalinsavski entre ellos.

Como antecedente inmediato del cinematógrafo, Barbaro cuestiona profundamente al teatro por hacer de su lenguaje un ideolecto aburguesado, promotor de esa decadencia decimonónica que sólo en cierto modo la verdadera vanguardia de Meyerhold, Tairov, Marinetti, Gordon Craig, Bragaglia, etc. trataron de rescatar. No obstante, Barbaro deja entrever con excesivo rigor que el teatro y su decadencia expresiva llegó, vio y murió con la llegada del cine. El error fundamental del lenguaje teatral, para él radica precisamente en su cinematografización, que ya D'Annunzio dejó entrever implícitamente, cuando los seis personajes no andaban en busca de autor, sino del mismo cinematógrafo. El lenguaje teatral de D'Annunzio buscaba una nueva forma de expresión: el cine. Sin embargo, el propio Barbaro, dentro de esa oposición dialéctica teatro/cine, el teatro, cuya muerte vitaliza al cine, no apunta, sino de pasada, la teatralización del cine, que en un principio fue característica de lo que Barbaro denomina: "el gran arte hecho para el pueblo y que será, por lo tanto, el arte de la naciente civilización colectivista."

Después de que el creador del concepto *neorrealismo* sigue machacando sobre la infructuosa existencia del teatro —cuyos "hablantes" contemporáneos juzgarán de rigurosa y exagerada— Barbaro compara la función del actor en el cine y en el teatro. Relega al teatro a una mera posición de *intérprete* o ejecutante bajo el capricho del director. En cambio, al actor del cine, que conoce el *oficio* (dominio de sí mismo) y el arte cinematográfico, le asigna un rasgo de auténtica creación artística, que en unión con el director darán fin y acabado a la verdadera obra de arte.

Es a partir del capítulo denominado "Argumento y Guión" donde las tesis de Barbaro resultan parcialmente extemporáneas, pues se reitera en la crítica marxista del cine como lenguaje expresivo, y se enfatiza en los elementos plásticos que éste requiere para su función artística y no sólo figurativa e industrial. Aspectos importantes son las comparaciones y refutaciones que el autor hace a las tesis de Arnheim sobre la concepción que éste presenta en *El cine como arte*.

Sin embargo, la libre e inteligible exposición y la ejemplificación acertada del mate-

rial que selecciona para demostrar lo que está diciendo resultan altamente aleccionadoras, pues la crítica que él dirige está siempre encauzada a la importancia de la forma y el contenido, como un todo, en el lenguaje cinematográfico.

Es entonces en la primera parte del tomo I donde la disertación sobre los niveles del arte desde un punto de vista marxista cuestionan la esencia misma de la conformación proyectiva del individuo por medio del arte. No puramente el libro de Barbaro constituye una disertación estético-marxista *versus* la concepción burguesa, aunque ese sea el hilo conductor. Más adelante plasma también el fruto de su experiencia recolectada por la investigación, con la que valora la esencia del cine italiano de principios de siglo, iniciadores de la teoría y de la práctica del montaje, aún antes que Griffith, Kulechov y Pudovkin: Guazzoni (*Quo vadis?*); Giovanni Pastrone o Piero Fosco (*Cabiria*); Martoglio (*Sperduti nel buio*), todos entre 1912 y 1914. En estas lecciones de cine, porque realmente son eso, pese a la pontificación y a los *clisés* en que a veces incurre, Barbaro va desarrollando la idea de ir inculcando "de modo particular en los auténticos jóvenes que se acercan al cine sin la mácula de aspiraciones de lucro fácil y de contactos fáciles con mujeres no menos fáciles, la fascinación de este gran arte..." No obstante, el propio Barbaro se justifica desde el principio, diciendo que "los viejos maestros cambiarían este libro por una colección de lugares comunes, y que los jóvenes innovadores, por el contrario, lo tildarían sin más de empírico y, como tal, lo juzgarían indigno de toda consideración."

Pero ¿en dónde radica el desquite mar-

xista del arte? En la dialéctica fundamental idealismo/materialismo dentro de la evolución creadora. En esta vehemente crítica que U. Barbaro inicia en su ensayo final (1960), cuya metafórica intitolación justifica el nombre de esta obra, diríase testamentaria de la visión marxista del autor italiano, se descubre su aportación estético-filosófica.

Es precisamente en este ensayo sobre la estética cinematográfica donde el autor retoma lúcidamente la teoría marxista en su aplicación práctica al cuestionamiento del arte burgués (o parcialmente burgués, investido de tintes vanguardistas) y de las funciones que el cine como arte ha desarrollado desde su nacimiento. Para tal efecto, Barbaro ni siquiera considera la esencia idealista de Benedetto Croce, que ideológicamente podría usarse para ello, sino que incluso la cuestiona.

No son las consideraciones mecánicas del cine las que determinan la producción del mismo, como falsamente se quiere hacer creer. No es ese mecanismo tecnológico el que va a determinar el lenguaje cinematográfico, ni tampoco su forma ni su contenido. Son, para acabar pronto —y como lo demuestra en cada premisa el propio Barbaro—, las condiciones económicas y sociales las que le van dando la razón estética de su existencia. Es precisamente ese "subir y bajar", no necesariamente inmediato, sino histórico, entre la base económica y sus estamentos sociales.

Mucho menos, y esto causará desánimo de los psicólogos profundos encajonados en la ortodoxia psicoanalítica, el cine surgió como una necesidad de proyección onírica e inconsciente que las masas tuvieron en un momento en el que las contradicciones se agudizaron y la sociedad daba paso de un estadio capitalista a uno monopolista. Cuestionamiento acertado, aunque al final del ensayo el propio Barbaro le otorga un lugar importante a la interpretación psicoanalítica en el desarrollo del arte y de la creación cinematográfica.

Barbaro afirma: "El cine nace en el último periodo de revolución social... en una época de transición... Y que hoy sabemos no eran otra cosa que un conjunto de nuevos medios de producción [como los restantes medios de comunicación] destinados a determinar la alteración de tales relaciones, la aparición de una nueva relación, de una nueva estructura económica, nueva base de una nueva cultura." (sic) Y aunque Barbaro no lo explicita, tal parece





que en lo que concluiría este ensayo sería en otorgarle al cine la cualidad expresiva suficiente para ser el promotor de la agudización de contradicciones que dieran origen a la formación de esa nueva cultura. Y obviamente fue por las condiciones supraestructurales que el cine, como productor de mercancías fílmicas, se balancea entre la industria y el arte.

Para esto interviene un factor gnoseológico al que Barbaro le dedica buen espacio y no menos incisiva argumentación: a la relación —también dialéctica— fantasía e imaginación como punto determinante de la creación artística; a lo que Lenin llamó la “necesaria fantasía” en crítica directa a los que por concretos desechaban el corazón y la fantasía. Y de Lenin, Barbaro retoma una cita: “De la contemplación viva al pensamiento abstracto y de éste a la práctica: este es el camino para llegar al conocimiento de la realidad, el conocimiento de la realidad objetiva.”

Por tal motivo, Barbaro discurre filosóficamente sobre la esencia del arte: la relación fantasía como antecedente de la imaginación, sin una de las cuales el arte resulta ideológico, subjetivo, lejos del realismo que requiere. Sin la fantasía, el arte es pura imaginación, y sin ésta es pura fantasía. Sin tales concepciones —parece decir Barbaro— el arte, y el cine entre ellos, se convierte en la expresión falsa de la realidad.

Rafael Reséndiz

U. Barbaro: *El cine y el desquite marxista del arte*; Gustavo Gilli, Colección “Punto y línea”, Barcelona, 1977.

Leyendo historietas

Introducirse en el mundo de la historieta implica conocer los códigos de un lenguaje iconográfico y lingüístico que permitan entenderla, disfrutarla y comprender que la forma y contenido de su estructura presenta implícita y explícitamente aspectos ideológicos derivados del contexto socio-político en el que surge.

Oscar Steimberg en su libro *Leyendo Historietas* y al que subtítulo Estilos y sentidos de un “arte menor”,* recopila una serie de artículos sobre las historietas argentinas que han aparecido en revistas especializadas, en suplementos culturales o en pu-

blicaciones de divulgación popular. En cada uno de ellos se plantean y analizan los diferentes aspectos estéticos, económicos y políticos de la historieta, entre otros, que se conjugan como formas de expresión individual o cultural, desde diferentes enfoques y en distintos niveles, lo que da pie a una desarticulada y fragmentada estructura del texto.

En principio el compilador clasifica el material obtenido en cuatro partes fundamentales: ensayos de divulgación periodística, un ensayo de ubicación histórica de la historieta argentina, reseñas críticas y por último tres intentos de aproximación semiótica. Vale la pena conocer inicialmente las propuestas generales que se hacen en relación al goce y adhesión por la lectura de historietas, y a las que se denominan placeres: placer de leer en dibujos, placer de ser “Superman” y el placer de “escuchar cuentos”. Cada uno de estos placeres señalados están determinados por motivaciones diversas: el reemplazo de un lenguaje escrito-verbal por el de las imágenes, la posibilidad de transformar imaginariamente la vida cotidiana del individuo en un autoengaño de vivenciar las aventuras del héroe o superhéroe, y por último, el retorno a la infancia.

Pero frente a los placeres que proporciona la lectura de historietas, mencionados en el primer artículo que presenta Steimberg, se explican las restricciones de orden ideológico en la narrativa iconográfica y en el lenguaje escrito-verbal, que conforman su carácter estético, lejos de alcanzar ser un arte consumado. Por el contrario, su origen y desarrollo comercial coartan los intentos de ser un arte mayor, a pesar de conjugar elementos y técnicas derivados de la pintura, la escultura y del cine mismo, que le han aportado experiencias acumuladas en este sentido.

En la muy breve reseña histórica de la historieta argentina apenas puede vislumbrarse el desarrollo técnico e ideológico de la misma. Es a través de un personaje, “Superhéroe” de las pampas que penetramos en la dimensión real de este medio, lleno de folclor y nacionalismo. “Patoruzú” es la historieta, “Patoruzú” es el personaje, indio del Sur, aborigen que carece de detalles gráficos que lo definan sexualmente, es rico, bondadoso y caritativo; siempre alegre e inocente, es la pieza angular que permite definir a los personajes, que tienen relación con él, a partir de un “esquematismo psicológico y moral”.

En el artículo referente a “Patoruzú” se presenta al detalle la fisonomía del personaje central, la estructura narrativa de la historieta y el carácter humorístico de la misma. “Patoruzú” —nos dice el autor del texto— está “fuertemente estructurada cuenta una historia conservadora sobre las luchas que deben establecer aquéllos que en el campo hizo buenos autóctonos, iletrados y fuertes, contra los hombres de mente aviesa, los ambiciosos de nacimiento o los amantes de lo imprevisible, del desorden y del tumulto.”

Pero además del contenido y la estructura que distingue a la historieta, el compilador no mengua la importancia del trazo de cada autor, y nos presenta en las diferentes reseñas críticas los rasgos significativos que distinguen el estilo de cada autor: “el caricaturismo afiligranado y preciosista” de Al Capp en “Li'l Abner” no tiene la “geometría obsesiva, intimista” de “El Reyecito” de Otto Soglow. Y “Mafalda” sin ser sofisticada o esquemática, la imagen es rica en expresión, la idea de “la pautas cotidianas del prejuicio y del sentido común”, en tanto que Soglow exhibe el contraste de lo ceremonial y la espontaneidad motivada por la psicología infantil.

En la historieta de Quino se “articulan las oposiciones conceptuales de una visión racional y segura de la Historia”. “Mafalda —la historieta— es una formación mixta a medio camino, entre la historieta y el cartoon.”

En los intentos de aproximación semiótica, se plantea un interés por el análisis temático del conflicto individual de los personajes y de las instituciones sociales que se encuentran enmarcados en contextos de una realidad concebida desde un punto de vista ideológico, que comparten historieta y lector, y que “una historieta no impone ideologías; propone a receptores en los cuales esa ideología ya ha sido impuesta, modos de actuar ideológicamente en la producción y recepción de significación”.

El interés por investigar el universo de las historietas persiste, aun cuando se encuentran limitaciones de orden teórico y metodológico que no permiten el avance en muchos sentidos y niveles de profundidad. La búsqueda constante de la investigación semiótica sufre en ocasiones retrocesos en tanto no consolida su base teórico-rítmica, pero abre nuevas perspectivas que nutren su progresivo desarrollo, son “operaciones de su propia gestación”.