



mente desarrollada y probada; pero González no se muestra todavía tan seguro de sí mismo como para decir explícitamente qué camino está recorriendo, qué texto —*archi-texto*— le sirve de base, aunque al principio de este capítulo (“Memorias del futuro”) dice que “Carpentier rescata al surrealismo y a Hegel de su propio pasado” (p. 203). Sin embargo, en la segunda parte, al admitir que en el texto se encuentra presente lo oculto y lo irracional, González nombra su fuente, la Cábala, y acepta analizar esta novela en forma “tradicional”: simbólica. Y, de esta forma, González se vence a sí mismo superándose. Su estudio es tan soberbio que a través de la Cábala no sólo logra probar lo que ha dicho anteriormente sobre la novela basándose en Hegel —la espiral— sino resumir y aclarar, hasta donde le es posible, lo que ha dicho sobre las otras novelas en los capítulos anteriores. En esta parte, verdadero *tour de force*, González se atreve a definir los términos que emplea (“emblema”), menciona a Hegel de pasada y aclara la diferencia entre la concepción histórica de éste y la que Carpentier plantea en esta novela: “Si, en la famosa sentencia [*dictum*] de Hegel, la historia del mundo es el juicio del mundo, en *El siglo de las luces* historia y juicio son uno —la escritura es historia. Es en este contexto que el epígrafe tomado del *Zohar* adquiere su significado último: como en el pensamiento cabalístico, la escritura es el mundo. El texto es la primera y la última medida de sí mismo” (p. 253). En este último capítulo, González estudia brevemente *El recurso del método* y *Concierto barroco* señalando la influencia de Vico en ella, puntualiza que hay un lazo entre las novelas de Carpentier y dos novelas latinoamericanas contemporáneas: *Cien años de soledad* de García Márquez y *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes y esboza, por último, la posibilidad de establecer más vínculos o relaciones ya que la obra de Carpentier “es un almacén iconográfico, un monumento —la fundación [*base*] de la casa de la ficción latinoamericana” (p. 274).

Por su deseo de abarcar tanto material que lo conduce a hacer uso de tales generalizaciones cuyo resultado es una vaguedad por la que el lector tiene que vagar y no precisamente en su patria, el libro de González fracasa como “summa”, como enciclopedia de la ficción latinoamericana moderna y contemporánea; pero por su carácter polémico, esta compilación de ensayos críticos sobre los textos de Alejo Carpen-

tier es un punto necesario de partida para el estudio de las obras de este autor, y un punto central de retorno para la discusión teórica y crítica de la literatura latinoamericana de la cual Carpentier forma parte. Sí, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* suscita la discusión e invita al diálogo.

M. E. Cossío-Ameduri

* Roberto González Echevarría: *Alejandro Carpentier: The pilgrim at home*; Ithaca U. Press, Ithaca, 1977.

Cine y comunicación social

La comunicación de masas, como objeto de estudio y de divulgación, parece estar de moda permanentemente, como otra más de las paradojas producidas por ella misma.

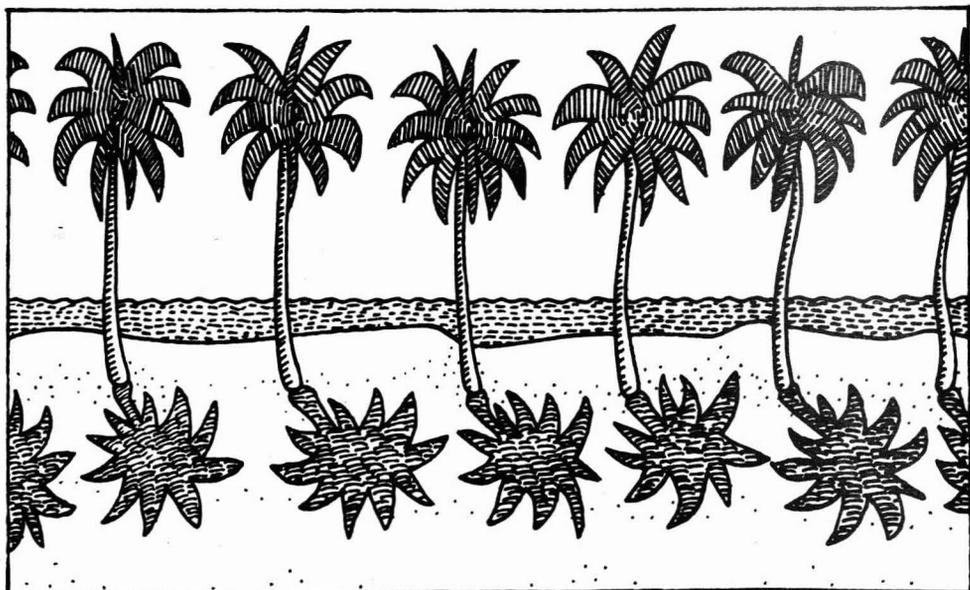
Entre el torrente —digamos, mejor, el cúmulo— de obras dedicadas a estos temas hemos recibido el ambicioso trabajo que aquí reseñamos, cuyo autor, después de leer gran parte de lo que se ha publicado en lengua inglesa sobre el cine desde una perspectiva sociológica, afirma al iniciar su trabajo: “Puedo decir con toda honestidad que semejante esfuerzo no merecía la pena. Los pocos estudios notables están sumidos en un mar de mediocridad”.

Ante esta situación, ¿qué nos ofrece Tudor? No se trata solamente de una descripción del carácter históricamente ex-

cepcional de Hollywood como paradigma de comparación con otros modelos de producción (cap. 3), ni de una síntesis de las teorías sobre el lenguaje cinematográfico para ofrecer un esquema alternativo de interpretación. (cap. 5). Se trata, más bien, de rescatar al espectador como participante activo y eventual transformador del producto cinematográfico, y no como simple víctima de sus efectos (caps. 1, 2 y 4) y la necesidad de considerar los focos institucionales (cine y sociedad) en sus posibles relaciones con los focos analíticos (cultura y estructura social) (cap. 6).

Este último punto, por su vastedad, queda sólo esbozado implícitamente en estos primeros seis capítulos, y el autor se limita, en la segunda parte del libro, a poner en práctica la consecuencia última de este planteamiento: la consideración de películas concretas, agrupadas en las clasificaciones más tradicionales y definitivamente más útiles para estudiar el cine como fenómeno social: los movimientos cinematográficos (cap. 7) y los géneros tradicionales (cap. 8). Esta última decisión, se nos dice, refleja la realidad más específica del medio y da pie para estructurar los capítulos más sustanciales del libro, debido en gran medida a la pretendida ausencia de análisis del desarrollo de cada género.

Aunque el capítulo dedicado al único movimiento cinematográfico comentado en el libro (el expresionismo alemán de los años veinte) deja sin explicar satisfactoriamente las condiciones que produjeron el nacimiento y el breve éxito regional de un grupo de películas con características simi-



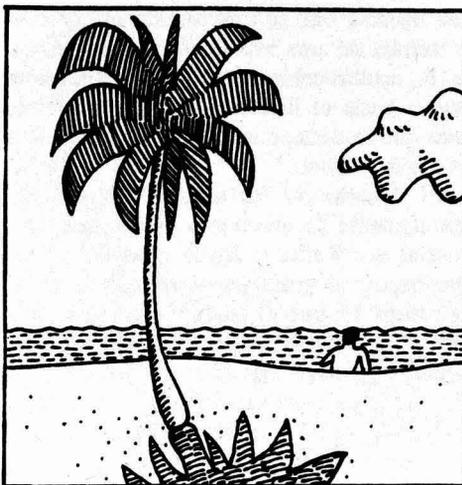
lares, el capítulo siguiente, dedicado a rastrear el desarrollo del cine de terror, de gangsters y westerns, ofrece suficiente material para comparar las esquematizaciones a las que autores anteriores han reducido un fenómeno tan rico y complejo como lo es todo género.

Antes de llegar a las conclusiones, veamos más en detalle el resultado de este proceso. Al comentar el desarrollo del western se define su "sustancia" como algo más que la simple oposición de H. N. Smith, Jardín-Desierto (o cualquier oposición similar, como individuo-comunidad, Oeste-Este, Barbarie-Civilización). La complejidad de este, como de cualquier otro género, estriba en sus transformaciones evolutivas. Baste mencionar el carácter psicológico del western de los cincuentas, bautizado por André Bazin como un "superwestern", consciente de los propios clichés del género. Sólo en esta perspectiva evolutiva se podría entender el naturalismo que caracteriza al género en un momento específico, no sólo como una exigencia técnica del mismo sino como una consecuencia del ambiente de austeridad impuesto por la Depresión.

Estas transformaciones superficiales del género se ven acompañadas por otras más sustanciales, como la que observamos en el papel desempeñado por el héroe solitario, que deja de ser un papel puramente intersticial y efímero para convertirse en el elemento aglutinante de todo el relato.

A diferencia del género de gánsters cuyo esquema de ascenso y caída del personaje central parece no varía a través del tiempo, el género de terror ha asimilado infinidad de variantes, debido a su ubicuidad. De hecho, es éste un género cuyas variantes pueden ser registradas en casi cada país, mientras que el western y el cine de gánsters —cuyo origen es claramente norteamericano— han recibido escasas aportaciones de otras regiones: el western en Italia, y los *thrillers* en Francia, obteniendo en ambos casos un éxito relativo.

En cambio, el rasgo más característico del cine de terror parece ser su universal fascinación por un enigmático *ello*. Efectivamente, los malos —sean monstruos, momias o algún científico desquiciado— no son buscados, sino perseguidos, ni tampoco son muertos, sino destruidos, es decir, son simplemente cosas, envueltas en una mitología que permanece como incognoscible y trascendente, eternamente "acechando en el umbral" (Lovecraft).



Como observación marginal, podemos señalar que la única característica común a los tres géneros es la violencia, como última y definitiva forma de relacionarse con el mundo. Aquí Tudor rompe lanzas contra ciertas acusaciones hechas contra esta violencia explícita, pues resulta claro que ciertas formas de coerción —amenazas de violencia, de privación, de daño emocional— aparecen a cada momento en cualquier muestra de estos géneros, lo cual implica la aceptación por parte del público de la misma violencia cuando ésta se presenta en forma camuflada, forma ésta que por subliminal resulta aún más dañina y efectiva. Aunque, finalmente, la violencia no es monopolio del cine, sino que los géneros sólo se limitan a "ocupar su lugar en el círculo de casualidad y confirmación", por lo que "hay tanta justicia en achacarles la violencia como en culpar a un átomo de hidrógeno de una explosión nuclear".

Ahora bien, el análisis de estos géneros intenta demostrar las limitaciones de los tradicionales modelos de análisis macrosociológico, que parecen imitar el modelo ya clásico de Kracauer, para quien la actitud del público alemán de entreguerras ante la exhibición de *King Kong* sería un símbolo de la "angustia colectiva" ante la crisis económica del país. Al aplicar este enfoque tradicional, el investigador se tropieza con problemas más complejos, como la dinámica de los subgéneros o subculturas que exigen su propio género, como es el caso del llamado "cine de arte".

Ante este problema, Tudor expresa la necesidad de crear una teoría evolutiva —particularmente útil para el estudio de los géneros mismos—, similar a la existente en las ciencias biológicas pero apoyada en el

concepto de la "selección comercial", es decir, en la "supervivencia del comercialmente más apto" (p. 266). Como punto de partida, señala algunos de los criterios operativos que regulan esta selección: todo género es acumulativo, "conservador" y diferenciado (en el sentido de que cristaliza en subgéneros especializados).

De esta manera se evitaría exceder la reserva de los materiales empíricos (es decir, la cantidad de películas existentes), pero se contaría con un marco teórico general para analizar el desarrollo de cada género y subgénero en particular. Desafortunadamente, esta proposición no llega a ser desarrollada en este trabajo, y aunque aquí sólo aparece como una simple "conjetura conceptual", su potencial predictivo aguardará a ser explotado en un futuro incierto.

Lauro Zavala Alvarado

Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*. Editorial Gustavo Gili (colección Comunicación Visual), Barcelona, 1975. 288 pp.

Buzzati: el refugio de la soledad

Casi desconocido en México, inubicable en cualquier tendencia literaria de su país, Dino Buzzati (1906-1972) es, sin embargo, uno de los autores más interesantes y logrados de la literatura italiana, con una serie de obras cuya calidad sólo decayó en los últimos años (*Un amor, Il Colombre*), cuando gastó su impresionante capacidad para crear realidades paralelas y extravagantes en meditaciones sobre su propia vejez. Si el crítico Giorgio Pullini (*Novela italiana de la posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1969) le tiene que inventar la corriente del "compromiso moral", la relación entre la obra de Buzzati y la de Kafka es obvia; de hecho, Buzzati es el único escritor que, asumiendo francamente muchas de las motivaciones kafkianas, ha logrado piezas originales, autónomas, trascendentes.

Periodista de oficio (redactor de *Il Corriere della Sera* y *La Domenica del Corriere*), publicó en 1935 dos novelas cortas, de ambiente rural, *Barnabó de las montañas* y *El secreto del Bosque Viejo*, llenos de leyendas y personajes misteriosos que recrean un mundo ajeno al común en sitios