

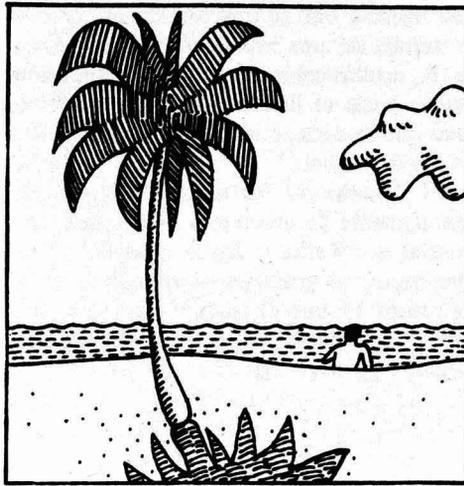
lares, el capítulo siguiente, dedicado a rastrear el desarrollo del cine de terror, de gangsters y westerns, ofrece suficiente material para comparar las esquematizaciones a las que autores anteriores han reducido un fenómeno tan rico y complejo como lo es todo género.

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



aislados. Cinco años después publicó su obra maestra, *El desierto de los tártaros**, la gran novela de la soledad como salvación.

El desierto está en la frontera norte de Italia y es vigilado desde la fortaleza Bastiani, último (y único) reducto de sociedad humana en miles de kilómetros a la redonda. A ella es enviado el joven teniente Giovanni Drogo, quien se encuentra con situaciones paradójicas: sometidos los miembros de la guarnición a una disciplina, división del trabajo, jerarquías y ascensos rigurosos, son aquellos a todas luces insuficientes para proteger la inmensa planicie que se extiende bajo la fortaleza; pero además, la inutilidad de la disciplina y de la propia fortaleza está dada por el hecho de que jamás nadie se ha acercado desde el país vecino, nadie ha atravesado el desierto en siglos. De la fortaleza no se vuelve sino jubilado o enfermo, aunque nunca se cierra la posibilidad de solicitar traslados que, misteriosamente, pocas veces se conceden; es como una ley no proclamada la imposibilidad del retorno. El sastre del lugar afirma: "—Espero marcharme de un día a otro... Si no fuera por el coronel, que no quiere dejarme ir... Pero ¿de qué os reís vosotros?" (p. 53). Con todo, lo que en un principio se siente como un castigo se convierte, poco a poco, en la única opción de vida armónica (los lazos con el pueblo natal se diluyen con el tiempo), de realización total, aunque ésta esté contemplada a largo plazo; "Del desierto del norte tenía que llegar su fortuna, la aventura, la hora milagrosa que al menos una vez le toca a cada uno. Por esa posibilidad vaga, que parecía volverse cada vez más incierta con el tiempo, hombres hechos y derechos consumían allá arriba la mejor parte de su vida" (p. 56). Para sostener esa ilusión se forjan leyendas, se mantienen actitudes heroicas, se justifica de cualquier modo la absurda existencia de la fortaleza; un soldado lo explica así: "Aquí arriba está uno un poco como en el exilio, es preciso encontrar una especie de desahogo, es preciso esperar algo. A alguien se le pasó por la cabeza, se empezó a hablar de los tártaros, quién sabe quién fue el primero..." (p. 163).

Ese último proyecto de realización vital que representa la fortaleza y la ansiada llegada de los tártaros (tribu inexistente desde hace centurias pero que representa a cualquier enemigo probable) se ve constantemente alentada y frustrada: cuando se ve

una mancha que se desplaza en el horizonte, resulta ser una expedición agrimensora o es la construcción de una carretera que avanza hacia el fuerte cruzando el desierto, pero que se detiene inexplicablemente antes de llegar a aquél.

El desierto de los tártaros cumple casi textualmente la estructura e imágenes propuestas por Kafka y Joyce (aunque no por ello aspire al prestigio a priori): desde el momento en que el pasado deja de significar y el futuro es incierto, el uso del tiempo se vuelve más libre y abstracto; los contornos de paisajes, objetos y personas se diluyen y confunden (la fortaleza Bastiani y sus moradores se parecen mucho, en ese sentido, al Castillo kafkiano) y aun el uso monótono y gris del lenguaje recuerdan poderosamente a Kafka: "Pasarán días antes de que Drogo comprenda lo que ha sucedido. Será entonces como un despertar. Mirará a su alrededor, incrédulo; después oír un pataleo de pasos que llegan a sus espaldas, verá la gente que, despertada antes que él, corre afanosa y se le adelanta para llegar primero... A las ventanas ya no se asomarán risueñas figuras sino rostros inmóviles e indiferentes" (p. 49).

El acto de despertar, de salir de la noche, como un medio de acceso a la realidad (o a una nueva realidad) era una constante bien definida en Kafka: José K. despierta para verse hundido en el proceso; el agrimensor K. pasa la noche en una taberna nebulosa para, al día siguiente, enfrentarse al castillo; Gregorio Samsa amanece convertido en escarabajo, etcétera. Aun cuando esto no se repita en las demás obras de Buzzati, en *El desierto...* se da conscientemente; no es casual que Drogo abandone su pueblo al



amanecer y vea por primera vez la fortaleza bajo el sol matutino. Pero si el despertar es un "cambio" repentino, las noches tienen el carácter de transición, de cambio gradual de situación muy emparentado con Conrad (recuérdese la importancia que la vigilia nocturna tiene en *The secret sharer*, *Heart of darkness* y *The shadow line*).

Noche y vigilia, esperanza y desolación, la frustración como único final posible de los sueños, conforman esta pieza admirable que, ante su tardía traducción al español, confirma las excelencias de un escritor poco atendido.

Gustavo García

* Dino Buzzati: *El desierto de los tártaros*; Traducción de Esther Benítez, Alianza Ed., serie de Bolsillo No. 635, Madrid, 1976.

Javier Molina: La palabra derruida

Entre los poetas que han surgido en los últimos años, ocupan un sitio destacado, con justicia, David Huerta, Jaime Reyes, Ricardo Yáñez y Ricardo Castillo, quienes han publicado ya uno o más libros. La visión del mundo de cada uno de estos poetas es diferente pero, no obstante, coincide en la creación de un nuevo espacio, de una nueva voz a través de la cual los jóvenes de hoy, al mismo tiempo que la escuchan, hablan y se reconocen.

En esta misma empresa participa un poeta no menos importante, pero de quien hasta la fecha se ha dicho poco —o casi nada— fuera de un pequeño grupo de lectores. La razón de esto parece más bien obedecer a problemas de difusión que a otra cosa. Desde su aparición en 1974, *Bajo la lluvia*, de Javier Molina, ha tenido poca fortuna. En primer lugar, porque es imposible conseguir un ejemplar fuera de las librerías universitarias y, en segundo, debido a su escaso volumen, pasa inadvertido para los compradores que merodean los estantes. Lo extraño, pese a ello, es que ninguno de los que lo conocen se haya ocupado siquiera en escribir una breve nota sobre el libro.

Bajo la lluvia agrupa dieciséis poemas que en realidad pueden leerse como fragmentos o articulaciones de un solo poema