

por pobreza. Sus opuestos son los héroes nostálgicos, adolescentes, a la manera del Caulfield de *The catcher in the rye*, del Malcolm de Purdy, del Clinton de *All fall down* de Herlihy. Son los adolescentes por excelencia, que están situados entre un mundo que agoniza y otro que aún no reúne la fuerza que requiere todo nacimiento.

¿En qué se inician? Básicamente en un ejercicio paraproustiano de la memoria. Este héroe nostálgico, se nos dice, se afilia a la inocencia cuando la inocencia debe ser radical.

Con una novela, *A death in the family*, James Agee dio a conocer una personalidad brillante y fuera de lo común. Cuando murió, a los cuarenta y cinco años, se inició un culto a Agee, que Dwight MacDonald compara al de James Dean. Agee además publicó una breve novela, *The morning watch*; dos libros de crítica de cine, *Agee on film*; un libro singular, *Let us now praise famous men*. Agee fue autor de varios argumentos para cine (entre ellos el de *La noche del cazador* de Charles Laughton). Recientemente se ha publicado *The letters of James Agee to Father Flye*. Su novela describe autobiográficamente la situación de su familia, al morir el padre en un accidente automovilístico. Está escrita con una lucidez y un rigor que se apoyan en una preparación técnica e intelectual y en un ejercicio moral inusitados.

Cabe citar de modo especial a tres novelistas: John Updike, James Purdy y Bernard Malamud. John Updike, de treinta años, ha publicado *The carpentered hen*, un libro de poemas; un libro de cuentos, *The same door*, y tres novelas: *The poorhouse fair*, *Rabbit, run* y *The Centaur*. Esta última es un intento ambicioso: cambiar la infancia de un niño en un pueblo y la mitología griega. *Rabbit, run* narra la hazañas de Harry Armstrong, una antigua estrella del basket ball, quien se alimenta con pasadas glorias. Cuando se casa, su pregunta angustiada define el sentido de su actitud: "¿Esto es todo?" La búsqueda no es verdadera; los valores en que se apoya son sueños, el único orden para él es su ingreso en la trampa. En Updike no existe el mensaje. La vida es tal cual es y cuando se ha vivido intensamente uno se encuentra en el punto de partida.

James Purdy se inicia con un libro de relatos que le vale una declaración de Dame Edith Sitwell: "Uno de los más grandes escritores producidos por los Estados Unidos en los últimos cien años." Purdy ha publicado tres libros: *63 Dream Place*, *Malcolm* y *The nephew*. *Malcolm* es el descubrimiento azaroso del mundo que practica un adolescente guiado por Mr. Cox, un astrólogo. El itinerario humano es su método de introducción y Purdy decide contemplar la realidad con ironía, con sátira salvaje y con una forma de profunda comprensión. Esta crítica aunada a la comprensión fracasa en *The nephew*, una historia de pueblo: la solterona que quiere rendirle un homenaje a su sobrino muerto en Corea y que a través de eso conoce a los personajes de su pueblo. La intención comprensiva de Purdy lo lleva a una sensibilidad disfrazada y a respetar el lugar común, porque detrás de él sufre un alma norteamericana. Pero *Malcolm* sigue siendo una gran novela,

un brillante fresco de la vida de Norteamérica visto con una distorsión inteligente y que implícitamente se formula.

Bernard Malamud en *The natural* (1952) se decide a permanecer mezclando el mito y el mundo. Su héroe es un jugador de beisbol, autor de memorables *home runs*, soñador que termina en la oscuridad; en *The assistant* trata la historia de un hombre que anima a vivir al empobrecido tendero judío al que ha robado. En *El barril mágico* (1959), con el que ganó "The National Book Award", Malamud describe el mundo miserable y magnífico del judío neoyorquino, en trece historias; en *A new life* narra el exilio de un maestro de Nueva York a una universidad del noroeste. En toda su obra, Malamud junta el sentido del humor con la tristeza; son sueños sustentados sobre un fondo amargo y escritos en un estilo sencillo, claro y sin pretensiones.

Otros novelistas de interés para finalizar esta información: William Gaddis (*The recognition*), H. L. Humes (*Underground city* y *Men die*), Philip

Roth (*Goodbye, Columbus* y *Letting go*), John Knowles (*A separate peace* y *Morning in Antibes*) y Shirley Ann Grau (*The hard blue sky*, *The Black Prince* y *The house on Coliseum Street*). Esta última ejemplifica perfectamente lo que se llama la escuela *soft-focus* de la ficción; es decir, donde los acontecimientos se pierden por completo en la bruma.

En fin: estas notas dan una idea sumaria acerca de qué es lo que se escribe actualmente en un país que cuenta con una de las literaturas más vigorosas y definitivas del siglo xx. Nada está tan sujeto al error como los pronósticos del tiempo literario, pero puede decirse que si algunos escritores como Salinger, Styron, Below, Purdy y Updike prosiguen como han iniciado su carrera de escritores, la narrativa norteamericana encontrará en ellos la continuidad de un Siglo de Oro que crearon Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Scott Fitzgerald y Thomas Wolfe, pues, como diría T. S. Eliot: *Old stone to new building, old timber to new fires*.

## EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

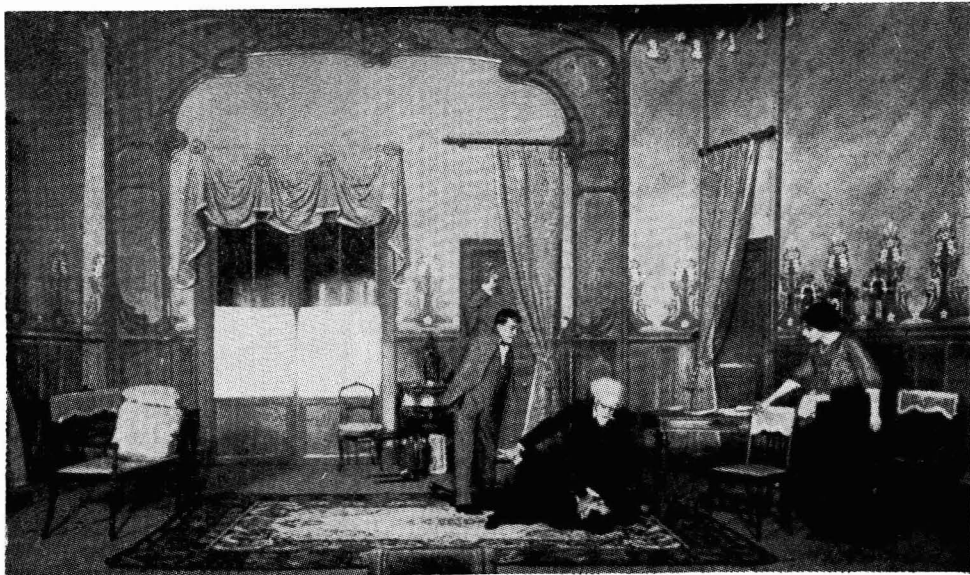
### Sobre la crítica

Ha aparecido hace poco un inteligente escrito de Salvador Elizondo titulado *El cine y el Occidente*. Me interesa comentarlo, en principio porque se refiere a algunos de los problemas fundamentales de la crítica cinematográfica y, además, porque Elizondo ha partido para escribirlo de una crítica a mis propias ideas. He aquí, pues, la rara oportunidad de iniciar un polémica cordial, desprovista en absoluto de animosidad.

En esencia, Elizondo me reprocha que mi admiración por el cine norteamericano —admiración que él comparte hasta cierto punto— me lleve a ignorar sus claras limitaciones de orden cultural. "El cine norteamericano —dice Elizondo— no puede ser tenido en cuenta, para cualquier efecto pretendidamente cultural, más que dentro de los estrechos límites del juicio estrictamente cinematográfico, pero examinado a la luz del juicio trascendental, del juicio que efectivamente constituye la Cultura, no deja tras de sí

sino una serie de elementos sin significado: una estrella de *sheriff*, un pasodoble reiterativo, un soldado que recibe su ración de *chewing-gum* antes de entrar en combate."

Es una lástima que Elizondo no sea más explícito respecto a un problema que, a efectos críticos, considero capital: el de la relación entre arte y cultura. Porque, en definitiva, ¿qué es lo que él llama "el juicio estrictamente cinematográfico"? Cuando admiro un buen *western*, no estoy sólo admirando su técnica, ni siquiera su manera. Lo admiro porque, como en el caso concreto de *Río Bravo*, de Howard Hawks, me comunica una visión del mundo, un *estilo* y, por ende, una emoción estética. Y, a la vez, por vía de la estética, me remite a una noción ética, es decir, a unas determinadas reflexiones sobre el comportamiento humano cuya validez universal —de existir— confieren a la obra los valores clásicos que toda crítica que se



Polémica cordial entre Elizondo y García Riera



respete intenta definir. (Y conste que esa última idea, "la crítica es un intento de definir lo clásico", fue el propio Elizondo quien me citó y desde entonces creo que la repito veinte veces al día.)

Bien. No creo, por lo tanto, que *Río Bravo* (ejemplo citado previamente por Salvador) sea sólo un *show*, un espectáculo. De hecho, creo que, haciendo uso de las mismas palabras utilizadas por Elizondo a propósito de *A bout de soufflé*, "rebasa los estrechos límites del espectáculo para involucrar determinadas nociones caras a la problemática de Occidente: la libertad, el amor, por ejemplo". Tengo todo el derecho a ello. Y a partir de aquí, entramos en la médula del razonamiento de mi discrepante: Salvador exige el planteamiento *consciente* de los problemas, para que tanto él como Perico de los Palotes se percaten de ello, según sus propias palabras.

Me pregunto si un hipotético Perico de los Palotes es capaz de percatarse de la verdadera problemática del *Don Quijote* o del *Ulises*. Todo arte, aun el más consciente de su papel cultural e ideológico, utiliza un lenguaje esotérico desde el momento en que su significado suele trascender la simple moraleja. Y aun la moraleja más obvia, por la conceptualización que implica, tiene una mínima base esotérica.

Creo que Salvador estará de acuerdo conmigo en que Cervantes no era del todo consciente, ni mucho menos, de que planteaba los problemas inherentes a la cultura dentro de la cual él y sus contemporáneos estaban involucrados. (De hecho, uno de los rasgos definitivos del genio artístico es la de decir mucho más de lo que se propone.)

Todo, pues, se transforma en un problema de medida. A mi entender, puede exigirse a un artista que sea más o menos consciente en lo cultural, pero nunca que su obra sea el resultado simple y escueto de tal conciencia. El propio Salvador lo reconoce al abominar de Cayatte y Antonioni (creo que con este último es algo injusto: ojalá se exhibiera en México *La aventura*).

Pero, por otra parte, me parece que el cine norteamericano es mucho más *consciente* de lo que suele creerse. Por los ejemplos que cita, se deduce que lo que Elizondo echa de menos en ese cine es una referencia directa a los problemas culturales. Él menciona, a guisa de excepción, tres "instancias geniales": *The Ox-Bow Incident*, *El nacimiento de una nación*, *Boomerang*, a las que añade un etcétera que, si se me permite la observación, engloba a centenares y centenares de películas tan *conscientes* o más que las citadas. No hablemos ya de Stroheim y Sternberg, cineastas, pese a todo, americanos, sino de King Vidor y John Ford, que incluso tuvieron sus respectivas épocas *sociales*; de Otto Preminger, cuyas últimas películas afrontan directamente problemas de gran actualidad y envergadura; de Elia Kazan (que no sólo ha hecho *Boomerang*) y de Nicholas Ray, el primero —y el último— en tratar seriamente el llamado problema de la juventud; del Preston Sturges de los años 40; de Richard Brooks (recuérdense *Semilla de maldad* y *Elmer Gantry*); incluso, de Stanley Kramer, algo así como un Cayatte norteamericano de mayor ambición; del Jules Dassin de *Fuerza bruta*; de Joseph L. Mankiewicz, etcétera, etcé-

tera. Además, es bien sabido que géneros como la comedia burlasca, la llamada *comedia americana*, los films de *gangsters*, el *cine negro* y aun la comedia musical, reflejan "la conciencia de que existen determinados problemas". Otra cosa es que consideremos esta conciencia mejor o peor orientada. En definitiva si se tratará en el futuro de reconstruir lo que ha sido la vida de cada país en el siglo xx a través de su cine, me parece indudable que sólo en el caso de Norteamérica podría obtenerse un resultado satisfactorio. Y es precisamente la crítica francesa de cine la que ha llegado, no sin cierta amargura, a tal conclusión.

Pero la cita de una de esas "instancias geniales" me parece muy significativa: la del film del oeste *Conciencias muertas* (*The Ox-Bow Incident*) de William Wellman. Cierto, es un *western* claramente metafórico, que a través de una historia de linchamiento nos remite a toda una problemática social y política. Pero la metáfora bien puede escapársele al antes citado Perico de los Palotes, que quizá quede convencido de haber asistido a una historia más del Oeste, a un caso particular, anecdótico, sin mayor trascendencia.

A la vez, yo puedo ver en *Río Bravo*, como las veo, referencias metafóricas a las relaciones sexuales dentro de la Norteamérica actual, referencias al problema de la autoridad, y sobre todo, de la libertad (la *necesidad hecha conciencia* que preside el comportamiento de varios personajes ante la urgencia de asociarse). En lo particular, aprecio mucho más la sutileza de Hawks —colaborador frecuente, conviene recordarlo, de William Faulkner y adaptador de Hemingway y Raymond Chandler— que el simbolismo mecánico de un artesano aplicado como Wellman. Nada, absolutamente nada, me induce a pensar que Wellman sea culturalmente más *consciente* que Hawks. Tanto el ahorcamiento de Dana Andrews en *The Ox-Bow Incident* como el "pasodoble reiterativo" de *Río Bravo* pueden avocarnos a reflexiones *actuales* y ser tan *significativos*, por lo tanto, el uno como el otro.

Por mi parte, lo que les reprocho a la mayoría de los cineastas europeos es, no sus referencias a la cultura, sino a la *moda cultural*, y por eso, deconfío hoy de un Chabrol como había que desconfiar de un Carné hace veinte años. Y volviendo al cine norteamericano: es muy posible que de cada treinta películas que salen de Hollywood me guste realmente una, aquella que, en efecto, tenga para mí un valor significativo. Cuando elogio al cine norteamericano en general y al *western* en particular estoy elogiando ciertas bases expresivas, ciertos principios de eficacia y honestidad narrativa en las que se apoyan los cineastas de talento. Admiro a Hawks y a Preminger y me dejan indiferente George Marshall, Norman Taurog, Richard Thorpe, etcétera. Pero tanto Hawks como Taurog son los herederos de una tradición común, tan necesaria para el talento de uno como para la mediocridad del otro. Admiro, en definitiva, la tradición del cine norteamericano como admiro la tradición de la música alemana o la tradición de la pintura española. Y estética y culturalmente hablando, creo en el imponderable de la tradición. Entre Hawks y Taurog hay una comunidad cultural representada por la tradición; entre Jean-Luc

Godard y Jean Dreville no hay ninguna comunidad.

Y es que el hecho, para mí, está claro: en Europa el cine todavía va a la zaga de las otras expresiones artísticas y, en su condición tributaria, debe referirse a ellas. En los Estados Unidos el cine es un punto de referencia cultural y no serán los novelistas norteamericanos en su mayoría quienes desmientan tal afirmación. Podemos, por lo tanto, reprocharle al cine de Hollywood su no referencia a la cultura europea, pero no a la norteamericana de la que es una parte básica. Y si Pollock, Lloyd Wright y Pound (casos citados por Salvador) han trascendido en sus respectivos campos los límites de la cultura específicamente norteamericana y si su obra tiene connotaciones universales, me permito opinar que lo mismo pasa con Griffith, Vidor, Hawks, Preminger o John Ford. Excepciones, se dirá. Bien: Excepciones como lo son Pollock, Lloyd Wright y Pound en sus respectivos campos.

Finalmente, debo referirme al juicio que Elizondo hace de la crítica especializada europea y de su método exegético, por el que "es posible encontrar siempre cualquier significado en cualquier cosa". Tiene razón, como la tiene cuando dice que "una exégesis arbitraria no puede tener validez sino como actividad subjetiva". La verdad es que es una crítica que nunca ha pretendido *probar* nada. Pero, a la vez, conviene advertir que siempre ha aspirado a que sus intuiciones adquieran un valor universal. En definitiva, es una crítica que ha surgido como reacción a los excesos racionalistas de su predecesora, que llevada por un afán analítico y sistematizador, llegó incluso a confundir la anécdota con el contenido. La exégesis suele ser peligrosa y arriesgada, pero, a la vez, la historia del arte nos demuestra su necesidad como contrapunto, digamos, del análisis científico o de pretensión científica. En última instancia, los exégetas suelen ser creadores en potencia, y los casos de Truffaut, Godard y Chabrol son bien sintomáticos.

Tan es así que aun en los escritos más subjetivistas y herméticos de *Cahiers du Cinéma* es dado descubrir siempre un elemento básico: el amor al cine. O sea, la adecuación espiritual, afectiva, a un medio de expresión específica. De ahí que sus intuiciones suelen ser acertadas. He constatado, por ejemplo, que no puedo estar de acuerdo en las razones que un Jacques Rivette da para explicar su admiración por Fritz Lang. Pero estoy de acuerdo con él en el resultado, en la conclusión de que Fritz Lang es un gran realizador. De cualquier manera, toda la labor de *Cahiers* es una apuesta contra el tiempo. Y no sólo los exégetas, sino los críticos analíticos corren los riesgos de esa apuesta.

Lo curioso del caso es que creo que tanto Salvador como yo estamos más del lado de la exégesis que del de la crítica. Coincido con él en abogar por una crítica auténtica que no "pretenda encontrar sin haber buscado previamente". Carlos Monsiváis me decía que habíamos casi agotado en México las posibilidades de una crítica de transición como lo es la impresionista. De acuerdo, pero no creo que podamos ser nosotros quienes superemos definitivamente el *impasse*. Para los exégetas del cine sólo hay a la larga una solución: hacer cine.