

país secreto

REVISTA de ENSAYO y POESÍA

país secreto

9

Noviembre 2005

país secreto

REVISTA de ENSAYO y POESÍA

Índice

3/ ENSAYO

Eduardo Lizalde, de Babel al Bestiario
Vladimiro Rivas Iturralde

11/ POESÍA

El Tigre, Gunman, Que tanto y tanto amor
se pudra, oh dioses..., Charlie Brown en la loma
Eduardo Lizalde

13/ ENSAYO

Pedro Páramo, la muerte infinita
Iván Carvajal

24/ DOSSIER POESÍA PERUANA

- 26/ Javier Sologuren
- 28/ Jorge Eduardo Eielson
- 29/ Blanca Varela
- 32/ Carlos Germán Belli
- 34/ Washington Delgado
- 35/ Ricardo Silva Santisteban
- 37/ Hildebrando Pérez Grande
- 39/ Marco Martos
- 42/ Isaac Goldemberg
- 44/ José Watanabe
- 47/ Miguel Ángel Zapata

50/ CUENTO

Los objetos frágiles
Yanko Molina

53/ ENSAYO

Medardo Ángel Silva
y Walter Benjamin, críticos de cine
Valeria Coronel

59/ ENSAYO

Borges: la memoria y el tiempo
Fernando Albán

69/ VERSIONES

Poemas de lengua inglesa: Frank O'Hara,
W. S. Merwin, Robert Creeley y Mark Strand
Juan José Rodríguez Santamaría

75/ ENSAYO

María Zambrano: un claro en el bosque,
una esperanza en toda crisis
Hugo Mujica

79/ MEMORIA

Humberto Fierro: habitante del espacio simbolista
Gladys Valencia Sala

91/ MEMORIA

Un poema recuperado de Jorge Carrera Andrade
entre las revistas españolas de los años treinta *Noreste*,
Hoja Literaria y Literatura
Juan González Soto y Sebastián Poy Alegret

Medardo Ángel Silva
y Walter Benjamin,

CRÍTICOS de Cine

Valeria Coronel

En nuestra mirada se confrontan disímiles proyectos de educación visual. Tanto la posesión de condiciones para presenciar el descendimiento milagroso de espectros religiosos como la posibilidad de desencantar estos espectros mediante la crítica y la estética de lo artificial son facultades que nos fueron legadas a los sujetos modernos por un debate de cinco siglos respecto de la naturaleza del lenguaje. Así, el poeta y crítico guayaquileño Medardo Ángel Silva (1898-1919) sostenía que el arte cinematográfico, mucho más que una novedad que llegaba en barco, era la expresión propia de los “nerviosos e inquietos organismos de la edad del artificio”. Silva sugería que el cine invitaba al hombre a tolerar el absurdo de su creación y a ejercer la crítica, poniendo así en jaque toda idea de una realidad legada por el orden de la naturaleza, la costumbre o el reino de lo divino.

Según su artículo crítico “Paisaje en el cine”¹, la brillantez de este arte consistía en exhibir el andamiaje que sostenía un espacio arbitrariamente compuesto. El cine articulaba fragmentos —“recortes”— en una totalidad caricaturesca —“de viñeta”—; el gozo del cine estaba en la contemplación de estos “armazones” como expresiones del uso de la tecnología con fines de afirmación de la libertad de la forma los “paisajes de recortados árboles de viñeta hechos como a conciencia de pacienzudo jardinero con sus triángulos de armazones y con geométricas figuras de césped” hablaban del disfrute de una aplicación radical de la tecnología, por parte de un creador secular, un sujeto con tijera en mano, que yendo mas allá de los logros de la burguesía en el terreno de la transformación de la naturaleza, se aplicaba al trabajo de mostrar la arbitrariedad de las formas.

En su corto ensayo “Paisaje en el cine”, Silva sostuvo que el modo en que este arte componía la imagen había puesto en entredicho la propia noción de que el lenguaje tenía como referente una realidad en sí. Silva tomaba distancia del modo de ver de los románticos, ideólogos y poetas que afirmaban la existencia de la patria a través de cuadros literarios o pictóricos en los que veían un espíritu conmovido por el paisaje natural de selva o ceja de montaña andina, un espíritu que adivinaba la identidad nacional en la contemplación de costumbres culturales, y que ofrecían el paisaje como un lugar para conquistar. Los románticos componían la imagen con la retórica de la heroicidad de un espíritu que contempla la rusticidad de la naturaleza y el hombre nativo.

Silva advirtió que este tipo de compositor y lector no podría disfrutar del cine, pues nada natural encontraría en él, ni reflejo de identidad heroica alguna, excepto la heroicidad secular y masiva del hombre moderno frente a su propia vida.

Es verdad que un hombre de la edad heroica y ruda, lector de élogos primitivas hechas con el color propio de la Naturaleza, con el tono del cuadro verdadero, no amaría

estos paisajes de recortados árboles de viñeta hechos como a conciencia de pacienzudo jardinero con sus triángulos de armazones y con geométricas figuras de césped. Pero nosotros, nerviosos e inquietos organismos de una edad de arteficio, los amantes neuróticos de los *ballets* orientales, suntuosos, deslumbrantes de voluptuosidad, nosotros, hijos del siglo que mata riendo, vamos gustosos a ver pasar rápidamente, como nuestras vidas atormentadas, los paisajes hechos en la cinematografía.

La heroicidad del hombre moderno no radica en su confrontación con la materia rústica, sino en su capacidad de reírse de sus propias creaciones, de renunciar a la parsimonia del creador y reconocer, en su arbitraria composición, algo caricaturesco, así como el siglo que “mata riendo”. Las más grandes composiciones de las que son testigos los modernos cosmopolitas, viajeros que intercambian sus testimonios y exhiben sus colecciones exóticas en lugares neutros como museos o cafés, “los ballets orientales”, no los desligan de la única realidad que les pertenece, que es su conciencia de ser pasajeros ante esos monstruos falazmente estables.

Nerviosos e inquietos, neuróticos. La heroicidad del creador y del espectador, en tanto sujetos modernos, está en su capacidad de tolerar, de expandir el espacio vacío que deja un tiempo que no se queda y una vida carente de sustancia; su heroicidad está en hacer de ese vacío el lugar del frágil juego del lenguaje. El cine es el arte del hombre moderno, porque invita al placer que brinda la conciencia del tormento, la risa ante la caricatura, la crítica ante la composición artificial que es la existencia.

En su celebración del cine, pero sobre todo en su ferviente contribución al establecimiento de revistas de literatura modernistas en el Ecuador, Silva, junto con otros autores como Arturo Borja y Ernesto Noboa y Caamaño², demolían toda una historia de educación visual que tocaba directamente al Romanticismo, pero que también arrastraba un sustrato más profundo y popular forjado durante los siglos de educación barroca. Se ponía en entredicho la correspondencia entre el lenguaje de la representación y su

1 Medardo Ángel Silva, “Paisaje en el Cine”, en *Literary journal illustration*, No. 15, Guayaquil, April 20 1918. Ensayo reproducido por Carlos Calderón Chico en *Medardo Ángel Silva, crónicas y otros escritos*, Colección Lecturas Ecuatorianas, Banco Central del Ecuador, Archivo Histórico del Guayas, Guayaquil, 1999. 2 Sobre el círculo literario modernista ecuatoriano y sus opiniones acerca del lenguaje en las revistas de la época, véase la tesis inédita de Gladys Valencia, Maestría en Estudios Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar.

referente “real”, sea este el de la experiencia “empírica” de la naturaleza y la costumbre, o el de la experiencia metafísica de los objetos morales revelados a la conciencia y los sentidos del creyente de la Contrarreforma.

Los críticos de arte modernista pensaban en un lenguaje que los artistas nuevos trataban como un lugar en sí, ya no como un vehículo. Así mismo, leían paisajes compuestos por objetos simbólicos que se relacionaban entre sí de formas particulares, según la composición del lugar hecha por poetas convencidos de la convivencia de mundos paralelos. La apuesta a que estas ficciones eran la única frágil realidad del hombre moderno permitieron en algunos contextos sociales el establecimiento de un lenguaje estético especializado.

Esta transformación profundizaba, en el campo del lenguaje, la apuesta por la que bregaban asociaciones políticas seculares, muchas de ellas populares en los años veinte, que propusieron edificar el estado nacional en base a la frágil ficción de un contrato, renunciando así a la idea de una nación basada en la esencia religiosa o un legado de costumbres respetuosas de la autoridad gamonal. El discurso de la crítica y la artificialidad del lenguaje desafiaba todo un edificio de jerarquías sociales que se justificaban como tradicionales o esenciales, en una comunidad culturalmente nutrida por imaginarios de diferencia racial y cultural entre élites y plebeyos.

En el Ecuador, era convencional pensar que si bien las élites cosmopolitas conocían de la experiencia del mundo moderno, el pueblo no compartía dicha experiencia “inquieta y atormentada”, pues se hallaba protegido en sus costumbres atávicas, muchas de ellas supuestamente intraducibles, experiencias imaginadas como lenguas exóticas. Desde el periodo colonial, se había propuesto que una común esencia cristiana salvaba al idólatra de estar excluido de la comunidad; así mismo, el discurso civilizatorio del siglo XIX suponía que la barbarie del indio y sus descendientes encontraba su lugar de redención en la promesa de unidad en la fe que se representaba como una esencia de la nación ecuatoriana. Es solo con la radicalización del

En una entrevista realizada a los sobrevivientes de la “huelga obrera” de 1922 en Guayaquil, jóvenes sociólogos insistían en recoger testimonio de la modernización del país mediante preguntas respecto de cuántos de sus informantes habían sido obreros industriales, y cuántas industrias realmente existían entonces en Guayaquil.

Perseguido por los nazis y muy cerca del fin, Benjamin dedicó un ensayo a destruir la idea según la cual la realización de la sociedad moderna se encontraba en una relación siempre perfectible entre la colectividad y la naturaleza.

liberalismo y el surgimiento de asociaciones socialistas populares, fenómeno que no casualmente ocurre de manera simultánea al surgimiento de una renuncia estética al convencionalismo, que el principio esencialista que definía a la nación entra en cuestionamiento.

Fue posible entonces pensar que el jornalero no era solo un héroe rústico. En asociaciones artificiales, éste surge como un especulador, un sujeto político que ensaya a escribir historia, promueve periódicos y desde las asociaciones va forjando una esfera pública plebeya. De su imagen como seres de costumbres y lenguas exóticas, los jornaleros de las plantaciones, los vendedores informales de víveres venidos de la hacienda serrana o de la comunidad, los artesanos y unos pocos trabajadores industriales pasan a representarse como miembros de asociaciones modernas. El intelectual modernista emerge contemporáneamente a estas “masas” que confrontan las palabras con las que se los esencializó. Plebeyos y modernos, conceptos inasociables en el escenario del viajero o el nacionalista romántico que convivía con una imagen exótica y convencionalista de los “nativos”, se conjugan para mostrar el verdadero potencial del cine: un público que participa a través de la crítica y goza con el tormento de la composición artificial del arte y la política.

En una entrevista realizada a los sobrevivientes de la “huelga obrera” de 1922 en Guayaquil, jóvenes sociólogos insistían en recoger testimonio de la modernización del país mediante preguntas respecto de cuántos de sus informantes habían sido obreros industriales y cuántas industrias realmente existían entonces en Guayaquil. Curiosamente, las respuestas de este heterogéneo grupo de trabajadores no apuntaba a satisfacer la curiosidad por el “desarrollo de las fuerzas productivas”, sino que insistía por su parte en que Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, los narradores de los años 30, habían reflexionado sobre la relación entre la ciudad y el campo, que sus reflexiones, en parte creadas en el seno de las organizaciones, habían sido del interés y comentario de estos “trabajadores”, por lo cual invitaban al sociólogo a compartir su cultura literaria³.

³ El 15 de noviembre de 1922 y la fundación del socialismo relatados por sus protagonistas, Corporación Editora Nacional e Instituto Nacional de Formación Obrera y Campesina INFOC, Quito, 1982.

Los trabajadores se definían como modernos por sus asociaciones y su esfera reflexiva. Sus referencias a la economía política eran librescas. Pocos indicios habían de una industrialización significativa en este país periférico. Eran modernos porque opinaban secularmente sobre política y porque habían incorporado a sociólogos y artistas en su esfera de opinión. Parafraseando a Silva, eran modernos porque podrían haber sido un excelente público para el cine. El modernismo del cinéfilo Medardo Ángel Silva, su práctica como crítico y las asociaciones que sectores informales, agricultores y jornaleros hicieron en torno al concepto inasible de ciudadanía cuestionaron seriamente el estatuto de “realidad inamovible” o de “esencia” de un modelo de autoridad torpe e inequitativo que les fuera legado. La revolución lingüística del período del cine fue una revolución integral, pues rompió con la idea de que la batalla del hombre es la que se da entre él y la naturaleza, rompió con la imagen de su rusticidad y lo reconoció como un sujeto en la experiencia del lenguaje. Los usos de la tecnología no son en sí indicios de modernidad, como hemos visto por los derroteros del cine que Silva no logró ver. Gran parte de la producción cinematográfica también ocultó su entorno tecnológico, así como la arbitrariedad de la composición ofrecida por su autor para vendernos emociones estandarizadas y para mostrarnos realismos que hubiera convenido desentrañar más. El esencialismo no terminó con la entrada del cine, pero el entorno crítico en el que hizo su aparición ofreció una prometedora plataforma para observar la permanente tensión entre las dos tendencias antes descritas: la crítica y la esencialista.

Walter Benjamin (1892-1940) coincidiría con Medardo Ángel Silva, sin conocerlo, en que la composición en el cine, hecha de fragmentos (las fotografías), no daban lugar a la ilusión de estar observando la continuidad y solidez de la naturaleza, no permitían imaginar una historia lineal y sin conflictos, más bien exhibían desde su misma técnica su arbitrariedad e invitaban, por tanto, al espectador a hacer una propia síntesis. Perseguido por los nazis y muy cerca del fin, Benjamin dedicó un ensayo a destruir la idea según

la cual la realización de la sociedad moderna se encontraba en una relación siempre perfectible entre la colectividad y la naturaleza. La idea burguesa del progreso se basaba en que la realización de la esencia humana estaba en el trabajo; la evolución era la forma con la cual la burguesía leía su desarrollo tecnológico y el sentido de la historia. La posición de Benjamin era que la burguesía invisibilizaba los conflictos, y que sus antagonistas estaban llamados a interrumpir esa narrativa, a hacer evidentes sus premisas y a rearticular nuevos sentidos políticos. Benjamin introducía elementos de la estética expresionista en su aproximación a la política. El expresionismo había renunciado a la fe positivista en una naturaleza ordenada racionalmente, y había exhibido el *shock* característico de la imposición de la norma. Pero el *shock* no era concebido como una reacción al estímulo, sino como el nacimiento de un punto de vista, una interrupción que establecía las condiciones para la expresión. Este llamado parece introducir en la política una “revolución copernicana”, en la cual el nuevo centro de la dialéctica es el sujeto político, la dialéctica de las miradas, y no la relación técnica con el objeto en sí mismo⁴.

La lectura de la política y la lectura de la obra de arte para Benjamin son análogas. Mientras más grande es el *shock* que causan ciertas impresiones, más alerta debe estar la conciencia y constituirse como una pantalla a duelo con los estímulos. Así como el acto creativo es una lucha que Picasso expresa como actos de interrupción en el lenguaje, la interrupción de la narrativa del progreso (o la salvación) es un síntoma de alerta ante el espectáculo del poder.

En suma, me parece propicio mantenerse alerta ante el lenguaje del documentalista, ante su propia síntesis, así como mantenerse activo ante esta muestra desde nuestra propia “inquietud”. Hace falta un poco de masoquismo para ver cine documental en la línea de Benjamin y Silva, pues habrá que sufrir el impacto de experiencias bárbaras, y habrá que ver, en las imágenes rozagantes, “viñetas recordadas”, vida desprovista de savia, pues “poco sabemos de cuán tristes hay que estar para resucitar Cartago” (Benjamin, *ibid*).

⁴ Walter Benjamin, “Tesis sobre la filosofía de la Historia”, en *Iluminaciones II*. Sobre la revolución copernicana y el expresionismo político de Benjamin, véase Harry Harootunian, *History disquiet. Modernity, cultural practice and the question of everydaylife*, The Wellek Library Lecture Series at the University of California, Irvine, Columbia University Press, New York, 2000.