

los documentos de Túpac Amaru resuena el habla del Inca Garcilaso como la norma de un relato americano que plantea la denuncia en la zona de la desarmonía, formalizando así desde la razón la respuesta de una insurgencia legítima. No es casual, pues, que la autoridad colonial prohibiera el libro de Garcilaso. De hecho, el relato del incario refractaba una actualidad trágica, y fue sancionado como peligroso. Esta prohibición—que forma parte, después de la rebelión de Túpac Amaru, de la prohibición del quechua, la música y la religión aborígenes—convierte en repertorio ilegal a los signos del reconocimiento; con lo cual anuncia que en la conciencia diferencial—en ese futuro al que apelaba el Inca Garcilaso—están también las respuestas de la impugnación. No es casual, como ha observado José Durand, que la *Historia general* culmine con el suplicio de Túpac Amaru, el último heredero imperial, porque el libro remite así a su primera parte, a los *Comentarios* sobre el incario ¹⁴.

La versión utópica del incario no supone la construcción literal de una utopía, en el sentido clásico del término. Hay, evidentemente, una «utopía incaica», pero no hay una «utopía» a secas. El intento de deducir el libro del Inca de la *Utopía*, de Tomás Moro, es más especulativo que verosímil, mientras no se demuestre lo contrario. La utopía es una formalización razonada y alegórica: la construcción improbable de un modelo crítico que cuestiona un sistema imperante. En cambio, el Inca procede a la desconstrucción de una historia incaica ya escrita con la construcción de un discurso no escrito. Por ello su escritura es polivalente. Su historia se representa en el paradigma de una arcadia política—o sea de una utopía que proviene del pasado, y que no tiene término al gravitar como modelo—; así, la historia y la utopía se configuran como una cultura. El texto parece trascender la historia—o, más bien, la historiografía—y coincide con la literatura política, esto es, con la práctica del tratado como forma deliberativa y probatoria de las formaciones sociales, dadas y posibles. Historia, relato y tratado, el aliento utópico del libro no está en la postulación ejemplar y abstracta de una organización improbable, sino en la validación universal de una realización específica del *buen gobierno*.

De allí que en su nivel utópico este discurso, más que coincidir con Moro, Campanella o Bacon, coincida con la persuasión utopista de la

¹⁴ En este mismo artículo observa José Durand: «Como otros historiadores, pero con particular intensidad, Garcilaso piensa continuamente en el futuro y se sabe vivir los albores de un mundo nuevo: “Porque en los *tiempos venideros*—escribe—, que es cuando más sirven las historias, quizá holgarán saber estos principios”. Y su querido León Hebreo, a quien magistralmente traduce, dice en el diálogo II «que la escritura no es para servir a los presentes, sino a los que están lejos en el tiempo y ausentes de los escritores».

crónica de Indias, que de alguna manera asume y formaliza. En la crónica americana, esa persuasión tramaba en la topografía del relato una zona de virtualidad. Por ello, aquí lo utópico afecta al conocimiento, implica a la imaginación, y en un primer rasgo del discurso americano hace converger en la escritura las analogías y las disyunciones de una cultura que se elabora como un diálogo de textos. El factor utópico se refiere, pues, a la energía que en la producción del discurso rehace la realidad referida, cuyo margen virtual es tan decisivo como su margen nominativo. El Inca Garcilaso procede a llenar estos márgenes, con una suerte de plenitud en la referencia y en la virtualidad, en el nombre y en el modelo, desde la práctica de un discurso sin fisuras.

La discusión crítica sobre los *Comentarios reales* usualmente ha sido del orden historicista, o sea del orden de lo probable. Sabemos bien que la estrategia narrativa del Inca se basaba en lo probatorio, pues la representación que produce requiere, en primer lugar, ser verosímil; y sabemos también que ello es inicialmente un problema textual: una crítica a los textos sobre el tema y un acopio de autoridad textual. Con lo cual la naturaleza del género de la obra tampoco es un dilema explícito para el Inca, sino otra respuesta resolutive, ya que su trabajo se plantea, y así actúa, desde la historia. De modo que si en el orden de lo probable el incario de Garcilaso es sobre todo una versión del incario, ello no supone que la información que comunica no sea del todo verificable; sino que la ordenación que propone es una lectura de la historia desde una perspectiva privilegiada: el propio discurso que la hace. Entre el cronista español que registra la dispersión del incario al tratar de reconstruirlo, y el Inca Garcilaso, que registra la existencia del incario como una elaboración suficiente y armónica—no sólo «idealizada», como suele decirse, sino más bien realizada—, media la diferencia de una escritura sobre la historia (la del cronista) y de una historia generada en la escritura (la de Garcilaso); diferencia que implica el rango del «intérprete» (el poseedor de la lengua y, por tanto, de una marca de legitimación), como ha observado Alberto Escobar¹⁵; perspectiva que asimismo implica la última ganancia del escritor Garcilaso de la Vega, que en el acto de escribir reconoce su verdadera tierra firme, el desarrollo de una vocación intelectual como una respuesta asimismo realizada, tal como lo ha visto bien Luis Loayza¹⁶.

Entre la construcción sincrónica del incario y el relato diacrónico de la transición de la conquista y las guerras civiles media también la diferencia de los dos tiempos de Garcilaso, que son los dos referentes

¹⁵ ALBERTO ESCOBAR: «Lenguaje e historia en los «Comentarios reales», en *Patio de Letras*, Lima, Caballo de Troya, 1965, págs. 11-40.

¹⁶ LUIS LOAYZA: *El sol de Lima*, Lima, Mosca Azul Editores, 1974.

de un discurso nuestro: el del sistema del buen gobierno—que supone una comunidad virtual—y el de un habla transitiva y errante—que supone al vértigo de la historia que se sucede y disuelve—; a lo primero, al incario, corresponde en Garcilaso una escritura hipnótica, la contemplación prolija de un diseño que se trama como modelo alternativo; a lo segundo corresponde una escritura dinamizada por el testimonio, que en la errancia pasional busca fijar las lecciones del acontecimiento. Quizá este incario sea la primera razón del sueño americano, porque es una razón que en el discurso pretende que la realidad recomience en el lenguaje. Lo cual produce en la actualidad de la escritura un texto virtual, un orden proyectivo que cede al porvenir la realización del pasado. Así, se agudiza en la escritura la actualidad productiva del sentido. Y desde ella, se configura el discurso de una cultura nuestra, el texto que la elabora y la origina.—*JULIO ORTEGA (Center of Latin American Studies, University of Florida, Linton E. Grinter Hall, GAINESVILLE, Florida 32.611. U. S. A.)*

EL CINE ACTUAL EN UNA ENCRUCIJADA: LA BUSQUEDA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA

En una forma algo imprevisible, presumiblemente inadvertida por el público (al cual no ha llegado en las masivas dosis del espectáculo al que está habituado) y aun por la crítica especializada, un cine que utiliza recursos muy heterodoxos de narración ha comenzado a multiplicarse, como una lenta marea apenas visible. Proviene de distintos países y autores, sus fuentes culturales y sus temas son diversos; sus bases ideológicas son también heterogéneas y, como era previsible, se alimenta de recursos heterodoxos, por lo general alejados del clásico esquema comercial del espectáculo de entretenimiento que hasta ahora alimenta a las peores (y también las mejores) muestras del arte cinematográfico contemporáneo. Quizá una sola cosa une estas obras, estas experiencias aparentemente aisladas y solitarias: un agresivo rechazo de las pautas sacralizadas de la «narrativa» fílmica, si por éstas debe entenderse—clásicamente—el lenguaje de imágenes y sonidos que se organiza para «contar» una historia...

Pero si ya sabemos, como escribe Jean Mitry, que «la novela es un relato que se organiza como mundo; el film, un mundo que se organiza como relato»¹, no es menos cierto que ese mundo representado en un

¹ JEAN MITRY: *Esthétique et Psychologie du cinéma. 2. Les formes.*

continuum de espacio y tiempo, siempre en tiempo presente y en un espacio concreto y físico, fáctico, puede organizarse mediante códigos muy distintos. Sólo la costumbre, el temor a lo desconocido, lleva al cine (como a todo lo demás) a identificarse con un lenguaje y un modo de expresión único. Y con esto rompen actualmente (con todos los matices, híbridos y mezclas previsibles) una serie de películas que rehúsan apoyarse en una dramaturgia cinematográfica, en una «forma» establecida. Casi innecesario es recordar que la forma de una obra es la que otorga a ésta *poder y sentido*, pues (como decía René Micha) «el lenguaje del arte es inseparable de los signos que lo ponen de manifiesto».

Hechas estas breves puntualizaciones cabe pasar a los ejemplos. *Hitler, Ein Film aus Deutschland*, de Hans-Jurgen Syberberg (Alemania Occidental); *Org*, de Fernando Birri (Argentina-Italia); *Fluchtweg nach Marseille*, de Ingemo Engstrom y Gerhard Theuring (Alemania Occidental); *Angel City* y *Chameleon*, de Jon Jost (Estados Unidos); *Stilleben*, de Elisabeth Gujer (Suiza); *Lulú*, de Robert Chase (Estados Unidos), son, entre otros, un síntoma de las conmociones que cada tanto sacuden al cine desde la perspectiva de algunos artistas que no se conforman con los moldes preexistentes ².

FONDO Y FORMA, ESA VIEJA DISCUSIÓN

Una larga cita de Mitry nos ayudará a explicar posteriormente el camino que recorren estos autores; porque aunque parezca superado el problema de la expresión a través de una forma determinada, aún persiste en la mente el prejuicio ante cualquier evolución. Dice Mitry: «Menos aún en cine que en cualquier otro arte, se podría establecer una distinción entre fondo y forma: el uno no existe más que por la otra. Nada más absurdo que esta distinción de que han partido las vanas querellas del formalismo en arte. Nada más absurdo que creer que los valores considerados no se refieren más que a sí mismos o a un «en sí» totalmente teórico que sería el criterio absoluto del juicio. El realismo burgués y el marxismo, que por razones inversas se hallan en el origen de tales discusiones, tienen en común, paradójicamente, un idealismo ingenuo. El arte por el arte—la forma por la forma—no es más que el resultado de principios estéticos mal comprendidos. Desde esta óptica la belleza y la armonía son consideradas como necesidades sufi-

² La mayoría de estos filmes fueron vistos en el Festival de Benalmádena, la XI Semana Internacional de Cine de Autor, noviembre-diciembre de 1979. Como en ediciones anteriores, este festival se ha convertido en una de las escasas atalayas donde es posible avizorar el nuevo cine en sus experiencias más audaces. Así, en 1976 y 1978 presentó las obras de Theo Angelopoulos, otra de las figuras realmente innovadoras del cine actual.

cientes. Las artes plásticas, hasta cierto punto, pueden justificar esta concepción, pero en literatura y en cine nada podrá haber más carente de sentido. Una forma perfecta aplicada a una historia pobre no le prestará nunca la inteligencia de que está desprovista; además habría que preguntarse de qué perfección se trata. Nunca sería otra cosa que la belleza (estrictamente pictórica o plástica) de las imágenes, la soltura de un ritmo sin objeto, la perfección aplicada de un procedimiento que, al no ser exigido por una necesidad interna, no testimoniará más que su inutilidad». Y por ello: «El contenido se halla (...) condicionado por la obra a través de la cual se revela. Pero admitiendo de una vez por todas que no puede haber obra auténtica que no sea expresión de una idea, de un sentimiento (o de algo válido desde determinado punto de vista), es evidente que este 'contenido' debe ser comunicado, y que no podría ser comunicado más que por una forma. Y sólo por la mediación de ésta el espectador puede ser llevado a descubrir el pensamiento del autor, a compartir sus sentimientos, su emoción».

Todos estos conceptos, que parecen evidentes, no han impedido que tanto para la mentalidad tradicional burguesa como para los marxistas clásicos la dicotomía entre forma y contenido se acentuara en forma maniqueísta. Para los primeros la forma es *técnica*, la realización material de contenidos preexistentes. Y esta separación parece originarse parcialmente en una diferenciación del signo y del significado por haberse relacionado el símbolo con el signo propiamente dicho. Como acota el mismo Mitry, «esa heterogeneidad del signo y del significado...» es un hecho del lenguaje debido al carácter extensivo del signo, pero «se ha aplicado desgraciadamente al hecho estético basado en el carácter intensivo del símbolo. Aunque el hecho estético, igual que el lenguaje, pueda ser signifiante, en primer lugar es *expresión*, creación». Pero en cine el símbolo está siempre en función de sus relaciones con otros símbolos. «Al ser inherente el sentido inmediato de la imagen a lo que esa imagen representa, no puede separarse del dato representado, ni este dato del sentido que adopta gracias a esa representación.»

Para los marxistas, que consideraban que el contenido era captable en su realidad «concreta y positiva», la forma era un simple vehículo, obediente y simple. Pero como es imposible dar un contenido, sea cual fuere, sin expresarlo por una forma, el considerarlo fuera de ésta en abstracto, como un «en sí», lleva a un formalismo puro... Un formalismo especialmente contaminado, ya que su planteo se halla en el espíritu y no en las formas.

Por cierto, para la obra de arte el problema es expresar la virtualidad de una idea en una forma a la vez necesaria y suficiente. Y al fin el divorcio entre forma y fondo surge siempre de una falta de cultura

artística o, lo cual es lo mismo o peor, de la voluntad de poner el arte al servicio de valores ajenos. No es necesario recordar que cualquiera sea el signo ideológico que preside esta subalternización conduce a un academicismo decadente. Producto de un desacuerdo entre el artista y el medio social, los formalismos recientes son los resultados finales de un pensamiento convencional, burgués o no burgués. Ya que hay «tanto formalismo en un contenido sin arte como en un arte sin contenido». Pero como señalaba, entre otros, Pierre Francastel, «el fin del arte no es constituir un doble flexible del universo; su fin es explorarlo, informarlo de una manera nueva: es un mundo de conocimiento y de expresión mezclado a la acción».

Tras este largo exordio (provocado, en parte, por la inevitable reacción hostil que se produce siempre ante formas de expresión diferentes a las habituales) convendrá referir en qué forma *traducen* sus «contenidos» estos nuevos filmes que rechazan, entre otras cosas, la dramaturgia conocida.

HITLER, UN MITO DE ALEMANIA O EL GUIGNOL DE LA MUERTE

Hans-Jurgen Syberberg es un joven realizador germano que, tras un trabajo cercano al teatro de Brecht (hizo rodajes sobre puestas del Berliner Ensemble), creó su propia productora independiente vinculada a realizaciones televisivas. Ya entonces (1965) proyecta hacer una trilogía: Ludwig-Karl May-Hitler, que se proponía abarcar cien años de historia germano-europea. Antes de iniciarla rueda *Die Grafen Pocci* (1967), *Scarabea oder wieviel Erde braucht ein Mensch?*, basada en la historia de Tolstoi *Cuánta tierra necesita un hombre* (1968); *Sex Business made in passing* (1969) y *San Domingo* (1970), adaptación libre de *Bodas de Santo Domingo*, de Kleist. Este mismo año reúne un montaje de fragmentos de los filmes en 8 mm. rodados para el Berliner Ensemble en 1953: *Nach Meinen letzten umzug*.

En 1972 acomete por fin la primera jornada de su trilogía: *Ludwig II, Requiem für einen jungfräulichen König* (Luis II: Réquiem por un rey virgen), detonante y barroca visión del rey loco de Baviera, tan distante como superior, para muchos, al Ludwig más clásico de Luchino Visconti. Realizado al margen de todo esquema comercial-industrial y en 16 mm., consigue estrenarlo en París con una copia personal. Allí permanece siete meses en cartel y suscita la atención crítica, que lo considera un innovador de las formas narrativas, delirante y transgresor.

En 1974 rueda la segunda obra de la trilogía: *Karl May en busca de un paraíso perdido*. (Karl May, puede recordarse, fue un autor de no-