

resulta adentrarnos por este mundo físico y metafísico donde Dios se vale del Diabolo para castigar, a cada bruja le llega su hoguera y los hombres saben a qué atenerse consigo mismos y con sus semejantes. Todo es sobrenatural si hay vida, energía, amor, movimiento. Los cuentos de diablos y brujas encierran la nostalgia de otros tiempos cuando los diablos eran ingenuos: "hoy los hay disfrazados en todas partes, pero aquéllos eran más sinceros".

A los verdaderos libertadores —los que liberan del diablo—, nadie les hace estatuas. No obstante les crecen leyendas que ultravagan por el aire de los siglos hasta que un pichón de dios les da escritura. Así se explica que haya en este libro "Un libertador sin estatua", a quien José Martí le confiesa admiración al topárselo en el Cielo. También es libertadora la pastora que se vuelve ave para escapar de un joven ogro; y no porque ella se libere sino porque al hacerlo se convierte en "La antecesora" de las golondrinas. Libro de mutaciones cuya autora no disimula su amor por los perros. Según le cuenta la golondrina al pitirre, el perro Nomi tiene más poderes que Moisés: en una ocasión abre el mar para que escape la bella pastora. ¿Quién narra cuando narra?

A Charles Fourier le hubiera encantado el acercamiento de Lydia Cabrera al misterio de la atracción apasionada entre los seres. En "Historia de un perro callejero y de un gato casero" despliegan su poder "los duendecillos de la primera mirada". El influjo indígena y africano y hasta las onomatopeyas reactivan los poderes del léxico en un mundo donde la palabra y el acto —verbo y vida— no están divorciados y desde el que la autora lanza un regaño a nuestro canalla mundo moderno, aunque juguetonamente embozada en un *alij lumé*: "y así se lo contaron a quien me lo contó cuando era todavía un retaco para que aprendiera desde niño a tener palabra y a no prometer lo que no iba a cumplir, que es lo que hacen hoy los que gobiernan el mundo". ¿De qué le sirve a un gato ponerse a bautizar ratones, devotísimo? ¿Para qué tiene un ogro que hacerse el filantrópico si —como corresponde a su casta— come carne humana? "Kende ñau, ñau, ñau". ¿Para comerla mejor!

¿Habrá cementerio para las horas muertas de tanto exilio?, me imagino

que le habrá preguntado alguna vez doña Florinda a una flor de su jardín. ¿Se le darán sus más secretos sueños a la Isla? Si un hijo de Bakorí, después de incontables vicisitudes, logró salvar a La Habana del ataque de los ingleses con la sola ayuda de un caballo cojo y un hacha rota, y luego de recuperar su juventud casó con la hija del buen Capitán General, hay que prepararse para nuevos milagros. Cierro que no todo el mundo dispone de un perro mago que se llama Tinturé. Pero ¿quién sabe el paradero del cuerno maravilloso? Puesto que es indestructible, en algún lugar estará aprestándose a cumplir deseos bien merecidos. . . Se dirá que el milagro no es moderno. Tampoco es moderno este libro y por fortuna: la vida tampoco es moderna.

Del relámpago de Gonzalo Rojas

por Roberto Hozven

México, F.C.E., 1981

Del relámpago, último libro de poemas de Gonzalo Rojas (en adelante GR), sintetiza y prolonga un itinerario poético que se inicia con *Miseria del hombre* (Valparaíso, 1948) y prosigue con *Contra la muerte* (Concepción, 1964), *Oscuro* (Caracas, 1977) y *Transtierro* (Madrid, 1979). *Del relámpago* puede leerse al menos de dos maneras: como un libro de poemas o como otro mito que revive los orígenes de la escritura. Como libro de poemas, *Del relámpago* continua la tradición analógica resucitada por los románticos y reasumida por la poesía vanguardista europea e hispanoamericana, constantemente acotada a lo largo del libro. Los rasgos, constantes y temas, en lo esencial, son los que Octavio Paz ha redescubierto en *Los hijos del limo*. En relación a esta tradición, circunscribir el rol diferencial de *Del relámpago* significaría interrogar las formas particulares de su interacción con aquellos autores y textos a través de

cuya interpelación el libro se construye: rítmica a Pound y Catulo, de "cuna" a la Mistral, entusiasta a los Sòsias (Blake y Paz), terrorista a Breton, Sartre y Quevedo ("ese abuelo instantáneo de los dinamiteros"), de orígenes a Vallejo, paternal a Huidobro, etc.

Como mito de orígenes, *Del relámpago* recrea la relación del poeta con la escritura a través de las etapas de una vida que son también las tres vertientes de un libro:

I. *Para órgano*: donde se revela la temprana visión de la realidad analógica del lenguaje y se rememoran las pruebas de iniciación en la escritura: recepción de la visión originaria, de sus auxiliares mágicos (el ritmo y "las cinco virtudes áureas de la mano") y batalla con su oponente (las autotramas del espejo).

II. *Las hermosas*: conocimiento del cosmos, del lenguaje y de las pulsiones que los animan a través de la experiencia gozosa y sufriente del cuerpo femenino: "materia de encarnación radiante" —animada por la antitesis Eros/Tánatos— donde el hombre conoce hasta el vértigo lo ilimitado de su deseo.

III. *Torreón del Renegado*: momento de autoalumbramiento por la escritura, allende el escenario fantasmático del deseo, por el que el poeta nace a la "muervida", encuentra su rostro (el del Padre) y asume las transhumancias de su oficio ("desde el Báltico a Chillán de New York, perdido el negocio del Este y del Oeste") y los orígenes (y fin) geográficos y poéticos que le hablan desde el escrito suelo americano: voz mestiza de Vallejo, minera de B. Lillo, paisana de Mistral, austral de Neruda, "arcanciélica" de Huidobro. Oigamos más de cerca los avatares de este mito.

El poema que abre la primera vertiente ("Para órgano") se detiene morosa y reflexivamente en una experiencia privilegiada: la del acto de escribir, "el oficio mayor". ¿Qué se gana pero también que se pierde cuando se nombra? Conciencia aguda de lo que el acto de nombrar escamotea en lo que nos revela. Conciencia de la escritura como un vaivén en el que lo dicho, el acto de nombrar y el sujeto implicado por tal acto bullen y se desplazan, tensivamente, dentro de un circuito nominativo forjado todo él de presencias y evanescencias, de emergencias y desapariciones, en el que

se intersecta el flujo verbal con el pulsional de lo todavía no verbalizado y, quizá, nunca verbalizable. Escribir poesía es luchar contra las fuerzas inhibitorias y represivas de la lengua estandarizada, transformar la semiosis cotidiana en *visión* poética: percepción de la acuñación del sentido en el espacio de su articulación corporal, en el pretérito perfecto del *ha* ya escrito "mucho antes / del latido / del Logos" (p. 20); en suma, poetización de esta otra escena que es la producción del sentido anterior al sentido.

La finalidad de la visión es entrar al discurso como un signo de la insuficiencia de los signos, experiencia de la fungibilidad de los significados y subsistencia de los significantes con una significación muy próxima de "l' idée mème et suave, l' absente de tous bouquets". Como en Mallarmé, la impotencia de la "pobre prosa" (62), constreñida por las rúbricas obligatorias de la lengua, se transforma en las posibilidades del poema, el que substituye la significación programada por la norma (que GR se prohíbe) por una significación azarosa abierta a la capacidad polisémica del contexto, del intertexto. Escribir poesía es sufrir en la página del cuerpo —cuerpo vivido como prolongación de la página— la inadecuación del significante (codificado) con el significado (codificado) para tratar de abrir paso, a través de ellos, a sus respectivos excesos somáticos en relación a la significación institucionalizada. El poema es el síntoma del bloqueo, de la obturación, pero también de la insuficiencia de la constitución dicotómica del signo; por esto, escribir es también *remunerar* la arbitrariedad ineludible que funda a toda lengua a priori con la producción de sentidos "en abismo", creados y sostenidos —a posteriori— por el contexto y el intertexto. Por ejemplo, la palabra "esquina", presente en varios poemas (V. 23, 38, 66), revela su sentido translexical cuando en un poema ulterior (115) se la define como "flor de la nada". Como en los mitos, se "comprende" cuando se proyecta el término sobre el conjunto de sus variantes; así, la lectura implica un valor idiolectal (proveniente del intertexto) dentro de la significación sociolectal (estatuida por el léxico).

La visión poética, "juego en el que se revela el largo parentesco entre las cosas" (62), dispone de un agente pri-

viligiado al que GR vuelve de modo constante: la mano, "el telar secreto" que asegura "la partitura de la videnencia" (V. 13). Si para el quiromántico (V. "Poietomancia" [97]) revela el pasado y el futuro, para el poeta, en cambio, su exploración le descubre las ocultas compenetraciones de la palabra con la inmediatez carnal del movimiento muscular, el mismo memoria ancestral de la fusión del cuerpo del poeta con el ritmo genésico de las materias: "había que juntar los átomos / tejerlos así, de lo visible a lo invisible, en la urdimbre de lo fugaz" (31), también "irme en el torrente con las olas / que salen de esta mesa de tabla, de esta materia / que somos yo y mi cuerpo en el minuto de este azar / en que amarro la ventolera de estas silabas" (47).

Poetizar el movimiento manual de la inscripción de la letra sobre el papel es, enunciativamente, tratar de identificar en la mano la voz del cuerpo de que escribe. Voz (¿de que cuerpo?) que emergería de un lugar muy distinto del de la conciencia de sí. Es la voz del laberinto cósmico de la mano ("lambda / loca / luciérnaga / antes del fósforo, mucho antes / del latido / del Logos" [20]) que reconocemos en el texto por sus disidencias con respecto a la secuencia de significados previstos por el contexto de la frase. De aquí la frecuencia de figuras sintácticas disruptivas en la poesía de GR: anacolutos, anfibologías, aposiopsis, asinetones, encabalgamientos, silepsis. Por ejemplo, el anacoluto de la cuarta estrofa de "Fragmentos" (23). Larga pregunta en la que, al revés de las cadenas de Markoff, las palabras que siguen no responden a una expectativa sino que inauguran una gradación de incertidumbres. O, la segunda estrofa de "Latin y Jazz" (47), donde el ritmo entrecortado, constreñido, por las asinetones, donde los seis bruscos suspensos semánticos del encabalgamiento, producido sobre la superficie de un flujo rítmico isocrono, más la violenta aposiopsis del final, subrayan la disconformidad entre la inconmensurabilidad de lo por nombrar y la mezquindad de lo nombrado. Son estas figuras las que engendran esa tensión constante que se advierte en la mayoría de los poemas del texto; esa lucha "a brazo partido" entre las fuerzas inhibitorias del sentido propio (maléficas), que tienden a comprimir el espacio de lo nom-

orable, y las fuerzas expansivas (benéficas) del poema que reconquistan sonido a sonido, figura a figura, el espacio original de lo todavía no concebido e imaginado por la semiosis de la lengua. El poema de GR menos habla que "deshabla", es decir, avanza al revés, inversando el proceso de formación de los enunciados, descoyuntando la articulación del discurso coactivo, como una manera de burlar, de desintegrar el sentido pretendidamente "propio", único, de la palabra impuesta, exclusiva, totalitaria.

Del relámpago no sólo se substraee al totalitarismo del sentido propio sino que también, y no sin humor, formula la regla de todo totalitarismo y describe a sus protagonistas. La regla es la relación *especialar*: sólo hay teología del sentido exclusivo allí donde hay "escandilamiento del espejo o autotrampa de los infusos" (9, 202), relación dual, proyectiva, del sujeto con su doble. Sus protagonistas forman el bestiario personal del poeta, son los *letrados*: profesores, críticos, neosofistas (lingüistas, filósofos y semióticos), artistas Super-ego, andróginos, lésbicos y frígidas. Otros tantos funcionarios de la palabra totalitaria que, allende sus diversidades individuales, coinciden en un mismo uso de la lengua: enmascarar una diferencia (sexual o visionaria), censurar un exceso (placer poético o erótico) o asimilar un desvío (sexual o lingüístico). En suma, estos "ungulados hiperestésicos" siempre controlan por el metalenguaje todo lo que provoque un deseo o un pánico en el lenguaje.

El ritmo, el retorno de lo diferente, es el gran purificador. El ritmo es pan-presente, palpita desde el subsuelo mineral del padre hasta el "cielo de la preñez maternal" incluyendo los objetos más caros del poeta. La omnipresencia del ritmo singulariza los objetos que atraviesa; quiero decir, mientras la *especialaridad* homogeniza la significación del discurso —como si el espacio plural del sentido se transformara en una miniatura de tiempo reducido y mudo—, el ritmo reacciona imprimiendo diversas polivalencias semánticas a los objetos nombrados, arrancándolos del espacio homogenizador de la *especialaridad*. El ritmo hace resurgir la heterogeneidad del espacio desde el tiempo constreñido, lo que permite "oir" a los objetos nombrados en un nuevo contexto semántico.

La singularidad de la audición rojiana consiste en que el oído del poeta evoluciona desde el primer y segundo grado de toda audición ("escucho" y "escucho que escucho" o "escucho que soy escuchado") a un tipo de audición que recuerda la escucha sufi: "escuchar desde donde se es escuchado". Actitud auditiva que proyecta el pabellón de la oreja al mundo donde se produce el sonido, allende las evidencias de la conciencia de sí, puesto que lo que se escucha desde el circuito del otro (o de lo otro) nunca coincide con lo que se quiere escuchar: "Cuando abro en los objetos la puerta de mí mismo: / . . . / ¿Quién me arroja al vacío / cuando respiro? ¿Quién / es mi verdugo adentro de mí mismo?" ("El principio y el fin" [84]). Esta escucha divergente es paralela a una gradual disociación de la conciencia poética, la cual, en el mismo poema, es absorbida por un vértigo creciente: en el v. 1 la conciencia sujeto deviene conciencia-ensús-objetos, en los vs. 2-5 la primera persona que escribe se transforma en una segunda dividida (vs. 6-7) en relación a una tercera inminente, pero imposible de aprehender (vs. 8-9), que surgiría por los confines del deseo del poeta bajo forma de "mujer", de "beso mortal" y de "éxtasis rítmico" (vs. 10-12 y también pp. 47, 109). La audición de este éxtasis ("¡lo que habrá oído / en el éxtasis!" [264]), de esta voz "con su ritmo profundo" (109), tiene forma de mujer. En este borde auditivo el libro se abre a la segunda vertiente: *Las hermosas*.

"Con el oído puesto bajo ella, despertábamos / a otro sol más terrible, pero imperecedero, / a un sol alimentado con la muerte del hombre, / y en ese sol ardíamos.", II. *Las hermosas* (127-8).

El sueño de esta audición insólita, encarnación del ritmo anterior al Logos, el poeta lo construye sobre un horizonte de extremos habitado por lo femenino pero aspirado por la muerte. La mujer, borde de muerte (¿o ambas son una y la misma?), es el gran personaje que habita esta segunda parte de *Del relámpago*. Digamos mejor actante, ya que la mujer palpita en todas las escenas que expresan una experiencia límite del conocimiento o del erotismo. La mujer está allí para testimoniar los bordes del lenguaje, más allá de los cuales sólo subsiste la exasperación que provoca la materia

innombrada junto con el deseo furioso de nombrarla y de habitar lingüísticamente ese horizonte mudo pero preñado de ansias. Algunas de las figuras por las que se expresa esta dentera nominativa: la "mujer citara" (136, 188), la "mujer oscuridad" (140), la "mujer hartazgo" (141), la "mujer fétetro" (120), la "mujer teoría del conocimiento" (143, 151), la "mujer vértigo" (164-5), la "mujer parto" (173).

El deseo del poeta, deseo de esta textura femenina que asume el cosmos, recorre lo deseado sin satisfacer el ansia que lo consume. La mujer, "partículas fugaces / de eternidad visible" (108), surge como el cumplimiento estético, gnoseológico y ontológico más logrado de la infinita diversidad de la vida; aunque, en el seno de esta encarnación rotunda de Eros, el deseo del poeta reconoce — paradójicamente—, por la imposibilidad misma de satisfacerlo, la presencia de "algo" todavía más intenso y omniabarcador que no le ha sido permitido conocer. Ese "algo", personaje de confines, situado más allá de todas las exasperaciones carnales que provoca, es Tánatos, la muerte, la interpelación animada de lo inorgánico, el sedimento extremo que anima a toda pasión desde Abelardo y Eloisa a *Las hermosas*. La mujer de GR — como la pulsión de vida imaginada por Freud en su *Más allá del principio de placer*— es la forma más pura, desesperada y plena de ser que reviste la pulsión de muerte. Las figuras en que encarna (oscuridad, hartazgo, estrella, vértigo) no llevan a la muerte como otros tantos súcubos, sino que la encarnan como otras tantas "materias de encarnación radiante" que permiten una experiencia próxima de aquello que los budistas llaman la "vacuidad". "Conociendo" mujer (e.d. el paroxismo de la concupiscencia, eternidad de la voluptuosidad, iluminación del loco amor, inmensidad insaciable de la lascivia), el poeta sufre la experiencia contradictoria de vivir las posibilidades máximas de su ser, pero también las máximas de su extravío, de su pérdida como sujeto.

La mujer, crisol de presencias pero también condensación de evanescencias, cognoscitivamente es tanto "teoría del conocimiento" como asunción de sus límites y vivencia de su catástrofe; poéticamente, es expectativa de "un decir si es que se dice", e.d. inminencia de escritura. La mujer sinteti-

za una dialéctica del deseo que la trasciende; si, en un comienzo, desencadena el desenfreno más álgido de Eros (e.d. deseo del deseo), enseguida ese deseo sin límites se descubre a sí mismo como deseo de su anihilación (e.d. deseo del no deseo). Segundo momento del deseo por el que el sujeto deseante viene a reconocer que la posibilidad máxima de su cumplimiento, quizá, se confunda con el deseo de ponerle fin: Tánatos. En síntesis, el proceso dibuja dos caras: una femenina, que mantiene al poeta abismado en su deseo evanescente siempre y cuando el goce concebido sea mayor que el efectivamente obtenido; y, otra masculina, que lo impulsa a desplazar el campo de fuerzas del deseo para devenir en adelante su propio objeto. Instancia Padre por la que el poeta se autoexpulsa de las delicias de la "Valva madre" para proceder a su autoparto mediante "el proceso del alumbramiento / de la palabra" (54): "Falo el pensar y vulva la palabra" —dice una cita de Octavio Paz puesta en exergo a uno de sus poemas. El tránsito de lo femenino a lo masculino, poéticamente, es correlativo al tránsito de la inminencia de la palabra a la constitución de la escritura y, a nivel de las partes del libro, al retorno de la segunda a la primera parte, pero en otro círculo de la espiral. Este tercer círculo se titula *Torreón del Renegado* y constituye la tercera parte de *Del relámpago*.

En esta tercera circunvalación de los orígenes de la escritura, después de trascender dialécticamente los escandilamientos del Ego y los cantos de sirena del cosmos-mujer, el poeta —nuevo Ulises y anti-Narciso—, engendrándose por la escritura, nace a una experiencia de la muerte sin intermediarios, e.d. al encuentro inexcusable de su contingencia. Este encuentro toma la forma de una triple asunción: la del propio rostro (el del Padre) cuyo "yo es nadie", la de su pasado, rememorado por la superposición de escrituras que estratifican los objetos nativos. De modo que si el objeto habla, si evoca los ancestros del poeta, es porque ha sido escrito por la fraternidad de poetas que dieron un discurso al objeto americano: al agua y las piedras (la Mistra!), al carbón (B. Lillo), a la sangre y al sol (Paz). El compromiso nativo con América, finalmente, asume una forma pansemiótica cuando los objetos america-

nos más las citas que los explicitan, junto con los poetas que los interpe- lan, devienen todos términos de un mismo discurso al que se accede por la escritura o por la lectura: "Hilda / honda que soñó este sueño, hiló / hilandería en el torrente, ató / ese uno que nos une a todos en el agua / de los nacidos y por desnacer," (182). Finalmente, el cumplimiento de este itinerario transforma la función de desconocimiento (o de conocimiento por exceso) que la mujer y los espejos desempeñaban en las dos primeras partes del libro: encarnación de plenitud mortífera la una y símbolos de la autotrampa los segundos. Ahora, en la tercera, la mujer y el espejo se transforman en los ayudantes del poeta, sea para la lectura del mundo, para su transformación mediante la escritura o para el destino en común que la mujer y el hombre compartirán a cada lado del espejo, del mito y de la muerte.

Cine y Sociedad en México 1896-1930

de Aurelio de los Reyes

por Jean Meyer

Vivir de Sueños. Vol. I (1896-1920) Coedi-
ción UNAM-Cineteca 271 pp. 1981.

Este libro, extraño y hermoso, mere- ce mucho más que una pobre reseña académica en una revista de Ciencias Sociales. Libro de apasionado, para apasionados del cine, de la historia y de las historias, de la historia de la banda (de las bandas, ya que hubo muchas, como lo demuestra el autor) del Automóvil Gris. Su estudio del pa- so de la realidad al mito cinematográfico de la banda del Automóvil Gris es ejemplar y permite catalogar este libro entre los grandes libros. Como gran libro de cine, es un regalo para los ojos: el formato permite sacar el mejor partido de las mil y una ilustra- ciones que buscó y escogió el autor, quien cuidó personalmente la edición. Una edición que por cierto parece ha- berse perdido románticamente en el trágico incendio de la Cineteca Na- cional.

Lo más curioso de tan antiacadé- mico libro es que nació originalmente

como objeto académico; tesis de his- toria, nada menos. Eso nos valió que el autor hurgara, como buen historia- dor, en cantidad de hemerotecas me- xicanas y norteamericanas, de archi- vos públicos y familiares (como el del ex-ayuntamiento de la ciudad, o el de Federico Bouri, quien era dueño del cine en Aguascalientes a principios del siglo). Así Aurelio de los Reyes nos pudo dar una historia del cine en Mé- xico, de la creación y de la comercia- lización, de los productores, directo- res, actores y del público. También hizo historia de la actitud del Estado porfi- rista, maderista, de las facciones revo- lucionarias, del gobierno constitu- cionalista frente al cine. Es la historia tan- to de la propaganda como de la censura y vemos —digo vemos porque aquí están las fotos que acompañan a la narración vivida— la importancia que Villa le daba a las películas.

En 1914. Pancho Villa aplazó el ataque final de Ojinaga para ir a Ciudad Juárez a firmar el 3 de enero un contrato con la Mutual Film. Recibió 25 mil dólares para que la Mutual re- tratara sus batallas en exclusiva y ex- hibiera sus películas en los Estados Unidos, Canadá y México. La compa- ñía se comprometió a exhibir las peli- culas sólo si Villa era el vencedor; a su vez, Villa debía simular batallas en caso de que los operadores no logra- ran captar escenas de violencia, com- partir el 50% de las ganancias y no permitir que otras compañías lo re- trataran.

"Villa consideraba al cine como uno de los medios más adecuados para hacerse propaganda (. . .) En su mo- mento Villa mostró una intuición po- co común para la publicidad al acep- tar que camarógrafos norteamerica- nos lo retrataran, pues eran los más capacitados para exhibir sus peli- culas en el extranjero, de ahí que una de las condiciones del contrato era que él fuera el vencedor" (p. 143). Obre- gón, Carranza y Huerta tuvieron tam- bién camarógrafos norteamericanos a su lado pero los dos primeros "se limitaron a dejar que los acompaña- ran y que las escenas que tomaran fueran exclusivas para noticieros, no para reportajes; Huerta los hostilizó e incluso se dijo que falsificó batallas para convertir derrotas en victorias. Hasta ocho meses más tarde, Alvaro Obregón firmó un contrato similar al de Villa con Byron S. Butcher" (p. 144).

La primera película, la de la toma de

Ojinaga, resultó fallida desde el pun- to de vista técnico; Villa y los camaró- grafos se propusieron que las peli- culas de la toma de Torreón fueran de lo mejor. Villa mandó uniformar a sus tropas para borrar la imagen de gue- rrilla improvisada y creó su escolta personal, los célebres "Dorados". Pri- mero la compañía le facilitó unifor- mes y luego él los compró. Se le exi- gió a Villa que "se comprometiera a pelear únicamente de las 9 de la ma- ñana a las 5 de la tarde para evitar la oscuridad ocasionada por el polvo le- vantado por las tropas" (p. 149).

Por fin, Villa enfiló su ejército para la toma de Torreón y los vagones de la prensa y del cine fueron agregados a uno de los trenes. "La lucha fue encarnizada y Villa cumplió su pala- bra de efectuar los ataques a la luz del día y los camarógrafos captaron por primera vez los horrores de la guerra". "p. 149). Once días de encarnizados combates, de horror y de muerte. "La idealización de la Revolución se acabó de un día para otro y muchos, in- cluyendo a John Reed, huyeron despa- voridos. Villa se olvidó de su con- trato con la Mutual en cuanto se dio cuenta de que la victoria podría ser derrota, atacó día y noche y estable- ció la censura (. . .) mientras no se decidía la victoria." (p. 150)

Este libro tiene otra dimensión. *Vivir de Sueños*: más que una historia del cine, resultó una historia social vista a través del cine, una historia del comportamiento de la sociedad durante un cuarto de siglo (1896-1920). Aurelio de los Reyes confirma lo supuesto en sus trabajos anteriores: que la pro- ducción de la etapa muda del cine mexicano se divide en dos periodos, antes y después de 1915. De 1896 a 1915 asistimos a un cine hecho según la técnica de la vista cinematográfica, observador de la realidad, del país, de la revolución. De 1916 a 1930 se pasa al "film" que propicia el cine argu- mental, inspirado en arquetipos ex- tranjeros. De ahí la diferencia entre los documentales de la Revolución y las películas de argumento sobre la Revolución.

"Y entonces fue cuando sospeché que había habido un desarrollo de la conciencia histórica-visual, y luego una pérdida de ella (. . .) quedó trun- ca a partir de 1916; cuando se inicia el escapismo. ¿A qué se debería?" (p. 18) Aurelio de los Reyes hizo del cine un lente a través del cual observó la