

TRIBUNA DE LA VANGUARDIA

El cineasta ante el Altísimo

BUÑUEL (I)

CONFIESE que durante largo tiempo el cine de Buñuel me dejó bastante indiferente. Sí, todos hablamos visto, y celebrado, «Un perro andaluz» (de 1930) y «La edad de oro» (de 1932), pero la verdad sea dicha todo eso parecía ejercicios de cineclub, y ya se sabe que los aficionados, que suelen ser muy estrictos con forasteros y paletos, tienen anchas traqueas para la gente de su propia cuerda. Además, el surrealismo gozó durante un tiempo de buena salud, y aun cuando oportunamente comenzó a flaquear todavía se le atribuían secretas virtudes: cuando algo no quedaba del todo claro, siempre cabía alegar que no había por qué entenderlo; no era nada real, patrimonio de burgueses y de modestos empleados, sino «sobre-real», de lo que no había más que hablar, aunque se hablara de ello interminablemente. La «sobre-realidad» se encargaba de tapar los huecos que dejara la falta de inspiración.

No hay duda de que Buñuel se benefició de sus ribetes surrealistas. Críticos que no se hubiesen dignado siquiera comentar una película como «Subida al cielo» (1952), la encomiaron por su «intermezzo» surrealista. Las torpezas de la obra —su montaje atrabiliario, el trabajo (si tal puede llamarse) de sus actores— se achacaron a una especie de misteriosa vitalidad que incontinentemente se atribuía a todo autor real o supuestamente «vanguardista»; «Subida al cielo», escribió un crítico francés, es una película espléndida simplemente porque «tiene la energía de una muchacha suburbana mal emperillada».

Cuando los interludios surrealistas escaseaban siempre cabía acudir a otros motivos gratos a cineclubistas y a cineensayistas. «Tierra sin pan» (Las Hurdes) podía carecer de lustre, pero tanto mejor; obviamente, el lustre se da de bofetadas con una tierra y unos hombres misérrimos. Los «documentos» tienen que ser archirreales; no en vano se dice de una película muy granulada, a ratos sobreexpuesta, otros infraexpuesta y otros desenfocada, que «tiene un aire documental», como si «la realidad» tuviese que ser visualmente basta, y «la verdad» grenchuda o mechosa. Y, además, qué caramba, ese Buñuel es «sobre-realista» por los cuatro costados: cuando no los sueños, es la blasfemia, la violencia, la humanidad descarnada hecha de andrajos y muñones. Ahí están «Los olvidados» (1951), con sus pilas de basura, sus adolescentes atroces, sus mendigos —y ese trapo humano mutilado que los desalmados, los siempre olvidados, echan a rodar por una colina hasta hacerle dar de bruces con una inmundicia no menos humana, o inhumana, que la suya. Si todo eso no basta, hay otros atractivos, dos de los cuales tienen el éxito asegurado: el fetichismo sexual, con abundancia de artículos de calzado femenino, y el antifetichismo religioso, con infalibles hisopeos de anticlericalismo.

Ello no quiere decir que Buñuel se haya impuesto siempre, ni siquiera entre los cineclubistas. Los viejos «trucos» (que, como oportunamente se verá; no son trucos ni viejos) aparecieron de pronto como inoperantes: el «avanzado» estilo de Buñuel pareció convertirse en un conjunto de técnicas arcaicas al chocar contra los embates de la «nueva ola». ¡Qué «atrasado» Buñuel en comparación con los que marchaban al frente del nuevo cine: Truffaut, Godard, Resnais, Antonioni! Buñuel no tenía ni siquiera, por lo visto, la exuberancia de un Fellini, o el apretado, obsesivo, maníaco rigor de un Ingmar

Bergam. Como se ha dicho alguna vez, Buñuel quedaba «aislado». Aislado culturalmente: español entre Méjico, Hollywood y París. Aislado artísticamente: cineasta que, pese a las apariencias, no formó nunca parte de ninguna vieja ola, y que ahora tampoco contaba en la nueva.

¿No era razón de sentirse defraudado, o indiferente, ante Buñuel? Razón, además, de pensar que se la había tenido desde el principio contra todos los «buñuelistas». Estos no podían alegar ya que había que atribuir los defectos en la obra de Buñuel a factores ajenos a la voluntad del autor: a las exigencias comerciales de los productores mejicanos, por ejemplo. Las películas más propiamente buñuelistas —«El» (1953) o «Nazarín» (1959)— semejan buenas intenciones fracasadas. Las que Buñuel dirigió en Francia —como el «Diario de una camarera» («puesta al día», haciendo de los personajes de la novela de Octave Mirbeau coetáneos de Doriot y Chiappe)— estaban debidamente bruñidas, pero ¿no eran por ello, a despecho de los consabidos interludios fetichistas o anticlericales, tanto más «arcaicas»? Hace una década, y con una veintena de películas detrás, ¿qué podía ofrecer Buñuel? Confesé al principio que el cine de Buñuel me dejó indiferente durante mucho tiempo. Mi indiferencia interesa, por supuesto, sólo en la medida en que realza mi actual convicción de que Buñuel es uno de los grandes cineastas de todos los tiempos.

Puesto que exhibo sin paliativos mis precedentes opiniones —no menos sinceras porque estén convictas de error— agregaré que mi actitud no sufrió cambios sustanciales con el triunfo, crítico y hasta público, de «Viridiana» (1962). Fui a ver esa película con grandes expectativas, y traté de razonarme que hasta entonces había errado y que, en todo caso, con esta película Buñuel ingresaba en el Olimpo de los cineastas. Esta película tenía meollo, y no era ni por pienso un mero ejercicio de vanguardia artística. Cada una de sus secuencias merecía examen detallado; algunas de sus tomas, reflexión dilatada. Sin embargo, ¿qué efecto producía? ¿Qué efecto «me» producía?

El de ser, por así decirlo, «exterior», ajena al espectador, como distante de todo —de toda realidad, e inclusive de toda «sobre-realidad». Los símbolos tenían un aire excesivamente obvio: el Angelus recitado por Viridiana, con tomas interpuestas mostrando a Jorge reconstruyendo la casa; el perro unido a un carro cruzándose con otro perro en una fútil doble carrera; la famosa «Última cena» armada por los mendigos; el «tresillo» final, que burbaba a la censura haciendo la escena todavía más «censurable». Cada escena parecía tener que ver con algo fundamental e importante —materia de reflexión, o de burla, o de conmiseración, o de desesperación, o de rebeldía, según los casos—. La impresión resultante —para mí, repito— era que nada parecía tener que ver con nada. Todo, incluyendo lo más «real», tenía un aire de irrealidad o, si se quiere, de muy «remota realidad».

Decididamente, Buñuel no era santo de mi devoción. Peor para mí, claro, ya que eso sólo probaba mi falta de perspicacia. Pero también, creo, prueba de falta de perspicacia de la mayor parte de los que a la sazón jalearon a Buñuel, porque las razones que daban al efecto no son las

que hacen de Buñuel una especie de cineasta ante el Altísimo.

Buñuel es este tipo de cineasta no por haber insistentemente simbolizado la realidad, sino casi por lo contrario: por haber hecho tan reales —tan cercanos, humanos, terrenales— los símbolos. De algún modo, ese es uno de los mayores empeños de todo arte, pero no todos los artistas son igualmente fieles a él, ni todos lo realizan del mismo modo. El de Buñuel, creo comprenderlo ahora claramente, consiste en expresar el mundo interno del artista de suerte que se agregue al mundo que hay sin que parezca haberle añadido nada. Con perfecta llaneza; con franca y, si es menester, brutal «naturalidad». Si el mundo artísticamente producido parecía a veces distante y ajeno era porque así lo veía el autor, y así nos lo hacía ver.

Cosa que Buñuel sabía muy bien: en 1962 —el mismo año de la presentación de «Viridiana»— manifestó en una entrevista con el crítico japonés Kenji Kanesaka, que las películas propias que más recomendaba eran «El» y «Nazarín» (hasta entonces las más «interiores»), que «Los olvidados» no es un documental, y que el cine es un medio maravilloso para expresar el mundo interno del creador. Buñuel sabía lo que se traía entre manos. Sabía que no siempre había podido, ni había logrado, hacer lo que hubiese querido hacer. Que reproducir documentalmente la realidad y escapar simbólicamente de ella son el anverso y el reverso de la misma medalla. Que para entender la realidad humana no hay más remedio que profundizar imaginativamente en ella, al modo de los grandes novelistas —de Pérez Galdós, que ha atraído a Buñuel a menudo; de Cervantes, que debe de, o debiera de, haberle atraído siempre—. El «mundo interior» del creador no es entonces una mera realidad particular que el artista se complazca en proyectar como si fuese un espectáculo, sino un modo creador de ver las cosas, esto es, de enriquecerlas.

De todo ello se encuentran fuertes trazas en «Los olvidados», «El», «Nazarín» y «Viridiana», pero se acusa vigorosamente sólo con «El ángel exterminador» (1965) y respaldado gloriosamente —o crudamente— en las cuatro obras maestras que le sucedieron: «Simón del desierto» (1967), «Belle de Jour» (1967), «La Vía Láctea» (1969) y «Tristana» (1970) —con «La Vía Láctea» posiblemente en la cumbre—. Todo lo demás son meras «distracciones» —el simbolismo no menos que el surrealismo, las secuencias oníricas no menos que las documentales.

No es, pues, que Buñuel no haya tenido hasta hace poco idea de lo que quería hacer, pero en arte lo que importa es efectivamente hacerlo. De poco sirven los atisbos si no se consigue expresarlos —y si no se hace, además, cabalmente—. Esto puede llevar largo tiempo, pero no será tiempo perdido. Buñuel puede haber tardado mucho en madurar —en lograr expresar maduramente su visión de la vida humana—, pero ello es porque su género de madurez suele alcanzarse con la edad; ahí no cabe «quemar las etapas». Mas una vez conseguida, todo lo que la precedió cobra mayor sentido. O para recurrir a uno de los malabarismos verbales de los filósofos: a los setenta años, Buñuel empieza, por fin, a llegar a ser lo que fue.

J. FERRATER MORA

LOS GRANDES HOMBRES

RECTIFICACIONES DE TAMAÑO

LA verdad es que los «grandes hombres» sólo parecen realmente «grandes» cuando se les ve desde lejos. Ya se sabe: la óptica del «ayuda de cámara» suele reducir el personaje a sus justas proporciones, y hasta puede que lo empequeñezca. Hace «alta una cierta distancia para que el individuo solemne adquiera el pleno relieve de su solemnidad. De cerca, no pasa de ser uno más entre los muchos, con todas las pegadas de la medianía, y, a menudo, con defectos gordos y poco presentables. Lo cual es muy lógico, desde luego. Al fin y al cabo, siempre se trata de un simple mortal. Incluso en el supuesto máximo de que posea un «alma bella», de segurísimas perfecciones, las inevitables miserias del cuerpo le colocarán al mismo nivel de cualquier hijo de vecino: la fisiología, por ejemplo, es tremendamente igualitaria. Y la fisiología no es mal ejemplo, sin duda. Para convertir de sublime en grotesca la estampa de un «gran hombre», basta y sobra. Pensemos en Goethe resfriado: con tos y moquita, rascándose los sabañones a la vera del brasero, mantas y gorro de dormir, un zón de lúgubre tisisana en perspectiva. No evoca a Júpiter, claro está. Sugiero esta hipótesis para eludir otras más ingratas. El «ayuda de cámara» —el pariente próximo, el amigo íntimo, el secretario— está familiarizado con el lado vulgar de la vida del genio, y acaba quizá por olvidarse de la mayor o la menor —y presunta— genialidad del fulano en cuestión.

Pongo sobre el tapete el caso de Goethe porque este señor es uno de los «grandes hombres» más acreditados con que cuenta el santoral laico de la venerable Europa. Eso de que se le llame «el Júpiter de Weimar» ya constituye todo un detalle. Goethe no sólo fue el «gran hombre» típico, sino que, además, representó hasta el cansancio la comedia del «gran hombre»: circuló por este valle de lágrimas calzado con coturnos, y cualquier silla donde reposaba sus insignes posaderas se le convertía automáticamente en un pedestal. Pero el esquema podría repetirse con otras alusiones.

Tengo a la vista un curioso grabado del siglo XVIII, cuya orla reza: «Le lever du Philosophe de Ferney». Se adivina la escena. Voltaire se levanta de la cama: todavía con el camisón largo y una arrugada barretina en la cabeza, intenta enfundarse los calzones, en un actitud de equilibrio difícil. Junto al lecho, la mesilla de noche ostenta un orinal de amplia cabida. Por la puerta de la habitación, entra una doncella con la ropa suplementaria del filósofo: tal vez su casaca. Sentado ante una escribanía, y pluma en ristre, un mozo empelucado parece dispuesto a copiar las palabras de Arouet: la jornada de trabajo empieza... Ignoro si el grabado a que aludo salió de un admirador o de un enemigo de Voltaire. Más bien da la impresión de tender a la caricatura. De todos modos, tampoco desdice de la figura de su protagonista. Voltaire pertenece a la galería de los «grandes hombres» del Occidente, en efecto. Pero —y pido perdón por la manera de expresarlo— fue un «gran hombre» que nunca ocultó su orinal. Era su ventaja.

De hecho, un ciudadano comienza a ser «gran hombre» cuando consigue suscitar una forma u otra de leyenda hagiográfica. Su figura, que inicialmente resalta por determinados dones, o determinadas dotes, obtiene una gloriosa propina de méritos, e ingresa en la categoría de los mitos. La gente normal y corriente necesita temas de admiración, y los mecanismos rutinarios de la sociedad acostumbran a proponerle algunos bajo especie de «grandes hombres». Un artista, un guerrero, un escritor, un científico, un político, un atleta: lo que sea. Hace unos cuantos lustros, en la misma Rusia soviética, el anónimo stajanovista ascendía a la egregia graduación de dechado. Las «biografías» de estas personas —esto es, su proyección sobre la multitud subalterna— son, por lo general, amables confecciones «edificantes». Se exalta sus virtudes y se disimulan sus flaquezas: el tipo propende al arquetipo. Durante centurias, tal fue uno de los recursos educativos más extendidos. No a través de las colecciones de Diógenes Laercio o del Vasari, naturalmente. Estos papeles se dirigían a un público restringido, al cual se podía explicar, sin riesgo alguno, que los metafísicos de la Antigüedad eran unos pendones de tomo y lomo, o que los pintores de la Italia renacentista no les iban a la zaga. Pero existían los cantares de gesta, y la inmensa literatura apologética —panegírica, si he de ser exacto— acerca de los magnates de toda laya, y la especulación novelesca, y el patriotismo sistemático, y... En nuestros días, el asunto continúa.

Hay una visión boquiabierta, embobada, reverencial, de los «grandes hombres», todavía en vigor. El «gran hombre» en juego puede ser Picasso, o puede ser Hitler, o Einstein, o Jacqueline Kennedy, o Proust, o don Pablo Casals, o... No importa: el repertorio sería bastante extenso. Las «admiraciones» provocadas por los nombres ilustres exigen, por lo menos, el espectáculo de una historia «admirable». Cada cual a su manera, por supuesto. No se trata de forzar el aspecto «virtuoso», pero sí de eliminar del retrato cualquier rasgo que contradiga su perfil convencional. Lo de menos son —valga la referencia— las veleidades más o menos matrimoniales del pintor Picasso: lo que «molesta» es que, un buen día, una de las mujeres de Picasso narre las minucias de su convivencia con él. Y ahí se plantea el problema. Al amparo de la mitología de «los grandes hombres», va creciendo la tupida liana de las indiscreciones domésticas. El «ayuda de cámara» escribe su experiencia de testigo de mayor excepción. El tinglado editorial se aprovecha de ello, y saca sus buenas tajadas. Una secretaria, un amigo de confianza, una esposa, un hijo, un mayordomo, un marchante, se sientan a la máquina, y redactan sus recuerdos del «gran hombre». Huelga decir que, sistemáticamente, son recuerdos deprimentes: intimidades. Las intimidades siempre son «vergonzosas». El catarro de Goethe, o «le lever» de Voltaire, son noticias sonrientes, comparadas con los chismes que se sacan a relucir, de alcoba, de me-

sa, de cuarto de baño: de las veinticuatro terribles horas diarias de compartir la casa y el trato...

No es posible «admirar» a nadie, si nos metemos en su domicilio. Los libros de relativo escándalo, parásitos del «gran hombre», no datan de hoy. Pero hoy proliferan a gran escala. Se les suma, por otra parte, la erudición sobre los momotombos del pasado: deslices, vicios y truculencias exhumados de archivos secretos u olvidados. Si no recuerdo mal, un papel de que fue víctima Anatole France se titulaba «A. F. en pantuflas». France fue un sub-Goethe francés, un Goethe-bibelot, pero con tantas ínfulas como el siniestro manufacturador del «Faust», o casi. Su amanuense, que asistió a sus resfriados y a sus «levers», y a muchos episodios más, no siempre honorables; los contó sin demasiados escrúpulos. Los «fans» del novelista sufrieron una amarga decepción: «en pantuflas», su idolo descendía a la triste condición de un pequeño burgués irascible, maníaco, lujurioso y no sé cuántas cosas más. No era para sorprenderse, por cierto. ¿Qué, sino eso, podía ser Anatole France? ¿O qué Proust, o Shakespeare, o el Vinci, o Julio César, o Sócrates, o Villon, o el desparejado de Bernat Metge, o...? Nadie es «admirable» cuando se le mira de cerca. De cerca, todos somos parecidos... Y es bueno que lleguemos a esta triste y desolada conclusión. En el fondo, la idea misma de «gran hombre» no deja de ser una martingala oprobiosa. Quedémonos con la «gran obra» —y suerte tendremos con que sea «mediana»: el hombre que la hizo es otra historia. Si tan imprescindible nos es «admirar», admiremos la obra que lo valga. Al hombre que la creó, limitémonos a «mirarle». Será como mirarnos en un espejo, aproximadamente. Tiene nuestro tamaño, y precisamente en ello consiste «su grandeza». Y me excuso de la paradoja.

Joaquín FUSTER

COMERCIO
ALTOS ESTUDIOS

Academia Cots

IDIOMAS
TAQUIMECANOGRAFIA

Casa Central: AV. PUERTA DEL ANGEL, 38. - Sucursales Urbanas: Rd. a. San Pablo, 51; Aribau, 169; París, 185. Enseñanza por Correspondencia: Apartado 782. - Barcelona