

BUÑUEL ANTE EL CINE MEX ICANOTOM AS PEREZ TUI RRENT

Para la gran mayoría de los cinéfilos, críticos y exégetas, la obra de Luis Buñuel se divide fácilmente en dos partes: la de las grandes películas avaladas por el prestigio y el reconocimiento de la mayoría; la otra es considerada menor y en ella se incluyen los films cuya realización obedeció en su tiempo a una pura razón "alimenticia". En la primera se incluyen con más o menos unanimidad: *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, *Las Hurdes*, *Los olvidados*, *Robinson Crusoe*, *El, Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *Viridiana*, *La joven*, *El ángel exterminador*, *El diario de una recamarera*, *Simón del desierto* y las recientes *Bella de día*, *La vía láctea* y *Tristana*. En la segunda, el resto de las películas realizadas para el cine mexicano y algunas coproducciones, estas últimas más ambiciosas, pero frustradas, según esa mayoría, por diversas razones.

Con excepción de una buena parte de la crítica francesa, que considera la obra de Buñuel como una totalidad, la división es aceptada aún por algunos de sus exégetas, los cuales conceden si acaso que esos films "alimenticios" están hechos con cierta dignidad, aun cuando en algunos casos se pueden reconocer ciertas cualidades "buñuelianas". En definitiva estas películas son consideradas sólo como obras posibles no logradas, y dignas de atención sólo por el aval del autor.

Yo prefiero considerar cada una de esas películas como partes de un todo ejemplar, como partes integrantes de una de las obras más importantes del cine de todos los tiempos, aun *Gran Casino* o *La hija del engaño*. Todo es cuestión de un nivel de lectura. Es ejemplar el que estas películas hayan sido realizadas a partir de las limitaciones del cine industrial mexicano de los años cincuenta, sobre todo porque Buñuel sabía plegarse a un modo de producción específico, a unos sentidos, unos significados, un lenguaje, reconocibles y comunicables, dando como resultado obras legibles e intercambiables, de acuerdo con el código de la producción; un cine aparentemente ligado al valor de cambio de los signos, a su valor de uso, a su producción y a su consumo productivo, según los modos de representación y figuración dominantes en ese cine industrial. Partiendo de esos modos, Buñuel los trasciende por medio de una verdadera práctica cinematográfica, de un trabajo sobre los cuerpos de escritura, los signos, los sentidos y no de un código preexistente y establecido de una vez por todas.

Es ilustrativo comprobar cómo *Tristana* estaba ya en algunos de los "melodramas" de la etapa mexicana (*El gran calavera*, *La hija del engaño*, etcétera). Como en *Tristana*, Buñuel no salía de los moldes de la narración tradicional: se aplicaba a contar una historia fácilmente legible, a describir unos personajes y un medio. A pesar de la "discreción" de los medios utilizados —o mejor dicho, a través de ellos— muy pronto se instalaba una narración imprevisible que suponía una segunda y una tercera (*Susana*, *carne y demonio*, *Subida al cielo*, *El gran calavera*) que comportaban en

su "transparencia" numerosas capas de significación y diversos niveles de lectura. Lo que Buñuel subvertía eran los mecanismos de reconocimiento (y esto es muy claro ahora a la luz de films tan completos como *El ángel exterminador*, *La vía láctea* y *Tristana*, y la relación de aquellos films "menores" de la etapa mexicana con estos últimos va más allá de la pura recurrencia temática) y con ello el lugar asignado al espectador se volvía inconfortable, no adquirido, variable, porque era colocado en la imposibilidad tanto de proyectarse en lo que sucedía en la pantalla, como de excluirse totalmente de la ficción, de la lógica misma de esta ficción.

En esas películas de Buñuel, aun las aparentemente más convencionales, aquellas que el mismo autor confiesa como obras de compromiso de las cuales había que salir con la mayor dignidad posible, la noción de progresión o bien cambiaba de lugar, o bien adquiría nuevos poderes. Así, el acontecer de un film no se reducía a la transmisión de informaciones necesarias a la inteligibilidad de la narración, siempre estaba presente algo en movimiento, ambiguo, contradictorio. Los múltiples signos de inquietud, los elementos desorientadores, se lograban filtrar a través de la supuesta "transparencia", dando al film su opacidad constitutiva; y es que la naturaleza y la ambición del proyecto buñueliano es filmar no un mundo dado, descifrado, codificado, sino las modificaciones que se presentan en él, en ese medio tomado como campo de experimentación a partir de un postulado, el cual a su vez, a través de las modificaciones, se irá transformando de acuerdo con la progresión del film.

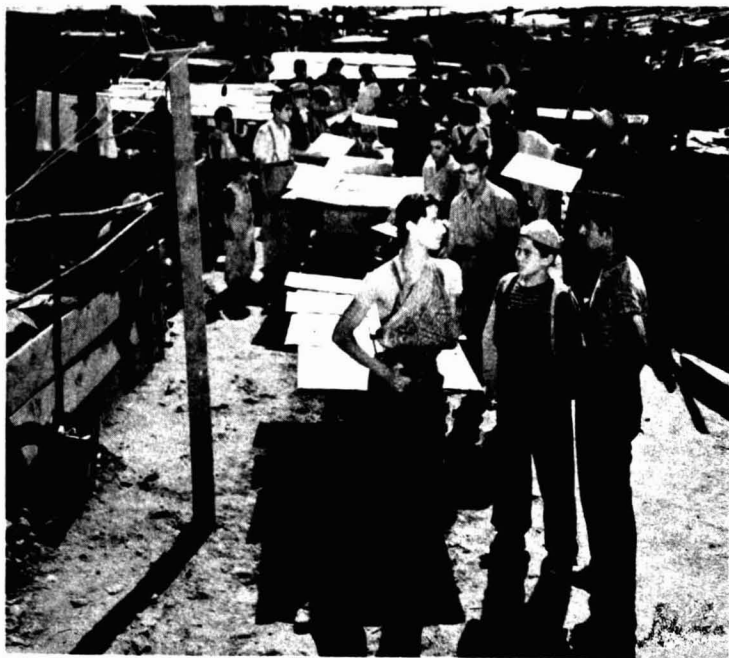
Ya desde aquella época, el trabajo operado por Buñuel sobre los componentes originales de su narración —es decir, su práctica cinematográfica— es completo desde el punto de vista social, psicológico, sexual, ideológico. Una vez establecida la serie de base (la serie de componentes originales), es gracias a su desarrollo dialéctico, a sus contradicciones, interacciones y transferencias, las cuales van modificando esa serie de base, que puede leerse el trabajo sobre el film como lugar de una transformación radical: el cine y su efecto ya no actúan como vehículo de reconocimiento (y de identificación), sino como medio de conocimiento, de análisis de la ficción misma y del referente de esta ficción que, cristalizada, es la que llega a nosotros: una ficción desdoblada, dinámica que no se conforma con arrastrar al espectador en el curso de su proceso, sino que lo lleva al conocimiento. Este mecanismo se presenta con una perfección admirable en obras como *La vía láctea* y *Tristana*, pero no hubiera sido posible sin la experiencia de *El, Susana*, *carne y demonio*, *Subida al cielo*, *Ensayo de un crimen*, que por sus limitaciones obligaban a agudizar los métodos de ese trabajo en la producción de sentidos.

Quiere decir que por más convencionales o tontos que parezcan los films de Buñuel a nivel de la anécdota, basta tratar de leer con atención, rascar un poco en la superficie para que de inmediato

surja lo insólito y una serie de significaciones imposibles de aprehender en la pura superficie. Esto corre parejo con la actitud vital del autor, su odio sano a todo tipo de mentiras, su afán de destrucción del confort moral e intelectual. Algo parecido sucede con la forma cinematográfica aparentemente banal y plana que ha hecho nacer el mito de Buñuel el-que-descuida-la forma (mito alimentado por el autor mismo). Vista con atención y de acuerdo con una visión global, esa forma se revela como de una gran belleza, por su economía y la estricta necesidad de todos sus elementos.

Entre las películas que la mayoría ha estado de acuerdo en calificar como menores hay dos que son para mí las más ilustrativas, las más significativas, quizá las más ejemplares, como partes de esa totalidad modelo que constituye la obra de Buñuel, y que situadas históricamente adquieren una especial importancia: *Susana, carne y demonio* (1950) y *La muerte en este jardín* (1956), realizada en coproducción con Francia. Se trata además de dos de los films menos conocidos de Buñuel.

Susana, carne y demonio si bien es prácticamente desconocida en los grandes círculos, ocupa ya un lugar en la historia del cine. (En la Cinemateca Francesa es proyectada dentro del repertorio de los grandes clásicos, al lado de Eisenstein, Griffith, Keaton, Stroheim, etcétera). Sin embargo, la idea general es que se trata de una obra insignificante, valiosa sólo dentro del contexto de toda la



obra. Uno de los principales exégetas de Buñuel, Freddy Buache,¹ apenas si le consagra unas cuantas líneas.

No es ciertamente el film más acabado y "perfecto", pero es revelador de una serie de procedimientos que se afirmarían más tarde, es en este sentido una obra clave en cuanto que anuncia todo lo que vendría después, de *El* a *Tristana*, pasando por *Viridiana* y *Simón del desierto*, y no vacilaría en considerarla superior a otras que gozan de mayor prestigio, por lo que implica dentro de la obra de Buñuel.

El guión se debe a Jaime Salvador (que es también autor del guión de *Una mujer sin amor*, adaptación de Maupassant, quizá la única película no salvable de Buñuel). Creo que con un guión imposible, Buñuel pudo por primera vez efectuar un verdadero trabajo sobre los componentes originales del film, subvertirlos totalmente. Además se ofrecen en filigrana la mayoría de los temas mayores (su "moral", su humor) y toda una serie de imágenes-temas recurrentes: el bestiario (murciélago, pavos, araña, gallo, insectos), el lodo, el fetichismo, la flagelación.

Las líneas anecdóticas no son en nada diferentes a las del cine mexicano de esos y todos los tiempos, con todas las convenciones del melodrama tradicional. La delincuente Susana, gracias a un "milagro", va a parar a una hacienda, donde con las armas de su perversidad y la mentira es acogida por una familia ejemplar, unida y dedicada a la práctica desinteresada de la caridad cristiana. Ya instalada, Susana, el mal absoluto, la encarnación del demonio, va a sembrar la discordia, excitando a todos los hombres del lugar, viejos y jóvenes, patrones y sirvientes. Primero es el mayoral, el hombre de confianza, al que termina despreciando en cuanto ve la oportunidad de escalar peldaños en la pirámide social. Esta oportunidad llega primero con el hijo virginal y después con el cumplido padre: la discordia rompe la armonía familiar, el padre se pone contra el hijo; se abofetean. Obnubilado por el demonio (la carne), el hombre, hasta entonces modelo, golpea a su hijo, a su fiel servidor y a su santa y ejemplar mujer, a la cual repudia para poder irse a vivir la plenitud con Susana, la que con dos armas terribles "la carne y el demonio" (en realidad una sola), ha conseguido romper la armonía de clases, el orden entre patrones y trabajadores, la unidad de la familia. De nada valen las lágrimas y los continuados "Dios mío" de la santa esposa y madre, encarnación de todas las virtudes, de la madreidad misma.

Pero el servidor despedido se entera "ocasionalmente" de la verdadera identidad de la malvada, avisa a la policía y ésta regresa a Susana al lugar que le corresponde y del que nunca debió haber salido. La vida vuelve a empezar; los pecadores reconocen sus faltas; el orden regresa, los valores se afirman después de haber sido puestos a prueba. Una vez más Dios ha derrotado al Diablo, el

¹ Freddy Buache: *Luis Buñuel*, Lyon, Premier Plan, 1962.

Bien al Mal. La yegua favorita, víctima de un extraño maleficio, se ha curado y corre garbosa por los campos; las parvadas de pavos atraviesan ordenadamente los patios de la hacienda.

Como se ve, en el nivel anecdótico no hay nada que pueda realmente inquietar, todo es “profundamente moral”. Se condena implícitamente el libertinaje, se fustiga a los débiles que caen en él, se exalta la religión, el trabajo dentro de la armonía de clases, la familia como célula espiritual base de la sociedad.

Pero ya a nivel de la puesta en escena, o mejor dicho de la práctica cinematográfica, las cosas son muy diferentes. Cada uno de los planos, cada una de las secuencias, todos y cada uno de los diálogos llevan en sí su doble y su negación. La exaltación se convierte en oprobio, la aceptación, rechazo violento; la bendición a ciertos valores, sarcasmo. El autor parece someterse y aceptar, sólo para dimitir, para mostrar mejor la indecencia de todo aquello que se está —aparentemente— exaltando. Estamos pues ante la “desmistificación desde dentro”, panacea mágica tantas veces y tan abusivamente mencionada, pocas veces realmente alcanzada y que en *Susana* se ilustra casi a la perfección.

De esa soberbia empresa de subversión y zapa que es *Susana, carne y demonio* se pueden citar algunos ejemplos que muestran la manera como Buñuel mina el monumento pomposo y mistificador que él mismo está construyendo, hasta hacerlo derrumbarse estrepitosa e irremediablemente.



En la secuencia inicial encontramos a Susana en las tinieblas de su celda, rodeada de alimañas, implorando a Dios su ayuda para poder huir. A pesar de su abominable pasado, su súplica es oída —las vías del Señor son impenetrables— y los barrotes de la celda, que se reflejan en forma de cruz en el suelo de la celda, gracias a la luz de la luna, ceden fácilmente. Inmediatamente después de esta escena piadosa, la encontramos mojada de los pies a la cabeza, con la ropa destrozada, lo que sirve para moldear apetitosamente su cuerpo “indecentemente provocativo”. Estas dos primeras escenas dan el tono de todo el film.

Ya en la hacienda, las escenas de la vida familiar dejan ver con claridad las verdaderas intenciones del autor, sin que por ello se pierda un ápice de ambigüedad. La mistificación llega a su máximo grado, los actores recitan plenos de convicción —por si alguien dudara que Buñuel es un espléndido director de actores. Hay que ver la manera como utiliza los tics de un Fernando Soler y a sus otros actores, a los cuales mistifica, dejándolos recitar y vivir sus personajes con la mejor dignidad posible que es la requerida. Los diálogos ultraconvencionales y la música subrayan los momentos de dicha beatífica, anuncian los peligros, etcétera.

Los repetidos “Dios mío” son pronunciados de una manera tan delirante por la actriz (Matilde Palau), convencida de la gravedad de lo que ahí sucede, que se vuelven blasfemos. El doble milagro final: Susana regresa a su infierno y la yegua se cura, milagro en principio aceptado por los “simples de espíritu”, supone el paso del desorden al orden, pero es denunciado por tres cortos planos sucesivos de animales: los pavos, los borregos —el orden a que se regresa es el relativo a los animales domésticos— y un tercero de la famosa yegua, literalmente en celo, lo que no tiene nada de tranquilizador, sino que en ese orden doméstico funciona como un elemento de perturbación. El final no le pide nada en riqueza y en ambigüedad a los clásicos finales buñuelianos (*El, Ensayo de un crimen, El ángel exterminador, Bella de día, La vía láctea*).

Claude Gauteur en su ensayo *Buñuel y la antífrasis* pone el film como el mejor ejemplo de cómo utilizar “esa arma admirable que es la antífrasis, logrando que no haya censura capaz de detener los golpes terribles que lleva”. Según Gauteur, cambiando solamente la palabra “libro” por “film”, a *Susana, carne y demonio* se podría aplicar la presentación que hacía Flaubert a su editor del *Diccionario de las ideas recibidas*: “. . .este libro precedido de un buen prefacio en el que se indique que ha sido hecho con el fin de hacer volver al público a la tradición, al orden, a la convención general, y arreglado de tal manera que el lector no sepa si se están burlando de él o no, puede tener muchas posibilidades de ser una obra generalmente aceptada”.²

² Claude Gauteur: “Buñuel et l'antiphrase”, en *Luis Buñuel, Études cinématographiques* 22-23 (1963).

Susana, carne y demonio es un buen ejemplo de cómo, llevando una situación convencional y melodramática hasta sus últimas consecuencias, se llega al absurdo; de cómo, aceptando los modos dominantes del cine, se les puede invertir. *La muerte en este jardín* toca un registro diferente, no parte del melodrama sino de la aventura. El resultado es el mismo.

La acción se lleva a cabo en un país no identificado de América Latina, en ella toman parte aventureros, buscadores de diamantes, trabajadores oprimidos, militares al servicio de la dictadura y de las compañías extranjeras. El medio en que estos hombres se mueven es el común a cualquier lugar donde esté el hombre civilizado que se desencadena en cuanto las condiciones son propicias: se mata, se humilla, se fusila a quien pretende rebelarse; todo se mueve alrededor de un valor absoluto: el dinero.

La esperada rebelión estalla, pero es aplastada por las fuerzas al servicio de la dictadura y las compañías extranjeras. Cinco personajes implicados en la rebelión —la mayoría de ellos a su pesar— se ven obligados a huir a través de la selva, con la esperanza de atravesar la frontera. Llevan como rehén al dueño del barco con el cual piensan lograr sus propósitos. Los cinco personajes son: Catín, viejo aventurero retirado, a quien los hechos impiden el soñado regreso a Europa; su hija la sordomuda María; su amante, la prostituta Gin; el aventurero Chark y el cura Lizardi.

El tono de film de aventuras se sostiene hasta el momento en

que la intervención piadosa de Lizardi —anteriormente, otra intervención del mismo tipo, en favor de Chark, que era el único verdaderamente comprometido con la rebelión, lo ha obligado a comprometerse a su vez y a unirse al grupo en la huida— salva al propietario del barco a quien Chark pretende liquidar. Gracias a esa intervención, el prisionero huye y se convierte en el guía de los perseguidores del grupo.

En ese momento todo ha sido ya planteado, las premisas están dadas. Algo parecido a un prólogo ha terminado, para que se pueda entrar en materia. De ahí en adelante el tono del film cambia radicalmente. Con la partida del sexto personaje, accidental y que sólo funciona con fines anecdóticos, todos los elementos superfluos han desaparecido, lo que queda son dos o tres líneas temáticas perfectamente concentradas y listas para su desarrollo. Cinco personalidades diferentes se van a afrontar en una situación límite, en circunstancias excepcionales y en un medio hostil.

Estos personajes ya no van a vivir de acuerdo con las reglas o los cánones de un género cinematográfico preciso. Tampoco están ahí por azar. Buñuel los ha elegido de acuerdo con unas características que le interesan, los ha colocado en una situación que le permitirá ir a su terreno.

Primeramente se desarrolla el tema tratado cuatro años antes en *Robinson Crusoe*: el ser civilizado por fin auténtico, por fin él mismo gracias a la hostilidad del medio. En estas circunstancias deja de ser cierto tipo de hombre "social", es decir, movido por ambiciones irrisorias y presionado por toda clase de convenciones. La sociedad, o mejor dicho un tipo determinado de sociedad, suprime al hombre. Dicho esto, Buñuel no pretende colocarse a la sombra de Rousseau, porque no se trata de la sociedad en absoluto, sino de una concreta e histórica, con relaciones sociales determinadas.

Como Robinson en su isla, los cinco personajes van a vivir una existencia al margen, a reconstruir el mundo a su manera, a interrogarse sobre los problemas de la auténtica existencia humana. La selva, lejos de la civilización, será paradójicamente el fin de una existencia primitiva. Liberados de todas las presiones de civilización y acicateados por un tipo de presiones vitales van a poder buscar su propia libertad. Sólo quienes lleguen al final, a las últimas consecuencias de esa búsqueda, podrán salvarse.

El primer contacto consigo mismos, lejos de las presiones de la sociedad, les será benéfico. No sólo Chark que es el más vital, el único que confía sólo en el hombre, y María, que es la que está más cerca de esa identidad consigo misma, la menos contaminada por ese tipo de sociedad de la que todos son tributarios, sino también los otros: Castin lucha contra su debilidad, Gin trata de salvarse en el amor, Lizardi se "humaniza"; el hambre, la fatiga, el miedo, las necesidades cotidianas lo han hecho bajar al nivel del hombre. Empapado y delirante por la fiebre, sueña no con Dios





sino con los huevos tibios que comía en el convento, en un lejano y confortable pasado. En un momento dado ofrece un cáliz para que los otros puedan beber agua; en otro las páginas de su misal sirven para algo útil, una necesaria hoguera. El encuentro consigo mismos lleva a los miembros del grupo, y en especial a Lizardi, a la verdadera fraternidad.

Es indudable que Lizardi es el personaje en el que Buñuel pone más atención. Freddy Buache ve acertadamente que el autor no lo detesta *a priori* por ser sacerdote,³ no se trata de una explosión de anticlericalismo primitivo, como tampoco de “un problema de teología, sino de un problema humano”. En cuanto al episodio del cáliz y el del misal, “no hay que ver una simple intención blasfema en este proceso; simplemente la ilustración indiscutible de las necesidades de la moral práctica en contradicción con las necesidades de una moral mistificadora”. Esta línea temática será seguida y desarrollada ampliamente en una de sus obras mayores, dos años después: *Nazarín*.

Borrada la influencia maléfica de cierto tipo de sociedad, los personajes se elevan por encima de su nivel, pero no de manera definitiva; dos hechos —en realidad uno sólo o si se quiere dos partes de un mismo hecho— los van a devolver a su estado

original: los restos de un avión accidentado y la certeza de haber escapado definitivamente. Ambos los reintegrarán a la civilización (la vieja tarjeta postal con una vista nocturna de la ciudad, encontrada entre los restos del accidente, es el mejor signo). Gin olvida sus intenciones de purificarse en el amor total y no piensa más que en las joyas de las víctimas del accidente, deseo mezclado con el temor al castigo divino. Castin vuelve a ser juguete de la debilidad, de su idea de pecado original, de una locura mística que lo lleva a tomarse por un justiciero. Lizardi vuelve a ser el funcionario eclesiástico, que pontifica sobre el bien y el mal, el pecado y el castigo.

El paso de la sociedad a la naturaleza hacía brotar realidades humanas y desaparecer todo sentimiento de culpa. El regreso hace renacer todos los reflejos de la “civilización” que destruyen lo auténtico. Castin mata a Gin y a Lizardi; Chark a su vez mata a Castin. El primero asesina llevado por su locura mística, producto de una vida guiada teóricamente por una serie de valores abstractos y realizada prácticamente a partir de valores opuestos; el segundo para asegurar su supervivencia y la de María. Estos dos que son en cierta medida los más “puros”, los únicos que tienen una voluntad real de vivir, son los que se salvan. Sin embargo, el final nos invita a la duda: los otros han muerto en el jardín salvaje, ¿será mejor el jardín que espera a los que se salvan?

La muerte en este jardín es un film cargado de imágenes-choque, algunas de las cuales demuestran la constancia del autor no sólo en cuanto a sus temas profundos sino en cuanto a sus imágenes, imágenes que traducen obsesiones buñuelianas (la imagen de la ciudad en plena selva, verdadero *collage*, los cabellos de la sordomuda apresados por las lianas; las hormigas devorando los restos de una víbora, como escapadas de la mano de *Un perro andaluz*).

La obra de Buñuel debe recorrerse periódicamente ya que siempre es posible encontrar nuevos matices, *Susana*, *carne y demonio*, y *La muerte en este jardín* son dos buenos ejemplos. Siempre, aun tratándose de una empresa en trámite —que puede ser en principio un pretexto para hacer lucir la voz de dos cantantes, como en *Gran Casino*, en el peor y más convencional de los melodramas, Buñuel, con una actitud íntegra, sabe no sólo plegarse a las limitaciones, sino superarlas y aprovecharlas en su favor; intenta y consigue una práctica cinematográfica, es decir, un verdadero trabajo sobre los sentidos del film de acuerdo con los modos de la producción dominante. Encuentra, a través de diversos procedimientos, la manera de minar con sutileza el interior de las empresas aparentemente más conformistas, hasta convertirlas en maravillosas máquinas infernales. Es en este sentido que su labor en el cine mexicano es ejemplo para el futuro.



³ Freddy Buache, *Op. cit.*