

gantesca tarea que no llega jamás a cumplir el designio anunciado en el prólogo: explicar las raíces y la naturaleza de la vocación de Flaubert (...) para mostrar qué se puede saber, hoy, de un hombre (...). Libro extraordinariamente desigual, alternan en él análisis agudos y hallazgos luminosos con contradicciones flagrantes (...). Hay repeticiones desesperantes y se tiene a ratos la sensación, girando en esa prosa que reitera, vuelve, desanda, trajina cien veces la misma idea, que Sartre ha caído prisionero de su propia telaraña (...). El escritor se ha puesto a escribir con tanta furia, ha desarrollado con tanto pormenor y consideraciones adventicias los prolegómenos, que ha perdido la perspectiva del conjunto, y de pronto descubre que el trabajo ha tomado tales proporciones que ya no tendrá tiempo —ni, sin duda, ganas— de llevar a término la empresa. El resultado es un bebé monstruo, un gigante niño, un producto frustrado y genial. Eso se llama, desde luego, caer con todos los honores, ser derrotado por exceso de audacia: sólo ruedan hondo los que han trepado alto" (pp. 73-77). En la cita anterior ya es posible entrever que no todo para Vargas Llosa es negro en el genio del que fue, según él, el "último mandarín", y una confesión final, no sin su dejo de nostalgia, lo comprueba: "Yo sé que mi vida hubiera sido peor sin los libros que escribió Sartre". (p. 134)

Con la imagen de Camus que se desprende del libro sucede lo contrario que con la de Sartre en el sentido de un cambio radical de la imagen. La de Camus se nos presenta primero confusa, irreconocible casi, y después un hermoso estudio, *Albert Camus y la moral de los límites* —que desde su aparición en 1976 en México se ha convertido para los estudiosos de Camus en un texto clásico de consulta— disipa todas las nieblas y nos ofrece una visión clara y fiel de Camus. Efectivamente, Vargas Llosa pasa de las consideraciones insostenibles de sus ensayos iniciales —afirmaciones como que Camus no era sino un "delicado poeta puro" (p. 20) de "pensamiento vago y superficial" (p. 17) y que *La caída* no era sino un "ejercicio de estilo sin vuelo" (p. 60), que de no ser por la propia rectificación de Vargas Llosa páginas adelante me habrían puesto en la penosa circunstancia de buscar refutarlas o bien en la de aban-

donar la empresa de reseñar este libro—, apoyadas casi siempre en el prejuicio de menospreciar la peculiar sencillez de la prosa de Camus, a un examen rico y fecundo —de lo mejor del libro, creo— que al fin reconoce implícitamente la posibilidad, de algún modo presente en todo el pensamiento de Camus, de filosofar con la belleza. El perfumado impresionismo —visto muy bien por Vargas Llosa— que emana esa prosa camusiana, tan poética, hecha de "frases generalmente cortas, (...) con la perfección de una piedra preciosa" (p. 87), entraña en primer lugar una filosofía de lo sencillo y de lo natural. La relectura de las obras de Camus, a la que se vio orillado Vargas Llosa por su rotunda decepción de Sartre, le descubriría con nueva luz ese cierto ateísmo que "no es materialista, sino, más bien, una especie de religión pagana (...) una sacralización de la naturaleza" (pp. 81-82), esa moral de los límites que conciliando el arte y la vida, las ideas y la belleza, ofrece una visión templada y humanista de la vida.

El clima de tolerancia que nunca pierde de vista la rebelión contra los sistemas totalitarios, se funda en la convicción de que son los medios los que justifican los fines, y no al revés como pensaba Maquiavelo, y con él, sin duda, muchos otros; si el fin al que tiende el hombre es la felicidad, como pensó Aristóteles, entonces son los medios para llegar a esa felicidad los que es preciso revalorar y, de ser necesario, rectificar.

Volviendo brevemente al asunto del compromiso político e ideológico del escritor con su sociedad, Vargas Llosa comparte también la idea de Camus de que el creador debe defender a su modo la libertad humana, pues esto "es no tanto un deber moral como una necesidad física" (p. 106); para ser artista, sencillamente, es preciso antes ser libre.

Sobre la concepción de la vida en general que Camus propone, Vargas Llosa escribe: "Esta 'utopía relativa' ¿resulta a simple vista demasiado remota? Tal vez sí, pero ello no la hace menos deseable, y sí más digna que otros modelos de acción contemporánea. Que éstos triunfen más rápido no es una garantía de su superioridad, porque la verdad de una empresa humana no puede medirse por razones de eficacia" (p. 103).

De este modo, Vargas Llosa se apega, solidariamente, a una forma 'humanista' de vida que, por encima de 'la' ideología, confiere al hombre el derecho de proclamar la dignidad y la autenticidad que le son esenciales a su naturaleza. Entre ideal —pero ideal afincado, claro está, en la realidad que se vive— y conformismo a la realidad, Vargas Llosa opta por el ideal. Entre Sartre y Camus, Vargas Llosa no borra del todo a Sartre, pero se queda con Camus.

Luis Ignacio Helguera

BUNUEL: BALANCE Y PERSPECTIVA

Los que conocen la biografía de Buñuel escrita por Francisco Arranda (*Luis Buñuel: Biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1969) ya tendrán una idea bastante completa de lo que ha sido la vida de este gran cineasta: hijo de una familia aragonesa muy rica, Buñuel es educado en Zaragoza con los jesuitas; alumno en la Residencia de Estudiantes de Madrid, se hace amigo de Lorca y Dalí y de muchos más; luego de una estancia en París, rueda *Un chien andalou* (1929); se integra al grupo de los surrealistas y hace otra película. *La edad de oro* (1930); pasa un año en Hollywood; regresa a España y realiza un documental titulado *Las Hurdes: tierra sin pan* (1932); durante la Guerra Civil trabaja como encargado de propaganda en la Embajada Española en París; en 1939 se encuentra de nuevo en Estados Unidos, tiene diferentes trabajos en Hollywood y Nueva York, pero finalmente decide radicarse en México; de ahí en adelante, tanto en México como posteriormente en Francia y España, dedica casi todo su tiempo al cine; el reconocimiento internacional le llega más bien paulatinamente, primero por *Los olvidados* (1950) y luego por *Belle de Jour* (1966), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Ahora, en sus memorias, *Mi último suspiro*, Buñuel mismo hace

▲ *Luis Buñuel: Mi último suspiro*. Plaza y Janés, Barcelona, 1982, 251 pp.

un recorrido por todos estos diferentes periodos de su vida, dejándonos, además de una variadísima antología de anécdotas y opiniones, unos retratos muy vivos y muy divertidos de las gentes famosas (y no tan famosas) que él ha llegado a conocer, y que no han sido pocas. Por esto, por la enorme riqueza de su vida, así como por el tono tan informal con que ésta está relatada ("la digresión", dice, "es mi forma natural de contar"), la empresa resulta realmente fascinante.

De este libro seguramente cada quien va a sacar un provecho muy diferente. Para mí estas memorias tienen el valor de confirmar, y así aclarar de una vez para siempre, la trascendencia que ha tenido en su vida el surrealismo. Como se sabe, Buñuel fue admitido al grupo de los surrealistas después de haber realizado *Un chien andalou*; es decir que por su fascinación con el hipnotismo y los sueños, con lo irracional en todas sus formas, Buñuel ya era un surrealista mucho antes de conocer a Breton, Eluard, Aragon y los demás poetas y artistas del cenáculo francés. Si su amistad con ellos resultó tan importante fue porque le ayudaron a tomar mayor conciencia de la actitud que los unía, señalándole la necesidad de ser siempre consecuente con ella. Así, y por ellos, Buñuel llegó a asumir algo así como una disciplina moral, moral muy contraria por supuesto a la otra, a la que regía, y sigue rigiendo, a la sociedad en general. La moral surrealista, recuerda Buñuel, iba en contra de "las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la influencia embrutecedora de la religión, el militarismo bruto y materialista". Ante estas terribles arbitrariedades, el arma principal de los surrealistas era el escándalo; en ella vieron, dice Buñuel, "el revelador potente, capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar" (p. 105). Con la destrucción de estos resortes, podrían irrumpir libremente en la vida las fuerzas irracionales del subconsciente; porque, como se ve, de lo que se trataba no era de producir un arte nuevo sino de transformar la vida, luchar por que el hombre llegara a conocerse y así realizarse plenamente.

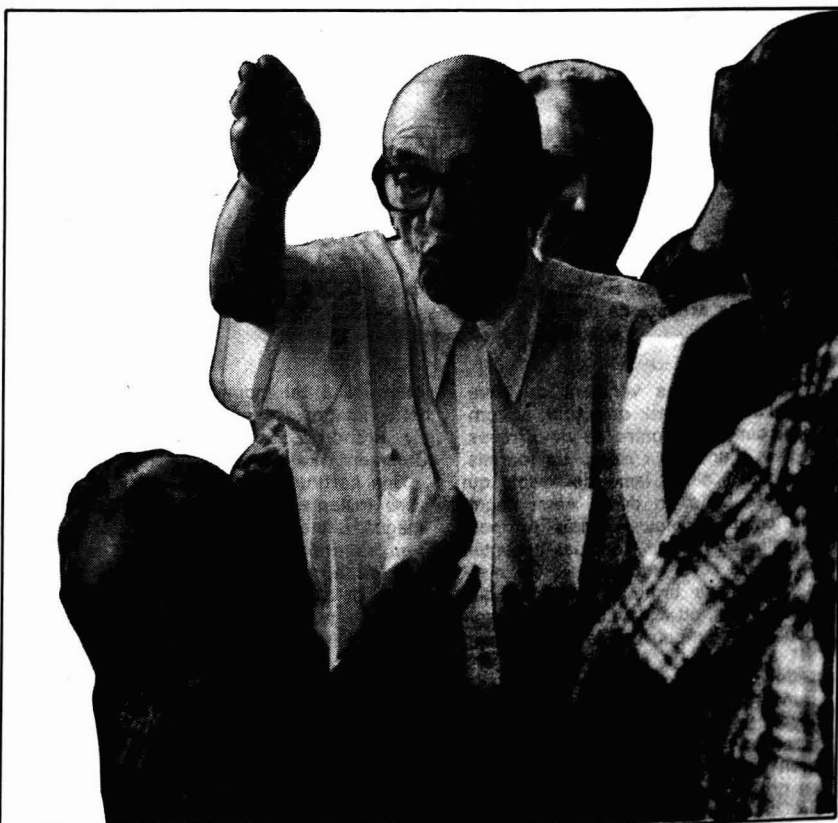
Proclamar esta moral es una cosa relativamente fácil; cumplir con ella a lo largo de una vida resulta una tarea mu-

cho más difícil. "Ante esta exigencia clara e irreductible —afirma Buñuel— he tratado de mantenerme fiel contra viento y marea. Y no es tan fácil guardar fidelidad a una moral precisa. Constantemente, tropieza con el egoísmo, la vanidad, la codicia, el exhibicionismo, la ramplonería y el olvido. Algunas veces he sucumbido a una de estas tendencias y he quebrantado mis propias reglas por cosas que yo considero de poca importancia. En la mayor parte de los casos mi paso por el surrealismo me ha ayudado a resistir. En el fondo acaso sea esto lo esencial" (p. 122). Los tropiezos y momentáneos aciertos son, en el fondo, lo que Buñuel relata en este libro.

Una de las grandes discusiones de su generación giraba en torno a la politización. ¿Era posible ser miembro de un partido y seguir siendo surrealista? Durante los años treinta, Buñuel, como muchos más, se acercó al comunismo como único movimiento político que parecía capaz de llevar a cabo la revolución que creía necesaria; pero aunque se acercó al Partido, nunca se hizo miembro de él; primero, porque "era impaciente por naturaleza y no podía soportar el orden del día, las intermina-

bles consideraciones ni el espíritu celular" (p. 135); pero, por otra parte, estaba receloso de la hostilidad de los marxistas hacia los descubrimientos de Freud: "los doctrinarios marxistas no soportaban que se hablase del subconsciente, de las tendencias psicológicas profundas del individuo. Todo debía obedecer a los mecanismos socioeconómicos, lo cual me parecía absurdo. Se olvidaba a la mitad del hombre" (p. 163). Con el tiempo fue tomando cada vez mayor conciencia de la brecha enorme que le separaba de la práctica de los comunistas. Y así, a finales de los años 50, se alejó definitivamente del Partido. "El fanatismo me repugna —dice— dondequiera que lo encuentre. Todas las religiones han hallado la verdad. El marxismo también" (p. 163).

Un escollo que los surrealistas querían evitar a toda costa era el del esteticismo, la valoración del arte por el arte mismo. Lo que importaba para ellos era la vida y no el arte; el arte podría dar expresión al hombre, permitirle realizarse, pero no tenía ningún valor intrínseco como objeto. Buñuel parece haberse mantenido fiel a esta jerarquía de valores a lo largo de su carrera. Acusado



Luis Buñuel

por sus amigos de haberse "vendido" a raíz del éxito de *Un chien andalou*, ofreció quemar el negativo de la película. "Así lo habría hecho sin titubear, lo juro, si me hubieran dejado. Y aún lo haría. No me importaría ver arder en mi pequeño jardín todos los negativos y copias de mis películas. Me sería completamente igual" (p. 108). Es por eso que en su libro se refiere tan poco a sus películas; lo que le interesa es su vida, y sólo incidentalmente habla sobre los resultados de su trabajo. Y lo mismo pasa cuando se ocupa de los artistas que ha tratado: insiste en hacer esta misma distinción entre la vida del hombre y su obra. En las páginas dedicadas a Lorca, por ejemplo, escribe: "De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero. No hablo de su teatro ni de su poesía, hablo de él. La obra maestra era él" (p. 154). Y también pasa lo mismo en sus recuerdos de Dalí: "Picasso era pintor y no era nada más que pintor. Dalí iba mucho más allá. Aun cuando ciertos aspectos de su personalidad son abominables... es un auténtico genio, un escritor, un conversador, un pensador sin igual" (p. 179). Si, a pesar del tiempo, las películas de Buñuel se han mantenido tan frescas y tan vivas, se debe sin duda alguna a esta actitud vital, a la prioridad dada a la vida por encima de cualquier consideración estética.

Fue en México, quizá, donde más firmemente tuvo que luchar por liberarse de las convenciones estéticas establecidas. El famoso paisaje ha hundido hasta a un director tan genial como Eisenstein; Buñuel, sin embargo, logró evitar caer en lo estereotipado del "color local". Fue algo que Octavio Paz destacó en la nota que escribió para la presentación en Cannes de *Los olvidados* (nota luego recogida en *Las peras del olmo*): "Dando la espalda a la tentación del impresionante paisaje mexicano, la escenografía se reduce a la desolación sórdida e insignificante, mas siempre implacable, de un paisaje urbano". Aunque este cambio de perspectiva indignó profundamente a cierto sector "nacionalista" cuando la película se estrenó en México, a estas alturas podemos apreciar su importancia para el desarrollo del cine mexicano. Como ejemplo de la resistencia que tuvo que combatir en ese sentido, Buñuel menciona el rodaje de *Nazarín* en 1958. Ga-

briel Figueroa le había preparado, dice, "un encuadre estéticamente irreprochable, con el Popocatepetl al fondo y las inevitables nubes blancas. Lo que hice fue, simplemente, dar media vuelta a la cámara para encuadrar un paisaje trivial, pero que me parecía más verdadero, más próximo" (p. 210). Cuán sencillo parece y, sin embargo, ¿cuántos han podido seguir su ejemplo?

En vista de la importancia que el surrealismo ha asumido en su vida, sorprende que el balance final que saca Buñuel sea tan pesimista. "A veces digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial". Es decir, los surrealistas han pasado a los museos y a los anales de la literatura pero no han logrado cambiar la vida. Buñuel ahora ve este fracaso como algo inevitable: "Devorados por unos sueños tan grandes como la Tierra, no éramos nada, nada más que un grupito de intelectuales insolentes que peroraban en un café y publicaban una revista" (p. 120). Adentrando en este tema, dice que una de las cosas que más lamenta ha sido la falta de relación entre acción y pensamiento, problema cuya existencia percibió con mucha claridad durante los primeros días de la Guerra Civil: "Como a muchos de mis amigos, me obsesionaba la terrible ausencia de control. Yo, que había deseado ardientemente la subversión, el derrocamiento del orden establecido, colocado de pronto en el centro del volcán, sentía miedo" (p. 150). En ese mismo sentido, Buñuel establece ciertos paralelos entre los surrealistas y los revolucionarios del 68: "los mismos temas ideológicos, la misma dificultad de elección entre la palabra y la acción. Al igual que nosotros, los estudiantes de Mayo del 68 hablaron mucho y actuaron poco. Pero no les reprocho nada. Como podría decir André Breton, la acción se ha hecho imposible, lo mismo que el escándalo" (p. 123).

Es cierto que el mundo no ha mejorado para nada durante los cincuenta años que han pasado desde que los surrealistas irrumpieron por primera vez, pero no por eso puede decirse que el surrealismo ha fracasado. Si todavía no nos hemos deshumanizado por completo, en parte es precisamente gracias al ejemplo que Buñuel, y unos cuantos artistas más, nos van dejando. ¿Y qué mejor ejemplo que este libro? Lo escri-

be Buñuel a los ochenta años, cuando la sordera, la enfermedad y la vejez ya le han virtualmente aislado del mundo. Sólo logra ver con la ayuda de una lupa. Y como si todo esto no fuera suficiente, de repente sufre ataques de amnesia, cosa que naturalmente le angustia mucho: "De pronto, toda mi personalidad se desmorona, se desarticula... ¿Será esto el comienzo de la desaparición total?" (p. 14). Y, sin embargo, en colaboración con su guionista, Jean-Claude Carrière, Buñuel logra escribir este libro, texto que no sólo rehuye cualquier tipo de autoconmiseración, sino que demuestra, como hemos visto, una desfachatez realmente admirable. Las páginas finales en que denuncia a "los cuatro jinetes" del nuevo Apocalipsis —se refiere a "la sobrepoblación (el primero de todos, el jefe, el que enarbola el estandarte negro), la ciencia, la tecnología y la información" (p. 245)— tienen toda la vehemencia del mejor Buñuel de los años veinte y sólo podemos lamentar que no haya podido rodar la película que quería sobre este tema.

¿Y cuál es la última imagen que nos deja el autor? Retirado necesariamente del mundo, por lo visto Buñuel ahora pasa gran parte de su vida sumido en el sueño o en la ensoñación diurna, actividad que siempre ha sido una de sus pasiones. La muerte no le angustia. Ateo convencido ("si Dios existe, es como si no existiera"), siempre ha celebrado la presencia del azar y la fuerza del misterio; confía en ellos. "Si fuéramos capaces —dice— de devolver nuestro destino al azar y aceptar sin desmayo el misterio de nuestra vida, podría hallarse próxima una cierta dicha, bastante semejante a la inocencia" (p. 171). Sin embargo, a veces, para divertirse un rato, intenta imaginar cómo sería la muerte según los nuevos teólogos: "Me veo flotando en una oscuridad eterna, con mi cuerpo, con todas mis fibras, que me serán necesarias para la resurrección final. De pronto, otro cuerpo choca conmigo en los espacios infernales. Se trata de un siamés muerto hace dos mil años al caer de un cocotero. Se aleja en las tinieblas. Transcurren millones de años y, luego, siento otro golpe en la espalda. Es una cantinera de Napoleón. Y así sucesivamente".

Humor negro incluso hasta el final.

James Valender