

LUIS BUÑUEL

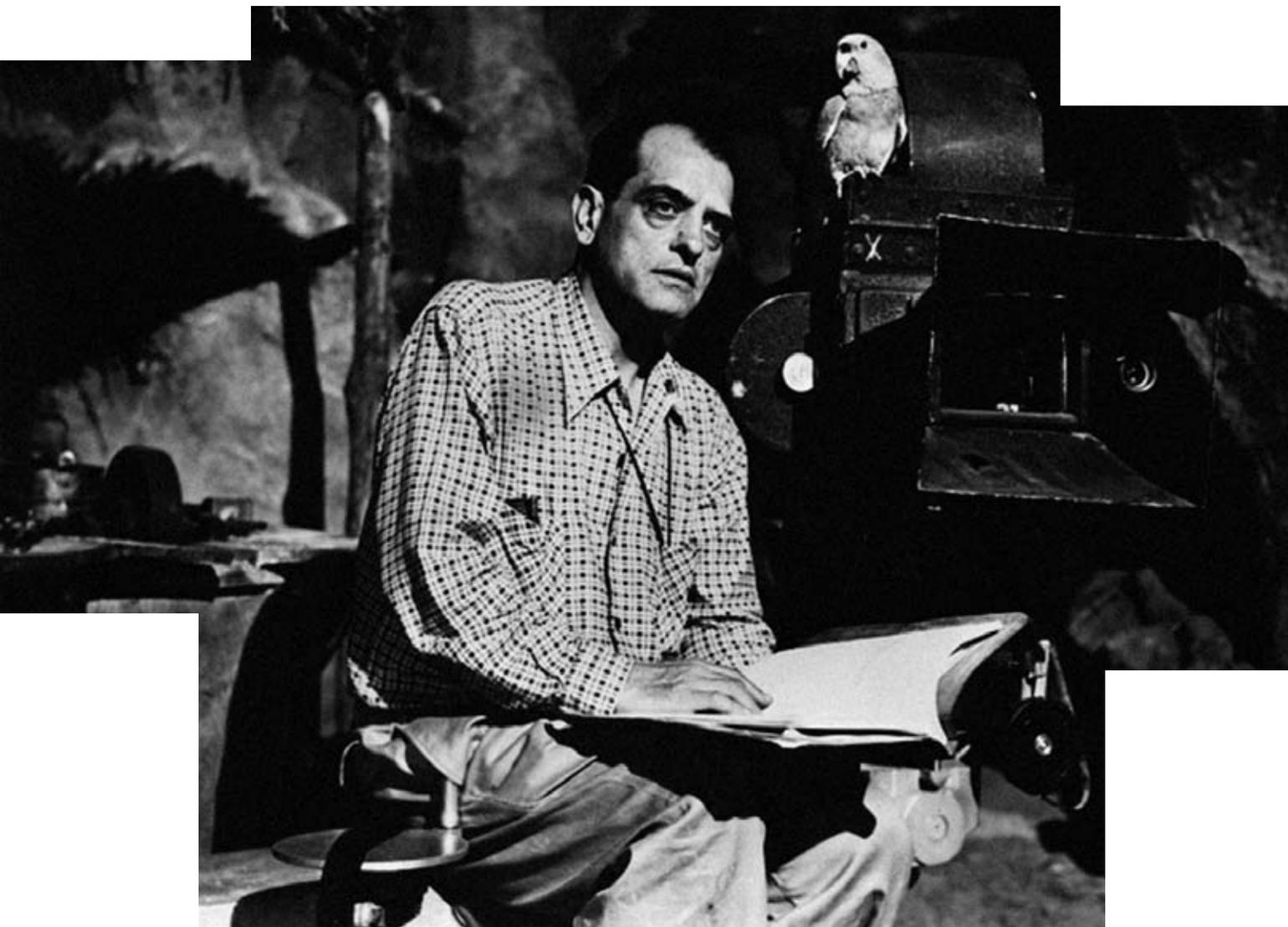
Certeza de lo imborrable

SANTIAGO
ANDRÉS
GÓMEZ

La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (p. 205)

A las nuevas generaciones les produce cierto desengaño descubrir a Buñuel. Me parece que esto se debe a la falsa idea que se hacen de sus películas, antes de verlas, como agresión o experimento, salvo algunas excepciones, entre ellas, desde luego, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Buñuel y Dalí, 1929), que no dejaría indiferente a nadie, pero cuyo radicalismo y novedad absolutas le son en verdad imperceptibles hasta a uno mismo. Hoy, quienes descubren fascinados el cine de David Lynch, por ejemplo, esperan del surrealismo original una mixtura exótica de glamour, identificación y rareza, mientras que en Buñuel lo crudo se aparea con lo arbitrario del modo más llano. Y esto sin hablar del efecto asimilativo que han producido artistas bien afincados en la trasgresión, como Reygadas, Haneke o von Trier, cuyas irrupciones, por otro lado bien diversas, gozan en el mundo de una suerte de licencia creativa. Que todos ellos se deban a Buñuel no evita que lo que con el aragonés fue la aparición de lo irracional en el cine, hoy no lo sea para nadie.



La tradición subvertida

La obra de Luis Buñuel es colosal, tanto por su extensión y variedad, que abarca dos continentes, cuatro países y tres lenguas distintas, con obras bien significativas en cada una de ellas, como por su coherencia, su capacidad de hacer elocuente y reconocible una voz peculiarísima, y sobre todo por su riqueza, por las implicaciones hondas que en esa obra puede hallar, sin cesar, aquel que se ponga en la tarea de hacer una revisión provechosa de ella, bien sea en aspectos en apariencia tan officiosos como su metodología, o bien tan profundos como lo son su poética o su escéptica visión del mundo. La sola disciplina con que el aragonés asumía su trabajo, que le permitía ufanarse de jamás haber excedido el presupuesto ni el plan de rodaje de sus películas, tiene relaciones sutiles y armoniosas con

una forma de ética adquirida por quien al principio gozó de abiertos, si es que no cándidos, pero en cualquier caso afortunados mecenazgos, así como con una concepción acendrada del cine en la que el guion es una base no solo esencial, sino insustituible.

Sabemos que Buñuel, como Hitchcock, quien fuera de cierta forma su primo hermano como creador, es un predecesor de la modernidad en el cine, pero según presupuestos muy diferentes a aquellos que comúnmente hemos convenido en aceptar como fundacionales de esta, digamos, segunda piel para nuestro arte. Ambos cineastas captan fisuras en el estilo clásico que vieron surgir ante sus ojos, y el propio Buñuel, ya antes que Hitchcock (en 1929), dinamita las convenciones del relato con una carga tan poderosa que casi no da opción de réplica, lo cual, por supuesto, tendrá

relación con las suspensiones o las digresiones narrativas del cine de Rossellini, Antonioni o Bresson. La diferencia radical está en que Buñuel, como luego de a poco Hitchcock, se basa en un guion, o mejor, en una trama de hierro, para tejer sus devaneos subjetivos o sus comentarios corrosivos —todo eso que es mucho más que una historia, pero que nunca dejará de serlo, y en especial en manos de Buñuel, por intrincada, inasible o volátil que resulte—.

Así pues que Buñuel, a quien se tiene, y no sin razón, por ser primordialmente un creador de imágenes perturbadoras, como una monja crucificada en *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1969), un ciego atacado por niños de la calle en *Los olvidados* (1950), o un grupo de mendigos figurando el mural de *La última cena* de Leonardo, en *Viridiana* (1961), por mencionar solo unas cuantas, o de soluciones imprevistas y lunáticas, como la famosa decisión de usar dos actrices para representar un solo personaje en *Ese oscuro objeto del deseo*, o la de insertar sueños dentro de sueños, de manera desconcertante, en *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), no era menos un calculador y, más precisamente, un firme constructor de historias o, más bien, de ensambles dramáticos, como lo propusiera Truffaut al final de su crítica sobre *Ensayo de un crimen* (1955): “El cine tiene sus propias reglas, que no han sido del todo exploradas, y solo a través de la obra de Buñuel y otros cineastaguionistas podremos conocerlas plenamente”.

Cuestión de agudeza

A lo que nos lleva esta asunción de Buñuel como “constructor” es a comprender que el surrealismo cinematográfico, obra suya y una cosmogonía por derecho propio, es mucho más que aquella revulsiva imagen-manifiesto del ojo cortado por una cuchilla en *Un perro andaluz*, e incluso más que la subversión evidente que se suele buscar y preferir hoy en su arte: es un sistema operativo temporal de más amplio alcance, que juega con lo que he llamado “la persuasión de lo visible”, el primer efecto de choque del cine, para generar una disposición perceptiva y revertir las expectativas y convenciones de la narración clásica, reconfigurando un vuelo del azar previo, más auténtico, en la imaginación del cineasta. Este sustrato del que

emergían visiones y situaciones delicadamente imbricadas era reconstituido por Buñuel juiciosa y atenta, pero no menos maliciosamente, en una reconocida actitud de reverencia por “las profundidades del ser”, por “los impulsos que vienen de nuestro yo profundo” (Buñuel, 2005: 140), en esa cruel certeza de algo olvidado pero imborrable.

Hemos sugerido que tal certeza de lo imborrable en las películas surrealistas es una variación del modo en que las imágenes forman el relato de lo que se llamaría cine clásico: allí las causas y efectos se bifurcan o devuelven, provocando la sensación de algo ya vivido y la ansiedad de un conocimiento inabarcable e inexpresable. Así, cuando el hombre de *Un perro andaluz*, luego de ser mandado en castigo al rincón por la mujer que desea, es abordado por su propia figura, que lo reprimina con unos libros transformados de inmediato en armas de fuego, es natural que estas pasen de manos en un parpadeo, solo que por una lógica que trasciende toda demostración o verosimilitud. Pero es de igual modo, en una cinta tan elemental como *Robinson Crusoe* (1954), que el enjundioso y solitario náufrago proyecta en nosotros un deseo de compañía inocultablemente erótico cuando mira dos veces el espantapájaros que se ha hecho para proteger sus cultivos en la isla donde ha ido a parar... En ambos casos, y en general, Buñuel realza lo que el espectador ve sin darse cuenta.

Las obras mayores de Luis Buñuel, que son, a mi modo de ver, o para los efectos de este texto, *Los olvidados*, *Nazarín* (1958) y *Viridiana*, destacan entre una miríada de genialidades, especialmente, y de nuevo desde cierto punto de vista, *El ángel exterminador* (1962), *Belle de jour* (1968) y *La vía láctea*, pero no será polémico dar claridad sobre lo que, de cualquier modo, es una elección ingrata, dado el poder y la singularidad traviesa y sabia de casi todas las películas del español. Las cintas que hemos escogido para revisar las vemos como las más grandes de Buñuel por el vigor de una narración sobria, sin quiebres, y por expresar su escepticismo como quien no quiere la cosa. Hay otras obras más ambiciosas, y no propiamente malogradas, como los cortometrajes de sus inicios, pero estos tres filmes gozan de lo que Octavio Paz tan oportunamente celebrara de *Los olvidados*: “A mayor condensación corresponde siempre una mayor explosión” (1985).

El cine de Buñuel, en últimas, es ya aceptado, más que religioso, como espiritual, aun cuando es laico e inocultablemente ateo, pero también atormentado por la fe.

El clásico temido

Uno de los deseos frustrados de Buñuel al hacer *Los olvidados* confirma (y acaso ha ayudado a formular) nuestras afirmaciones: “yo quería introducir algunas imágenes inexplicables, muy rápidas, que habrían hecho decir a los espectadores: ‘¿he visto bien?’” (Buñuel, 2005: 234), pero he querido darle un giro a la cualidad de esas imágenes y ampliar el alcance de lo inexplicable y rápido (que ya sería otra cosa) a la película en general. Las imágenes más transgresoras que logró insertar en *Los olvidados*, como el huevo que Pedro revienta contra la cámara o la seducción de un viejo ciego a una niña y los amagues de ella y un amigo para matarlo, eran tan funcionales como perturbadoras, pero algo de su fuerza y un poco más, una profundidad de visión agobiante, tienen momentos al parecer más inocuos, como cuando Pedro come luego de un largo rato de hambre y dice: “Qué raro, ahora tengo más hambre”, o como cuando su madre, después de hacerlo detener, le da un tierno beso que uno casi ni recuerda.

Me parece una inmejorable seña para afinar ideas tan vagas como la todavía, luego de innumerables estudios, inhóspita “profundidad de visión” de Buñuel, o como esa esencial “certeza de lo imborrable” que, a mi modo de ver, lo mantenía a él despierto e inducía a tan cohesiva fuerza visionaria, el hecho de que Luis Alberto Álvarez (nuestro André Bazin), respondiendo a la pregunta por la mejor película de la historia, cuando se cumplía el centenario del cine, considerara este filme de pilluelos como uno de los “indispensables”, junto nada más con *Andréi Rubliov* (Tarkovski, 1966) y *El niño salvaje* (*L'enfant sauvage*, Truffaut, 1969). La cinta no solo es una tragedia de las clases bajas, lo cual unifica y desfonda el melodrama y la crónica neorrealistas que tanto entusiasmaron al propio director y lleva a sus personajes renegados a adquirir una suerte de altura mítica, intemporal

o divina, sino que discierne el horror de la experiencia y le da una sustancia inapelable en una trama de surcos hendidos por nombres sin fecha, por rostros sin cara, dolores, impulsos puros.

Ciertamente, *Los olvidados* es un pozo infinito, palpitación viva de aquello donde no hay ni puede haber relato, fundadora de todo tipo de manifiestos libertarios en el cine latinoamericano que a su lado parecen o por ella son tristes, violentos, nobles manoteos en el aire, desde *Río 40°* (Pereira dos Santos, 1955) hasta *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) o *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Meirelles, 2002), pasando por supuesto por la conmovedora *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) y *Soy un delincuente* (de la Cerda, 1976). Se levanta toda ella, verdadera sábana húmeda de un agonizante recién muerto, en una memoria extensa y plena pero furtiva y dominante, como esa imagen asombrosa de la bebida que nos muestra más a nosotros que al Jaibo la sexualidad de la madre de Pedro: magna y criminal, sagrada y terrible, pero siempre imposible de nombrar, de aferrar, como ella después errante, en busca del hijo perdido que aún no sabe muerto. El más indiscutible clásico ignorado del cine mundial, que todos saben pero no evitan: desconocen, anhelan.

La experiencia perdida

Luego del escándalo que provocara *Los olvidados* en México, cuando los artífices del cine nacionalista que había generado tanta admiración internacional en los cuarenta quisieron lapidar a Buñuel, el triunfo de la película en Cannes, donde él, que hasta entonces seguía en buena parte siendo mantenido a distancia por su madre, ganó la Palma de Oro al mejor director, le garantizó al cineasta un futuro que supo cuidar. Su cine de los cincuenta en ese país es fascinante, nutrido de alusiones cada vez más entrañables e indulgentes, pero no menos descreídas, al no reconocido y



larvario monstruo que nos habita; pero la historia de *Nazarín*, inspirada en la novela de Benito Pérez Galdós, en sus manos inauguró una veta en su muy variado cine que, con *Viridiana*, llegaría a su punto álgido, de franca desacralización del ámbito cristiano. El cura Nazario, bueno con todos, que en su peregrinar atrae a dos discípulas, es maltratado y encarcelado por defender a una de ellas, asesina, y atentar por su vocación de pobreza contra todos los valores tradicionales.

Será útil recordar que Carlos Fuentes, en el documental *A propósito de Buñuel* (López-Linares y Rioyo, 2000), afirma que con su obra el cineasta buscaba superar el dogmatismo exclusivista del cristianismo, su monopolio de la gracia, y demostrar que esta recae sobre todos. El cine de Buñuel, en últimas, es ya aceptado, más que religioso, como espiritual, aun cuando es laico e inocultablemente ateo, pero también atormentado por la fe: no olvidemos que la aparición de la Virgen María en *La vía láctea* proviene de uno de los sueños más vívidos y memorables que tuviera Buñuel, como lo relata en *Mi último suspiro*. En *A propósito de Buñuel* se pone como ejemplo de las palabras de Fuentes el final de *Nazarín*, cuando una mujer es solidaria con el cura que, hasta el momento, no ha recibido sino palazos, pero para Buñuel este no era un momento de gracia, sino de duda: Nazario ya duda en aceptar la caridad.

Nazarín es admirable porque estrecha nuestra relación con el flanco más fatigoso y diabólico de la vida, un calvario en el que nada tiene sentido, pero dudamos, redimidos, por gestos de bondad como aquel del final, que no genera en el cura sino la misma emoción grata y condolidada que antes despertara él en los demás, sobre todo en Beatriz y Andara. En el episodio dedicado a Buñuel en la

famosa serie *Cineastas de nuestro tiempo*, de la televisión francesa, Buñuel decía: “Creo que la duda es algo extraordinario. Te hace crecer”, y añadía que todo el filme consiste en que Nazario es un santo y al final duda: “Un instante de duda es suficiente para mí”, lo que explica asombrosamente con la figura del cigarrillo que puede incendiar la casa o apagarse si uno se duerme fumando. Para Buñuel la maldición laica del mundo, su despropósito, su dolor sordo, es anterior a la fe, y más bien esta es su resultado. La vacilación ante ella sería un retorno a su sentido paliativo, y la confirmación de que el vacío no puede llegar a ahogarla, aun como experiencia perdida, en nuestro corazón.

El alma robada

Uno de los momentos más impactantes de *Nazarín* es cuando, al final, Beatriz le habla a su madre del padre Nazario con una devoción que hace que aquella diga: “Tú quieres a ese cura como hombre”, a lo cual Beatriz reacciona con una crisis de pánico, negándolo a gritos pero rogando: “¡Que no se dé cuenta!”. Es un momento privilegiado, en un contexto rural, de lo que Dominique Russell ha dicho de Buñuel, hablando de *Él* (1952): “Parte de su genio estaba en [la] habilidad de situarse fuera de su propia identidad cultural, diseccionando el deseo y los tortuosos senderos de su represión en las sociedades burguesas, patriarcales y católicas”, a lo que añade: “Sus filmes se centran en el deseo masculino, y sus personajes femeninos son con frecuencia meras proyecciones de aquél. Pero la caracterización de *Viridiana*, *Tristana* y más notablemente *Séverine*, en *Belle de jour*, también revela el modo en que la sociedad burguesa distorsiona y reprime las necesidades básicas y los deseos de las mujeres,



conspirando para llevarlas a un lugar de obediencia y servilismo” (Russell, 2005: s.p.).

En este sentido, *Viridiana*, la cinta con que luego de treinta años Buñuel volviera a filmar en España, es, de nuevo citando a Russell, “un clímax creativo, como si el regreso del exiliado a su tierra natal hubiera rejuvenecido sus talentos”. Otro escándalo, y esta vez internacional, por cuenta del Vaticano, la cinta es de muchos niveles (una lectura sociológica del franquismo es bien interesante, sobre todo en el montaje que opone el rezo del Rosario por parte de Viridiana y sus mendigos con la restauración de la mansión que ordena el pragmático Jorge), pero el sexo lo atraviesa y sustenta todo. Viridiana, una monja que cree haber sido narcotizada y violada por don Jaime, su tío (cosa esta que, tanto por el carácter dubitativo de él como por la elipsis de la cinta, nunca sabremos si fue cierta, aunque Viridiana “tiene que” saberlo), se retira de su orden y funda un hospicio para pobres en la mansión que hereda luego de que el tío, arrepentido, se suicida. Sus planes filantrópicos naufragarán y solo el cinismo de un hijo ilegítimo del tío vendrá a salvarla, no sin un debido flirteo.

Nada más la existencia réproba y, para don Jaime, lacerante de su hijo, y el afecto entre pueril y abusivo que provoca Viridiana en su tío, o sea, todo el borroso origen de la historia, las raíces ocultas del mundo, surgen de algo irreprimible pero inconfesable, un deseo cuya tormentosa apoteosis no es para los desenfadados mendigos, como se ve en sus peleas, un menor semillero de conflictos, pero que para las gentes decentes supone en la sociedad católica un complejo velo de simulaciones dentro del más parco y arbitrario dominio del poderoso. Ahora bien, si la película entroniza al sexo desde su cepa, como aliento

invisible y anhelo sin motivo, demuestra su ocultamiento como su mayor triunfo. Para Buñuel, “el sexo sin pecado era como el huevo sin sal”, exquisita aberración interpretativa, y uno de los asuntos favoritos del aragonés, que hace del santo un sibarita, pues nadie puede huir del sexo, y que en *Viridiana* arrasa con todo. Si la parodia de la *Última cena* es ya un cliché, la falsa foto que toma entonces la miserable pecadora (esa que anda con el ciego) alzando su falda, es la confiscación de nuestras almas por el burdo regalo de las bestias.

El movimiento anterior

Andréi Tarkovski abominaba el cine experimental argumentando que era obra de un tanteo la mayoría de las veces vanidoso, y defendía, en cambio, una postura en la que al experimento oponía una visión humilde y firme, un modo propio de ser en el cine, lo que podría llamarse una personalidad. En ese sentido, Buñuel encarna una suerte de movimiento anterior de las cosas, también cuando aseguraba con insistencia que él no tenía ideas sino instintos. Buñuel es uno de los creadores del cine tal como lo vivimos por su aprovechamiento de posibilidades “hipnóticas” que él como más nadie vislumbró. La situación del espectador confinado a un rincón último de celosía y frágil entendimiento, en el fondo de la oscuridad, que renace en cada película como un nuevo mundo, no podía más que reproducir una presencia primordial enfrentada a lo irremediable. Luego de ver su obra, el cine se hace más grande, y él mismo es lo imborrable, aunque hoy estemos, como afirmaba él del cine en los años setenta, “insensiblemente acostumbrados” a su genio. ■

Santiago Andrés Gómez (Colombia)

Escritor, crítico de cine y realizador audiovisual independiente. Fundador de la Corporación Cultural Madera Salvaje. Ganador del Premio Nacional de Video Documental de Colcultura en 1996. Ha publicado la novela *Madera Salvaje* (2009), el libro de cuentos *Los deberes* (2012) y *Todas las huellas. Tres novelas breves* (2013), así como *El cine en busca de sentido* (2010), colección de ensayos sobre grandes cineastas.

Referencias

- Buñuel, Luis (2005). *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Paz, Octavio (1985). *Las peras del olmo*. Bogotá: Seix Barral.
- Russell, Dominique (2005), “Luis Buñuel” [en línea], consultado el 9 de mayo de 2014 en: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/bunuel/>