

## BUÑUEL, UN POSIBLE DIRECTOR DEL CINE (OTRO) NORTEAMERICANO

VÍCTOR FUENTES

Universidad de California, Santa Bárbara

### I

Dos apartados de las memorias de Buñuel, los subtitulados «América» y «De nuevo América», están dedicados al recuerdo de Estados Unidos, país donde vivió unos siete años. «Yo adoraba América antes de conocerla», nos dice a propósito de su primera estancia —de diciembre de 1930 a marzo de 1931—. «Todo me gustaba: las costumbres, las películas, los rascacielos y hasta los uniformes de los policías» (*Mi último suspiro* 125). Visión de América, ésta, difundida por todos los confines del mundo, gracias a la popularidad del cine de Hollywood, el cual nuestro cineasta conoció a fondo.

En sus artículos de crítica cinematográfica publicados en *La Gaceta Literaria* y *Cahiers d'art*, escritos al tiempo en que se ejercitaba en el aprendizaje teórico y práctico que precedió a su *Un perro andaluz*, Buñuel destacó el cine mudo norteamericano como modelo, ensalzándole sobre el europeo. Veía en él una vitalidad y una nueva tradición cinematográfica, ausentes en el cine europeo, al que achacaba demasiados prejuicios de cultura y tradición literaria<sup>1</sup>. Del *Napoleón*, de Abel Gance, nos dice «esto no es cine», y,

---

<sup>1</sup> Contraponiendo las dos cinematografías, escribe: «Escuela de Jannings: escuela europea: sentimentalismos, prejuicios de arte y literatura, tradición, etcétera. John Barrymore, Veidt, Mosjouskine, etc.

Escuela de Buster Keaton: escuela norteamericana: vitalidad, fotogenia,

frente a él, recomienda al espectador que vaya a ver *La ingenua*, filme americano sobre una amazona enamorada; «por lo menos —añade— es ligero, fresco, lleno de imágenes ritmadas, talladas a golpe de intuición verdaderamente cinematográfica» (*Luis Buñuel. Obra* 164). En el mismo comentario insiste en que son los norteamericanos quienes poseen el sentido y el ritmo del cinematógrafo. Ahondado sobre esto, zahiere, en «Variaciones sobre el bigote de Mejou», a tanta «gente sesuda» y «tanto lastimoso 'gustador de arte' que clama contra la superficialidad del cine norteamericano, sin tener en cuenta que fue el primero en percatarse de que las verdades cinematográficas no forman denominador común con las de la literatura y el teatro» (*Luis Buñuel. Obra* 170).

Estas «verdades cinematográficas» las encuentra, principalmente, en el cine cómico norteamericano, tan admirado por los surrealistas y por el grupo de los poetas españoles del 27<sup>2</sup>. De «nueva poesía» lo define, llegando a añadir que, «La equivalente surrealista, en el cinema, se encuentra únicamente en estos films» (*Luis Buñuel. Obra* 180). La impronta de ellos —de modo muy concreto la del cine de Keaton—, se nota en sus dos primeras películas, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, donde se da la fusión de elementos inspirados en el cine cómico norteamericano con la visión del mundo surrealista llevada a la pantalla. Podríamos decir que los «héroes» de sus dos primeros filmes, el ciclista de *Un perro andaluz*, y Modot en *La edad de oro*, son figuraciones de Buster Keaton pasado por los descubrimientos freudianos del inconsciente, en el primer caso, y la lectura del Marqués de Sade, en el segundo.

Sin embargo, y como contrapartida de esto, la experiencia vivida por Buñuel con la industria y la institución cinematográfica de Hollywood no fue nada positiva. Ha quedado por su sentido emblemático; uno de los grandes ejemplos —junto a los de Brecht y Eisenstein— de cómo una insobornable libertad creadora es incompatible con los designios de la gran «fábrica de sueños» hollywoodesca; y, también, como una de esas jugadas, cargada de ironía. Nuestro genial cineasta tuvo que pasar por Hollywood, la Meca de

---

ausencia de cultura y tradición novísima: Monte Bleu, Laura la Plante, Bebe Daniels, Tom Moore, Menjou, Harry Langdon, etc.» (*Luis Buñuel, Obra literaria*, 167).

<sup>2</sup> Con un lenguaje metafórico-futurista, escribe sobre *Deportista por amor*, de Keaton: «El film es bello como un cuarto de baño: de una vitalidad de automóvil Hispano» (*Luis Buñuel, Obra literaria*, 166).

la cinematografía, donde quedó sin estrenarse, para llegar a México, país del Tercer Mundo, donde se consagraría como gran cineasta mundial.

De su primera estancia en Hollywood, Buñuel se llevó la penosa impresión de que los directores de cine, aun los más famosos, eran «esclavos» de las grandes empresas. Para matar el tiempo, e inmunizarse contra sus producciones en serie, en los meses que deambuló por la gran «fábrica de los sueños» (nos lo podemos imaginar en una actitud muy parecida, mudando los planos, a la de Chaplin en la fábrica de *Tiempos modernos*), diseñó un cuadro sinóptico, prefigurativo, de la precisa y mecánica serie de códigos cinematográficos que presidían las producciones cinematográficas del cine americano: «alineando un ambiente, una época y unos personajes determinados, se podía averiguar infaliblemente el argumento de la película» (*Mi último suspiro* 129).

Además de una gran decepción, esto es lo que sacó de su primera permanencia en la capital del cine. Lo cual no es poco. Pues aunque nunca se estrenó en Hollywood, su cuadro sinóptico de cómo hacer cine al modo americano —el diploma, autoconcedido, de su paso por la Meca del cine—, le debió ser de gran utilidad para sus triunfos dentro del cine comercial: en su etapa del filmófono en la España republicana, en el cine de México y en su esplendorosa etapa final en el cine del Mercado Común Europeo. En su segunda estancia en Estados Unidos —que se prolongó seis años—, primero en misión cinematográfica, representando a la España republicana y posteriormente ya de refugiado, Buñuel conoció y tropezó con otra cara del cine de Hollywood: la de su intransigencia político-ideológica.

A pesar de sus intentos, nuestro autor, con sus antecedentes surrealistas y de activismo republicano durante la guerra civil, no tuvo la mínima oportunidad —en el supuesto país de las oportunidades— de acercarse a una cámara cinematográfica. La forzada dimisión de su puesto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York hay que encuadrarla ya en el marco de la caza de brujas que se desataría, algún tiempo después, en el período del MacCarthismo. Y así —inédito— podría haber quedado ese posible Buñuel director de cine norteamericano, si no fuera por las dos co-producciones mexicano-estadounidenses que le tocó realizar: *Robinson Crusoe* y *The Young One* (*La joven*), películas americanas (rodadas en

inglés y financiadas por compañías norteamericanas), pero hechas en México y no en Hollywood.

Por estos dos filmes, el prestigioso crítico Andrew Sarris incluyó a Buñuel en su libro sobre directores y direcciones del cine norteamericano. Dentro de la contradicción, parte tan íntegra de la creación buñueliana, y del principio surrealista de «lo uno en lo otro», con estas dos películas viene Buñuel a devolver al cine clásico norteamericano el legado de él que hizo suyo: el dominio del decir cinematográfico, basado en la transparencia estilística, la claridad y la economía expositiva, la parquedad en el uso de virtuosismos técnicos y espectaculares movimientos de cámara, y la utilización frecuente del plano americano. Pero, al mismo tiempo, subvierte el mensaje ideológico y los códigos morales y de producción del cine de Hollywood que desmontara ya en su cuadro sinóptico. Dentro del cine norteamericano, habría que considerar a estas dos películas (significativamente hechas con dos personalidades del cine americano, el productor George Pepper y el guionista Hugo Butler, perseguidas por el MacCarthismo)<sup>3</sup> como ejemplos que apuntan, aun dadas sus limitaciones de películas de encargo, a un cine otro: un cine independiente y de expresión personal y libre, no relegado a los circuitos de marginalidad.

## II

El libro *Robinson Crusoe*, texto canónico teñido de una ideología colonialista e imbuido de una fe basada en la Biblia, no podía interesar a Buñuel, quien nos dice: «El libro no me atraía, el caso de Robinson, sí. Me interesaba el naufragio, la sobrevivencia, la isla, la lucha con la naturaleza, la soledad, la aparición del otro hombre, un salvaje ...» (*Luis Buñuel. Prohibido asomarse*, 83). Como

---

<sup>3</sup> Ambos en la lista negra de Hollywood y exiliados en México, por motivo de la persecución. En la «Ficha de técnica» de las películas, los dos tuvieron que camuflar su verdadera identidad bajo los seudónimos de George P. Werker (George Pepper) y Philip Roll y H. B. Addis, en las respectivas películas (Hugo Butler).

Un comprensivo estudio de aquella persecución es el libro de Larry Caplair, *The Inquisition in Hollywood*. Significativamente, las fechas en que encierra dicha «Inquisición», son las que corresponden a la primera estancia de Buñuel en Hollywood y a la filmación de *La joven*, 1930-1960.

en sus muchas otras versiones cinematográficas de novelas, aun sin apartarse, en líneas generales, del argumento y temas de estas, el texto de base es punto de partida para el texto filmico de Buñuel, inspirado en la problemática de su propia concepción del mundo, de sus fantasmas personales. Más que de adaptaciones a la pantalla de novelas como las de Defoe y Galdós (para citar los dos más excelsos ejemplos), hay que hablar de intertextualidades creadoras. Por otra parte, y como Buñuel juega a fondo las convenciones de los géneros cinematográficos codificados, la creadora subversión buñueliana en sus películas de encargo se da por debajo de la línea de flotación. Dichas películas admiten dos lecturas, la «inocente» y la «maliciosa».

En el ciclo sobre su cine que di en la Universidad de Berkeley, muchos de los jóvenes espectadores, hechos al Buñuel surrealista de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, al ver *Robinson Crusoe*, quedándose en la lectura inocente, mostraron su decepción. Creían ver en el filme una claudicación del autor ante los convencionalismos del cine de Hollywood: les parecía que el Buñuel iconoclasta se atenía a una filmación convencional de la novela. Criticaron el uso de una narración lineal y otras técnicas del cine de Hollywood en cuanto a la utilización de la música, la voz omnisciente del narrador-protagonista y la caracterización del personaje. Motejaron a la historia de predecible (ya Buñuel nos había puesto en guardia sobre lo predecible del cine de Hollywood), aburrida y hasta cursi, epítetos estos de los más duros que se pueden lanzar contra el cine del gran inconformista que fue nuestro autor y que, posiblemente, a él le hubieran divertido, pues en muchas de sus películas «alimenticias» hay burlas contra sí mismo<sup>4</sup>.

Sin embargo, otro grupo de espectadores sí se adentró en la lectura maliciosa, en lo que el *Robinson* buñueliano tiene de un cine personal, anti-Hollywood, en su sentido total y no en la aparición aislada de elementos o efectos suyos, tales como el uso de su «bestiario» o los sueños. Aun considerando estos elementos, un crítico tan conocedor del cine de Buñuel como Pérez Turrent insiste en que la película es muy narrativa, se atiene mucho a los hechos (*Luis Buñuel. Prohibido asomarse*, 84). El cineasta le responde llamando

---

<sup>4</sup> Por su parte, el propio Buñuel, en conversación con el cineasta británico Tony Richardson, y como anticipando estas críticas, declaró: «That was a film I really wanted to make. You must see that. There's nothing Hollywood about it» *The World of Luis Buñuel*, 138).

la atención a la lectura «maliciosa», a lo que la película tiene de cine personal. Se afirma en los elementos de tipo surrealista que hay en la obra, y aprovecha la ocasión para situarla en contraposición con la corriente neorrealista; en unas fechas en que artistas como Siqueiros proponían el neorrealismo como vía para la renovación del cine en México.

El neorrealismo —nos dice— filma la realidad inmediata y razonable; un vaso para un neorrealista es un objeto de cristal que sirve para beber agua y nada más. Sin embargo, según el grado de efectividad que pongamos en su contemplación, por simple compulsión irracional, por la intervención del subconsciente, ese vaso —concluye— «puede evocar para mí un caballo desbocado, o el recuerdo de mi madre, o lo que sea» (*Luis Buñuel. Prohibido asomarse*, 85). Y su versión de *Robinson Crusoe*, vista a la luz de su lectura «maliciosa», tiene mucho de este vaso.

Las siete primeras bobinas del filme —en desafío buñueliano a los convencionalismos de la acción cinematográfica del cine de Hollywood— son una especie de documental sobre las faenas, «los días y los trabajos», del solitario Robinson en la isla. Un estudiante-espectador del filme, acostumbrado al tratamiento de la belleza exótica del paisaje selvático, típico del cine de Hollywood, se asombraba de cómo Buñuel, en este su primer filme de color, recogía la belleza de la naturaleza, sin ninguna concesión al exotismo y colorido prefabricados.

En toda esta primera parte (en que el tiempo del naufragio en la isla parece medido por esos relojes flácidos pintados por Dalí, y que casi podemos adivinar semienterrados en las playas de la isla), Robinson logra su triunfo sobre la naturaleza. Hay en toda esta parte como un homenaje de Buñuel a lo único que salva del neorrealismo: el haber elevado al rango de categoría dramática al acto anodino. Siente nuestro autor especial fascinación por llevar a la pantalla escenas en que no sucede nada importante; y aquí nos regala con siete bobinas, donde vemos a Robinson dedicado a sus tareas cotidianas, domeñando a la naturaleza. Sin embargo, el documento se abre a la visión visionaria: Robinson, aunque —como él mismo nos dice— logra vencer a la naturaleza externa, no puede dominarse a sí mismo.

Aquí entramos de lleno en la película buñueliana. El «Yo es otro» de Rimbaud, personaje del cine del autor desde *Un perro andaluz*,

reaparece ahora en el interior del propio protagonista. El naufragio del colonizador tiene su correspondencia simbólica con el hundimiento del «yo» dominador, el cual se derrumba acuciado por sueños, delirios, alucinaciones; pulsiones del inconsciente que revelan la existencia del «otro» dentro del uno. En el cine clásico de Hollywood vemos a los protagonistas en conflicto con otros personajes o con circunstancias externas, pero nunca —o casi nunca— consigo mismos.

Buñuel, trayendo a un primer plano del protagonista lo que en el dieciochesco protagonista de Defoe estaba en un plano latente, «aquijota» y españoliza a su personaje. Lo convierte en uno de esos personajes, alucinados, alterados, de los grandes novelistas del siglo XIX, en la estela del *Quijote*; personajes que abundan en su mundo cinematográfico. En varios de los primeros planos que vemos del protagonista, dominado por su conflicto síquico y castigado físicamente por él, su rostro y pecho desnudo nos recuerdan a los de los ascetas ermitaños pintados por Ribera y Ribalta. Hay en este Robinson una primera figuración de «Simón del desierto». Por su angustiada y torturada soledad entronca con otros grandes «agonistas» de su cine: Francisco en *El*, Nazarín, Viridiana o Tristana. El tema tradicional de la literatura y el arte hispánico de la soledad, «soledad de soledades», adquiere en esta película americana y en general en todo el cine de Buñuel una de sus más actuales actualizaciones en el siglo XX.

El claroscuro del barroco español se apodera de estas escenas en que la torturada pasión de los fantasmas internos del protagonista crispa el celuloide. Al mismo tiempo, las imágenes buñuelianas rompen la linealidad del relato, adentrándonos en esa complejidad y profundidad que traen a la pantalla. Rompiendo las coordenadas lógico-rationales del desarrollo del relato y también las de las expectativas del espectador, estas imágenes establecen una comunicación tensa, activa, entre el drama de la pantalla y la conciencia y subconsciencia del espectador. La sucesión de imágenes —ligadas por vínculos poéticos y no por la sucesión causal, caso del cine de Hollywood— nos aboca a las profundidades abismales de las pulsiones subconscientes del protagonista que abren su eco en las nuestras.

El sueño con el padre vaciando cubos de agua sobre el lomo de un cerdo o flotando en el agua que niega a su hijo sediento; la

borrachera en un delirio de soledad, con la alucinación auditiva de las voces y cantos de sus amigos en una noche de francachela; la carrera nocturna al Valle del Eco —el vaso de la pantalla transformado en un caballo desbocado—, enloquecido por la necesidad de oír la voz humana, aunque sea la suya propia; el gesto de anti-Prometeo, metiéndose en el mar para enterrar la tea encendida en las aguas oscuras. O la camisa tendida, hinchándose con el contorno de un cuerpo visible-invisible de mujer, para la alucinante mirada, herida en el sexo, del solitario Robinson.

La última parte del filme se centra en el descubrimiento del otro —ahora, fuera de sí— que hace el europeo con el «descubrimiento», conquista y colonización de América: el encuentro de Robinson con Viernes. En la novela, aunque con cierta ambigüedad propia del arte de ficción, este descubrimiento se trataba desde el prisma del colonizador, quien ve al otro como objeto para ser destruido o asimilado. Buñuel viene a subvertir esta perspectiva. El mismo nos declara que aunque no quiso hacer un discurso sobre las relaciones amo-esclavo o salvaje-civilizado, el hecho de que no es colonista tendrá que notarse en su tratamiento, «sin que me haya propuesto demostrarlo. No hago películas de tesis» (*Luis Buñuel. Prohibido asomarse*, 84). Y en su interpretación del encuentro y relación entre Robinson y Viernes —protagonizadas por un actor norteamericano (Dan O'Herlihy) y un mexicano (Jaime Fernández), respectivamente— vemos lo irrisorio de la pretendida superioridad del colonizador y de su intento de asimilar al otro como objeto. Al mismo tiempo, se potencia en el filme algo que en el libro aparecía como destellos reprimidos: la posibilidad de una relación de hombre a hombre, de sujeto a sujeto.

Podríamos decir, sintetizando los logros de este filme americano de Buñuel, que el aparente hilo lineal de la historia está dinamitado por las imágenes poéticas, buñuelianas, por la parodia y desconstrucción que abarcan tanto a la aventura colonialista exaltada en la novela, como al relato filmico al modo de Hollywood; a su forma de contar una historia y al mensaje ideológico y moral que esconde bajo su pretendida transparencia e imparcialidad.

«La acción del círculo es transcurrir en unos minutos o en varios siglos», nos dice el autor en una ocasión (*Luis Buñuel. Obra literaria*, 185). Y en esta película —donde como en toda su obra se vale de esa magnífica libertad que da el cine en el uso del tiempo y

del espacio—, el aparente relato lineal tiene mucho de círculo, correspondiéndose con el espacio circular de la isla: de ese círculo mágico, continuamente trazado en el cine de Buñuel. Después de los veintitantos años pasados en la isla, dentro de los múltiples círculos hechos por el personaje en torno a sí mismo, cuando Robinson, al ir a abandonar la isla, se mira en el espejo, éste, haciendo de espejo surrealista, le devuelve la imagen imberbe de su rostro: tal como cuando llegó a la isla.

Imagen que —ya dentro de la causación irracional y desafiando abiertamente el convencionalismo de los desenlaces de Hollywood— enlaza, mediante el nexa poético, con la última de la película; una imagen disímil, de la no correspondencia entre el sonido y la imagen. A lo lejos, se ve el contorno de la isla, y desde ella nos llega, mordiendo el celuloide y también el alma del personaje, el ladrido del perro muerto tantos años ha. En el rostro de Robinson, y bajo su recobrada dignidad del colonizador, se refleja un gesto de inquietud y de duda, el mismo que reaparece en otros agonistas buñuelianos: «El», Nazarín, Viridiana o el Mathieu de su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*. Tema continuo en el cine de Buñuel es el «fracaso» de los héroes de la voluntad, triunfadores en el cine de Hollywood.

### III

A su segunda película del cine «americano», *The Young One*, (*La joven*), Buñuel la considera como una de sus más personales. Sin embargo —o quizá por eso— fue un gran fracaso dentro de la institución cinematográfica de Estados Unidos. «El sistema moral no podía aceptarla», nos dice en *Mi último suspiro* (188), tras advertirnos que su película era una reacción —y provocación, habría que añadir— contra el sistema moral norteamericano, «perfectamente codificado para uso del cine», donde siempre hay buenos y malos. Buñuel con su nuevo filme «americano» venía a poner su carga de dinamita a esta división maniquea, razón de ser del cine de Hollywood, y también al racismo filmico. *La joven* antecede inmediatamente a *Viridiana*, que causó un escándalo en la España franquista.

En el contexto de la institución cinematográfica norteamericana, *La joven* tuvo ya algo de miniescándalo, aunque silenciado <sup>5</sup>.

Se ufana mucho el autor de la impronta americana de la película. «Muchos piensan que *The young one* (*La joven*) fue rodada en Carolina del Sur, en los Estados Unidos» (*Mi último suspiro*, 188). Su productor y guionista fueron los ya mencionados, Pepper y Butler, y el guión se basaba sobre el cuento «Traveling Man», de Peter Matthiesen, hombres los tres identificados con la causa de los derechos civiles norteamericanos. Y aunque el personal técnico fuera mexicano, los actores eran también norteamericanos, con excepción del mexicano Claudio Brook, quien, como nos dice Buñuel, hablaba perfectamente el inglés. Sin embargo, bajo el guión de uno de los más afamados guionistas estadounidenses de la época, el rodaje en inglés y el estilo, en apariencia, impersonal y trasparente, propio del cine de Hollywood, sentimos en todo momento, la presencia de la personalidad creadora del propio Buñuel.

Con su díptico de películas americanas, parece que nuestro autor vino a desagraviarse de que se le impidiera hacer cine en Norteamérica. Como en otras ocasiones de su vida y carrera, el azar objetivo se unió a sus necesidades creadoras. Su contacto con un productor y un guionista víctimas de la Inquisición del Hollywood maccarthiano, le permitió hacer dos películas contra el colonialismo y el racismo filmicos, predominantes en la institución cinematográfica norteamericana. En *La joven*, además, la denuncia del racismo la vincula a otro tema tabú del sistema moral norteamericano: el de la relación erótica de un hombre maduro con una muchacha de trece o catorce años. Los prejuicios raciales, ideológicos y morales de dicho sistema se desmoronan, en este filme, como un castillo de naipes. Y no desde una ideología apriorística, sino al choque con las situaciones vividas, con los imperativos vitales y las pulsaciones de la vida y la muerte. Pues en ambas películas da su combate, no en el plano ideológico, sino desde dentro de las formas cinematográficas, subvirtiendo los códigos y los modos de contar del cine clásico de Hollywood <sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Pero no del todo, Louise Corbin, reseñando el filme en la publicación del «National Board of Review of Motion Pictures», *Films in Review*, escribe con furibundo tono racista: «After espousing practically every form of degeneracy in his films for thirty years, Luis Buñuel espouses the Negro in this one.»

<sup>6</sup> En su conversación con de la Colina y Pérez Turrent, nos habla del

Su subversión es tan sutil y ambigua que, como en el caso de *Robinson Crusoe*, muchos de los estudiantes-espectadores mostraron su decepción con *La joven*, por ver en ella un estilo muy cercano al clásico de Hollywood. Sin embargo, y al igual que con la primera película, otros fueron más allá de este nivel aparential, vieron lo que este filme tiene de película buñueliana «alquímicamente» pura. De aquí que nos remita al origen de su cine, a *Un perro andaluz*, donde encontrábamos ya a una «joven» protagonista, acosada por varias figuras masculinas. Se repite esto en *La joven*, aunque los personajes masculinos llegan a ella, en lugar de en bicicleta, como en aquel primer filme, en barca de remo o lancha motora, y portan, en vez de una caja rayada, rifles. El duelo de *Un perro andaluz*, donde los libros se truncan en pistolas, amenaza, aquí, con ser a rifle. Y no se trata ya, en un primer plano, del conflicto entre las pulsaciones reprimidas, sino de motivos sociales y raciales, aunque enraizados en las pulsaciones. El desdoblamiento de *Un perro andaluz* era entre el «yo» y su doble, mientras que aquí el desdoblamiento es entre el personaje negro y el blanco, quienes, a lo largo de la historia, y desde las lindes opuestas y enemigas en donde les sitúa el racismo, terminan encontrándose en una común raíz de solidaridad humana. Se trata ahora de *Un perro andaluz* pasado por *Las Hurdes*, donde ya Buñuel toma partido por «los olvidados» y celebra el sentimiento de la fraternidad humana.

Como en el caso de *Robinson Crusoe*, la línea de flotación de la película al modo americano queda totalmente rebasada por la impronta creadora buñueliana. La aparente linealidad del relato fílmico se pliega a una cierta circularidad, implícita ya, al igual que en aquella película, en el contorno de la isla. Además, las imágenes-piedras del autor rompen, ahora casi de continuo, la superficie lineal, llevándonos al hondón de las pulsaciones subconscientes y del enigma de la vida.

Por otra parte, el hilo del relato se desdobra en dos, disímiles y afines: uno sigue al músico negro, quien falsamente acusado de

---

método creador que sigue en *Robinson* y también en *La joven*: «No seguí un parti pris, no quise generalizar, ni deducir tales o cuales teorías sociales. Un autor puede tener dos modos de llevar una narración: bien sea imponiéndole una dirección intelectual o moral, o bien dejando que las cosas surjan según van sucediendo y usted las sienta o las piense» (*Luis Buñuel, Prohibido asomarse*, 84). Ni que decir que este segundo modo, el de todos los grandes narradores, es el suyo.

violación busca refugio en la isla, y el otro al guardián blanco de la isla, quien, llevado por su deseo amoroso por la joven, se acerca mucho a cometer un acto por el cual se perseguía al inocente personaje negro. Al igual que en las dos partes de *Viridiana*, hay en estas dos vertientes narrativas mucho de la unión de los opuestos, propia de la alquimia y del collage surrealista. Como en tantas otras ocasiones, Buñuel en esta película de encargo y de corte de cine clásico americano introduce sus detalles surrealistas. Hasta podríamos hablar de un collage surrealista como fondo de esta historia: el encuentro de dos cosas tan opuestas como un racista blanco del sur y un músico negro del norte en el inesperado plano de la agreste isla y/o de la inocencia y sensualidad de la joven «salvaje». Claro que, como todo collage, la unión de los opuestos revela, dentro del proceso creador, afinidades últimas. Aquí, dentro de la relación de sujeto a objeto que en el marco del racismo separa a las personas se inscriben las posibilidades —como viéramos en su *Robinson*— de un encuentro de sujeto a sujeto, de hombre a hombre.

La importancia que da Buñuel a esta película está en proporción directa a la incomprensión de gran parte de la crítica ante ella, y no sólo de la norteamericana. Un crítico tan allegado al autor como José de la Colina sostiene, en una conversación con el autor, que *La joven* es un «buen Buñuel menor, un film logrado, pero un tanto impersonal», añadiendo que esta impersonalidad tal vez provenga de estar hecha al modo norteamericano (*Luis Buñuel. Prohibido asomarse*, 133). Por su parte, Buñuel, tan amigo de la contradicción y de la burla, le contesta que él, al contrario, la considera uno de sus filmes más personales y que hay en ella muchos detalles suyos y enumera los siguientes: los pies del cadáver, las arañas, las gallinas, la imparcialidad (*Luis Buñuel*, 133). Hay en sus palabras como una burla al crítico y también un desafío: una invitación a la crítica para que penetre en el sentido obtuso, en las «iluminaciones» que esconden, bajo el plano manifiesto, sus imágenes. Pues aquí, como en *Robinson*, es donde encontramos gran parte de la impronta personalísima de esta película: la huella de la imaginación abierta por Buñuel en el espacio, restringido por su construcción lógico-causal y por su código moral, del cine norteamericano.

Como parte final de este artículo, trataré algunas de las imágenes-símbolos, con las que Buñuel rompe la linealidad o cadena de causa-efecto, de tipo lógico y deductivo, tan propia del cine de

Hollywood: imágenes-símbolos que tienen mucho de puntero a lo inabarcable del misterio, a la dimensión enigmática de la vida. La imagen en el cine de nuestro genial creador responde a esa definición que nos da de ella otro gran cineasta, gran admirador de Buñuel, el malogrado autor ruso Andrey Tartovsky: «the image is not a certain meaning, but an entire world reflected as in a drop of water» (110).

Se trata en esta película la relación entre el amor y la muerte, y el erotismo y la crueldad, que luego pasará, con dramatismo intensificado, a *Viridiana*. Desde el comienzo, el relato se enmarca a la sombra del amor, como pecado paradisiaco. La niña-mujer, Evie (Evita), le extiende al hombre la manzana, elixir del erotismo y no fruta del pecado en el cine de Buñuel. Miller (¿habrá aquí una broma amistosa de Buñuel al erotómano, Henry Miller, tan admirador de su cine?) queda prendido de su efluvio. El relato se bifurca; mientras «la joven» se mira en una larga mirada (que repetirá Tristana frente a la estatua yacente del cardenal Tavera) en el rostro del cadáver de su abuelo, Miller, junto al fuego, canta: «Mi amor es una rosa»; en la erótica surrealista la rosa se compara, frecuentemente, con la mujer, especialmente con su sexo.

En la noche oscura, del cuerpo y no del alma, en el paraje agreste, vemos una de las más terribles escenas del cine de Buñuel: escena que deja clavada a la butaca a muchos espectadores, y en otros produce gritos de repulsión. Pasando del reino del hombre al del animal, un corral sustituye a las cabinas, y la pantalla se llena con la imagen de un tejón devorando a dentelladas a una gallina blanca —con todo el amoralismo de la especie natural—, ante el cacareo de pánico de las otras. Sobre esta escalofriante escena, declara Buñuel:

«El animal es un tejón. La escena me da horror, porque los tejones matan por gusto. Pueden matar a quince gallinas y luego sólo chupan la sangre a una. He dicho que esto me horroriza, pero también me atrae» (*Luis Buñuel* 135).

Esta escena, donde los animales sustituyen como personajes a las personas, nos remite a nuestra esencia de seres de la especie y parece tener un nexo con la relación sádica crueldad-erotismo —tan frecuente en el cine de Buñuel—, pues viene poco antes de la escena de la seducción de Evie, con visos de violación. Sin em-

bargo, entre ambas escenas vemos otra de ternura. De la voracidad del tejón, en uno de esos grandes contrastes del cine del autor, la cámara pasa a la orilla del mar, donde Travers toca su clarinete («El aire se serena y viste de luz no usada ...») y, en otras elipsis, vemos a la joven, seducida por la música, asomarse a la ventana, el viento ondeando su cabellera; imagen de belleza y sensualidad que recuerda el cuadro de Dalí, *Muchacha en la ventana*, y que nos prepara, a su vez, para otra subsiguiente escena nocturna.

Vemos a Miller (ensayando el mismo gesto del deseo venciendo a la culpabilidad que más tarde veremos en don Jaime al acercarse al lecho de la drogada Viridiana), llegar y caer sobre el catre de Evie, que finge dormir, y hacerla suya. Escena ambigua de la posesión o violación de la niña-mujer por un hombre maduro, que produce gran tensión entre los espectadores, y que se nos escamotea en el filme *Lolita*, a pesar de todo su reclamo sexual, pues el código moral de Hollywood no permitía la filmación de tal escena.

Aunque el erotismo aparece vinculado a la violencia y a la muerte, también se relaciona con la ternura y la vida. Miller acaba transformado por su amor por Evie. Y con la presencia de la niña-mujer en medio (su inocencia «salvaje» y su sexualidad suavizando la atmósfera), la pugna de odio o desprecio racial entre él y Travers toma, a veces, un tono de juego humorístico. En torno a ella, volvemos a sentir la presencia del círculo mágico: y el acercamiento o el alejamiento de «la joven» termina adquiriendo preeminencia sobre los acercamientos o alejamientos producidos por el odio racial entre los dos hombres.

La crueldad natural y amoral del tejón resalta a una luz favorable si la comparamos a la de Miller y, sobre todo, a la del personaje racista, Jackson, que se le une hacia el final del relato para llevar a cabo la caza de Travers. La caza del hombre por el hombre relaciona a *La joven* con *La caza*, de Saura, de tan horripilante y sangriento final, evocador de la memoria de nuestra guerra civil. En el filme de Buñuel, *Tanatos*, el instinto de la muerte y la destrucción, aparece socializado en el racismo y personificado en el sureño Jackson. Sin embargo, contrario a la película de Saura, aquí la fuerza unitaria de Eros puede más que la de Tanatos. El enamorado Miller termina frustrando la ominosa persecución de Travers y, al final, ayuda al herido personaje a meterse en la barca y empuja ésta internándola en las aguas, aguas benéficas, mientras

que de la pantalla se adueña el sonido de una canción «negro espiritual», con todo el sentido liberador de este canto, que ha quedado como la despedida de Buñuel de un cine americano que sólo en México pudo hacer. Por otra parte —y esto sería la otra dimensión del cine americano de Buñuel—, el genial cineasta hispano fue un ejemplo y estímulo continuo para los jóvenes cineastas latinoamericanos que, en la década de los 60, se lanzaron a la ingente tarea de crear un «nuevo cine», en abierto desafío a los convencionalismos e intereses del cine comercial de Hollywood.

El «final feliz» de *La joven* desconcierta a algunos de los espectadores acostumbrados a los grandes finales, cerrados a cal y canto, del cine de Buñuel: finales como los de *Un perro andaluz*, *Los olvidados*, *El ángel exterminador*, *El discreto encanto de la burguesía*, por citar los más dramáticos. Sin embargo, aun este final feliz, donde triunfa la fuerza unitaria de Eros, contiene su ambigüedad y equivalencia, como tantos otros finales del genial cineasta aragonés. Un estudiante veía en él una parodia de los «happy endings» del cine de Hollywood; otro decía que no tardaría mucho para que Miller volviera a su violencia machista y racista o el negro Travers a ser, de nuevo, objeto del odio y la persecución.

Para terminar este ya largo artículo, una nota que apunta, entre bromas y veras, a la cualidad talismánica del cine de Buñuel. Cuando pasé esta olvidada película en el campus de Berkeley reinaba una apacible —o desapacible— tranquilidad. Sin embargo, pocas semanas después (primavera de 1985) estallaban las grandes movilizaciones de estudiantes contra el racismo en Suráfrica y la colaboración norteamericana: el texto buñueliano se confundía con el contexto que parecía haber invocado. Los estudiantes que más habían participado en las discusiones en clase me saludaban, ufanamente, levantando sus pancartas.

#### OBRAS CITADAS

- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1982.  
 Caplair, Larry. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community 1930-1960*. Berkeley, University of California Press, 1983.  
 Colina, José de la, y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986.  
 Courbin, Louise. «The Young One». *Films in Review* 2 (1961), 111.

ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Mellen, Joan. *The World of Luis Buñuel*. New York, Oxford University Press, 1979.

Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza, Ediciones del Herald de Aragón, 1982.

Tartovsky, Andrey. *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*. New York, Alfred A. Knopf, 1987.