

buñuel secreto

DIECISIETE años. Doce. Con esta cadencia de retraso van llegando a las pantallas madrileñas los films de Buñuel. Como consecuencia de esa cultura cinematográfica «leída» y «vista» que hasta ahora ha sido nuestro pan cotidiano, los seguidores de Buñuel a través de las revistas especializadas francesas se sienten desorientados ante «Ensayo de un crimen», que muchos no asocian con «La vie criminelle d'Archibald de la Cruz»; y, sin embargo, «Ensayo de un crimen» es el verdadero título de la película... Esto, que parece anecdótico, es, sin embargo, altamente significativo.

Adentrarse en la obra de Buñuel en tales circunstancias es, al menos, arriesgado. Es demasiada la literatura que se ha vertido sobre ella como para que el espectador, el espectador que va a ver un film de Buñuel, no el que se encuentra con él de sopelón, llegue virgen a su butaca. Cada cual llega ante la pantalla con una idea preconcebida del realizador, según a quien haya leído o según la película que haya visto en su particular viaje a París. Llegar a establecer una unidad en su obra —unidad que, desde luego, existe, quizá en mayor grado que en ningún otro autor cinematográfico— requiere un conocimiento de ella del que hasta ahora hemos estado privados. Empezar, por otra parte, a conocerla «en directo», con el retraso con que el hecho se está produciendo y sin orden cronológico no es el mejor modo de rellenar boches. Ahora todo el mundo habla de Buñuel, las revistas ilustradas le dedican una atención que nunca había merecido para ellas, se improvisan estudios sobre su obra; el premio reciente de Venecia levanta una polvareda que no logró levantar el de Cannes hace seis años. «Buñuelesco» se convierte en un término «in». Pero el pasmo ante la obra persiste.

«Ensayo de un crimen», una de las obras más fascinantes del aragonés, está pasando, en consecuencia, poco menos que inadvertida. Está siendo considerada como obra menor, de transición. El impacto de «Los olvidados», cuando este impacto se ha producido, ha cerrado los ojos a quienes no ven en «Ensayo...» sino un film «alimenticio» en el que, «a pesar de todo», se ve la garra de su autor. Sin embargo, se trata de uno de los más maravillosos films de amor de la historia del cine, de uno de los más lúcidos análisis —lo que no quiere decir análisis cartesianos— de la dificultad de amar en una sociedad establecida en contra del amor. El itinerario de Archibald hasta liberarse de sus represiones es similar al de Lya Lys al liberarse de las suyas en «La edad de oro»; al de Arturo de Córdoba al no lograr deshacerse de las que le son propias en «El ángel exterminador», título de otro de los films absolutamente grandes de Buñuel, habría podido convenir igualmente al recién estrenado. Pero hasta de juegos con títulos que hoy por hoy no son más que eso para nuestro público.

Mientras durante años se ha insistido sobre la necesidad de que en nuestro cine se hiciera sentir la influencia de determinados maestros de la pintura, de ciertos elementos de la literatura, se ha olvidado —¿se ha olvidado?— que la influencia del auténtico maestro del cine que ha dado España no podía ejercerse sobre quienes se dedicaban a la misma actividad por la sencilla razón de que le ignoraban. No se trata, evidentemente, de que la influencia de Buñuel hubiera podido salvar al cine español, de que vaya a salvarle ahora. Buñuel, para empezar, es irreplicable. Su cine, precisamente por su enorme personalidad, por su rabiosa pertenencia a su autor, no es un cine susceptible de crear escuela, de «abrir caminos», como no lo es, en ninguna rama del arte, la obra de ningún creador que merezca absolutamente el nombre de tal. Pero no es menos cierto que si en ningún caso Buñuel es susceptible de ser imitado, aún menos puede ser ignorado, y que si sus obras hubieran sido conocidas a medida de su realización por nuestros cineastas y más aún, si hubieran sido realizadas sobre el suelo de nuestro país, su savia habría alimentado benéficamente a las que, realizadas por otros, aspirasen a una entera, a una entidad de las que en general nuestro cine carece.

El film de Buñuel, ahora en exhibición «normal», sirvió para abrir una «Semana de cine artístico mejicano» de la que ha sido, indiscutiblemente, la obra más saliente, seguida por «Tlayucán», film también de autor español y discípulo y colaborador del maestro, Luis Alcoriza, en quien se evidencia su garra. «Tlayucán», obra discutida, con frecuencia mal comprendida por quienes se niegan a ver en un final aparentemente acomodaticio un segundo o tercer grado que hace que se trate precisamente de todo lo contrario, y que hace de un film considerado por muchos conformista algo auténticamente revolucionario, abre a su autor un margen de crédito superior al de la obra del mismo exhibida en los circuitos de cine-clubs españoles, «Tiburones», y que confirma su película posterior, «Tarahumara». El resto de los films exhibidos en la Semana ofrecen un interés mucho más mitigado, que apenas sobrepasa el de la erudición, desde «Animas Trujano» y «El hombre de papel», de Ismael Rodríguez, a «Yanco» y «Viento negro», de Servando González, pasando por el «Buñuel sin Buñuel» que es «Los cuervos están de luto», de Francisco del Villar. Dos españoles han hecho las obras más importantes de la Semana del Cine Mexicano. Dos españoles que están fuera de España, cuyas obras no es fácil ver en su país, cuyas influencias no llegan, por tanto, a quienes podrían aprovecharlas mejor. Dos españoles ignorados. Uno de ellos empieza, tímidamente, a dejar de serlo, a sus sesenta y siete años. Y uno de los realizadores jóvenes más importantes de nuestro cine le dedica explícitamente su última obra, recién estrenada, de la que se ocupará en estas mismas páginas Jesús García de Dueñas la semana próxima: «Pipperrant trappé».

CESAR SANTOS FONTENLA

el experimento de antonio buero

REITERADAMENTE frustrado el astrero de la que era su última obra, Buero había asomado a las carteleras españolas como adaptador de «Madre Coraje». Ha sido ahora, tras varios años de ausencia, cuando se ha sometido a los espectadores nuevamente como autor.

Califica su obra, «El tragaluz», de experimento. ¿Cuáles son los términos de este experimento? ¿En qué sentido experimenta Antonio Buero?

Por lo pronto, no se trata de una calificación gratuita. Desde las perspectivas de la obra total de Buero y aun desde lo que hoy se estraga en España, «El tragaluz» es un experimento, una novedad, una aglutinación original de la materia dramática.

Sabido es que Buero es un autor profundamente unamuniano. Recuerdo su conferencia en «Los amigos de la UNESCO» con ocasión del reciente centenario. Buero sostenía que Valle y Unamuno eran los dos maestros de un posible teatro español contemporáneo. Unamuno sería el autor de las preguntas primeras sobre la identidad del hombre. La problemática pirandelliana, la duda ante la coherencia convencional del mundo subjetivo, habría encontrado en Unamuno al recreador español. Valle, el esperpéntico Valle, apoyaría, en cambio, su dramaturgia en una descomposición de tipo más histórico y sociológico. Valle se agrandaba en su demolición de lo objetivo, y Unamuno en la agnición y profundización de lo subjetivo. ¿Quién es éste? ¿Quién soy yo? ¿Cómo llegar al hombre más allá de su gesto o acto circunstancial?

Desde hace algún tiempo se habla con insistencia de la crisis de un realismo entendido como *crónica social*. El giro copernicano del moderno realismo ha estado ahí: en recuperar el problema individual, la condición protagonista del sujeto, no para perdernos en las viejas descripciones psicológicas o en el minucioso retrato de los caracteres, sino, precisamente, para potenciar los dramas de la relación humana en función de esa primera e insalvable problemática del individuo. Con ello, en definitiva, el teatro no hace sino dar testimonio sobre las últimas y más agobiantes necesidades del pensamiento histórico: conciliar socialismo y libertad, separar la idea de justicia de la idea de masificación, poner al hombre antes que la ideología. Problematicar la existencia del hombre y, por tanto, todos sus componentes. La lucha contra todo tipo de dogmatismos, las grandes euforias y las grandes frustraciones, se inscriben precisamente ahí: en la existencia, parálisis o corrupción de este proceso.

«El tragaluz» es una obra en la que confluyen los factores críticos y los dramas de la personalidad. De un lado están Valle y Brecht. Sobre todo, Brecht, vivificado por Buero en esos dos personajes que narran la historia y reflexionan sobre la significación de algunas de sus escenas. Brecht está en la discontinuidad de la acción, en el desenlace abierto a una transformación social. Bien entendido que todas éstas son cosas que Brecht no inventó pero que, hoy por hoy, típicas. De Unamuno, en cambio, es la problemática personal y metafísica que sucede a la obra. De Unamuno vienen todas esas interrogaciones sobre el destino del hombre concreto, sobre su multipersonalidad, sobre su condición vacilante. Y también aquí cito a Unamuno como concreción literaria, pues resulta obvio que tales cuestiones son inherentes a una gran parte de la cultura.

Interesante resulta en este punto cierta confusión deliberada entre lo sucedido y lo imaginado, entre el cuerpo y la sombra, entre el pasado y el presente. Principio éste nada nuevo —recordemos, por ejemplo, al surrealismo— en la historia de la cultura, pero, por las razones ya apuntadas, caballo de batalla del teatro, el cine y la literatura de nuestros días.

Buero, tras cuatro años de ausencia, ha vuelto a nuestros escenarios con una obra de gran interés. Tanto por lo que podríamos llamar valores literarios absolutos, como por lo que tiene de apartación a esta hora indecisa de la escena española. Seguramente, un análisis más minucioso nos llevaría a la estimación desigual de los diversos factores que integran el drama. En cualquier caso, un hecho es innegable: el «experimento» existe a través de la que quizá sea una de las obras más puras, más inmediatas, más personales, del unamuniano y brechtiano Antonio Buero Vallejo.

JOSE MONLEON