

EL CINE

Celestine o las recompensas del vicio

Por José DE LA COLINA

Nuevamente Buñuel ha desconcertado hasta a los más fieles de sus espectadores con un film que no parece ajustarse a la imagen que se tiene de él. Como *The young one* (*La joven*), *Le journal d'une femme de chambre** carece de ese aspecto visionario que generalmente identifica al autor de *L'âge d'or* y de *El ángel exterminador*. Pero es inevitable que el poeta, en busca de la significación de su mundo y de sí mismo, vaya abandonando en su camino cada nueva imagen parcial, y es error nuestro considerar cualquiera de esas imágenes como la única. A estas alturas debiera resultar claro que el inconformismo de Buñuel es algo más que una posición ante la sociedad, que es un inconformismo del artista con todo lo que en él mismo tiende a fijar su espíritu en una forma determinada. En cada nuevo film Buñuel es otro, y no podía ser de modo distinto en el hombre cuya decantada fidelidad al surrealismo parte de una íntima consigna, por nadie mejor expresada que por Rimbaud: *cambiar la vida*.

En la progresión de la obra de Buñuel —progresión a saltos, como en casi todo fenómeno cultural español— las cosas suceden como si el visionario necesitara cada determinado tiempo renunciar a la visión por una mirada crítica. Y sólo aquellos que no han alcanzado a entender que hay un punto superior en que la crítica deviene poesía —pues no cambiaremos la vida en tanto no pongamos en crisis el mundo— reprocharán a Buñuel haber abandonado la vía del poeta. No caeré en la tentación de citar momentos como el descubrimiento de la niña violada y asesinada en el bosque y los caracoles trepando por sus piernas ensangrentadas, o como ese repentino cielo tormentoso del final, porque no son unas cuantas imágenes flamboyantes las que hacen a un poeta, sino toda una concepción del mundo y toda una actitud vital. Que Buñuel no pueda ni quiera renunciar por entero a ese tipo de imágenes, de visiones en un film que sigue un curso que podríamos llamar, provisionalmente, realista —y aun casi naturalista— indica solamente que en él la imagen tiene un carácter inevitable y que su instinto creador le exige a veces una cierta violencia imaginativa, un acto que haga evidente en forma plástica lo que hasta ese momento ha seguido un curso latente, subterráneo; pero confundir a Buñuel con una suma de imágenes insólitas me parece tan erróneo como confundir la catedral con el conjunto de sus gárgolas.

Por otra parte, la obra de Buñuel, en su tendencia a la madurez, es decir a la serenidad, se hace cada vez más implícita y requiere del espectador un acto más profundo que el de ver el film, requiere el acto de leer sus imágenes, de interpretarlas. Y aquí es verdaderamente donde el espectador, incluso el admi-

rador de Buñuel, se ve puesto a prueba, porque en *El diario de una recamarera* todas las imágenes, todos los actos, los gestos, las referencias, se presentan cargados de una ambigüedad, de una calidad contradictoria que no pueden menos que causarnos inquietud. En esto es donde descubrimos la esencial fidelidad de Buñuel a sí mismo, y no en la presencia de sus imágenes "tremendas" —aunque espero que éstas nunca sean desterradas de su obra—, porque en su film la poesía comienza por donde siempre ha comenzado, por esa rebelión que consiste en contrariar cualquier concepción del mundo ya fijada —aun la del autor mismo—, en desacomodarnos espiritual, moralmente. Buñuel sabe que la fusión de los contrarios no es un pacto: es un combate. Y que ninguna afirmación será nunca una significación total de la realidad. Es este movimiento de afirmación y negación, que se produce más en la intuición del artista que en su zona racional, lo que hace a Buñuel tan irritante, porque además no lleva a conclusión ninguna dentro de la obra misma. Peor para quienes no han entendido que el último acto de una creación concierne al espectador o al lector.

Celestine llega a servir a casa de los Monteil y desde el principio adquiere la calidad de testigo de todo lo que allí sucede. Durante una buena parte del film se diría que su única función es la de ser un vehículo de la mirada de Buñuel —y de la nuestra, por supuesto—, de ahí la aparente pasividad de su actitud que sólo será quebrada en el último tercio del film (a partir de la muerte de la niña), donde ya la vemos actuar y ejercer una voluntad sobre las circunstancias. Así, de testigo, Celestine se convierte en personaje de este pequeño mundo, verdadero concentrado de la

vida y la moral burguesas. Pero ya la supuesta pasividad del principio, la supuesta indiferencia a la condición de mujer-objeto a que quieren reducirla sus amos, encuentra una respuesta en la manera como ella sirve. Celestine sabe —de una manera poco racional, si se quiere, pero sabe— que no hay servidumbre que no sea una mengua, una degradación. Cuando ella llega, todos los personajes esperan que sea "como todas las otras", es decir como las demás criadas, pero Celestine se niega, de una manera espontánea y no reflexiva, a ser rebajada al nivel de su función. Es todo lo contrario de Joseph, para quien su condición de sirviente es su razón de ser (lo dice muy claramente cuando Celestine le reprocha su papel de espía de los amos). La pasividad de Celestine es, pues, en realidad, una resistencia pasiva. Esa constante mirada que practica sobre el mundo en el que sirve es antes que nada una distancia que establece entre ella y él. Celestine no está alienada al nivel de su conciencia, como le sucede a Joseph. Cuando Monteil pretende hacerlo pasar de objeto social a objeto sexual, Celestine lo ataja con la famosa palabra de Ubu. Si concede ser pretexto de los delirios fetichistas del viejo Monteil es porque se siente absolutamente ajena a la situación, y su sorpresa en este caso es auténtica. Sin embargo, Celestine termina por asimilarse a ese mundo, y de una manera brusca y decidida, cuando delata a Joseph, es decir: cuando comete precisamente el acto que le había reprochado a él anteriormente. Es el paso que necesitaba dar —y de alguna manera oscura ella lo presiente— para superar su situación social.

Ante ella todos han sido *salauds*; luego ella tendrá que convertirse en *salaud* también, a fin de seguir las reglas del juego. Cuando escribe la palabra *salaud* sobre la mesa, un poco después de entregar a la policía al hombre con el que se acostara la noche anterior, la palabra se vuelve contra ella, sin que ella lo advierta. Ahora Celestine es capaz de casarse con el viejo militar, y puede, convirtiéndose en señora, escapar a la condición de sirvienta, pero es precisamente desde ese momento que entrará en una verdadera, en una esencial enajen-



"que no hay servidumbre que no sea una mengua"

* El guión está basado en la famosa novela de Octave Mirbeau, que Buñuel, por supuesto, ha convertido en otra obra.

nación. Si el camino arduo y difícil de otros héroes de Buñuel —Robinson, Archibaldo de la Cruz, Nazarín, los personajes de *La joven*, Viridiana— los llevaba a una lucidez destructora y a la vez salvadora, el camino de Celestine la lleva en sentido contrario: la lleva al confort, a la tranquilidad de conciencia, al mundo de los bienpensantes, de los *sauls*.

Veo que hay muchas cosas en este film que explican la irritación que causó en el público que asistiera a su avantpremier, un público predispuesto a ser deslumbrado con las visiones de Buñuel, y que en vez de eso encontraba un film de un realismo riguroso, parco en imágenes-choque, carente de moraleja y poblado de personajes antipáticos, con ninguno de los cuales podía sentirse en comunión. La honestidad del realizador le impide cualquier clase de complacencia tanto para con sus personajes como para con su público y consigo mismo (a tal punto que no vacila en reconocer que su cara idea del *amour fou* puede ser emitida por un ser tan degradado como Monteil). Como en *El ángel exterminador* los personajes son implacablemente mostrados en su corrupción, revelados en su imbecilidad moral, sorprendidos en sus complacidas debilidades. Buñuel no

deja ningún resquicio a la efusión sentimental del espectador y su disección *in vivo* la practica con una frialdad aterradora por necesaria. Tampoco esta vez se divierte en halagar al espectador amante de las imágenes insólitas, de las visiones flamboyantes, y conduce todo su film en ese tono monocorde, casi sordo, que hace pensar en la superficie de las aguas estancadas, debajo de la cual bulle una vida viciosa y nauseabunda. Pero nunca su dirección, entendiendo como dirección el establecer unas relaciones verdaderas entre los personajes, los objetos y su espacio, había sido más perfecta, y nunca había dominado a tal punto a sus actores, sin menguar la presencia de éstos, como lo consigue con la extraordinaria Jeanne Moreau, con George Geret, con Michel Piccoli...

Obra de madurez, obra serena, *Diario de una recamarera* es el testimonio de una lucidez moral que no claudica desde *Un chien andalou* pero que escoge todos los caminos, aun los más extraños, para manifestarse. Por lo tanto, no nos extrañemos si su próximo film nos parece muy distinto a este último, y preparémonos a ver reaparecer al otro gran Buñuel, el visionario, el poeta de la revuelta y del *amour fou*, que a final de cuentas es el *mismo*.

A pesar de las dificultades que entrañaba montar un espectáculo de este tipo, *Locuras felices* satisfizo a todos. Unas cuantas personas insistieron en buscar un adjetivo específico para la actuación de Alfonso Arau (inclusive la Asociación de Críticos tuvo que considerar la creación de un premio "especial" para concedérselo al único actor de la obra), sin tomar en cuenta que en cualquier escenario (o pista) en el que la dura prueba de divertir al público sea la responsabilidad de una sola persona, es lícito que el actor o actriz recurra a todas sus habilidades para lograr su cometido. La combinación del canto, la danza, la música, la representación, la acrobacia, el deporte y la interpretación musical, no sólo permitió que Arau demostrara poseer un talento multifacético poco común, sino que, al mismo tiempo, situó al espectador ante un mundo de fantasía que los grandes artistas consiguen crear solamente en la plenitud de su carrera y dentro de los límites de su especialidad. La simpatía innata de Alfonso Arau, así como la facilidad con que hizo que el público se identificara con un personaje al mismo tiempo real y ficticio, poético y vulgar, simple y complicado, cómico y trágico, hicieron objetiva una verdad que desde hace mucho tiempo flota en nuestro ambiente teatral: en México existen valores artísticos excepcionales, grandes actores que, en un medio y en obra apropiados, pueden alcanzar momentos insólitos como los que han logrado, en sus espectáculos, Judy Garland, Marlene Dietrich o Ives Montand.

Asimismo, *Locuras felices* demostró la necesidad de hacer más trascendente el ejercicio del teatro en México, de asimilar y sintetizar las diferentes corrientes estéticas y los variados géneros de expresión que influyen en el teatro actual. Al dirigir a Arau, Alexandro Jodorowsky no se limitó a hacer uso de algunas escenas cumbres del cine mudo, de imágenes relacionadas con las desorbitadas

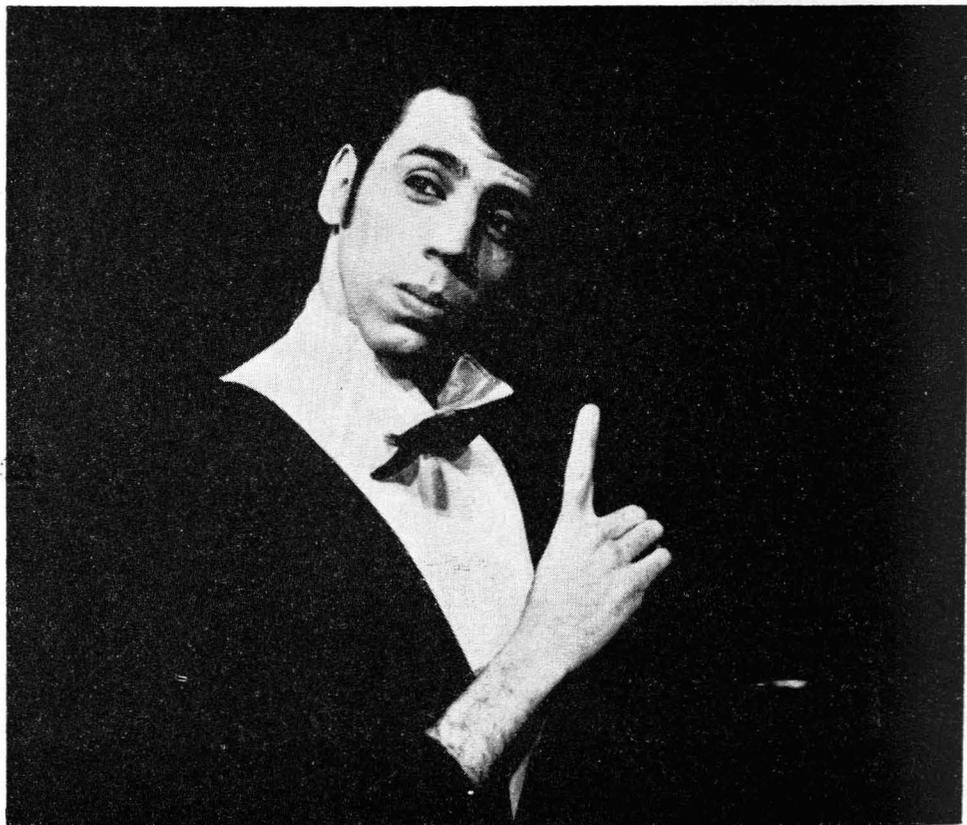
T E A T R O

Alfonso Arau: una actuación sorprendente

Por Alberto DALLAL

El 9 de febrero, después de que el público ovacionó repetidamente la obra *Locuras felices*, Salvador Novo subió al escenario del Teatro Iris y sin decir su nombre (ya que todos se habían dado cuenta de su presencia en un asiento de las primeras filas de la sala) anunció que María Félix develaría una placa para conmemorar la representación número 100 de la obra. El hecho, si lo consideramos como rito obligado de numerosas puestas en escena del ambiente teatral mexicano, no tenía nada de inusitado. Son ya incontables las placas que adornan los vestíbulos y mezanines de los teatros de la ciudad de México, la mayor parte de ellas alusivas al "vestirse y desvestirse" de señoras que en el escenario sólo pueden proyectar exceso de todo, menos de cualidades histriónicas. Lo verdaderamente admirable del acto, su justificación, su razón primera consistió en la autenticidad del homenaje. Significó el total reconocimiento de una gran actuación y de un gran espectáculo, actuación y espectáculo que lograron saltar las barreras que imponen las limitaciones de una crítica sorda y ciega con respecto a lo nuevo y de un público acostumbrado a dejarse sorprender por lo inocuo y lo vacío. *Locuras felices* fue aplaudida por todas y cada una de las gamas, tan distintas entre sí, que forman el público mexicano: por los asiduos concurrentes al teatro de revista, por las amas de casa que los sábados en la noche se "escapan" de la tertulia familiar y la televisión, por el público

culto (que, no obstante alguna que otra actitud *snob*, ha desarrollado un sentido crítico bastante amplio), por los jóvenes (ahora acusados de rebeldes, pero cuya sensibilidad jamás los conduciría a la confusión) y por los niños.



"evocando el amor que siente por su oficio"