

dudablemente en esta obra el discurso moral de *Nazarín*. El error de este nuevo personaje, también, es creer que se puede permanecer incontaminado al formar parte de un sistema corrompido y sin justicia, y que con el diálogo y el reformismo se puede modificar el fondo de intereses que respalda al despotismo político.

En 1960 Buñuel emprende una nueva coproducción, esta vez con Estados Unidos. *La joven (The Young One)*, que fue rodada en inglés, es una historia claramente antirracista. Los pocos personajes—el guardián de una isla, una adolescente de catorce años que acaba de perder a su abuelo y un clarinetista negro que llega perseguido por una falsa acusación de violar a una mujer blanca—son los protagonistas de esta historia de celos y violencia racial, por otra parte inusitada, en esa época, dentro del cine americano. Austero y claustrofóbico, el film propone, entre otras, un interesante paralelo: la falsa violación atribuida al negro y la verdadera, impune, que el blanco ejerce sobre la joven. El problema no se limita a esta doble situación de prejuicio, porque Buñuel, como era de esperar, matiza sus personajes. Un pastor protestante, por ejemplo, no puede evitar que afloren sus prejuicios sobre los negros; Miller, el guardián blanco, cuya culpa ha sido descubierta, termina obligado a hacer causa común con los «proscriptos», o sea, con el negro. Y la joven, Ewie, primitiva y de un erotismo ingenuo, está por encima de todo prejuicio racial.

Tras el interregno español, en que Buñuel regresa por primera vez desde 1939 para rodar su conflictiva y genial *Viridiana* (1961), prepara en 1961 otro proyecto mexicano, su notable alegoría *El ángel exterminador* (1962). «El productor Alatríste —narró Buñuel a Francisco Aranda— es el que más libertad ha dado a un autor en toda la historia del cine. Al volver a España, después de *Viridiana*, me encargó otro film y ni siquiera quiso leer el guión que le preparé. Cuando el film estaba terminado, se lo proyecté y dijo: "No he entendido nada. Es maravilloso".»

Como se recordará, estaba basado en una pieza inédita de José Bergamín que Buñuel y Alcoriza habían adaptado, tiempo antes, con intención de hacer un cortometraje para una serie supervisada por Carlos Velo. Al enriquecerla para hacer un largo, el film imaginado, *Los naufragos de la calle de la Providencia*, conservo su *huis-clos* original—los invitados a una fiesta burguesa sufren inexplicables dificultades y terminan autobloqueados en la mansión, sin poder salir—, pero se fue amplificando con detalles significativos, como las ovejas en el salón y el final con la secuencia de la iglesia (donde se repite el *huis-clos*) y la revolución reprimida.

Con claros antecedentes en la surrealista *L'Âge d'Or*, este film original y sorprendente tiene sin duda una gran cantidad de significados, en su claustrofóbica situación. Buñuel ha comentado: «Desde luego no he introducido ni un solo símbolo en el film, y aquellos que esperan de mí una obra de tesis con un mensaje, ¡pueden esperar! Pero que *El ángel exterminador* puede ser interpretado, qué duda cabe. Todos tienen derecho a interpretarlo como quieran. Hay quien le da una interpretación únicamente erótico-sexual. Otros, política. Yo le doy más bien una interpretación histórico-social» (9).

Parece evidente: Buñuel, sin duda, introduce elementos eróticos, políticos y sociales, pero su análisis va más lejos en su feroz mirada crítica a ese mundo burgués encerrado y prisionero de sus rituales. El relato, el film mismo, son como un ritual, asimismo, que va desnudando a sus personajes de todos sus ropajes culturales, morales, hasta que casi reducidos a una escala zoológica, sus instintos afloran sin más limitaciones. Por eso, tanto como una reflexión social, *El ángel...* es casi un discurso antropológico, donde ningún mecanismo inconsciente o rasgo de cultura están ausentes en su desesperado círculo de horror.

Después de este film insólito y genial, Buñuel había alcanzado, definitivamente, el respeto mundial de la crítica, que ya lo saludaba como uno de los raros creadores esenciales de la historia del cine.

Esto significaba, para el gran cineasta, la posibilidad de trabajar con mejores actores, con tiempo y dinero suficientes para hacer obras más cuidadas... Más de una vez se ha hablado del desaliño y despreocupación de Buñuel por la factura técnica y el lenguaje estético. Nada más falso: las imperfecciones y desniveles de muchas obras suyas, las del período mexicano, se deben a la escasez de medios y a la precariedad frecuente de sus elementos técnicos; como él mismo decía: «Desde luego, preferiría trabajar en mejores condiciones. Los críticos que piensan que hago los films como quiero se equivocan. Soy de los que admiran a Visconti, por ejemplo. ¡Qué técnica impecable! ¡Qué belleza! ¿Te acuerdas de los palcos del teatro en *Senso*? Me gusta este refinamiento y querría tener el talento y el dinero necesario para hacer cosas tan bonitas. En lo que sí he insistido es en no transigir en lo que considero moralmente esencial» (10).

Sólo un film más registra desde entonces hasta ahora la filmografía mexicana de Buñuel, *Simón del desierto*, un medimetroraje

(9) J. F. Aranda: *Luis Buñuel, biografía crítica, op cit.* Barcelona, 1976.

(10) Declaraciones a J. F. Aranda, *op. cit.*

realizado en 1965, tras una larga pausa, en la que sólo figuran *Le journal d'une femme de chambre* (Francia, 1962), proyectos esbozados y alguna colaboración amistosa como actor: en *Llanto por un bandido*, de Saura, y *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac.

*Simón del desierto*, pese a quedar inconcluso por factores económicos, es una de las obras más personales y curiosas que ha realizado. Es una fantasía surrealista inspirada ortodoxamente en una vida de santo, la de Simón el Estilita, aquel anacoreta que introdujo la incómoda costumbre de vivir y hacer penitencia en lo alto de una columna. El film describe sus meditaciones, milagros y penitencias, así como las tentaciones del demonio (Silvia Pinal bajo pintorescos disfraces). Finalmente, el diablo lascivo aparece en un ataúd y transporta a Simón a un night-club de Nueva York, donde multitud de parejas bailan el rock and roll. En esta probable alegoría del infierno, mientras el diablo hermafrodita se lanza a bailar y Simón fuma una pipa, concluye el film, de 42 minutos.

Este final un poco abrupto, del que hubo de ser un largometraje, no afecta la originalidad de *Simón...*, que pertenece por entero a esa perspectiva burlona pero fundamentalmente seria del autor. Como en *Nazarín* y *Viridiana*, Buñuel muestra a cierto idealismo cristiano y místico derrumbándose ante la realidad «sin poder transformarla» y con el santo petrificado en una actitud de duda... De hecho, el tema de la obra se remonta a las bromas presurrealistas de su juventud —según cuenta Aranda— en la Residencia, donde se discurría sobre la vida del estilita. García Lorca era el que llevaba el centro de esas ocurrencias y puede considerársele originador de la idea base de este film tan buñueliano...

Luego, otra vez en Francia, con un hábil productor, Silberman. *Belle de Jour* (1966) será el primer film realmente exitoso de Buñuel, en cuanto a taquilla. Y su canonización como monstruo sagrado no se hace esperar. *La vía láctea* (1969), otro de sus films clave; *Tristana* (ídem, rodada en España con producción francesa), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974), *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)... Ya completamente ubicado en la órbita francesa, Buñuel ha acentuado la libertad de sus juegos surrealistas y anárquicamente rebeldes. Genio y figura, no ha abdicado de sus ideas ni ha transigido en su moral antirrepresiva, pero quizá haya disminuido un poco, desde *Le fantôme de la liberté*, el mordiente de una visión implacable, tan presente en sus obras mexicanas, modestas o audaces.

A los ochenta años, su buena salud de siempre flaquea, según me han contados sus amigos en México, donde vive, como siempre, en su casa de las afueras de la ciudad. Su proyecto más reciente (*Haga la guerra y no el amor*) aún no se ha concretado. Ojalá pueda cumplirlo, con su vigor y humor de siempre... Porque hay una virtud, en Buñuel, que se extiende más allá de la técnica, que lo coloca siempre por encima de juegos formales y debilidades intelectuales: Basil Wright, hablando de su lenguaje en *Sigh and Sound*, decía: «Buñuel no escoge el mejor ángulo; escoge el obvio, el único.»—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13*).

## ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA RECEPCION DE LA LITERATURA IBEROAMERICANA EN POLONIA

Los contactos de Polonia con los países de América Latina siempre fueron fructíferos en muy interesantes hechos. La participación de nuestros compatriotas en el desarrollo de este continente es tan conocida tanto en Polonia como en los países, los cuales fueron sus patrias por elección. En relación a los vínculos culturales y literarios, desgraciadamente, recién de ello podemos hablar después del renacimiento del Estado polaco en 1918. Las primeras traducciones al polaco de la literatura iberoamericana fueron las poesías de Huidobro y Borges, publicadas por el órgano de la vanguardia literaria polaca, la revista «Nowa Sztuka» —«El Arte Nuevo»—, editada por Tadeusz Peiper. Después de la primera guerra mundial aparecen en nuestro país una antología de cuentos latinoamericanos, una novela del representante de la corriente indigenista —Ventura García Calderón—, *La muerte del cóndor*, y dos novelas del muy popular escritor argentino Hugo Wast. Al resumir podemos subrayar que en las condiciones de ese período la recepción no era peor que en el resto de los países de Europa, y ello es lógico teniendo en cuenta las dificultades de carácter cultural, relacionadas con la anterior época de la división política y el hecho de la concentración de la masa de lectores ante todo en la clásica nativa, como también en la literatura francesa, alemana y rusa.

Recién después de la segunda guerra mundial se puede hablar de una política publicitaria sustancial, en cuyo marco los países rele-

gados hasta el momento, al margen del lector polaco, lentamente conquistan su completa ciudadanía. El período de la «guerra fría», del bloqueo económico, político y cultural a los jóvenes países de la democracia socialista, y entre ellos Polonia, orienta al interés de nuestros editores hacia sus aliados naturales. Puesto que el hispanoamericanismo e interamericanismo son corrientes de pensamiento político con principios antiimperialistas, la atención de los editores se dirigió hacia la literatura del «Continente Mestizo». En ese período aparecen los libros de Jorge Amado, Jorge Icaza, Jesús Lara, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Carlos Luis Fallas, Ferreira de Castro y Vólodia Teitelboim.

Considerando la situación política—resultado tanto del peligro exterior, como de la falta de experiencia de las nuevas autoridades en Polonia—la base fundamental para la selección de la publicación de las obras fue el carácter ideológico y social de dicha literatura. Sin duda esto estrechó la selección de autores y títulos. Sin embargo este hecho fue recompensado con grandes tiradas—corrientemente de 50.000 ejemplares—y a precios completamente bajos. En este período especialmente dominaban los problemas de los conflictos sociales y de la amenaza panamericanista de acuerdo a los intereses de los Estados Unidos. Valorando los alcances de aquellos años, ante todo es necesario subrayar que las obras editadas en esa época aproximaron al lector polaco el panorama de la realidad y de los países de América Latina. Los países de la «exótica» se convirtieron en países verdaderamente conflictivos, aunque las fuentes cognitivas sobre ellos no siempre representaron un nivel superior de valor literario. No está demás señalar que precisamente en este período los escritores antes citados también despertaron el mayor interés en otros países—por ejemplo Icaza, Varela, Fallas—. Lastimosamente el problema de este período fue la baja calidad de las traducciones. Por una parte, como resultado de cierto apuro con el cual deseaban interesar al lector polaco con las obras con un contenido político e ideológico, y por otro lado, por causa de la poca experiencia en la traducción de esta literatura. El postulado de la accesibilidad de los libros traducidos a veces con un estilo arcaico condujo en algunos casos hacia la confusión—por ejemplo, la polonización de los nombres de los personajes.

La conclusión de la «guerra fría» y el proceso gradual del fortalecimiento de los principios de la coexistencia pacífica en el mundo influyeron en la recepción y la elección de la literatura iberoamericana publicada en Polonia. Al tiempo de memorizar que en 1959 la



joven Cuba concentró la atención del mundo, comprendemos que también en Polonia se elevó el enorme interés por la cultura de los países latinoamericanos. En ese período aparecen dos novelas, las cuales llaman la atención no sólo por sus valores ideológicos, sino también por el contenido revolucionario en materia literaria. Se trata de las novelas *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En ese momento la crítica literaria polaca y los lectores polacos se convencieron de que los escritores de América Latina no sólo expresan ideales progresistas sociales, sino también muestran un carácter original de creación cultural de grado universal. No está demás precisar que en este mismo tiempo en la misma América Latina aparecen muchos talentos literarios, tales como Julio Cortázar con sus *Cuentos* y *Rayuela*, Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*, Ernesto Sábato con *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Estas novelas también aparecen en la versión polaca. En principio las ediciones de dichas obras, publicadas en nuestro país, fueron impulsadas por el éxito alcanzado en el mercado editorial francés. Por ejemplo, la aparición de *El túnel* en 1963 se debe no tanto al conocimiento de los editores polacos concerniente al panorama de la literatura argentina como más bien a la positiva opinión favorable expresada en relación a este libro por Albert Camus. Sin embargo, la literatura latinoamericana se pone de moda y se puede afirmar que en algunos círculos intelectuales polacos se presentan ciertos síntomas de gran interés por la vanguardia literaria de América Latina. En todo ese período la cantidad anual de las traducciones nunca sobrepasó el límite de diez títulos al año, los cuales inmediatamente desaparecieron de las librerías.

El nuevo período cualitativo de la recepción de la literatura iberoamericana empieza junto a la creación de una serie especial, consagrada a la publicación de escritores de Latinoamérica, bajo la iniciativa de la «Editorial Literaria» en Cracovia. Debemos puntualizar que crear una serie especial, por lo menos no significa abrir un asilo para los escritores no evaluados hasta el momento, sino que fue una prueba con criterio de carácter autónomo e independiente de la literatura latinoamericana, y fue también relacionada a la tradición polaca de la concepción editorial referente a las ediciones en series.

El funcionamiento de la «Serie de la Prosa Iberoamericana» posibilitó la ampliación de los criterios para la selección de las obras a editarse; gracias a ello empezó a tener un significado no sólo la originalidad de la obra en el contexto de la cultura europea, sino también su propiedad representativa para el proceso del desarrollo de la literatura latinoamericana. Gracias a ello pudieron aparecer dentro