



# Cineastas y Escritores Europeos en Latinoamérica: Un Estudio del Contexto de Producción

## Citation

de Taboada Amat y León, Javier. 2012. Cineastas y Escritores Europeos en Latinoamérica: Un Estudio del Contexto de Producción. Doctoral dissertation, Harvard University.

## Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:9823377>

## Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

## Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.  
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

© 2012 – Javier de Taboada

All rights reserved.

## Cineastas y Escritores Europeos en Latinoamérica:

### Un estudio del contexto de producción

#### Abstract

This dissertation examines transnational flows and identities in the work of four European filmmakers and writers that have done extensive work in Latin America around the mid-twentieth century. Not renouncing to the thematic and formal analysis of representation in the works themselves, it focuses more broadly in the modes of production and circulation of cinematic and literary creations. More specifically, it pays close attention to the location in which the work was produced, understood as a conglomerate of circumstances, places, people, as well as symbolic and cultural demands that exert pressure on the author. Understanding that a transnational piece establishes a multi-national dialogue, I emphasize the frequently unacknowledged dialogue that these authors establish with the Latin American tradition and culture. Not only were they conscious of the symbolic landscape in which they were working, but also their production represents a valuable contribution for such landscape, even when their primary audience might be European. The case studies include: an introduction on the globalization of “Tercer Cine”; Werner Herzog and his two Amazonian feature films in Peru; Luis

Buñuel and his abundant Mexican production, with special attention to his American and French co-productions shot in Mexico; Max Aub and his Mexican stories and chronicles; and Witold Gombrowicz' *Trans-Atlantyk*, as well as his translation of his novel *Ferdydurke* into the Spanish language.

# ÍNDICE

Abstract	iii
Planteamiento y propuesta	1
Introducción: Del Tercer Cine al Cine Transnacional	13
Capítulo I: Herzog en el Perú. Una lectura local	61
Capítulo II: Buñuel en México. ¿Genio atrapado en la industria?	137
Capítulo III: Max Aub, ciudadano mexicano	205
Capítulo IV: Gombrowicz en Argentina. La reinención de un escritor	240

*A mi padre.*

# Cineastas y escritores europeos en Latinoamérica:

## Un estudio del contexto de producción

### 1. Planteamiento y Propuesta

En las últimas décadas, signadas por el fenómeno de la globalización, hay un interés creciente dentro de los estudios literarios y culturales por la circulación de los textos y las ideas, por los intercambios –concebidos como de doble vía- entre centro y periferia<sup>1</sup>, por las recontextualizaciones que sufren determinadas teorías al ser utilizadas en contextos distintos al de su producción<sup>2</sup>. Existe acaso un desplazamiento del estudio de las ideas hacia sus contextos de producción, de los contenidos de las obras literarias hacia sus procedimientos formales y sus circuitos de circulación y mercado. Así como los saberes permean sus fronteras y tienden al intercambio interdisciplinario, en el espacio geográfico las fronteras se cruzan cada vez con mayor frecuencia, y el espacio mismo de la frontera se convierte en privilegiado para el observador crítico<sup>3</sup>. Las dislocaciones y ambivalencias propias de las comunidades diaspóricas resultan claves para escrutar el mundo contemporáneo<sup>4</sup>.

Después que diversas corrientes de pensamiento, desde la escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer), hasta el post-estructuralismo francés (Foucault, Derrida, Barthes) desenmascararan la profunda raíz etnocentrista del proyecto universalista moderno, críticos

---

<sup>1</sup> Un ejemplo bastante iluminador de esta tendencia, y de toda la problemática que implica puede encontrarse en el libro de David Damrosch, *What is World Literature?* (2003)

<sup>2</sup> Por ejemplo, Edward Said "Traveling Theory", en *The World, the Text and the Critic* (1983)

<sup>3</sup> Podemos mencionar como un ejemplo el ya clásico ensayo de Gloria Anzaldúa, *Borderlands* (1987). Sin embargo, la frontera, comprendida como el espacio que pertenece y no pertenece al mismo tiempo a aquello que delimita, y que sirve tanto para establecer como para relativizar la división, ha sido una metáfora más que fructífera en la teoría crítica contemporánea.

<sup>4</sup> En este sentido podemos recordar los aportes de Homi Bhabha y los estudios postcoloniales.

como Ernesto Laclau, Etienne Balibar y Judith Butler<sup>5</sup> han advertido las limitaciones teóricas y prácticas de la mera celebración de los particularismos característica del *identity politics*, y han abogado por un retorno del universalismo como un horizonte, desprendido de la carga metafísica que lo acompañaba durante la modernidad. Lo universal, ahora redefinido en relación con su naturaleza contingente, puede aportar una perspectiva de cambio social que no se resigne a la fragmentación del *identity politics*, ni a la totalización de la modernidad. Puede, asimismo, resultar un marco útil para abordar la circulación de las obras artísticas más allá de sus fronteras ‘naturales’, así como la tensión, para los países del Tercer Mundo, entre las demandas de representación de lo particular –traducido muchas veces como lo nacional- y el espacio que se abre en los países hegemónicos a la circulación de productos culturales provenientes de otras partes del mundo. Es así que conceptos como el de *World Literature* y *World Cinema* resurgen en las publicaciones y en las currículas universitarias, para centrarse precisamente en dichas circulaciones e intercambios interculturales. En el espacio latinoamericano, nuevas tendencias, como los Estudios Transatlánticos y los Estudios Hemisféricos se interesan en problemáticas similares.

Dentro de este universo de problemas, me interesa en particular el de la redefinición de las relaciones espaciales, y los desplazamientos y reconfiguraciones de lo local, nacional y continental. Este aspecto tiene particular relevancia para el área latinoamericana, ya que en la historia de nuestro continente la definición de lo latinoamericano por comparación y contraste con los modelos europeo y americano ha sido una constante por lo menos desde el nacimiento

---

<sup>5</sup> Ernesto Laclau: “Universality, Particularity and the Question of Identity” (1991); Judith Butler: “Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism” (2000); Balibar: “Ambiguous universality” (2003). Estas lecturas, así como el planteamiento general de la idea, fueron sugeridas por el curso de Mariano Siskind, **The Return of World Literature: Placing Latin America, Debating Universalism**, tomado en la primavera del 2009.



mismo de las nuevas repúblicas. Un modelo muy influyente de este afán comparativo lo suministra José Enrique Rodó, con la publicación en 1900 de *Ariel*, donde sintetiza las preocupaciones de los intelectuales de la época con respecto a la identidad latinoamericana frente al poderío emergente de Estados Unidos. También ha sido constante desde la independencia la voluntad de creación de una literatura auténticamente latinoamericana, que capte el espíritu de nuestros pueblos y ofrezca al mundo un producto único y diferenciado y en este objetivo último proyectos como el de Andrés Bello en el siglo XIX y el del *Boom* narrativo en el XX se dan la mano, pese a las incontables divergencias respecto a en qué pueda consistir esa identidad, y a la manera de expresarla. Andrés Bello, como sabemos, no solamente se preocupó en cantar las peculiaridades del paisaje latinoamericano, articulándolas con un proyecto de progreso para la región en su célebre *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, sino que incluso se interesó seriamente en las particularidades del dialecto castellano americano en su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Por su parte, García Márquez ha sido el primero en vincular el proyecto del realismo mágico<sup>6</sup> a la búsqueda de la ‘latinoamericanidad’, con tanto éxito que muchas de las obras que escapaban a estos parámetros eran desdeñosamente recibidas en el extranjero.

También desde temprano han aparecido voces que expresaban su desconfianza respecto a que la simple incorporación de los aspectos más externos y evidentes de la cultura local –tales como el lenguaje criollo o mestizo, la mención de flora y fauna característica de la región y otros diversos toques de ‘color local’- fuera el camino más adecuado para crear una literatura auténticamente nacional. Recordemos a Mariátegui, quien en sus *7 Ensayos de interpretación de*

---

<sup>6</sup> Esta categoría no deja de ser problemática, ya que refleja una visión más bien externa para la cual existen elementos “mágicos” o extraños que, sin embargo, desde la lógica interna de la cultura no serían tales ni portarían esta disonancia, sino que están orgánicamente integrados con los componentes “no mágicos” o “realistas”.

*la realidad peruana* consideraba que un momento cosmopolita en la literatura era indispensable para arribar a una literatura propia. Recordemos a los “antropófagos” brasileños liderados por Oswald de Andrade que ya en 1928 pensaban que la absorción de la cultura occidental servía para nutrir la propia identidad, y no para amenazarla. Recordemos el famoso artículo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1932), donde subraya la artificialidad de la literatura gauchesca y sus giros ‘populares’, y coloca a la literatura latinoamericana en la situación imposible de estar al mismo tiempo adentro y afuera de la cultura hegemónica. Borges habilita la posición lateral como una forma de entrar a lo cosmopolita, convirtiendo lo marginal en una posición privilegiada. En esta época en que las fronteras –sobre todo las culturales- se cruzan con gran fluidez, y en que no es inusual que los individuos tengan dos o más nacionalidades tanto en sus documentos como en sus afectos, puede ser interesante mirar unas décadas hacia atrás para enfocarse en algunos casos que ya desde entonces resultaban difíciles de definir geográficamente. El espacio de indecidibilidad –geográfica, pero también genérica- hoy más bien frecuente en la literatura y el cine latinoamericano, ha sido siempre un espacio simbólicamente rico para la creación y el análisis.

Si la influencia e importancia de la cultura occidental en la constitución de las identidades nacionales latinoamericanas se remonta al siglo XVI, la aparición de Latinoamérica en el panorama literario y cinematográfico mundial es bastante más reciente. Un primer momento, limitado al ámbito hispanoparlante, sería la aparición del modernismo, con Rubén Darío a la cabeza. Como ha señalado abundantemente la crítica<sup>7</sup>, esta es la primera corriente literaria que logra invertir el sentido de la circulación que tradicionalmente discurría desde el centro hacia la periferia, desde España hacia sus antiguas colonias. La innegable influencia de Darío en los

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (1985)

poetas españoles de la generación del 98 inaugura así una nueva dimensión para la literatura latinoamericana<sup>8</sup>. Finalmente, con el ‘boom’ latinoamericano de comienzos de los sesenta, la literatura latinoamericana adquiere presencia mundial. No hace falta insistir en la cantidad de traducciones, ediciones, artículos periodísticos y estudios académicos que generaron y siguen generando tanto los cuatro escritores del ‘núcleo’ del boom como sus adláteres. Todo esto es historia conocida y no abundaremos en el tema.

Lo que es quizás un poco menos conocido es que más o menos por la misma época, a fines de la década, el cine latinoamericano también alcanzaba su consagración internacional. El a veces llamado “Nuevo Cine Latinoamericano” surgía como una alternativa innovadora frente a la dominación casi incontestada de Hollywood a nivel mundial, y se manifestaba a través de películas que buscaban rearticular los modos de producción y exhibición del cine, además de innovar el lenguaje cinematográfico; pero también, y ciertamente con no menor importancia, a través de manifiestos que explicitaban el ideario estético y político de esta nueva generación de cineastas.

El Nuevo Cine Latinoamericano, que en su internacionalización pasó a denominarse Tercer Cine, en una formulación ampliada para incluir el cine de otras regiones del Tercer Mundo, ha jugado, con su teoría y su práctica, un papel muy importante en todo el debate sobre la pertinencia y los límites de lo ‘nacional’ como categoría básica de clasificación para el cine producido en las distintas partes del mundo, y su puesta en cuestión a partir de la existencia de un cine transnacional, diaspórico, exiliado o acentuado<sup>9</sup>, cada vez más frecuente en los últimos

---

<sup>8</sup> Pascale Casanova (1999) explica este fenómeno a partir de la apelación a un “meridiano de Greenwich” literario, representado por París. Es así que un escritor periférico en una región puede oponerse al centro de la misma apelando a la modernidad absoluta dictada por la capital mundial de las letras, esto es, París.

<sup>9</sup> Hamid Naficy plantea las categorías de ‘Accented Cinema’, ‘Exilic cinema’ y ‘Diasporic cinema’ para distinguir entre las diferentes circunstancias y matices del cine que en términos generales podría llamarse trans-nacional.

veinte años; a partir de la creciente importancia de las coproducciones que no son ya la excepción sino mas bien la norma en la producción de películas fuera de Hollywood. En estos debates, alguna referencia al Tercer Cine se hace casi ineludible, porque más allá de su origen regional latinoamericano, se convirtió en el primer movimiento supranacional, ofreciendo además una autoconciencia bastante lúcida sobre la propia actividad fílmica. Si bien el aporte del Tercer Cine a las teorías generales del cine (film theory) puede haber pasado relativamente desapercibido<sup>10</sup>, su contribución a la problemática de las dislocaciones geográficas no solamente es importante, sino que forma parte de la propia historia de esta problemática. Dado entonces que toda la discusión sobre lo nacional y lo transnacional, sobre las fronteras y sus límites resulta esencial para mi proyecto, me parece necesario historiar un poco la evolución del Tercer Cine en este contexto de discusión, lo que haré en el capítulo introductorio de mi tesis. En los capítulos siguientes, no me detendré a analizar en detalle directores ni obras particulares del Nuevo Cine Latinoamericano, sino que más bien aprovecharé las conclusiones de esta revisión general para estudiar otros autores y directores no ligados directamente a este movimiento<sup>11</sup>.

En este estudio prestaré especial atención al cine como camino de reflexión sobre los complejos procesos de circulación cultural. En el cine, probablemente más que en cualquier otro arte, se observa con mayor claridad la circulación de flujos transnacionales, que pueden incluso medirse. Además de su natural aspiración a una circulación más allá de las fronteras nacionales, el mismo contexto de producción de una película se presta para los intercambios culturales. Dejando de lado por un momento el pre-texto (es decir, el guión), el personal técnico y los

---

<sup>10</sup> Anthony Guneratne (2003) ofrece algunas explicaciones para esta omisión en la mayoría de panoramas de la teoría del cine, que tienen que ver tanto con el eurocentrismo de muchos de los compiladores como con las limitaciones de los planteamientos del Tercer Cine.

<sup>11</sup> Luis Buñuel está vinculado de manera indirecta con el movimiento como uno de sus antecesores o 'padres', pero no forma parte propiamente del mismo.

actores que trabajan en el filme (quienes pueden y suelen tener procedencias culturales distintas), creemos que, dentro de lo que podemos llamar provisionalmente una sociología de la producción cinematográfica, hay tres elementos constitutivos en la realización de un film. En primer lugar, el director, a quien se suele adscribir la total responsabilidad de una película. A pesar de la imposibilidad de liquidar el concepto de autor, (como veremos para el caso del Tercer Cine) y de su innegable validez para evaluar el denominado cine-arte; también queda claro que, al ser el cine siempre una empresa colectiva, la atribución de autoría es más compleja que en el caso de la literatura, donde es incuestionablemente individual. El otro gran factor, un tanto olvidado por la crítica pero no por los festivales de cine y otros reconocimientos de la industria es, por supuesto, el productor, capaz de tomar decisiones sobre el presupuesto con que cuenta la película, el lugar donde va a filmarse, los actores a quienes se contrata y otras igualmente cruciales en el producto final. El productor puede ser una persona individual y coincidir muchas veces con el director; o, en el modelo industrial, trabajar para una compañía cinematográfica. En este punto es importante distinguir al productor como agente responsable de la película de las fuentes de financiamiento, ya que en un sistema de producción no industrial o con una industria incipiente, como es el caso de la mayoría de los países de América Latina, la mayoría de películas requieren para su realización de fuentes de financiamiento externas, en mayor o menor proporción. La coproducción entonces, entendida como la financiación de una película a través de productoras de dos o más países, no necesariamente implica el paso del producto del ámbito nacional al transnacional, a menos que dicha colaboración implique decisiones o condicionamientos en aspectos de producción tales como el casting, las locaciones, el equipo técnico, entre otros. Paul Julien Smith ha mostrado cómo los marcos regulatorios de financiación de coproducciones efectivamente suelen imponer tales condiciones, e incluso ha desarrollado un sistema de

puntuación de cada uno de los elementos que intervienen en la producción de un film para determinar la nacionalidad de una película<sup>12</sup>.

Finalmente, una película necesariamente se filma en algún lugar, que puede ser un estudio cinematográfico o una locación real. En este último caso, creemos que la locación influye de algún modo en el producto final, ya que a diferencia de un estudio, donde todo puede estar perfectamente controlado, en las locaciones siempre hay un componente de azar (de ‘verdad’, gustaría decir algunos directores) que se filtra en las imágenes. Además, la locación no solamente aporta paisajes e imágenes sino que, dado el carácter colectivo de la empresa, es prácticamente inevitable que influya en el reparto de la película (generalmente al nivel de roles secundarios) así como también en parte del equipo técnico que se requiere para filmarla. Los ‘locales’ están presentes tanto al nivel de la representación, participando como extras y/o como parte del elenco de la película, como a nivel de la producción, sirviendo como facilitadores y colaboradores o incluso actuando como críticos y opositores, determinando así las condiciones de producción del film. Usaremos pues el término *locación* para referirnos tanto a los espacios físicos como a una parte del equipo humano que requiere la filmación, tanto frente a como detrás de la cámara. *Locación* es un término técnico, que tiene la virtud de convertir un espacio ‘real’ en un espacio-para-el-cine, que subordina la funcionalidad cotidiana de un espacio a su funcionalidad para la filmación de una película. Toda locación determina entonces en parte el contenido y la retórica del film, pero al mismo tiempo, toda película construye su propia locación, transformando el espacio en que se produce. Locación es al mismo tiempo

---

<sup>12</sup> “Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2003. Smith sostiene además que incluso películas con financiamiento netamente nacional, pero con aspiraciones transatlánticas replican en parte el modo de producción de las coproducciones, especialmente en lo que se refiere al reparto. Sería el caso de *Y tu mamá también* y *Amores perros*

reterritorialización de un espacio y construcción de lo local. He aquí una de las apuestas fundamentales de esta tesis.

Entonces, para tener una adscripción geográfica inequívoca, una película debería tener estos tres elementos alineados bajo las mismas coordenadas nacionales: es decir, una película peruana será aquella producida y filmada en el Perú por un director peruano. Por lo tanto, en la medida que haya una no-coincidencia en estos aspectos (y especialmente si se tratase de una diferencia no sólo en términos nacionales sino de espacios geográfico-culturales: Latinoamérica, Europa, etc.), podremos hablar de (mayor o menor) transnacionalidad en el contexto de producción del film.

Además toda película, como toda obra de ficción, representa un espacio determinado, que puede coincidir o no –la norma es que sí<sup>13</sup>- con la locación. La mayor parte de los estudios –no muy abundantes, por cierto- sobre ‘encuentros cinematográficos’ entre América Latina y otras latitudes<sup>14</sup> se centran en el problema de cómo se ha representado un espacio (Latinoamérica) en otro contexto de producción (Hollywood). Quiero restringir el corpus de mi tesis a situaciones en las que el intercambio se dé no a este nivel, sino desde la producción misma del film. No pretendo abandonar el espacio de la representación, sino ver cómo el aspecto material del cine incide en el dominio estético y cómo la representación, a su vez, determina aspectos materiales de la filmación. El tipo de análisis que pienso emprender, entonces, tendrá que ver con el estudio

---

<sup>13</sup> Sin embargo, filmar en un lugar para representar otro es una práctica relativamente común en la industria. Por facilidades de producción se escoge a veces lugares vecinos o adyacentes al que se está representando, en cuyo caso se mantiene una relación de contigüidad. Excepcionalmente una locación puede representar un espacio totalmente diferente a sí misma, pero previo proceso de “maquillaje” de los escenarios, con lo cual se estaría convirtiendo la locación casi en un estudio.

<sup>14</sup> Una compilación que recoge artículos desde las más variadas perspectivas es la editada por John King, *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (1993). La mayoría de los autores en este volumen están preocupados con la representación de Latinoamérica en el cine norteamericano, desde la época muda hasta la contemporánea.

de las condiciones materiales de producción del film, con énfasis en las interacciones entre el equipo de producción y la población local, para el capítulo dos, o entre el sistema de producción y la figura del director, para el capítulo tres, tomando siempre en cuenta el contexto cultural en el que tales interacciones se producen, y sobre todo, sin olvidar de qué manera estas relaciones son constitutivas, y por lo tanto se deben estudiar a nivel de la representación en el producto final.

Dicho de otro modo: la combinación de estas variables es lo que determinará la estructura de los primeros capítulos de la tesis. Como hemos visto, si producción, dirección y localización coinciden, estamos en el ámbito de un cine nacional, y por lo tanto, fuera de nuestro campo de estudio. Si producción y dirección coinciden en una sola persona, y lo que contrasta es la localización, estaremos en el marco del cine de autor europeo filmado en Latinoamérica, y a esto quiero dedicar mi segundo capítulo, enfocándome en las películas de Herzog filmadas en la selva peruana. Si bien es razonable suponer aquí una perspectiva ‘exteriorista’, también es posible pensar que el componente local dejará algunas huellas en el producto final, y para esclarecer cuáles pudieran ser, sería adecuado comparar estas películas con las producidas por las cinematografías nacionales sobre temas similares. En segundo lugar, la no coincidencia entre producción y dirección puede darse entre un sistema de producción latinoamericano y un director europeo, que es lo que quiero explorar en mi segundo capítulo, a través del caso de Buñuel en México.<sup>15</sup>

En la literatura no existen por cierto todos estos elementos en la producción de un texto, sino más bien un autor tradicionalmente considerado soberano, responsable de la totalidad del producto. Hay, sin embargo, algunos matices que precisar. Primero, que en el momento de la

---

<sup>15</sup> También podría darse entre un sistema de producción europeo y un director latinoamericano, con ejemplos que varían desde el cine impersonal de Luis Llosa en Hollywood hasta el autorial de Raúl Ruiz en Francia. Esta sería una posibilidad de exploración posterior a la tesis.



publicación y circulación de la obra ya intervienen elementos y voluntades ajenos al autor individual, como el sistema editorial, el circuito cultural en el que se inserta, y la forma como es leída por los especialistas y no especialistas. Un manuscrito guardado en un cajón no es propiamente literatura. Trataremos, pues, de poner atención en nuestro análisis a la circulación y recepción, ya que es allí donde las novelas comienzan a asemejarse a las películas en tanto ‘objetos culturales’, y podremos hacer uso de nuestras conclusiones de los capítulos anteriores. En segundo lugar, la materia prima de un escritor (y también su patria, según se ha dicho) es el lenguaje. Pero puede ocurrir, ocasionalmente, que la relación entre ambos deje de ser natural. Que las ‘patrias’ se multipliquen o se contrapongan. Por ejemplo, si la lengua materna del escritor no coincide con el espacio cultural en que se encuentra insertado, o exiliado. En cuyo caso puede optar por abandonar su ámbito original, cambiar de lengua y asimilarse al nuevo espacio (por ejemplo, Vladimir Nabokov para el ámbito anglosajón y Paul Groussac para el latinoamericano. Por cierto que el abandono nunca será absoluto ni la asimilación completa). O puede optar por mantener su lengua materna para su obra literaria, y lidiar con el nuevo medio a través de traducciones, de intervenciones públicas, de conferencias, es decir, de usar la lengua adoptada para la importante tarea de la difusión de su obra. Sería el caso de Witold Gombrowicz en Argentina, que exploraré en el último capítulo de la tesis. También puede ocurrir que, sin necesidad de afrontar la dramática decisión de optar entre dos lenguas, el escritor exiliado deba adaptarse a su nuevo contexto cultural, y en última instancia, lidiar en su obra tanto con el espacio de la ‘patria’ como con el del exilio, comprometiéndose a veces con uno y otras con otro espacio, en una constante negociación de su lugar de enunciación. Este sería el caso de Max Aub en México, que desarrollaré en el cuarto capítulo.

Para ambos medios (cine y literatura) quiero subrayar que mi aproximación trata de producir contextos para leer los textos. No sirven de mucho las categorías si se deshacen del efecto de materialidad y de localización que les imprime el contexto en el que se sitúan, lo que incluye su modo de producción y formas de circulación. El cine y la literatura transnacionales (o al menos, aquellos que a mí me interesan) portan, paradójicamente quizás, las marcas de lo local. Pero la paradoja es aparente, porque cruzar las fronteras no significa desdibujarlas sino multiplicarlas. En los textos que estudiaré dos espacios, dos locaciones, compiten, confluyen o contrastan, tanto al nivel de la representación como al nivel de la generación de la obra y de su difusión como un bien cultural o simbólico. Aunque las configuraciones que se producen pueden ser variadas, y múltiples las fuerzas que intervienen en el proceso, dos son las más constantes y persistentes: la voluntad del creador, y las circunstancias que le ofrece o le opone la locación (entendida como una agrupación de factores) en la que se encuentra.

## Introducción: Del Tercer Cine al Cine Transnacional

¿Cómo empezar a hablar de un cine y una literatura transnacionales? A mi juicio, el cruce al que alude el prefijo no es solamente el de las fronteras nacionales. El ámbito de lo nacional ha sido por mucho tiempo, y en buena medida todavía sigue siendo, la categoría automática para clasificar la producción cultural. Así, por ejemplo, los festivales de cine y las antologías literarias siguen usando la adscripción nacional de las películas y las obras como el primer identificador de las mismas. Al mismo tiempo, sin embargo, surgen tanto objeciones teóricas contra las pretensiones del nacionalismo como prácticas que ponen en cuestión dicho parámetro al no poderse adscribir inequívocamente a una tradición nacional. Las películas y novelas transnacionales no son ya una rareza sino un conjunto creciente y normalizado.

Dentro de la constelación semántica de la globalización, la postmodernidad y el fin de los metarrelatos (nacionales), lo transnacional suele aludir a la lógica corporativa del capitalismo tardío en la que los contornos nacionales se difuminan para dar paso al flujo del gran capital; o también sirve para referirse a las relaciones que en este contexto se traman entre –para emplear desde ya el lenguaje de los teóricos del cine que analizaré– el Primer y el Tercer Mundo. Lo transnacional puede ser, entonces, un término inclusivo para reunir a un conjunto de países no vinculados geográficamente, o un término comparativo para dos esferas culturales que sostienen entre sí una relación de hegemonía. En el campo artístico, nuevas áreas de estudio como *World Literature and World Cinema* dan cuenta de este impulso inclusivo y de un renovado interés por la producción cultural de los países periféricos, mientras que otras como *Transnational Studies* estudian los flujos económicos, sociales y culturales que se producen entre uno y otro orbe.

En el desarrollo de los capítulos de la tesis, me enfocaré más bien en esta última posibilidad ya que, al tratarse en todos los casos de autores de origen europeo que han producido desde América Latina, sus obras ejemplifican cómo estos dos espacios culturales entran en contacto y desatan una serie de tensiones creativas. Sin embargo, además de los encuentros individuales que constituirán mis casos de estudio, existe la historia general de los encuentros y desencuentros entre estos dos continentes. ¿Cuándo se invierte la relación de hegemonía cultural persistente durante tanto tiempo y América Latina tiene algo que decirle a la vieja Europa? Para la literatura la respuesta es bien conocida: el modernismo, como un primer paso, y el boom latinoamericano después, son los hitos de esa globalización de la literatura latinoamericana. Para el cine la historia es quizás menos conocida, pero es el Tercer Cine el movimiento que logra saltar las barreras de la región para articular un movimiento verdaderamente transnacional, y luego, en un segundo momento, infiltrarse en la academia europea-norteamericana y dejar su huella en la discusión contemporánea tanto del *World Cinema* como del *Transnational Cinema*, ya sea como precedente histórico, o como discurso crítico atendible y reformulable para pensar los problemas de la producción cinematográfica de los países del Tercer Mundo en tiempos de la globalización. ¿Cómo resistir al dominio del Primer Cine? ¿En qué se diferencia o se debe diferenciar la producción de los países periféricos? ¿Qué recursos pueden emplear los cineastas interesados en promover el cambio social? ¿Qué precauciones deben tomar? El Tercer Cine puede ofrecer, todavía, algunas lecciones sobre estos temas.

Trazaré pues en esta introducción el derrotero conceptual del Tercer Cine desde sus manifiestos originales hasta su expansión académica, para terminar mostrando su presencia y pertinencia en las discusiones de las últimas décadas sobre cine transnacional y cine mundial. A su vez, los planteamientos de algunos autores sobre el cine transnacional, que puede ser

entendido como un subconjunto del cine mundial, me servirán como marco para el desarrollo de los capítulos.

Podríamos entonces comenzar por decir que el Tercer Cine tiene dos momentos: el momento original, con la publicación de los manifiestos de los cineastas latinoamericanos a fines de los 60. Casi todos los directores teorizan y escriben sobre su actividad, pero, con la ventaja una perspectiva ulterior, podemos identificar tres como los de mayor repercusión. En orden de importancia: a) “Hacia un Tercer Cine” (1969), firmado por Fernando Solanas y Octavio Gettino en Argentina, b) “Por un cine imperfecto” (1969) del cubano Julio García Espinosa, y c) “Estetica da Fome” (1965) del brasilero Glauber Rocha. El segundo momento es el de la internacionalización, que se produce a comienzos de los 80, debido a la intervención de académicos de origen periférico pero instalados en la metrópoli, que empiezan a revisar y actualizar el potencial revolucionario contenido en las propuestas originales, confluyentes además en muchos aspectos con los planteamientos de directores africanos e hindúes<sup>16</sup>. Dos hitos se distinguen en este segundo momento: la publicación de *Third Cinema in the Third World*, a cargo de Teshome Gabriel en 1982, y la conferencia sobre Tercer Cine llevada a cabo en 1986 en Edimburgo, y sintetizada en forma de libro por uno de sus principales organizadores, Paul Willemen, bajo el título *Questions of Third Cinema*.

## **1. El Tercer Cine originario**

Pasemos entonces a revisar los manifiestos, sus propuestas, potencialidades, limitaciones y contradicciones.

---

<sup>16</sup> Ousmane Sembene y Ritwik Ghatak serían, respectivamente, los más representativos de estas regiones, si bien ciertamente no los únicos.

## 1.1 Hacia un Tercer Cine

El manifiesto de Solanas y Gettino fue el que terminó poniéndole nombre a un movimiento que se extendería a lo largo de tres continentes<sup>17</sup> (por lo menos). No por casualidad: uno de los principales aciertos del artículo radica en su título. ‘Tercer Cine’ se asocia, de manera más obvia, con el cine del Tercer Mundo<sup>18</sup>, y remite al contexto de la época: “diez años de revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita [habría que agregar aquí la independencia de Argelia y otras excolonias europeas en África], el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo” (Gettino/Solanas, 1969: 38). Pero evidentemente la propuesta no acaba ahí<sup>19</sup>: no todo el cine producido en el Tercer Mundo puede ser considerado Tercer Cine, de hecho, si nos ceñimos a los planteamientos de Solanas y Gettino, la gran mayoría no lo sería. La división tripartita va así: El Primer Cine es “el cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en estos sus obsecuentes continuadores. (43)”. Es de notar aquí que el primer cine no es solamente el de Hollywood, sino también el cine industrial/comercial de los países periféricos, incluyendo el grueso de la producción de México, Brasil y Argentina, que eran los únicos países que en la época tenían una industria medianamente desarrollada, aunque para Solanas y Gettino se trate de una “industria raquítica”. Lo interesante desde ya es que las categorías de estos cineastas no intentan definir conjuntos de películas, sino *modos de producción* cinematográfica.

---

<sup>17</sup> Interesantemente, pero de manera más profética que calculada, el artículo fue publicado inicialmente en la revista cubana de difusión internacional *Tricontinental*

<sup>18</sup> Este término a su vez emergió en la conferencia de Bandung de países no-alineados de Asia y África en 1955.

<sup>19</sup> Otra resonancia del término ha pasado mayormente desapercibida para la crítica (con excepción de Robert Stam). Se trata de la ‘tercera posición’, o ‘tercera vía’, intermedia entre el socialismo y el capitalismo, y predicada ya tempranamente por la retórica del peronismo. No olvidemos que los autores son peronistas militantes y confesos, y que la segunda parte de *La hora de los hornos*, está dedicada íntegramente a estudiar la evolución de este movimiento en la Argentina

Esto se confirma con la definición del Segundo Cine, que no es otro que el ‘cine de autor’, también conocido como cine-arte o cine alternativo, etc. Este cine “promueve no sólo una nueva actitud, sino que aporta un conjunto de obras que en su momento constituyeron la vanguardia del cine argentino. (43)” La teoría *auterista* predicada por Bazin y *Cahiers du Cinema* había calado en Argentina más que en cualquier otro país de Latinoamérica, y el cine argentino tenía ya su pequeño panteón de autores contemporáneos<sup>20</sup>. Pero lo más importante es que “el segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición. (ibíd.)” La clásica oposición entre el cine comercial y el cine arte, como usualmente se suelen denominar estos polos, no está planteada solamente –y esto creo que es lo novedoso de la propuesta- en términos de temática y estilo, es decir en términos de estética<sup>21</sup>, sino en términos de modos de producción (“modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos”), que incluyen circuitos diferenciados de distribución y exhibición. El segundo cine no es pues solamente un cine hecho de otra manera, es verdaderamente, *otro* cine, desde sus formas de financiamiento hasta sus prácticas cotidianas, desde sus espectadores hasta sus comentaristas.

Pero para Solanas y Gettino el segundo cine, con su énfasis en el autor individual, con su tendencia a la divagación metafísica y estilística, es insuficiente, ya que en su tentativa de competir con el cine dominante, queda “mediatizad[o] por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. (43)” El potencial revolucionario o de desafío de este cine termina siendo recuperado por el sistema (neocolonial) imperante, “para decorar de ‘amplitud democrática’ sus manifestaciones culturales (44)”. Como señala Michael Chanan, el peligro que afronta el segundo cine es el de su institucionalización: “a misplaced ambition to develop a

---

<sup>20</sup> Solanas y Gettino listan a Del Carril, Torre Nilson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Khun, y Fernando Birri

<sup>21</sup> Desde este punto de vista, normalmente el cine de arte se opone al cine comercial por su diferente *tempo* narrativo, su mayor capacidad de experimentación con el lenguaje cinematográfico, la reiteración de temas y motivos a lo largo de varias películas que así van constituyendo una obra, etc.

parallel film industry to compete with First Cinema, and this could only lead to its own institutionalization, within the system.” (Chanan, 1997: 375-6) Es de notar, sin embargo, que frente al rechazo en bloque y sin matices de los autores al primer cine, su rechazo al cine de autor no es absoluto y deja espacio para la salvedad, al emplear reiteradamente un fraseo como “aun en gran parte del llamado ‘cine de autor’ [...]”, “importantes capas del segundo cine [...]”, etc. Esta ‘concesión’ al segundo cine, será, como veremos, constante en el tercer cine, y acaso, en la práctica, su destino.

El Tercer Cine, la propuesta de Gettino y Solanas, sería una suerte de síntesis dialéctica de los dos anteriores, y deberá diferenciarse de ellos sobre todo en dos aspectos: su carácter abierta y radicalmente político, que genera incluso nuevas formas de distribución y exhibición distintas a las del primer y segundo cine, y su realización colectiva. Como ha señalado Gonzalo Aguilar (2009), *La hora de los hornos*<sup>22</sup> rompe con una tradición en el cine argentino de abordar la política a través de la alegoría y el eufemismo, y rompe también con el cine político practicado hasta entonces en Europa, y representado por películas como *La batalla de Argel* (1965)<sup>23</sup>, de Gillo Pontecorvo o *Lejos de Vietnam* (1967) de varios directores de la *nouvelle vague* francesa. “En uno y en otro –sostiene convincentemente Aguilar- la política actuaba en el terreno de la conciencia, mientras en *La hora de los hornos* se abandonaba esa relación para constituir el ‘film-acto’. En la película de Solanas y Getino también se toma partido y se denuncia una situación, pero la intervención del film no se acaba ahí: es su propia forma la que se diluye para modificar y ser modificada por los acontecimientos.” (7) Es así que se rompe con uno de los

---

<sup>22</sup> Aguilar se refiere a la película y no a los manifiestos, pero creemos que sus observaciones son válidas para ambos, ya que teoría y práctica están íntimamente relacionadas en el cine de Solanas y Gettino. Tanto así, que en su manifiesto citan, en repetidas ocasiones, fragmentos ensayísticos de la película, que se integran con el discurso del manifiesto.

<sup>23</sup> Esta película se puede considerar, y de hecho usualmente se considera, como perteneciente al Tercer Cine, más allá de que no cumpla al cien por ciento con los postulados de Solanas y Gettino



elementos aparentemente más básicos del cine: la continuidad de la proyección. La interrupción de la proyección no interrumpe, paradójicamente, el “film-acto”: el acto político que se inicia con la proyección de la película. Es por eso que en ese acto lo más valioso era: “1. El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria. 2. El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba. 3. El filme que importaba apenas como detonador o pretexto.” (Solanas/Gettino, 1969: 53). Se trataba pues de una obra abierta, pero no en el sentido usual del término de permitir una multiplicidad de interpretaciones (en este sentido es más bien “estridentemente unívoco” como dice Robert Stam) sino que estaba verdaderamente abierto hacia los acontecimientos del exterior: a las discusiones políticas, a las propuestas de acciones a tomar, a la suspensión de la proyección por motivos de seguridad, a la irrupción en la sala de guerrilleros o militantes. Para Stam: “A provocative amalgam of cinema, theater and political rally, it welds the space of representation to the space of the spectator, thus making possible ‘real’ and immediate, if unequal, dialog. (1994: 262)”

Cada proyección se convertía en un acontecimiento diferenciado y único, y la cantidad de participación (o ‘agencia’) de los espectadores es infinitamente superior a la que podría permitir el primer cine, aún si consideramos un espectador que no asuma pasivamente los contenidos que se le muestran<sup>24</sup>. En palabras de Aguilar: “El impacto que causó en su momento la película se explica por la radicalidad de su propuesta: no se trata de hacer cine político sino de transformar el cine –y eventualmente abolirlo– para hacer política.”

---

<sup>24</sup> Hamid Naficy (2003) estudia las formas de resistencia de los espectadores del Tercer Mundo (enfocándose en el caso de Irán) ante la interpelación ideológica de los productos estandarizados de Hollywood. Sin embargo, el crítico pasa algunas penurias en clara intencionalidad de leer como resistencia (haggling) actitudes que podrían ser simples peculiaridades de la recepción en dicha región, tales como comer y conversar durante la proyección, e incluso el imitar perfectamente los gestos de los actores norteamericanos (que él lee como una resistencia al régimen islámico). Tal parece que, por más que nos esforcemos, el Primer Cine no deja demasiado margen de juego.

Esta politización del cine determinaba también su distribución, ya que los circuitos de exhibición tanto del primer como incluso del segundo cine le estaban vedados. Si el Tercer Cine era políticamente efectivo como pretendía, si lograba asestar verdaderamente un golpe en las entrañas del Sistema, era de esperarse que fuera censurado y perseguido, y no podía por tanto exhibirse siquiera en un cine-club: “las perspectivas a nivel continental señalan que la posibilidad de continuidad de un cine revolucionario se apoya en la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas [...] en exhibiciones en departamentos y casas con un número de participantes que no debería superar nunca las 25 personas.” (Solanas/Gettino, 1969: 52). Esta vocación de clandestinidad es, para algunos críticos como Stephen Crofts, verdaderamente suicida, ya que arriesga al equipo que trabaja en el film, lo aparta de cualquier subsidio estatal y hace casi imposible reunir a una audiencia mediana (Crofts, 2000: 5-6)<sup>25</sup>. No hay que olvidar, sin embargo, que difícilmente habría otra forma de implementar un cine con las características que plantean los cineastas argentinos, en un contexto de dictadura como la que vivía entonces la Argentina con Onganía; y por otro lado, que los cineastas no dejaban de preocuparse por la recuperación de la inversión y de plantear diversas estrategias para ello, que incluían la venta de copias a las organizaciones sindicales y políticas; el pago de “un importe que no debe ser inferior al que [se] abona cuando [se] va a un cine del Sistema (52)”, ya que es responsabilidad política de los militantes y las organizaciones subvencionar este cine hecho para ellos; asimismo, utilizar los circuitos de 16 mm (es decir de cine-arte, nada menos) existentes en Europa, aun cuando “no son el mejor ejemplo para los países neocolonizados, pero sin embargo constituyen un complemento a tener muy en cuenta para la obtención de fondos” (52). En suma,

---

<sup>25</sup> Otros, como Robert Stam, comparan la demanda radical que este cine exigía a su público, con las provocaciones de las vanguardias: “Instead of the mere firecracker under the seats of the Dadaists, the spectator was faced with the distant but real possibility of gunfire in the cinema. All the celebrated ‘attacks on the voyeurism of the spectator’ pale next to this threatened initiation into political brutality” (1994: 262)

si bien el grueso del denominado Tercer Cine se produjo en países con una revolución triunfante y bajo la ancha manga del Estado, el grupo de Cine Liberación demostró en la práctica, y de manera muy innovadora, que “por primera vez quedaba probada la posibilidad de producir, realizar y difundir [cine] en un espacio histórico no liberado” (Gettino, 1979: 9)

El segundo componente del Tercer Cine en su versión originaria, según dijimos, era la realización colectiva. Si bien es cierto que el cine, a diferencia de la literatura, es *siempre* un trabajo colectivo, los cineastas del Tercer Cine enfatizan este hecho en contraposición a la concepción individualista (y por tanto burguesa, dirían) característica del segundo cine. Solanas y Gettino, ampliando sus famosa y provocadora metáfora de la cámara como arma<sup>26</sup> “capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo (49)”, equiparan el grupo de cine con un grupo guerrillero. La importancia del proyecto colectivo –sobre todo en las condiciones riesgosas de producción– se superpone asimismo a la tradicional división de oficios del cine, y “cada miembro del grupo [...] debe estar capacitado para sustituir a otro en cualquiera de las fases de realización. Hay que derrumbar el mito de los técnicos insustituibles (49)”. La analogía incluye la “concepción de cuadros y estructuras militares” típica de las células guerrilleras.

Mike Wayne (2001: 118-19) observa interesantemente que esta categorización del Primer, Segundo y Tercer Cine en compartimentos estancos, carentes de interacción entre ellos, y con los dos primeros supuestamente en vías de desaparición, se debería, más que a otra cosa, al contexto de la producción cinematográfica de la época, ya que, a diferencia de lo que sí ocurría en décadas anteriores en el cine argentino, en los sesentas “neither First Cinema nor Second Cinema is able or willing to address the urgent social and political conflicts wracking the country” (Ibíd.) En contraposición, Wayne propone un modelo ‘dialéctico’ de las tres categorías, que más que

---

<sup>26</sup> Nótese el contraste con la cámara-pluma (*camera-stylo*) auspiciada por André Bazin.

grandes cajones en donde almacenar los filmes, se convierten en elementos, componentes que una misma película puede conjugar en distintas proporciones.

El otro aspecto que quisiera analizar de este manifiesto fundacional es su dinámica entre nacionalismo e internacionalismo, ya que la categoría de Tercer Cine me interesa no tanto como la posibilidad de un cine político, sino como un concepto trans-nacional que puede agrupar al cine producido en diversas partes del mundo, y que se anticipa a la discusión más contemporánea sobre *world cinema*.

En la propuesta política de Cine Liberación hay un fuerte componente nacionalista, que sin embargo nunca llega a precisarse con claridad: “Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo. (42)”. Lo nacional se define sólo negativamente, es la consecuencia lógica del rechazo tajante de los autores a todo lo extranjero y cosmopolita. Así lo sostiene Aguilar, cuando afirma que “en las “antinomias irreductibles” que representa el cine de Solanas-Getino, lo nacional se configura como el lugar de la pureza, y el imperialismo, como el agente de la mercantilización” (10)

Si bien no queda muy claro en qué consiste esta pureza, qué quedaría después de extirpar las perniciosas e inauténticas influencias extranjeras, esta indefinición no es necesariamente un defecto sino, acaso, una virtud. Tanto Gabriel Teshome como Paul Willemen (1989), basándose en Fanon, coinciden en señalar que a una etapa de imitación de los modelos metropolitanos, le sigue una reacción simétricamente opuesta de búsqueda de identidad nacional, y valoración de las tradiciones que fueron eclipsadas o censuradas por la colonización, y que a la larga desemboca, casi inevitablemente, en una romantización del pasado pre-colonial y en la

justificación de situaciones injustas solamente por el hecho de ser autóctonas. Este es el tipo de nacionalismo más duramente criticado por Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Latinoamérica, como observa Willemen y analiza más detenidamente Robert Stam (1994) tiene una larga historia de reflexión sobre cómo conjugar lo nacional y lo foráneo (en el preámbulo hacíamos una rápida referencia a algunos de los nombres más importantes), pero Willemen da un interesante giro revolucionario al problema que podría vislumbrarse también, si somos un tanto generosos, en el manifiesto de Solanas y Gettino:

“While the bourgeois nationalist intellectuals of the liberated countries talked about effecting a synthesis of East and West, or of North and South in order to forge a new hegemony, militant intellectuals rejected that illusion and opted for a **rhetoric of becoming**: the national culture would emerge from the struggle [of which] cultural and national identity as well as personal identity would be an inevitable byproduct.” (1989: 19)

Aún así, no puede dejar de reconocerse que el nacionalismo de los cineastas argentinos cierra más posibilidades de las que abre, precluye más de lo que permite:

“Yet while they never reject international cultural influences *per se*, the possibility of productive relations with western culture remains unacknowledged and untheorised. [...] The ideal of autonomy which is central to the concept [of the nation] (and which Third World anti-colonial forces invested massively in, for understandable historical reasons) cannot admit that in practice all nations are integrated into international dynamics. [...] The nation-state’s assumption of sovereignty from a global context is matched by its reluctance to address internal differences (class, region, gender and so on)” (Wayne 122-23)

El desenmascaramiento de las verdades ‘universales’ de la civilización occidental, que ocultan en verdad relaciones de dominio, no se extiende a la homogeneización de diferencias internas implícita en lo ‘nacional’. Ya sea que el concepto de nación que usan se proyecta hacia

la construcción de un futuro posible, en lugar de regodearse en un pasado perdido, no deja de haber algo de problemático cuando esta categoría aparece como el valor superior por excelencia.

Es cierto que al mismo tiempo que una retórica de lo nacional recorre el manifiesto, también hay apelaciones puntuales al internacionalismo solidario de la lucha de los pueblos. El internacionalismo selectivo predicado por Cine Liberación no debe por tanto confundirse con el cosmopolitismo a la Borges o a la Mujica Lainez tan detestado por Solanas y Gettino (ya que en el mundo binario no cabe espacio para la reapropiación creativa), y tiene quizás sus raíces más inmediatas en la retórica socialista del ‘Che’ Guevara, cuya imagen, congelada por varios minutos, cierra *La hora de los hornos*.

Pero este internacionalismo resultó ser un gesto retórico vacío. El manifiesto del Tercer Cine empezó a tener una resonancia insospechada para sus autores, y pronto las propuestas, y sobre todo el membrete de Tercer Cine se empezaron a usar de manera extensiva y ampliada. La reacción de los autores fue de desconcierto y desconfianza.

Diez años después de la publicación del manifiesto original, es decir en 1979, Octavio Gettino insiste en contextualizar –e indirectamente, restringir- la propuesta del Tercer Cine al espacio “de movilización y organización popular en el que apareció” e incluso habla de “una *apropiación* del concepto de Tercer Cine asociado a la idea de un cine propagandista de la lucha armada, o un cine realizado por grupos colectivos, etc.” (9, subrayado mío)”. Esta es una palabra muy cargada en el vocabulario político marxista, ya que hace pensar en los mecanismos mediante los cuales el Sistema desarticula el potencial revolucionario de una contracultura, que era, como vimos, lo que pasaba con el segundo cine. Lejos de celebrar la solidaria lucha de los pueblos, lo que aparece es una mezcla de derecho propietario, compromiso político-partidista e

intolerancia. He aquí entonces la primera limitación importante del Tercer Cine: su resistencia a transformarse en una categoría transnacional en la que, con el pesar y a veces la rabia de sus creadores, terminó convirtiéndose.

Otro aspecto en el que el Tercer Cine terminó limitando sus posibilidades de desarrollo futuro, fue su evaluación de las relaciones entre teoría y práctica cinematográficas. Cierta desprecio de la ‘teoría’ (presente en la mayoría de los directores del movimiento) que, paradójicamente, fue el aspecto más influyente del Tercer Cine, condicionó, entre otras razones, que los importantes aportes de estos manifiestos no fueran incluidos en el canon occidental de la teoría del cine, como señala Anthony Gineratne: “In sum, in disregarding systematicity and emphasizing the practice of filmmaking as its central Project, Third Cinema theory finessed, to its own disadvantage, the epistephilic and logocentric enterprise of Western theory.” (2003: 11)

Finalmente, las innovadoras prácticas de exhibición y distribución auspiciadas por el Tercer Cine, tan apropiadas para la ‘dictablanda’ de la autodenominada Revolución Argentina, se mostraron totalmente insostenibles tanto en tiempos de bonanza peronista (1973-1976), como en los represivos tiempos de la dictadura de El Proceso (1976-1983). Ya en 1972, a escasos tres años del manifiesto, los cineastas del Grupo Cine Liberación parecen empezar a hartarse de su auto-condena a la clandestinidad y se proponen “desarrollar las batallas necesarias para imponer la legalidad del uso y difusión de los filmes que hasta ahora siguen prohibidos y de aquellos otros que –enmarcados en la misma dirección- se hallan en proceso de realización (Gettino, 1979: 18)”<sup>27</sup> Si bien Gettino distingue retóricamente entre “legalidad del régimen” y “legalidad del pueblo”, lo cierto es que las limitadas audiencias que podían conseguir con los métodos de distribución y exhibición del Tercer Cine, empiezan a resultar insuficientes. En todo caso, con la

---

<sup>27</sup> Octavio Gettino, “Hacia una cinematografía legalizada por el pueblo” Revista *Cine y Liberación*, 1972

primavera peronista de 1973-76, consiguieron la buscada legalidad y aprovecharon ciertamente la oportunidad: “En esta etapa se llevan a cabo todas las producciones *concebidas para una utilización en circuitos comerciales*, al margen de su *eventual* uso en los de tipo cultural, sindical o político.(*ibid*, subrayado nuestro)” Asimismo, la primacía del documental sobre la ficción, defendida en el texto de 1969<sup>28</sup>, es también puesta entre paréntesis con la aparición de películas como *Los hijos de Fierro* (1973), del propio Fernando Solanas. En conclusión, con la producción de filmes de ficción, y la exhibición en circuitos comerciales, el tercer cine termina aproximándose, sino al primero, por lo menos al segundo cine, que antes había sido el enemigo a derrotar, o superar dialécticamente. El ‘peligro’ de la institucionalización, pecado original del segundo cine, como vimos, termina seduciendo a los directores argentinos. Algo similar y aún más acentuado, pasará, como veremos, con otros proponentes del Tercer Cine.

Y si los buenos tiempos amenazaban al Tercer Cine con su absorción, los malos lo condenan definitivamente a la desaparición. Apunta Robert Stam: “Rather than being surprised by revolution, Argentina, and *Hour* with it, was ambushed by an historical equivocation” (1994: 261) Los modos de distribución y exhibición clandestina pregonados por el Tercer Cine se volvían impracticables “por la existencia de una situación política coyuntural que impide al pueblo aún hoy, en 1978-1979, actuar en la superficie *e incluso en la clandestinidad*. (19, subrayado nuestro)” El propio Gettino se reprocha el exceso de optimismo de aquellos años, en el que se acomodaba la realidad a las “expectativas idealizantes” y “vocaciones románticas” de los intelectuales que pretendían liderar el cambio y que no lograron conectarse realmente con la clase trabajadora. Critica asimismo el estilo del manifiesto, con su “guerrillerismo verbal” y sus

---

<sup>28</sup> “En un mundo donde impera lo irreal, la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, de la ficción [...] El cine conocido como documental [...] constituye quizás el principal basamento de una cinematografía revolucionaria”, sostenían en 1969 (45-46)



“sucesivas andanadas de estridentes consignas.” En su versión originaria, el teorizar del Tercer Cine propone problemas interesantes y plantea soluciones innovadoras, pero termina encontrando callejones sin salida, tanto por su propia reticencia a desarrollar sus posibilidades más transnacionales y teóricas como por su forzado reflujó hacia los modos de producción del Primer y Segundo cines.

## 1.2 Eztetyka da Fome

El *Nuevo Cine Latinoamericano* comenzó, al menos como movimiento colectivo, en Brasil, con el denominado Cinema Novo<sup>29</sup>. En enero de 1965 se realizó en Génova<sup>30</sup> una temprana retrospectiva del movimiento, y en el contexto de la discusión entre los críticos italianos y los cineastas brasileños, Glauber Rocha, uno de los jóvenes cineastas más activos y arriesgados del Cinema Novo, presentó su famoso manifiesto “Eztetyka da Fome”, que coincide, como veremos, en varios puntos –y difiere en otros- con lo que unos años después plantearía el Grupo Cine Liberación<sup>31</sup>.

En lugar de optar por una exposición ordenada y estructurada, como lo hace el de los argentinos, el texto de Rocha dispara una serie de ideas al modo vanguardista que saltan de un asunto a otro a través de la libre asociación, y no se preocupa demasiado por las contradicciones que puedan ir quedando en el camino<sup>32</sup>. El interlocutor implícito es el observador europeo, a quien se reprocha su incomprensión (que es casi una imposibilidad de comprensión) de la cultura y el cine latinoamericanos, y su “nostalgia do primitivismo”, que es la razón principal que lo

---

<sup>29</sup> Podría considerarse como su partida de nacimiento, la película de Nelson Pereira Dos Santos, *Vidas Secas* (1963).

<sup>30</sup> Es conocida –y reconocida- la influencia que tuvo el neorrealismo italiano sobre el conjunto del Nuevo Cine Latinoamericano, y aquí podemos observar una de esas conexiones.

<sup>31</sup> Pese a la precedencia cronológica, hemos decidido tratarlo después para posicionarlo en relación al esquema tripartito del Tercer Cine, así como por su menor repercusión a nivel latinoamericano y mundial.

<sup>32</sup> En el mismo sentido puede compararse la ensayística *Hora de los hornos* con, por ejemplo, la experimental y complicada *Terra em transe*.

impulsa a acercarse a estos. El paternalismo del observador europeo encuentra su justificación en el sentimentalismo con que la literatura<sup>33</sup> y el cine locales han presentado el problema del hambre, usando “uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento” (1981: 30) Rocha apela a la necesidad de una comprensión lúcida del asunto: “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, nao é compreendida” (30) Esta apelación a la comprensión versus la manipulación emocional o la simple búsqueda de simpatía está implícitamente presente en el proyecto de Cine Liberación, y se repetirá en la mayor parte de los cineastas del movimiento<sup>34</sup>. Para Paul Willemen, El Tercer Cine (ahora en sentido amplio) se conecta con las vanguardias artístico-políticas de los años 20 y 30 en Europa y la URSS, y al mismo tiempo supera sus limitaciones con este énfasis en la lucidez, que permitía enfrentar la nueva realidad de la industria mediática, cuya presencia e influencia habían crecido exponencialmente en las últimas décadas:

“Compared to the Soviet and German socialist avant-gardes, the Latin Americans put an extraordinary, almost desperate stress on the need for lucidity in the struggle for a renewed attempt to integrate art and life. [...] Since the culture industry has become extremely adept at orchestrating emotionally while deliberately atrophying the desire for understanding and intellectuality, it makes sense for the Latin American avant-gardes to emphasize and the cognitive aspects of cultural work, thus reversing the hierarchy between the cognitive and the emotive, while of course maintaining the need to involve both.” (1989: 12-13)

‘Neocolonialismo y violencia’, se titulaba la primera parte de *La hora de los hornos*, apuntando con el título, respectivamente, a la enfermedad y la cura. Rocha suscribe ambas, pero más que pensar en una influencia directa del brasilero en los argentinos, es razonable pensar en

---

<sup>33</sup> Especialmente la literatura de ‘denuncia social’ de los años 30, con Graciliano Ramos a la cabeza.

<sup>34</sup> Un buen ejemplo de elaboración más sofisticada sobre esta misma idea, es “Diálectica del espectador” de Tomás Gutiérrez Alea. Este texto es interesante de por sí, y ameritaría un análisis detallado, pero por razones de espacio nos limitaremos a los textos que han tenido mayor repercusión en los estudios sobre el Tercer Cine

la común lectura de *Los condenados de la tierra*, publicada sólo unos pocos años antes (1961). Para Rocha, como para Solanas y Gettino, “O problema internacional de América Latina é ainda um caso de mudanca de colonizadores” (1981: 29). Pero si para los argentinos los síntomas del (neo)colonialismo eran la alienación y el cosmopolitismo, para Rocha son la esterilidad y la histeria. La esterilidad, paradójicamente, consiste en la profusión –por centenares- de obras artísticas sin mayor contenido, aunque sancionadas por todo un sistema académico igualmente estéril. La histeria, “um capítulo mais complexo”, es lo que se produce cuando los artistas intentan abordar directamente los problemas sociales: “uma reducao política da arte que faz má política por excesso de sectarismo.” (29) Mala política y mal arte: Rocha no acepta en ningún momento la supeditación del arte a las necesidades y urgencias políticas. Y seguramente aquí se encuentra el germen de su nunca bien explicado reparo contra *La hora de los hornos*, ya que en un artículo posterior (1971) dedicado a Solanas<sup>35</sup> confiesa que es “um filme que nao me entusiasma porque descoloniza a América Latina segundo Chris Marker e Joris Ivens” (1981: 216), sin explicar qué quiere decir exactamente con esto, además de devolverle astutamente la acusación de cosmopolitismo a sus impugnadores. Pero su ‘falta de entusiasmo’ nunca se convierte en crítica abierta (solidaridad latinoamericana de por medio), ya que inmediatamente agrega: “o filme do Solanas é mexida pra valer em cima do cinema latino-americano.”

Así como el Tercer Cine planteaba la posibilidad de su inter (o trans, diríamos hoy) nacionalización, el Cinema Novo, en boca de Glauber Rocha, hará lo mismo: “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedencia, pronto a por seu cinema e sua profissao a servico das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo.” (32). Al final, sin embargo, y pese a la poética universalista de Glauber Rocha, el Cinema Novo quedará

---

<sup>35</sup> Interesantemente, omite cualquier referencia a Gettino, transformando una co-autoría (modo propio del tercer cine) en una autoría individual (modo propio del segundo cine)

en la historia del cine como “una entidade privilegiada do Brasil” y será el Tercer Cine el que represente, si no a todo cineasta al servicio de las causas importantes de su tiempo, sí al menos a todos los cineastas del tercer mundo comprometidos con las luchas sociales y políticas de su tiempo.

Pese a las coincidencias iniciales, las estéticas de Rocha y de Cine Liberación transitan posteriormente por vertientes casi opuestas. Si vimos que en la revisión de su manifiesto, Gettino radicalizaba –incluso podríamos decir *peronizaba*- algunas de sus posturas iniciales, a la hora de revisar el suyo (“Eztetyka da Sonho”, 1971), Rocha se aleja de la politicización del arte que antes había defendido con tibia convicción. Sigue hablando de revolución, pero esta vez con una clara primacía del sentido estético de la palabra sobre el político: “Uma obra de *arte revolucionaria* deveria nao só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulacao filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integracao cósmica” (1981: 219, subrayado del autor). Más aún, la revolución, ese término tan maleable en sus manos, termina por desembocar en el misticismo: “A revolucao, como possessao do homem que lanca sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo”.

En su “Eztetyka da fome” puede observarse el poco aprecio del cineasta brasilero por la industria del cine –tanto hegemónica como local- y sus productos. No se aprecia, sin embargo, su posición frente al Segundo Cine, que sale a la luz en muchos otros de sus escritos. Para decirlo de una vez: de todos los cineastas latinamericanos del tercer cine, Glauber Rocha es el que más fervientemente se adhiere a la estética y el sistema del Cine de Autor. Ya en un texto anterior al manifiesto (1964), comentando *Vidas Secas*, Rocha plantea el clásico drama del autor luchando contra la industria: “O drama de Eisenstein no stalinismo nao é diferente daquele de Orson Welles com a RKO ou de John Huston com a Metro: o autor é um individualista feroz e

agressivo mas sua sobrevivencia depende de integracao numa prática coletiva<sup>36</sup>”. Asimismo, al plantear el método para su *Revisao Crítica do Cinema Brasileiro*, (1963) cita explícitamente a Bazin y plantea la historia del cine en términos de sus dos grandes antagonistas: “A historia do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumiere a Jean Rouch, como ‘cinema comercial’ e ‘cinema de autor’.” El tercer cine ha desaparecido del mapa o ha sido, en el mejor de los casos, asimilado al segundo: “Se o cinema comercial é a tradicao, o cinema de autor é a revolucao.”

### 1.3 Por un cine imperfecto

El mismo año de la publicación del manifiesto de Solanas y Gettino, apareció en *Cine Cubano* “Por un cine imperfecto”, firmado por Julio García Espinosa. Tanto el tono como los problemas planteados por el cineasta cubano son de orden muy diferente a los de “Hacia un Tercer Cine”. En contraste con el tono provocador y el “guerrillerismo verbal” de los argentinos, y con el estilo vanguardista del brasilero, García Espinosa emplea un estilo reflexivo y mesurado, didáctico, planteando constantemente preguntas retóricas a través de las cuales irá desarrollando sus ideas. En cuanto a la problemática, el campo en el que se ubica es el de la estética, y no el de la política (territorio de Cine Liberación). La estética general (no una poética particular como en el caso de Rocha), la disciplina del pensamiento que se pregunta qué es el arte, cuál es su función, cuál su destino.

La ‘imperfeción’ del título tiene por lo menos<sup>37</sup> dos sentidos: uno práctico y uno teórico. El primero se refiere a la necesidad de hacer cine con los medios de que se disponga, sin

---

<sup>36</sup> Esta crítica abierta al bloque socialista, sería por cierto, impensable en otros cineastas más militantes

<sup>37</sup> En su revisión al manifiesto, veinticinco años después, García Espinosa distingue tres significaciones, pero la primera y la segunda se encuentran relacionadas.

preocuparse demasiado por los aspectos técnicos sino por la historia que se quiere narrar, o la realidad que se desea mostrar. Pero en Cuba, a diferencia de Argentina, y después de diez años de revolución, los medios a disposición no eran tan escasos ni precarios. Como dice Michael Chanan, el manifiesto “was intended in the first place as a warning against the technical perfection which, after ten years of practice by the revolutionary film institute ICAIC, now began to lie within the reach of Cuban filmmakers.” (1997: 377). De ahí la primera oración, provocadora y categórica, del manifiesto cubano: “Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario.” (1995: 13) Y es que el culto por la perfección formal no es ideológicamente inocente. Tiende, por un lado, a desentenderse de los asuntos más coyunturales (que un cine ‘imperfecto’ estaría más preparado a abordar), y por otro, a colocar al espectador en una posición más pasiva, ya que una superficie sin fisuras es más difícil de penetrar. Se trata de lo que García Espinosa llama un arte “desinteresado”, aunque, como veremos, la dialéctica entre el arte “interesado” y “desinteresado” es compleja en el manifiesto. En todo caso, este primer sentido del cine ‘imperfecto’, que en el texto no es el principal, es sin embargo el que más ha trascendido entre los lectores metropolitanos del manifiesto, como Chanan, o Paul Willemen: “Espinosa’s notion of a technologically, as well as financially, poor cinema as being the most effective way forward for artists opposed to the Hollywood-dominated consciousness industries.” (Willemen, 1989: 12)

El ‘cine imperfecto’ también hace referencia a la imperfección general del arte en nuestra época, en la que sólo un grupo minoritario –una élite- puede dedicarse a esta actividad: “Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas.” (1995: 20) El objetivo último, como se repite una y otra vez en el texto, es que todos puedan practicar la actividad artística como parte de su enriquecimiento personal, “que, como decía Marx, en el futuro no

habrá pintores, sino hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura.” (18) El arte como una actividad ‘desinteresada’<sup>38</sup>, ajena a preocupaciones prácticas, sólo podrá alcanzarse en aquel momento; mientras tanto, es necesario practicar un arte “interesado”, imperfecto, con objetivos concretos que permitan avanzar en ese camino<sup>39</sup>. García Espinosa interpreta los experimentos de las vanguardias, y su exigencia de una participación más activa del espectador como una batalla hacia la democratización del arte:

“¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbell? [...] ¿No es –más que la desaparición del arte- la pretensión de que desaparezca el espectador? [...] ¿No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? Si cada vez participa más, ¿a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? (22)

Esta transformación del espectador en autor es comparable con el espectador participante de Solanas y Gettino. Por un lado, la invocación de García Espinosa a que los espectadores se conviertan “no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores” (19) parece una propuesta aún más radical que la de los argentinos; pero por otro, es claro que la propuesta del cubano se remite al plano de las ideas y casi de la utopía (aunque el contexto de la época le permitía vislumbrarla como realizable), mientras que los argentinos implementaron mecanismos concretos para lograr la participación y la politización del espectador que estaban buscando.

---

<sup>38</sup> Este desinterés tiene claras resonancias kantianas de la “Analítica de lo bello”

<sup>39</sup> Previamente, García Espinosa considera a ambas posiciones estéticas (interés y desinterés) “en un callejón sin salida”. Respectivamente: “Los que se empeñan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia.” Puede entenderse que no es la elección de una de las alternativas, sino su relación dialéctica, lo que cobra sentido para el director cubano.

García Espinosa se encuentra en el extremo opuesto al cine de autor propugnado por Glauber Rocha. Si, por ejemplo, para Rocha “A mayoría dos profetas da revolução total é composta por artistas [porque] têm uma aproximação mais sensitiva e menos intelectual com as massas pobres” (1981: 218), para García Espinosa el artista es un fariseo, que “hipertrofia la importancia de su actividad”, que “pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad” sin que nadie lo haya designado como tal. Pero García Espinosa escapa también de la retórica socialista del artista como ‘un trabajador más’, a la que sí se suscriben Solanas y Gettino:

“A diferencia de la ciencia, [el arte] nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad ‘desinteresada’, que podamos decir que el arte no es propiamente un ‘trabajo’, que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.” (1995: 16)

Como el arte es esencia una actividad desinteresada, aunque no se pueda por el momento practicar como tal, no es un trabajo (y no se le puede aplicar por tanto la división del trabajo: el arte como un oficio entre muchos) sino, en todo caso, una dimensión de la persona humana. Aquí radica, como vimos, la imperfección del arte, y también su “doble moral”: el artista es “elitario” aún cuando quiera dejar de serlo, y lo peor que podría hacer un artista es reivindicar y enorgullecerse de su elitismo, como hace, desde este punto de vista, el cine de autor. Por eso García Espinosa plantea una “poética suicida” y cierra su manifiesto con esta frase que resume todo su planteamiento: “El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.” (30)

Tanto Michael Chanan como Anthony Guneratne coinciden en señalar como un mérito de la propuesta de García Espinosa el ser menos restrictiva que la de sus colegas argentinos. Por ejemplo, mientras que Solanas y Gettino prefieren y recomiendan un género (el documental) y una estrategia retórica (el contrapunto), el cubano se muestra abierto a todas las posibilidades:



“El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. *Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos.*” (28, subrayado nuestro) El eclecticismo de García Espinosa con respecto a los géneros cinematográficos, e incluso con respecto al dilema del cine como empresa individual o colectiva, explicita sus fundamentos: no le interesan estos problemas. La suya es una propuesta de tipo general, que no puede verse reflejada punto por punto en *Las aventuras de Juan Quin Quin*, (1967) ni en ninguna otra obra concreta; mientras que *La hora de los hornos* y “Hacia un Tercer Cine” parecen variantes de un mismo discurso en distintos soportes genéricos. La mayor o menor apertura que ofrecen es un atributo del tipo de discurso que enarbolan.

Los tres manifiestos que hemos revisado difieren en muchas cosas, pero coinciden en su oposición firme al cine dominante, y en los lineamientos más generales del cine que buscan hacer. Esto basta para conformar un movimiento. Cada uno, a su modo, ha sabido sentar las bases de este movimiento, primero continental, y más tarde tricontinental.

## **2. La expansión del Tercer Cine**

Fueron los propios cineastas quienes iniciaron el movimiento de expansión. Sus propuestas llevaban implícita la voluntad de buscar aliados más allá de las fronteras nacionales, y pronto empezaron a circular las películas y los textos, a notarse las coincidencias (las diferencias, en cambio, parecían menos importantes). Otros cineastas que no debemos dejar de mencionar, como Fernando Birri (Arg), Tomás Gutiérrez Alea (Cuba), Humberto Solás (Cuba) Jorge Sanjinés (Bol), Miguel Littín (Chi), Raúl Ruiz (Chi) para referirnos sólo a los más importantes,

intervinieron en el debate con sendos escritos que un estudio más detallado tendría que analizar<sup>40</sup>. Todos ellos participaron –junto con muchos otros- en 1967 y 1969 en el Primer y Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, realizados en Viña del Mar, donde el movimiento fue bautizado y adquirió conciencia de sí, donde los cineastas conversaron y discutieron problemas comunes.

Más adelante, en 1972 se re-publica en México *Hacia un Tercer Cine*, en formato de libro<sup>41</sup>, junto con las colaboraciones de varios de los cineastas del movimiento (Rocha, Sanjinés y Littín entre ellos) y además la inclusión de una entrevista a Ousmane Sembene, el cineasta africano más destacado del Tercer Cine, y un manifiesto colectivo firmado por cineastas vietnamitas. El “nuevo cine latinoamericano” empezaba a quedar chico como membrete; era la hora del “tercer cine”.

Poco después, en diciembre de 1973 se celebra en Argelia un Encuentro de Cineastas del Tercer Mundo, “to consider the role of film in the struggle against imperialism and neo-colonialism and the problems of international cooperation.” (Chanan 1997: 379). Este evento contó con representantes de Argentina, Bolivia, Chile, Cuba, Colombia, Guinea, Marruecos, Senegal, Congo, Mali, Túnez, Palestina y Mauritania, así como ‘observadores’ de Inglaterra, Francia, Suiza e Italia. Se formaron tres comités: a) Cine del pueblo, b) Producción y Coproducción, y c) Distribución<sup>42</sup>. Coincidieron en: que el cine del pueblo debe reflejar las ‘condiciones objetivas’ de la lucha de liberación; que el estado ‘popular’ debe controlar la industria cultural y cinematográfica y excluir las películas de monopolios industriales

---

<sup>40</sup> Especialmente “Dialéctica del espectador” (Gutiérrez Alea), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Sanjinés), y “Por un cine nacional, realista, crítico y popular” (Birri)

<sup>41</sup> Alberto Hajar (Ed.) *Hacia un Tercer Cine*. México, UNAM, 1972

<sup>42</sup> Teshome Gabriel (1982) incluye en un anexo las conclusiones de cada uno de los comités

extranjeros; que parte de la labor del cineasta consiste en trabajar por la promoción y difusión de las películas que cumplan con estas metas; que las coproducciones deberían realizarse básicamente entre los países del Tercer Mundo, y no con los países imperialistas; entre las conclusiones más importantes.

Fueron pues los propios cineastas quienes advirtieron el carácter conjunto de sus propuestas e intentaron darle continuidad al proyecto a través de secretarías y organismos dedicados a la producción y distribución, como también se plantea en las conclusiones del congreso. Lamentablemente el cambio de contexto político en muchos de los países del Tercer Mundo a finales de los 70 y comienzos de los 80, impidió que se concretizaran las iniciativas. Los directores tuvieron que lidiar con sus circunstancias particulares antes de articular proyectos más ambiciosos. Pero sus propuestas ingresarían a la academia europea (particularmente la inglesa) y norteamericana, revitalizando los debates sobre cine y política, sobre neo y postcolonialismo, sobre transnacionalismo y globalización.

## **2.1 Third Cinema in the Third World**

El primero en prestar atención detallada a los manifiestos y escritos de los cineastas tercermundistas es el académico de origen etíope Teshome Gabriel, instalado para entonces en la escuela de Teatro, Cine y Televisión de la UCLA (donde continúa hasta el presente). En 1982 publica *Third Cinema in the Third World*, un estudio panorámico del Tercer Cine, desde una posición ideológica claramente definida y ciertamente compatible con la de los realizadores. Gabriel intenta explicar el potencial revolucionario de los filmes, precisar sus principales temas, relacionar su estilo con su ideología y contrastarlos con los del cine del primer mundo y sus

epígonos nacionales. Gabriel declara al comienzo de su estudio que su intención es “to appraise critically the achievements and direction of this new cinema”, pero más que una evaluación crítica (que llegará mas tarde) se trata de un entusiasta recuento de logros y peculiaridades del Tercer Cine; más que orientarse hacia sus potencialidades futuras se trata de exponer sus aciertos presentes. A través de la extracción de características generales, pero también del análisis, en algunos casos detallado, de películas-modelo, Gabriel da a conocer las propuestas de este movimiento.

El Tercer Cine no sólo se constituye como alternativa frente a los modelos de consunción pasiva del cine industrial; además de una nueva práctica, es también una nueva teoría, y como tal “poses a radical and singular challenge to existing or traditional categories of film scholarship” Desde este punto de vista, el Tercer Cine serviría como antídoto contra la prevalencia tanto de la semiótica estructuralista como del psicoanálisis, corrientes que imperaban en la academia norteamericana.

El procedimiento estilístico favorito de Gabriel es, como en *La hora de los hornos*, el contrapunto. En varias partes del libro se insertan tablas que ayudan a visualizar más fácilmente el contraste el Primer y el Tercer cines. Este contraste entre opuestos no deja de colocar, por un lado, al Primer Mundo y su cine como el centro contra el que se define y articula el Tercer Cine, más que a partir de sí mismo; por otro, el contraste subraya a su vez, involuntariamente, la ausencia más visible en el libro de Gabriel: la del segundo cine. Gabriel no repite la clasificación de Solanas y Gettino, pero aunque evita en todo momento referirse al ‘cine de autor’, o precisamente por ello, puede pensarse que lo asimila al Primer Cine, que no hay distinciones significativas que hacer entre uno y otro. Si para Glauber Rocha el Tercer Cine terminaba asimilándose al Segundo, para Gabriel es éste el que termina por asimilarse al primero. El

menosprecio por el cine más industrial y comercial estaba más que asumido y no necesitaba demostración para el lector implícito de Gabriel (sí en cambio para el interlocutor de los cineastas latinoamericanos); de lo que se trataba era de cuestionar el cine de autor y su ancho manto de respetabilidad. Esto trae algunos problemas a la hora de entrar al detalle de los procedimientos estilísticos, ya que muchos de los elementos que Gabriel atribuye al Tercer Cine (en contraposición con el cine ‘occidental’), tales como la mayor duración de las tomas, el paneo como alternativa al montaje, la notoria presencia del silencio, entre otros, son bastante normales en buena parte del cine de autor (otros, como el cross-cutting ideológico, el uso restringido del close-up, o la preferencia por héroes colectivos sí parecen estar acordes a la definición de Tercer Cine planteada por el autor)

En realidad, Gabriel adopta en cierto modo el esquema tripartito de Solanas y Gettino, con cambios sustanciales. Hacia el comienzo del libro, Gabriel recuerda las tres etapas que plantea Frantz Fanon “in the development of ideological consciousness in the direction of cultural decolonization in the Third World” (7), y las adapta convenientemente para explicar la evolución del cine en el Tercer Mundo. Éstas son, de manera muy resumida: 1) imitación de modelos extranjeros, vale decir Hollywood; 2) nostalgia por el pasado legendario: la industria nacional empieza a explotar motivos autóctonos; 3) lucha contra el colonialismo: momento del cine-guerrilla (a lo Solanas/Gettino, a quienes cita). El esquema espacial y comprensivo de Solanas y Gettino se encuentra adscrito aquí a una sola región (el Tercer Mundo) y desdoblado en términos temporales. Más tarde, en “Towards a Critical Theory of Third World Films”, un artículo de 1985<sup>43</sup> en que revisa sus planteamientos originales, amplía el esquema, considerando para cada fase: el estado de la industria, los principales temas abordados, y el estilo empleado.

---

<sup>43</sup> Publicado originalmente en *Third World Affairs*, y luego recogido en Willemen (1989)

Además, flexibiliza y dinamiza un tanto el modelo al considerar que las fases, en vez de designar la obra de un director, sirven para designar películas individuales, y por lo tanto un mismo director, como Glauber Rocha, puede transitar de la Fase II a la III, con sus últimas películas; o incluso retroceder abruptamente de la III a la I, como Humberto Solás. Además, y sobre todo, plantea la existencia de ‘zonas grises’ entre las fases, las cuales “not only do they concretely demonstrate the process of becoming, but they also attest to the multi-faceted nature of Third World Cinema.”, y pone varios ejemplos de películas que estarían entre la fase II y III. Esta flexibilización le sustrae al modelo buena parte de su cualidad temporal, y lo aproxima a un esquema tipológico como el de Solanas y Gettino. Sin embargo, a diferencia de ellos, Gabriel se mantiene estrictamente en el Tercer Mundo; ni el primer ni el segundo cine son ámbito de su competencia ni su interés.

Esta revisión de 1985 contiene además una novedad que vale la pena anotar, y aunque está anunciada desde el título, puede pasar desapercibida a primera vista. Gabriel mantiene en general su mismo discurso, buscando tal vez una mayor precisión en algunos puntos, enfocándose menos en el análisis de obras particulares y más en los esquemas explicativos, pero abandona por completo el membrete de ‘Tercer Cine’ (Third Cinema), reemplazándolo simplemente por ‘cine del Tercer Mundo’ (Third World films). El autor no ofrece, ni siquiera en una nota al pie, ninguna explicación sobre el cambio de nomenclatura, pero más que especular sobre los motivos del cambio, importan sus consecuencias, si las hubiera. El Tercer Cine tenía, como vimos, un valor ideológico, el ‘cine del Tercer Mundo’ es simplemente el que se produce en una región determinada. Pero el esquema de las ‘fases’ (casi transformadas en ‘tipos’, pero manteniendo una orientación teleológica “de la dominación a la liberación”) le permite dar cuenta de la totalidad

de la producción fílmica del Tercer Mundo<sup>44</sup>. En realidad, el Tercer Cine se ha convertido en la Fase III. Robert Stam y Ella Shohat plantean una salida interesante que permite conjugar las distintas posibilidades de ambas categorías en un esquema de círculos concéntricos en el cual: 1) el círculo interior estaría formado por el Tercer Cine producido en y para el Tercer Mundo (Fase III de Gabriel; 2) un círculo más amplio con la totalidad de la producción de los países del Tercer Mundo, se adhieran o no a los principios del Tercer Cine (Fases I, II y III); 3) otro círculo consistente en los filmes hechos en el Primer Mundo, pero bajo los principios del Tercer Cine; y 4) un último círculo con las películas que no pertenecen propiamente al Tercer Cine, pero tienen fuertes elementos de éste (sería el caso de las cintas diaspóricas e híbridas, que veremos más adelante). Este esquema es productivo porque permite aprovechar a la vez las dimensiones geográficas e ideológicas que connota el Tercer Cine.

Queda por explorar las relaciones entre lo nacional y lo internacional en el texto de Gabriel. Partamos de esta declaración universalista al comienzo del texto, un poco al estilo de Solanas y Gettino: “The principal characteristic of Third Cinema is not so much where it is made, or rather who makes it, but, rather, the ideology it espouses and the consciousness it displays.” (1982: 2) Este universalismo será relativo, ya que Gabriel se enfoca cada vez más, como vimos, en el Tercer Mundo<sup>45</sup>, y como observa Paul Willemen, en dos continentes (Latinoamérica y África), ya que Asia queda prácticamente fuera de sus análisis. Esta concentración no descarta, sino más bien subraya, el internacionalismo de su propuesta; en este punto se encuentra en el extremo opuesto de los argentinos. Gabriel considera en todo momento al Tercer Mundo como un conjunto, y salta constantemente de Africa a América Latina a la hora

---

<sup>44</sup> Exceptuando, por cierto, la problemática de las coproducciones, que no entra en los parámetros de Gabriel.

<sup>45</sup> Solanas y Gettino proveen un par de ejemplos, bastante tangenciales, de Tercer Cine en el Primer Mundo; Gabriel, más allá de esta declaración, ni se plantea esa posibilidad.

de los ejemplos y los análisis. Posición que no deja de ser problemática en sí misma; para Willemen “Gabriel’s homogenisation of the Third Cinema chronotope into a single aesthetic family is thus premature”, ya que no da cuenta de las diferentes concepciones del tiempo y el espacio (esto es, el cronotopo) que pueden albergar diferentes regiones del Tercer Mundo, y correlativamente, tampoco reconoce la diversidad presente también en el Primer Mundo, que incluye la obra de los exiliados y comunidades diaspóricas, así como lo que a veces se denomina “Cuarto Mundo”, es decir las naciones originarias supervivientes de los países desarrollados<sup>46</sup>. Todo agrupamiento, toda generalización implica una cierta homogeneización; el asunto es cuánto de diversidad estamos dispuestos a sacrificar, y cuáles son los beneficios que compensen la pérdida. Vimos que en el caso de Solanas y Gettino la apelación al nacionalismo precluía la correcta percepción y el aprovechamiento de todo aquello que se encuentre más allá de las fronteras nacionales. Pero el internacionalismo de Gabriel, que elude y supera, simplemente, el problema de lo nacional, puede resultar, como dice Willemen, un poco ‘premature’. Por eso, las discusiones posteriores sobre el Tercer Cine y el World Cinema, ya marcadas, en la década de los 90 y a inicios del nuevo siglo, por el impacto de la ‘globalización’, van a buscar nuevas respuestas a estos asuntos, sin abandonar del todo las propuestas originales, pero reconociendo a la vez la necesidad de hacer ajustes mayores para que sigan resultando productivas.

### **3. Cine Transnacional, World Cinema y Tercer Cine**

---

<sup>46</sup> Estos casos podrían ser eventualmente abarcados bajo el manto del ‘Tercer Cine’, pero como vimos Gabriel se aleja de esta categoría.



Hemos dedicado un espacio considerable a analizar los textos que consideramos fundacionales del Tercer Cine. A continuación resumiremos un poco el estado de la cuestión del debate contemporáneo sobre el tema.

### 3.1 Screen y Questions of Third Cinema

En 1985, Julianne Burton publica en *Screen* un artículo<sup>47</sup> en que critica el libro de Gabriel y el proyecto del Tercer Cine en general, el cual, dice, no ha sido adecuadamente examinado por haber primado el sentido de solidaridad por sobre el rigor crítico. Burton detecta una carestía de trabajos crítico-teóricos que atribuye a dos causas: a) el menosprecio de los cineastas ‘oposicionales’ hacia el rol de la crítica (para Willemsen se tratará únicamente de un ataque hacia un cierto tipo de intelectual), y b) el atraso del Tercer Mundo, que se convierte en exportador de ‘materias primas’ (filmes) e importador imperfecto de ‘productos manufacturados’ (teoría crítica). Concluye otorgando al crítico occidental-europeo el papel exclusivo de mediador e intérprete, dado que los críticos del Tercer Mundo no están capacitados para esta tarea por su ignorancia de las corrientes teóricas dominantes en Occidente. Gabriel responderá en la misma revista<sup>48</sup> señalando que la teoría crítica está implicada en el deseo eurocéntrico de globalizar y homogeneizar las culturas y el cine del mundo, entre otros argumentos que no pasaremos a detallar. Creemos que la posición de Burton, aunque acertada en algunos puntos, permanece en general apegada a una concepción predeterminada de lo que es ‘teoría crítica’, y por lo tanto es incapaz de ver las contribuciones que los cineastas han hecho a la propia teoría del cine.

Ya en este último número de *Screen* (1986) se anuncia la conmemoración del cuadragésimo aniversario del Festival de Cine de Edimburgo (EIFF), marco en el que se lleva a

---

<sup>47</sup> “Marginal cinemas and mainstream critical theory”, *Screen*, 1985, pp. 13-21

<sup>48</sup> “Colonialism and ‘Law and Order’ Criticism”, *Screen*, 1986, pp.140-147

cabo un Congreso dedicado íntegramente a debatir el Tercer Cine<sup>49</sup>. Parte del debate fue recogido, como hemos apuntado, bajo el título de *Questions of Third Cinema* (1989). Esta publicación nos parece importante, porque ya se encuentran de alguna manera planteadas las dos direcciones principales que va a seguir el debate en las siguientes dos décadas, posiciones que, en relación al tema que venimos tratando, podemos resumir como: vigencia del tercer cine, suscrita, predeciblemente, por la gran mayoría de los autores que aparecen en el volumen; versus, superación del tercer cine, expresada, aunque no precisamente en estos términos (que sí aparecerán en textos posteriores), en la intervención de Homi Bhabha.

Paul Willemen, en su participación en el debate, que hemos parcialmente reseñado, y en tanto co-organizador del Congreso y editor de la recopilación, es uno de los más convencidos defensores de la primera opción. Para Willemen, la teoría del Tercer Cine, resulta muy pertinente a la hora de plantear relaciones entre cultura y política, y en tal sentido, se conecta perfectamente (“for a European reader”), con planteamientos previos de Brecht y Benjamin, así como con las vanguardias artístico-políticas de los veinte y treinta, sorteando, inclusive, algunos de sus callejones sin salida o de las emboscadas que la historia les tendió a estos movimientos (la Segunda Guerra Mundial, y el estalinismo). El énfasis de los cineastas en la necesidad de conservar la lucidez durante la lucha los previene de entregarse pasionalmente a los dictados de un régimen, por compartidas que sean las intenciones. Su insistencia en la flexibilidad y adaptabilidad de los modelos viene de reconocer la dinámica siempre cambiante (temporal y espacialmente) de la lucha social, y les permite fijarse en el proyecto común por sobre las diferencias. Willemen también entiende que esta apelación a la flexibilidad permitiría superar sus principales limitaciones, como son la rigidez de sus binarismos, su apego a la teoría de la

---

<sup>49</sup> Los organizadores fueron Paul Willemen, Jim Pines y June Givanni.

dependencia, que difícilmente refleja la complejidad actual de las relaciones internacionales, y su concepción de la identidad como determinada únicamente por la clase social, relegando otros factores a veces no menos gravitantes, como el género sexual y la identidad étnica. La vigencia del Tercer Cine –y esta será una constante- pasa necesariamente por su reformulación. Aún así, los planteamientos del Tercer Cine tienen el potencial suficiente para contrarrestar otras teorías que compiten por la explicación de los mismos problemas: “the notion of Third Cinema is far more relevant to contemporary cultural issues than any other form of poststructural or any other kind of ‘post’-theory.” (2)

La reformulación será también discursiva. El vocabulario marxista y confrontacional vigente desde los manifiestos originales hasta el propio Gabriel deja paso a un lenguaje infligido por las problemáticas del postestructuralismo y la globalización, incluso entre los defensores del Tercer Cine. Por ejemplo, en el prefacio del libro, Jim Pines, co-organizador del evento, empieza por preguntarse sobre la relevancia actual del Tercer Cine para el caso de los sujetos diaspóricos. Asimismo, la ‘intersticialidad’ o ‘in-betweenness’ será un motivo y una categoría que cruza de lado a lado las diversas posiciones sobre el Tercer Cine y su universo de problemas. Willemen parte de las observaciones de Bajtín sobre la exterioridad al objeto como precondition de productividad de los discursos sobre el mismo, matizándolas de esta manera: “it obviously is possible to be ‘other’ in some respects and to be ‘in and of’ the culture at the same time, the fact remains that it is in this disjuncture, in this in-between position, that the production of social intelligibility thrives, at least as far as socialist cultural practices are concerned” (28). Para Willemen, podríamos decir, la intersticialidad es una práctica significativa socialista. Para otros estará más bien ligada a “any other kind of ‘post’-theory”.

Homi Bhabha es precisamente el más conocido conceptualizador de esta categoría. Cabe anotar que su intervención en el debate de Edimburgo formará luego, sin mayores modificaciones, el primer capítulo de su estudio clásico *The Location of Culture* (1994), uno de los textos fundadores de la teoría postcolonial. No sería exagerado entonces decir que una vertiente de los estudios postcoloniales comienza a gestarse, al menos parcialmente, como una respuesta al Tercer Cine. Homi Bhabha reacciona frente al menosprecio de la teoría por parte de los participantes en el congreso (y podría pensarse, de los cineastas originales<sup>50</sup>) que consideran que la teoría es necesariamente el lenguaje de los privilegiados. En este festival de cine, Bhabha habla muy poco de cine (ya sea del tercer cine, o de cine en general), aunque no deja de observar acertadamente (como Burton) y de paso, que la localización del Congreso y del Festival demuestra la importancia que sigue teniendo Occidente para el Tercer Cine en tanto lugar de exhibición y discusión de sus temas, lugar de valoración de sus películas, y mercado para la distribución de las mismas. Reutilizando el lenguaje del intelectual ‘comprometido’, Bhabha habla del “compromiso con la teoría” (“The Commitment to Theory”, título de su artículo). El punto central de su respuesta es que la teoría crítica nos permite ver cómo los referentes y prioridades políticas que la retórica de la militancia y el ‘compromiso’ considera transparentes y auto-explicativas, no son en realidad pre-discursivas, sino que se constituyen en el discurso, y no son tampoco un objeto homogéneo. Existe una relación insterticial de deslizamiento sutil entre lo ‘fáctico’ y lo fantasmático. Atendiendo al contenido de los enunciados, no hay manera de deducir la estructura de su posicionalidad. Se abre un Tercer Espacio, que constituye las condiciones discursivas de la enunciación, y donde descansa la variabilidad primordial de los

---

<sup>50</sup> Willemen aclara que el antagonismo de Rocha o García Espinosa contra los intelectuales profesionales está dirigido contra el intelectual funcional al régimen: “What they do condemn is a particular kind of middle-class intellectual, not intellectual activity per se [...] they consistently warn against drifting into anti-intellectualism, or worse, shoddy intellectualism” (6). Los cineastas saben pues distinguir entre la historia institucional de la teoría crítica y su potencial conceptual, como reclama Bhabha.

símbolos de la cultura. Este espacio inter-medio (in-between: es Homi Bhabha quien más ha teorizado esta categoría) es el que lleva la carga del sentido de la cultura. Este Tercer Espacio de Bhabha en un sentido se encuentra en las antípodas del Tercer Cine, dada su asertividad y polarización, pero en otro sentido, como no ha faltado quien lo sugiera, lleva su carga, así como la del Tercer Mundo. Un Tercer Cine reformulado (recargado, quizás) podría ocupar justamente ese espacio, un Tercer Cine que desestabilice oposiciones en lugar de reafirmarlas, un Tercer Cine que ‘transforme su herencia colonial en los signos liberadores de un pueblo libre del futuro’ (Bhabha), uno que emplee la ‘traducción’ como arma y que abrace el potencial subversivo de la ambigüedad, sin renunciar nunca a la lucha política, sin necesidad de abandonarse posmodernamente al libre juego de los significantes:

“Released from its topographical moorings, the idea of a Third Cinema may remain relevant as the “third space” which [in Bhabha’s words] ‘displaces the histories that constitute it and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom.’ (Sen, 2003: 163)

### **3.2 Últimas dos décadas**

Durante los 90, y en la primera década del nuevo siglo, aparecieron un buen número de compilaciones dedicadas a explorar el cine que se resiste a ser definido en términos ‘nacionales’, y que, en buena parte, es producido en las regiones periféricas, o por sujetos periféricos que viven en los márgenes de sociedades desarrolladas. Todos los volúmenes incluyen alguna referencia, breve o extensa, al Tercer Cine como antecedente más inmediato de esta problemática. Entre los que lo consideran como un planteamiento aún vigente para responder – mutatis mutandis- a los nuevos tiempos, podemos contar a Robert Stam/Ella Shohat, Anthony

Guneratne, y Mike Wayne. Entre aquellos que piensan que sus limitaciones lo condenan a una función histórica en el mejor caso, y que es necesario plantear nuevas categorías para abordar nuevos problemas, están, con muy diversos matices, Hamid Naficy, Elizabeth Ezra & Terry Rowden, Stephanie Dennison & Song Hwee Lim, Lúcia Nagib, y Kaushik Bhaumik, entre los más importantes.

Robert Stam y Ella Shohat (1994) observan que desde la época del auge del Tercer Cine hasta esta parte, han ocurrido algunos fenómenos interesantes, como la consolidación de gigantes mediáticos en países como México y Brasil, el financiamiento creciente de cineastas tercermundistas por países y organizaciones del Primer Mundo, la emergencia de un cine diaspórico del Tercer Mundo dentro del Primer Mundo, y la diversificación de los modelos estéticos de los cineastas del Tercer Cine, que progresivamente van incorporando elementos antes rechazados, como música, humor y sexualidad. Asimismo, hay algunas cosas que no han cambiado demasiado, principalmente los términos desiguales del intercambio entre el Primer y el Tercer Mundo, incluyendo el mercado de las comunicaciones y el cine. Si bien la tesis del imperialismo mediático en los términos en que fue planteada a comienzos de los 70 era demasiado gruesa (al sustraer toda agencia a los espectadores de los países subdesarrollados, invisibilizar otras corrientes de dominio regional del mercado como en el caso de México e India, y dejar intacto un nacionalismo a veces no menos dominante) y se ha vuelto insostenible con el paso de un mundo bipolar a uno relativamente multipolar, esto no quiere decir que no se puedan registrar patrones de dominación y hegemonía en las redes globales. Stam y Shohat consideran que la teoría postcolonial resulta muy efectiva para tratar las contradicciones culturales generadas por la circulación global de personas y bienes en un mundo interconectado, así como las identidades complejas y multidimensionales que esto genera. Al mismo tiempo, el

postcolonialismo comparte con la postmodernidad y el postestructuralismo –entre otros ‘post’- el gesto de declarar la obsolescencia del discurso que le antecede, de estar más allá de una posición ‘superada’, que en este caso sería el anticolonialismo de Fanon y sus epígonos. Gesto cargado de implicancias políticas:

“The hegemonic structures and conceptual frameworks generated over the last 500 years cannot be easily vaporized with a ‘post’. By implying that colonialism is over, ‘postcolonial’ obscures the deformative traces of colonialism in the present. [...] For whatever the connotations of ‘post’ as the locus of continuities and discontinuities, its teleological lure evokes a celebratory clearing of a conceptual space. [...] ‘Neocolonialism’ usefully designates geo-economic hegemony, while ‘postcolonial’ subtly downplays contemporary domination” (40)

Puede deducirse que Shohat y Stam consideran la teoría del Tercer Cine más apropiada como teoría general, que permita analizar corrientes globales, y sobre todo la situación de los países ‘subdesarrollados’, mientras que la aplicabilidad de la teoría postcolonial se restringiría a situaciones específicas. Además plantean su propio modelo de conceptualización de las relaciones globales contemporáneas al que denominan “multiculturalismo policéntrico”, que busque la interacción de las ‘minorías’ hasta convertirlas en una mayoría; que enfatice no los puntos de origen en el espacio, sino los campos de poder, energía y lucha; que simpatice claramente con los subrepresentados, marginados y oprimidos, y se diferencie así del pluralismo liberal, sus valores universalistas y su abstracta igualdad de oportunidades.

Anthony Guneratne, editor de la compilación *Rethinking Third Cinema* (2003) (que elocuentemente sugiere a la vez su vigencia y su necesidad de adaptación), parte por considerar las razones por las que la teoría del Tercer Cine se ha visto relegada a una problemática ‘regional’ y, pese a su potencial, no se ha incorporado verdaderamente al canon occidental de la

teoría del cine. Estas razones no tienen tanto que ver con el binarismo tantas veces criticado en los manifiestos, ya que “schisms are frequently the sign of the process of maturation of a theory rather than a sign of their collapse, as Jungians and Bakhtinians would hasten to point out.” (9). Las razones fundamentales tienen que ver con las expectativas y prejuicios académicos eurocéntricos, que muchas veces suelen proyectar sus propias agendas y discusiones sobre lo que debería ser el cine del Tercer Mundo; y exigen una sistematicidad en las propuestas que los cineastas, en sus intervenciones polémicas y subordinadas a la práctica, no estaban interesados en cumplir. Después de valorar así implícitamente la importancia del Tercer Cine, Guneratne pasa a señalar sus limitaciones, aquello que es necesario “repensar”. Primero, la distinción entre Segundo y Tercer Cine (como hemos podido comprobar) nunca funcionó, “because the Second Cinema of the auteurs soon proved more visibly fruitful in contesting social inequality and Neocolonialism than the more restricted activities of militant collectives.” (10). La antorcha del Tercer Cine ha terminado pasando de un autor a otro, de Solanas a García Espinosa a Gutiérrez Alea a Ousmane Sembene etc., según las preferencias de la crítica. Segundo, el énfasis en la lucha de clases hace olvidar –como apuntaba Willemen- otras formas de opresión, y dentro del movimiento se produce cierta marginalización de las mujeres como cineastas y como agentes políticas<sup>51</sup>. Tercero, la naturaleza del espectador ha sido ignorada y subteorizada<sup>52</sup>. Nuevamente se apela como solución a la adaptabilidad del Tercer Cine que forma parte de su definición: los cineastas-teóricos se dieron cuenta paulatinamente que “a legitimate countervailing force to monolithic First Cinema was not an equally monolithic alternative but instead a constellation of cinematic forms which embraced hybridity and polyglossia.” (18-19)

---

<sup>51</sup> Gabriel intentará, sin embargo, demostrar que el Tercer Cine aborda satisfactoriamente temas como la cultura, la religión, y el sexismo. En este último punto cita películas como *Lucía* (Cuba, 1968), *Double Day* (México-USA, 1976), y *Last grave at Dimbaza* (Sudáfrica, 1973)

<sup>52</sup> Esta crítica puede ser rebatida en base a las prácticas exhibitivas de *La hora de los hornos*, como vimos, y a la sofisticada conceptualización del espectador de Gutiérrez Alea en “Dialéctica del espectador”



Mike Wayne ha sido quien ha emprendido el proyecto más ambicioso de puesta al día no solamente del Tercer Cine, sino de la tripartición categorial (Primer, Segundo y Tercer Cine) propuesta por Solanas y Gettino. Wayne es el marxista más ortodoxo del grupo, y se muestra relativamente impermeable no sólo a las teorías postestructurales y postmodernas<sup>53</sup>, sino al conjunto de problemas abordado por ellas, aunque reconoce las limitaciones del modelo del imperialismo cultural (2001: 112-13), más o menos en los mismos términos que Stam y Shohat. Sostiene que el concepto de Tercer Cine se encuentra subdesarrollado, y que tanto su primera como su segunda ola han estado orientadas hacia la práctica. El Tercer Cine (al que designa siempre en presente) está comprometido con la emancipación social y cultural, y transforma la manera en que el cine es convencionalmente producido y consumido (en todo esto mantiene la línea de Gabriel). Pero el Primer, Segundo y Tercer cine deben desprenderse del todo de sus connotaciones geográficas para designar más bien estructuras institucionales, prácticas laborales, estrategias estéticas y políticas culturales, que pueden producirse indistintamente en el Primer o en el Tercer Mundo. Además, al designar modos productivos y estéticos en lugar de áreas, el nuevo esquema no tiende a agrupar películas bajo cada categoría, sino a mostrar cómo los distintos componentes pueden interactuar en una misma película (por ejemplo, *La batalla de Argel* presenta Cines Uno, Dos, y Tres); cómo el Tercer Cine puede apropiarse de las estrategias del Primero, o viceversa; qué pasa cuando el Segundo Cine aborda los temas políticos típicos del Tercero (*Missing*, de Costa-Gavras, sería un ejemplo de esto); entre otras posibilidades. Este modelo dialéctico se prueba fructífero en la gran cantidad de mini-análisis que conforma el libro, y le da nuevos aires al Tercer Cine, aunque no lo hace particularmente apto para abordar los nuevos problemas del mundo contemporáneo, que otros autores van a colocar en primer plano.

---

<sup>53</sup> Particularmente cuestiona su lógica de la diferencia, que considera no dialéctica, relativista y particularista, así como la falta de basamentos que proveer para la acción política. (2001: 114-118)

Pasando entonces al otro lado del espectro, tenemos a Stephanie Dennison y Song Hwee Lim, editores del volumen *Remapping World Cinema* (2006). En su introducción a la recopilación sitúan a la categoría propuesta (world cinema) junto a otras (como world music, world literature) creadas en Occidente para referirse a prácticas no occidentales. En este contexto, no pueden dejar de mencionar el Tercer Cine, con las obligadas referencias a Solanas, Gettino y Gabriel (así como otras a Stam, Shohat y Guneratne). Sin embargo, lo descartan no sólo por su falta de vigencia en el mundo actual, sino por su absoluta improductividad teórica y práctica: “[given] the unrealistic demands made on filmmakers of the original definition Third Cinema by its proponents, it is hardly surprising that it never really took off as a film theory or practice.” (5) Para Dennison y Hwee, es hora de decirle adiós a los socorridos discursos sobre la ‘resistencia’, el único metarrelato que no ha sido liquidado con la crisis (¿posmoderna?) de las grandes narrativas. Si la ‘resistencia’ no tiene sentido es porque o la dominación no existe, o la dominación es algo deseable. Dennison y Hwee se cuidan por cierto de sugerir tales alternativas, aclarando que en lugar de la dicotomía entre opresión y resistencia, conciben –vía Rey Chow- un espacio público en el que se negocian las relaciones entre los poderosos y los desposeídos; y en lugar de discursos celebrando la resistencia, prefieren un enfoque “on the interconnectedness of cinematic practices and cultures in the age of globalisation, particularly in terms of the conditions of production and consumption.” (6) Los defensores del Tercer Cine, dicen, incluyendo a Stam y Shohat, pecan de moralismo y corrección política, y al desatender los géneros más populares y comerciales, deniegan el placer al espectador. El world cinema, despojado de la carga política del Tercer Cine, más que superar o resolver sus limitaciones y entrampamientos, simplemente cambia el enfoque hacia un nuevo universo problemático más (pos)moderno, en el que nociones como hibridez, transculturación, transnacionalismo o

traducción juegan un papel central (es decir, el mismo campo señalado por Stam y Shohat para la teoría postcolonial). El world cinema será a la vez una disciplina (un campo de estudio) y una “metodología” que propugne la interdisciplinariedad entre los estudios de área y los estudios de cine. Dennison y Hwee dicen que no les interesa responder la pregunta ¿qué es world cinema? (sino trazar su proceso de conceptualización), pero si tuviéramos que deducir una respuesta a partir de sus planteamientos, diríamos que está conformado por la totalidad de las películas producidas fuera de Occidente (dado que cualquier requisito ideológico se deja de lado) aproximadamente en los últimos veinte años (es decir, a partir de cuando el universo problemático se pone en juego). ¿Cómo abordar un objeto de estudio tan heterogéneo? Esta pregunta no encuentra respuesta, explícita o implícita, en la introducción, pero quizás otros contribuyentes al volumen puedan dar algunas luces.

Kaushik Bhaumik, en un artículo dedicado a Bollywood, amplía el alcance temporal del World Cinema hasta mediados del siglo pasado. Plantea un esquema de tres momentos del World Cinema, es decir, tres momentos en los que el cine de determinadas regiones capta el interés de Occidente y se incorpora por tanto al canon del cine universal. El primer momento es en los 50s, con el ingreso de Japón (Kurosawa, Ozu, Mizoguchi, entre otros) y, parcialmente, India (representada casi exclusivamente por Satyajit Ray). El ‘portal de ingreso’ de estos directores fue el modernismo nacional-cultural con el que se leyó y enmarcó sus propuestas. El segundo momento no es otro que el del Tercer Cine, durante los 70s, con el ingreso de África, Asia y Latinoamérica a través de los valores del cine-arte, pero también de un cine popular-realista<sup>54</sup>, como vimos. Finalmente, en los 90 ingresan China, Hong-Kong, e Irán, a través de los cines de género, particularmente lo que Linda Williams ha denominado “géneros del cuerpo”,

---

<sup>54</sup> Para decirlo con la terminología de Wayne, el Tercer Cine entra como Segundo y como Tercer Cine, simultáneamente.

como las artes marciales, el terror, los thrillers y la pornografía. Es el momento, dice Bhaumik, en que ingresa también ‘Bollywood’ y su peculiar mezcla de melodrama y musical. Bhaumik no aclara si en este esquema además de ‘ingresos’ podría haber ‘salidas’, o dicho de otro modo, si el ingreso, por ejemplo, de Japón al canon del World Cinema, asegura la continuidad del interés por la evolución de la cinematografía japonesa en las décadas posteriores a los 50 (como parece sugerirlo). En cualquier caso, es una propuesta interesante que permite incorporar el Tercer Cine dentro del World Cinema, en lugar de simplemente abandonarlo.

Lucia Nagib nota que ‘world cinema’ es una categoría negativa (mucho más, diríamos, que Tercer Cine, que mantiene una valencia ideológica positiva) y aboga por una definición positiva del término. Si world cinema es, simplemente, todo lo que no es Hollywood (ni cine europeo, cabría agregar, en una tripartición que repite en cierto modo el esquema de Solanas y Gettino), éste continúa dependiendo del paradigma americano como la medida contra la cual se define el resto, inflando aún más, innecesariamente, la influencia (ya grande, por cierto) de Hollywood sobre el resto del mundo. Hay sin embargo, películas que el cine de Hollywood no contribuye mayormente a explicar (Glauber Rocha es el ejemplo de Nagib), sino que el diálogo se da con otras tradiciones. Nagib trata de escapar de este binarismo en favor de un mundo de cines interconectados, aunque no llega a proponer una definición de world cinema.

Por su parte, Elizabeth Ezra y Terry Rowden, editores de *Transnational Cinema: The Film Reader* (2006), evitan una categoría tan amplia, y parten del ‘cine transnacional’, que, como su nombre indica, será aquel que no logra encajar en las cinematografías nacionales, y por tanto un subconjunto, y nunca la totalidad de la producción de determinadas regiones. Subconjunto creciente, ya que, como señalan Ezra y Rowden, cada vez es más frecuente encontrar películas cuya adscripción nacional es difícil o imposible de determinar. La locación de la producción y la

nacionalidad de los realizadores ha perdido conexión estable: pueden, incluso suelen, no coincidir. Se ha vuelto problemática la conexión entre la nacionalidad del film y los lugares representados en él. La *locación* subraya una dislocación<sup>55</sup>. El cine transnacional surge en los intersticios (in-between, una vez más) entre lo local y lo global. Y permite ir más allá (beyond, una vez más) de los discursos del Tercer Mundo y el Tercer Cine, relevantes desde una perspectiva histórica pero no para describir el momento actual, problemáticos desde de la caída del bloque soviético. El ‘cine transnacional’ reemplaza los binarismos del pasado por las complejas interconexiones del mundo presente (Este ‘policentrismo’ es, como vemos, otro de los motivos que se repiten, desde Stam hasta Dennison, Hwee y Nagib en las aproximaciones al transnacionalismo). No muy lejos del tercermundismo y su cine se encuentra, según Ezra y Rowden, el postcolonialismo, “an attempt to maintain and legitimize conventional notions of cultural authenticity” (5) Si para Stam y Shohat el postcolonialismo se apresuraba en descartar el pasado colonial, para Ezra y Rowden sigue demasiado atado a él. El ‘mundo real’, dicen, con un optimismo irrevocable, ya no se define por su pasado colonial, ni por su presente neocolonial, sino por su futuro tecnológico, “in which previously disenfranchized people will gain even greater access to the means of global representation”. Los nuevos temas del transnacionalismo serán la inmigración, el exilio, el asilo político, la soledad, la desterritorialización, el turismo, el terrorismo, la tecnología. El cine reemplaza rápidamente a la novela modernista como emblema de cosmopolitismo. ¿Y cómo son las películas transnacionales? Ciertamente no como las del Tercer Cine. Ezra y Rowden admiten que las que tienen mayores posibilidades de circular transnacionalmente son aquellas que cuentan con mayores presupuestos y valores de producción

---

<sup>55</sup> En otro artículo del mismo volumen, Andrew Higson señala que el cine puede ser transnacional de tres maneras: a) por su co-producción b) por su locación (es el caso que señalan Ezra y Rowden) c) por su distribución y recepción.

y/o aquellas afines a los géneros, modos, y temas occidentales ('Western friendly'), mezcladas, se supone, con modos y temas no occidentales.

Hamid Naficy publica, algunos años antes, un extenso estudio del cine del exilio y la diáspora, al cual agrupa bajo el nombre de 'cine acentuado': *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001)<sup>56</sup>. Su propuesta nos parece la más interesante y productiva para nuestro proyecto, ya que se limita, como el cine transnacional, a un subconjunto determinado<sup>57</sup>, y, además de reflexionar sobre temas más o menos generales, como los últimos autores que hemos estado reseñando, plantea categorías y características detalladas para el estudio del 'cine acentuado'. El cine acentuado tiene un estilo, un modo de producción, y unos cronotopos característicos. Nos interesa profundizar más en el segundo aspecto. Naficy denomina "modo intersticial de producción" (una vez más el intersticio) al propio del cine acentuado, ya que opera "both within and astride the cracks and fissures of the system, benefiting from its contradictions, anomalies and heterogeneity" (1999: 134). Además es intersticial porque, como el cine transnacional, está localizado en la intersección de lo global y lo local. Este modo de producción se caracteriza por: a) un financiamiento diversificado y frecuentemente multinacional. b) La acumulación del trabajo, en lugar de la división especializada de las labores típica del modo industrial. El cineasta suele cumplir múltiples funciones, incluyendo las de guionista, productor, actor, fotógrafo y editor (a veces todas ellas a la vez) Esto, además de economizar significativamente los costos, le permite un mayor control autorial, como veremos detalladamente para el caso de Herzog. c) El bilingüismo o multilingüismo es frecuente en el cine

---

<sup>56</sup> Las principales ideas de este estudio se encuentran resumidas en la introducción una antología editada por él mismo y dedicada a temas similares: *Home, Exile, Homeland* (1999); así como en su contribución a la antología de Ezra y Rowden, "Situating Accented Cinema" (2006)

<sup>57</sup> En este sentido, no estaría reñido con la propuesta de Stam de la aplicabilidad específica de la teoría postcolonial.

acentuado. Esto lo conecta con la literatura que aborda problemas similares, como veremos más adelante. d) El cine acentuado se produce bajo restricciones económicas, temporales o políticas. e) Su distribución y exhibición es limitada y nunca está garantizada, sino que es parte del trabajo del cineasta. f) La producción de los cineastas acentuados es escasa en comparación al volumen producido por directores de la industria. Las películas pueden tardar incluso años en terminarse. Todas estas características implican por lo demás una variante del modelo autorial; el desplazamiento del Tercer al Segundo cine ya se ha producido en este modelo de Naficy. El cine acentuado es el cine autorial-transnacional.

En cuanto a los cineastas, Naficy distingue dos ‘olas’: los desplazados a Occidente entre 1950-70 a partir de la descolonización del Tercer Mundo, que podrían denominarse ‘cineastas postcoloniales’, y los desplazados a Occidente en los 80s y 90s luego de la crisis del socialismo y el nacionalismo, que serían los ‘cineastas posmodernos’ (se establece una distinción útil entre postcolonialismo y postmodernismo). Hay tres tipos de cineastas acentuados: exiliados, diaspóricos y étnicos. Los exiliados, ya sean forzosos o voluntarios, mantienen una relación primaria con su experiencia originaria. Sus obras, por lo general, son una reflexión sobre su tierra y sus contradicciones, más que sobre ellos mismos. A diferencia del exilio, que es siempre individual, la diáspora es siempre colectiva. La identidad del sujeto diaspórico es horizontal y múltiple. Los lazos con la tierra se vuelven un poco más difusos. Por último, los sujetos étnicos son los que reivindican una identidad étnica dentro del país ‘anfitrión’. Es lo que algunos han denominado la ‘vida en el guión’, por la manera de designar la identidad étnica en los EEUU. Las exigencias de la vida en el lugar donde residen es lo que ocupa su obra. Se trata, por cierto, de categorías fluidas que un sujeto podría transitar, y que, de hecho, los colectivos atraviesan en

el proceso de asimilación a la nueva cultura: del exilio a la diáspora a la comunidad étnica hasta convertirse en simples ciudadanos.

Por último, Naficy considera que existe una continuidad entre el Tercer Cine y el cine acentuado. En lugar de reemplazar el estilo y las propuestas ‘obsoletas’ del Tercer Cine por otras relucientes de novedad, los cineastas acentuados le dan un giro acorde con los tiempos. *La hora de los hornos* puede considerarse como la principal precursora del estilo acentuado. De la lucha armada y de clases se pasa a la lucha discursiva y semiótica, y de las alegorías nacionales a las alegorías de la diáspora y el exilio. Pero ambos cines son históricos, políticos, críticos, híbridos y artesanales.

Hemos visto cómo la discusión sobre el cine periférico y transnacional comienza en Latinoamérica y de allí se expande hacia otras regiones del Tercer y el Primer Mundo. Marvin D’Lugo retorna la discusión más contemporánea hacia América Latina<sup>58</sup>, retrotrayéndola incluso hasta antes del Tercer Cine. D’ Lugo observa como antecedentes de las producciones transnacionales los ‘multilingües’ de comienzos de la era del sonoro que las productoras de Hollywood empezaron a realizar en distintos idiomas con el objetivo de no perder sus audiencias internacionales. Estas películas trataban a Latinoamérica como una región indiferenciada, sin mayores particularidades locales, y por eso fallaron en captar el interés de la audiencia, y dejaron de producirse a los pocos años. En la misma década (los 30s), el tango se volvió un boom en Europa y EEUU, y esto dio origen a una serie de películas tangueras con Carlos Gardel que lograban a la vez encarnar aspectos de la cultura local y apelar a audiencias globales. La misma fórmula del musical como pasaporte hacia audiencias a la vez nacionales e internacionales se

---

<sup>58</sup> “Autorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema: from the Mexican ‘ranchera’ to Argentinian ‘exile’” (2003)



repetiría, a nivel regional, con la ranchera mexicana y la chanchada brasilera. En los 50, fue Luis Buñuel el más visible negociador entre América Latina y los intereses comerciales internacionales (analizaremos luego sus producciones ‘norteamericanas’ y ‘francesas’ en México). Luego vendría, claro, el Tercer Cine, que para D’Lugo, como para Guneratne, maneja una noción de autoría a la europea, sólo mitigada por prácticas de producción colectiva, y de hecho, a partir de los 80, los directores del Tercer Cine serían refigurados como autores emblemáticos nacionales. Algunos de ellos, como Gutiérrez Alea y Solanas, y otros posteriores como Ripstein se convertirán en lo que Naficy llama autores exiliados, poniendo en escena la dialéctica entre lo global y local. Solanas, irónicamente quizás, será uno de los grandes defensores de las coproducciones internacionales y explora el exilio y sus complejidades en *Tangos, el exilio de Gardel* (1985). En nuestra época, la identidad cultural también se co-produce y lo local no existe por sí solo, sino reinsertado en la comunidad global.

A algunos defensores finiseculares del Tercer Cine, como Gabriel y Wayne, les falta quizás un poco más de lo mismo que les faltó a los teóricos originales: es decir, mayor flexibilidad y un lenguaje más apropiado para abordar las complejas identidades transnacionales que hoy florecen en nuestro mundo, así como la creciente internacionalización de la (co)producción cinematográfica. A los proponentes del World Cinema y el cine transnacional les falta, en cambio, una actitud un poco más crítica, que bien podrían recoger del Tercer Cine, con respecto al lado excluyente de una globalización desigual en la que la transnacionalidad es un privilegio que sólo algunos llegan a obtener. En lo que sigue intentaré conjugar la plasticidad de los últimos con el peso de los primeros para explorar algunos casos de identidades transnacionales y complejas muy anteriores a la época en que tal tipo de identidad se generalizó hasta el punto de requerir su propio campo disciplinar. Herzog, Buñuel, Aub y Gombrowicz

vivieron en un mundo en que las fronteras estaban mucho más claramente demarcadas que hoy, y sin embargo experimentaron y entendieron cabalmente tanto el lado doloroso del exilio como su potencial liberador. Estos autores se constituyeron a sí mismos o a su obra como frontera, como un espacio de negociación entre impulsos contradictorios, entre la carga de lo que se trae desde y lo que se deja en Europa, y la necesidad de adaptación a (que con frecuencia incluye la fascinación por) América.

# Capítulo I

## Herzog en el Perú: una lectura local

### 1.0. Herzog, autor

El alemán Werner Herzog (n. 1942) es –para sus admiradores, pero también quizás para muchos de sus detractores- el adalid de la terca independencia creativa<sup>59</sup>. Entre los rasgos principales de su imagen pública, que a veces adquiere contornos de leyenda, está el de ser el visionario que previamente escoge siempre sus temas y obsesiones (que no trabaja nunca, por tanto, a partir de lo que le es propuesto, como los directores de la industria) y que en la hora final impone siempre su visión -a veces por encima de consideraciones éticas y estéticas- no solamente a sus productores y espectadores, sino incluso a los sujetos de sus documentales<sup>60</sup>. Asimismo, Herzog es también el buscador de imágenes recónditas y nuevas, el viajero infatigable que recorre cada rincón del planeta para encontrarlas, desde el fondo submarino hasta la cima de las montañas, desde la inerte desolación del desierto africano hasta la ominosa densidad de la selva peruana, desde la gélida inhospitalidad del ártico hasta los infernales pozos de petróleo incendiados de la guerra del Golfo.

Esta independencia y libertad creativa pasa necesariamente por el control de los medios de producción. Herzog cuenta que a sus escasos 17 años ya tenía algunos proyectos de películas y que –numerosas cartas y llamadas telefónicas de por medio- logró que una de sus propuestas

---

<sup>59</sup> En contraste con el Buñuel mexicano, paradigma del ‘genio atrapado en la industria’, como veremos más adelante,

<sup>60</sup> En varias ocasiones Herzog ha puesto en boca de los protagonistas de sus documentales sueños o relatos que provienen únicamente de la imaginación del director, y que éste considera que permiten caracterizarlos mejor. Sobre la transgresión del cineasta a las ‘normas’ del documental puede consultarse Prager, 7-11

interesase a unos productores, que lo citaron para una entrevista. Al verlo entrar, estallaron en carcajadas, y la experiencia fue tan humillante como decisiva en su carrera:

“The whole encounter lasted fifteen seconds, after which I simply turned around and left the office knowing full well that I would have to be my own producer. The meeting was the culmination of many setbacks and humiliations and proved to be a pivotal point for me. I knew there and then that until the end of my days I would always be confronted by this kind of attitude if I went to others to produce my films.” (Cronin 11)

El ser su propio productor le permitirá un control creativo y artístico que, como comprendió tempranamente, hubiera sido difícil en otras circunstancias. Así nace *Werner Herzog Filmproduktion*, una compañía que producirá, durante las cuatro décadas siguientes la totalidad (con una sola excepción) de los films del director desde su primer cortometraje, *Herakles* (1962) hasta *Wheel of time* (2003)<sup>61</sup>. Un total de más de 40 películas, ninguna de las cuales, tampoco, es de otro director: Herzog no parece estar interesado en el negocio ni en la industria, sino que ve el tema de producción exclusivamente como un medio para expresar sus intereses artísticos.

Por lo mismo, predica un minimalismo de medios en cuanto a la producción cinematográfica: un teléfono, una máquina de escribir y un carro –dice- es todo lo que se necesita para producir filmes (Cronin 12). Disiente del espíritu quejoso que parece instalado en el corazón mismo de la cultura cinematográfica, y recomienda a quienes quieran iniciarse en la actividad que si tienen una película para hacer, simplemente vayan y la hagan, en lugar de preocuparse tanto por el financiamiento, que ya caerá por su propio peso. En este sentido es conocida la anécdota de la apuesta con el entonces principiante Errol Morris (actualmente uno de los documentalistas más importantes de EEUU). Herzog le dijo a Morris que si seguía en la

---

<sup>61</sup> A partir de esta fecha en adelante, el modo de producción del cine de Herzog cambia un tanto, alternando el modo intersticial con el industrial al asentarse en Hollywood, como veremos al final de este capítulo.

cultura de la queja nunca iba a hacer ninguna película y que si le demostraba lo contrario, se comería su zapato. El cumplimiento de la promesa, después de la salida de *Gates of heaven* (1978), es documentado por Les Blank (el mismo que documentaría después la producción de *Fitzcarraldo*) en *Werner Herzog eats his shoe* (1980). Herzog ha proclamado en repetidas ocasiones, con un tono bíblico, que es la fe, y no el dinero, lo que hace mover a los barcos sobre las montañas.

Quizás la prueba más palpable de esa libertad creativa del director alemán, sea su desprecio por los estándares de la industria en cuanto a géneros y medidas. Su insistencia en el documental, que constituye la mayor parte de su obra, en tiempos en que el género sufría de minusvalía con respecto a las películas de ficción (desde el inicio del nuevo siglo hay, en cambio, una revalorización del género), provocó que el cineasta desapareciera del radar de la crítica por un buen tiempo<sup>62</sup>. Pero Herzog tampoco trata de abogar por el género ninguneado, sino que más bien no distingue propiamente entre documentales y filmes de ficción; simplemente se trata de maneras de abordar un tema en particular. Pero aún más desafiante que su indiferencia respecto a las jerarquías genéricas de la industria, es su indiferencia respecto a los estándares en el metraje: la mayoría de sus documentales son cortometrajes y medimetrajes, lo que ya de por sí plantea problemas para su distribución y exhibición. Para este cine autorial, cada tema exige su género y su duración respectiva, muy independientemente de los requisitos para que un film sea comercialmente viable.

---

<sup>62</sup> Es elocuente esta anécdota de Antonio Weinrichter en tiempos del estreno del filme de ficción *Invencible* (2001): “¿Qué había sido de Herzog últimamente? Sí, era uno de los nombres señeros del Nuevo Cine Alemán [...] Pero hacía mucho tiempo de todo aquello y no conseguía recordar ninguna película suya que hubiera dejado huella, casi, casi, desde *Fitzcarraldo*. Y de eso hacía ya veinte años. [...] Así que comencé la entrevista diciéndole algo así como que me alegraba de su retorno. Afable y sin aparente asomo de ironía, Herzog me explicó que andaba lejos de estar inactivo, solo que últimamente se dedicaba más a dirigir óperas y filmes documentales (Weinrichter 18)

Dentro de este marco pasaré a abordar las dos películas que produjo Herzog en el Perú. Intentaré demostrar que aún para el esquema autorial más canónico, el cine es un producto colectivo que el director no puede controlar totalmente al milímetro, y que está sujeto a negociación y colaboración. Especialmente cuando es un cine que se produce en una *locación* real, en vez de un *estudio*. En el modo industrial el director gana control sobre el espacio, que puede inventar o modificar a capricho, pero está limitado por la misma lógica comercial de ese sistema que le permite intervenir los escenarios. En el modo autorial el director se emancipa de esa lógica que lo convierte en un subordinado, pero a cambio deberá resolver la serie de inevitables imprevistos que acarrea el intervenir en un espacio real. El director, entonces, el autor cinematográfico, se ubica en la intersección de dos series de tensiones: las del lugar (o locación) y las del sistema (o modo de producción)

En las películas de Herzog, particularmente en *Fitzcarraldo*, la potencialidad de conflicto se desata y alcanza niveles dramáticos, pero sostengo que este conflicto sólo permite evidenciar un proceso que siempre ocurre en el cine de locación, si bien usualmente de manera más armónica y pacífica. Por otro lado, creo que Herzog, pese a la imagen de creador absoluto que ha procurado forjarse y que tanto ha calado entre admiradores y detractores (para quienes lo absoluto se troca en totalitario), a la hora de filmar es plenamente consciente de estar insertándose en un *espacio* determinado, de la necesidad de vivir bajo sus normas, de mimetizarse. Asimismo, aunque en declaraciones públicas quiera construirse como el solitario perseguidor de sus sueños y obsesiones personalísimas, Herzog ha demostrado estar ampliamente informado de la historia y la cultura locales –es decir del *archivo* de la *locación*– en las que integra su proyecto fílmico y su modo de representar. Por eso, en base a esa práctica cinematográfica, más que a engañosas declaraciones de principios, creo que no es descabellado

ni injustificado estudiar estas películas no tanto en su relación con el resto de la obra de Herzog<sup>63</sup>, ni mucho menos en relación al contexto germánico que podrían estar simbolizando y con el que también están dialogando<sup>64</sup>, sino en relación a la temática regional que ponen en juego y en la que se inscriben, así como a las interacciones que generan en su producción en esta *locación*. Para resumirlo con un slogan: peruanicemos a Herzog.

En la última parte de este capítulo exploraré las tensiones propias del *sistema*, a las que se ha enfrentado el cine de Herzog en estos últimos años, cuando ha transitado de su típico modo autorial hacia el modo industrial. El cine de Herzog producido en Hollywood, con la participación de grandes compañías productoras y distribuidoras, ha significado un nuevo giro (que de tan insólito ha pasado desapercibido) en la carrera del director. Sin embargo, las tensiones generadas por este nuevo sistema han resultado más productivas que restrictivas, como veremos. Por otro lado, aún en sus películas más industriales (o, si se quiere, ‘comerciales’), Herzog no ha dejado de preocuparse por la locación y por interactuar con ella. Además el modo de producción de este segmento de su cine también puede denominarse como un lugar: Hollywood. Entre este lugar y el de la locación de cada película se instala el cine más reciente de Werner Herzog.

### **1.1. Herzog en Perú**

Cabe observar que Herzog ha filmado en todo el mundo, pero es Latinoamérica el primer lugar a donde retorna una y otra vez (el segundo África). Aquí ha vivido antes de hacer películas (en México: Cronin 21-22) y donde parece sentirse más cómodo, por su conocimiento del idioma

---

<sup>63</sup> Sin abandonar por supuesto dicha relación siempre que sea útil. Un buen análisis desde esta perspectiva puede encontrarse en Praeger, 21-45

<sup>64</sup> Para tal aproximación, con un énfasis entre estas películas y el *New German Cinema*, consultar Davidson, [paginas](#)

y de la cultura local. Latinoamérica, en la forma de boleros, transmisiones radiofónicas, o personajes de feria, aparece súbita y brevemente en otras películas de Herzog no ambientadas en ni relacionadas con este espacio, como *Fata Morgana*, *Where the green ants dream*, y *Kaspar Hauser*.

Las dos películas que Werner Herzog filmó en la selva del Perú entroncan con vetas fundamentales del imaginario histórico nacional de este país y de toda la región. *Aguirre, la ira de dios* (1972) recrea (con bastante libertad) la figura histórica de Lope de Aguirre, ligada por un lado al crucial y resurgente mito de El Dorado, y por otro, encarnación a la vez de la rebeldía y de la tiranía. Por sus complejidades y contradicciones, que son quizás las de la Conquista misma, el personaje ha tenido un increíble éxito en su traspaso a la ficción: un nutrido número de novelas y obras de teatro latinoamericanas y españolas se han dedicado a revisitarlo. Aguirre es un personaje fantasmal que recorre el *archivo* de la cultura latinoamericana desde la época de la Conquista hasta nuestros días. Por su parte, *Fitzcarraldo* (1982) se ubica en la época del boom de la explotación del caucho, a finales del siglo XIX, actividad que generó profundos cambios en la Amazonía, y que dejó también importantes huellas en la literatura latinoamericana y en la imagen de la selva hasta la actualidad. Se trata además de películas cuyo proceso de producción mismo significó una intervención en la zona, y un diálogo, muchas veces conflictivo, con las etnias amazónicas que la habitan.

### **1.1.1 Aguirre, la ira de Dios**

Lope de Aguirre (1510-1561) fue uno de tantos conquistadores españoles de la segunda hora. Nacido en Oñate, llegó al Perú pocos años después de que las hazañas de Pizarro y los



fastos del imperio incaico dieran la vuelta al mundo y atrajeran a tantos como él, en busca de gloria y riqueza instantáneas. Participó en las guerras civiles entre los conquistadores, luchando del lado del Virrey contra Gonzalo Pizarro, y luego contra Francisco Hernández Girón, y formó parte de la expedición comandada por Pedro de Ursúa en busca de la mítica ciudad de El Dorado. Pero Aguirre no se ganó su lugar en la historia por sus descubrimientos geográficos o servicios militares, sino por su locura y su crueldad. El Loco que persiguió durante años y por todo el Virreynato al juez que se había atrevido a mandarlo azotar por quebrar las leyes de Indias, el Traidor que desafió al mismísimo Rey de España y le declaró guerra a muerte, El Tirano que ejecutó a decenas de sus propios soldados y de civiles por sospechas fundadas o infundadas de conspiración son las figuras de la desmesura que albergaba su cuerpo contrito y contrahecho. Por esta desmesura, y porque su historia está íntimamente ligada a uno de los mitos esenciales del imaginario americano, como es el de la búsqueda de El Dorado, la figura de Aguirre ha fascinado en todas las épocas a los historiadores, escritores y artistas de nuestro continente<sup>65</sup> y de Europa. Pero para enfocarnos en el personaje sería conveniente partir del imaginario que éste representa.

#### **1.1.1.1 ¿En busca de El Dorado?**

Desde su ‘descubrimiento’, América ha sido siempre un *écran* en donde se han proyectado las fantasías europeas. Muchos de los antiguos mitos grecolatinos y medievales, hasta entonces desplazados hacia los confines de la tierra o instalados en un *illo tempore* tristemente perdido, rápidamente empiezan a rebrotar en el nuevo mundo. Algunos de ellos, como los hombres con

---

<sup>65</sup> Bart Lewis (2003) considera que las causas de esta fascinación entre los novelistas latinoamericanos serían: a) la unanimidad de la condena al personaje en la historiografía colonial, que provee una motivación intelectual al novelista para visitar y reivindicar al personaje b) Lo bizarro de los eventos mismos de la expedición, que se prestan para su traslado a la novela, y c) La singularidad para la época de su acto de repudio a la Corona. [paginas](#)

cabeza de perro o con la cabeza en el pecho, expresaban los temores de los europeos ante lo ignoto y lo salvaje, sin embargo la mayoría de proyecciones tuvieron un carácter utópico. América era el lugar de la abundancia, y el paraíso de viejas y nuevas utopías como La Edad de Oro, El Dorado, o El país de la canela.

Fernando Ainsa (1992) ha mostrado cómo el mito de la Edad de Oro, y el de El Dorado, originalmente incompatibles y contradictorios, terminan por combinarse con sorprendente armonía en territorio americano. La Edad de Oro hace referencia a aquella época, irremediabilmente perdida y añorada por todos los escritores clásicos, desde Hesíodo hasta Virgilio, Ovidio y Séneca, en que la exuberancia de la tierra hacía innecesario el trabajo humano para la subsistencia, en que “no había trabajos penosos, los sufrimientos morales y físicos no existían, y el reposo se prolongaba desde el nacimiento hasta la muerte.” (Ainsa 86). El paso de esta edad feliz a la infeliz Edad de Hierro se produce por la curiosidad y la codicia, que llevó a los navegantes a buscar otros mundos, como se simboliza en el mito de Jasón y el vellocino de oro. Con la aparición de América, aquel tiempo remoto y terminado de pronto se actualiza: América es el espacio aislado en donde la edad dorada subsiste incontaminada. Ya desde el mismo Colón la ‘inocencia’ de los indios, su desnudez, la ausencia de moneda y de leyes escritas en sus sociedades, en fin, todos los atributos del ‘buen salvaje’ evocan con frecuencia referencias explícitas a la edad de oro. Habría que agregar que el “discurso de la abundancia” que ha estudiado Julio Ortega (1990) en el Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala, comparte un imaginario similar. Pero la colonización española fue, también desde sus mismos inicios, una empresa de doble valencia, ya que el enriquecimiento y el botín nunca estuvieron ausentes de las perspectivas de los exploradores. Aunque la codicia y la crueldad fueron las marcas más evidentes de los conquistadores, Ainsa nos recuerda que tampoco hay que

menospreciar el valor simbólico del oro que se buscaba. El oro, dice, tenía una función homeopática, referida a su virtual uso con buenos propósitos, incluyendo el de salvar almas del purgatorio, y una función contaminante, como propiciador de diversos pecados. Es así que:

“en esta reconquista prolongada en tierra americana el signo del oro combina el carácter sagrado y el del vil metal, el precio y la salvación, la búsqueda iniciática y el despojo salvaje, la cruz y la espada”

(Ainsa 118)

El Dorado es pues la cifra que mezcla los sueños de la utopía con las promesas de la codicia, y que combina también –transculturalmente- la mitología grecolatina con la leyenda indígena, ya que aparentemente se basó en un ritual de los chibcha de Cundinamarca que involucraba el ofrecimiento de objetos de oro a la laguna de Guatavita, y que ya había desaparecido antes de la llegada de los españoles (Lewis 24). Por otro lado, el imaginario colectivo condensado en El Dorado excede con mucho a los españoles, y representa a toda la cultura europea. La historia de la búsqueda de esta ciudad perdida es una historia multinacional, que comienza con los banqueros austriacos Welser (a quienes Carlos V en 1529 había cedido los derechos de exploración a cambio de los préstamos a la Corona) y termina con las exploraciones en Trinidad de los ingleses, comandados por Sir Walter Raleigh, casi un siglo después<sup>66</sup> (Naipaul, 1984 [1970]). Quizás esto explica la persistencia de la leyenda en la cultura moderna<sup>67</sup>, y también por ello, no debe sorprender tanto que un alemán como Herzog se anime a dar su

---

<sup>66</sup> Con esto terminan las exploraciones oficiales, pero el mito persiste. Tan recientemente como en 1999, el sacerdote Juan Carlos Polentini publica un libro (*El Paí Titi*) en el que no sólo asegura saber dónde se encuentra la ciudad perdida –ahora subterránea- que guarda el oro de los Incas, sino que denuncia que las riquezas, de varias toneladas de oro, fueron saqueadas por el gobierno de Fujimori, quien lo llevó en helicópteros y lo embarcó hasta Japón.

<sup>67</sup> “The states of Arkansas, California, Illinois, Kansas, Missouri, Oklahoma and Texas have towns named El Dorado, Eldorado, or, in the case of Missouri, El Dorado Springs; there are Poe’s “El Dorado”, John Wayne’s western “El Dorado”, the Cadillac Eldorado, and Dreamworks 1999 animated film “El Dorado: city of gold”” (Lewis 23)

versión del tema, haciendo a sus soldados ‘españoles’ hablar en alemán, ya que al fin y al cabo, lo que El Dorado representa no es propiedad de una nación ni de una lengua.

De las muchas expediciones hacia El Dorado, la de Ursúa/Aguirre es la más célebre, y la que mejor sintetiza su locura última. Pero al mismo tiempo, cabe notar que Lope de Aguirre históricamente tiene una relación ambivalente con El Dorado. Tanto en las fuentes primarias<sup>68</sup> como en las novelas, pronto se revela que Aguirre tiene una agenda muy diferente, en apariencia de mayor realismo político, aunque en el fondo no menos desquiciada que la conquista de reinos ocultos en las profundidades de la selva. Su plan consiste en proseguir hasta la desembocadura del Amazonas (para él Marañón) hasta llegar a Panamá, donde reuniría un ejército que se sume a los soldados bajo su mando (sus ‘marañones’) para finalmente llegar hasta Lima y arrebatarse el imperio de las manos de los virreyes, oidores, clérigos y demás funcionarios de la administración colonial, y del mismo rey Felipe, para el caso. Su proclamada ‘traición’, su acto de desvincularse y renegar del poder real, es el primer paso (en un camino sin retorno para todos los que le acompañasen) en esta empresa de reconquista. Todas las novelas sobre Aguirre que veremos a continuación mantienen esta línea. En algunas versiones, Aguirre se muestra escéptico desde el principio<sup>69</sup>, en otras (Sender) es él mismo quien transmite los fantásticos relatos de las calles empedradas de oro y el rey que se cubre todos los días con polvo de oro, pero cambia de parecer en el curso de la expedición. Todos (cronista y novelistas) coinciden en señalar que una vez

---

<sup>68</sup> Existen varias crónicas sobre esta expedición. Emiliano Jos, quien se encargó de recopilarlas y estudiarlas con profundidad opina que la más completa y confiable es la de Francisco Vázquez/ Pedrarias de Alместo. Coinciden con él Rafael Díaz Maderuelo (2002) y Bart Lewis (2003), de modo que a esta crónica me ceñiré en este estudio.

<sup>69</sup> “De El Dorado se habla mucho hijos míos, pero nadie lo ha visto. ¿Lo ha visto alguno de ustedes? Yo no le he visto. En esto pasa un poco como en aquella vieja historia de los burladores que hicieron el paño para el rey [...] Así se me da que andamos nosotros. Empeñados en ver este paño famoso de El Dorado, que tal vez no hayamos de ver nunca, y dejándonos a la espalda los reinos del Perú, cuando tenemos hombres y bríos para conquistarlos y hacer esta vez lo que tantos en otras no han podido.” (Uslar Pietri 46-47);

“Este servidor vuestro, Lope de Aguirre, no cree poco ni mucho en fantasmas del otro mundo ni tampoco en la realidad verdadera del imperio de los Omaguas, ni en las islas de la perenne juventud ni en las razas que viven debajo del agua.” (Otero Silva 146)

convertido Aguirre en el líder absoluto de la expedición (tras las muertes de Ursúa y Guzmán), desprecia los signos que de pronto aparecen de la cercanía del reino de los omaguas (humo de poblaciones a la vera del río para Uslar Pietri; guías que dicen conocer el camino en Sender; ambas para Pedrarias de Alместo) para seguir adelante con su proyecto. Lope de Aguirre está a la vez ligado a y desvinculado de la gran utopía de la Conquista.

El Aguirre de Herzog no muestra esta contradicción. Por siempre estará empeñado en la conquista de El Dorado; su proyecto político simplemente no existe en esta versión. Herzog mezcla dos expediciones: la de Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana de 1540, y la de Ursúa y Aguirre de 1560. Es difícil decidir cuál de las dos es la que prevalece como plataforma en la película, pero en mi opinión es más la primera que la segunda<sup>70</sup>. Como dice Ronald Fritze: “In fact, it might almost be said that Herzog’s film is a portrayal of what might have happened if Aguirre had been on Orellana’s voyage down the Amazon” (1985: 77). La rebelión de Aguirre contra Ursúa no se produce entonces, como en las demás versiones, por la ineptitud de éste para conducir la expedición, o por su falta de autoridad, sino porque éste pretende emprender el camino de retorno, siguiendo las órdenes de Gonzalo Pizarro, en lugar de continuar independientemente la búsqueda de la riqueza y la gloria. En este contexto, la traición a la Corona se hace innecesaria (no así en el proyecto político-militar del Aguirre histórico) y no puede resultar sino un acto de “locura absoluta”, como califica Herzog la carta que Aguirre le escribió al Rey. Para el director alemán, Aguirre es la encarnación de la locura de la Conquista

---

<sup>70</sup> Ya que otorga la estructura narrativa, en dos partes: la primera con una expedición numerosa y abigarrada, y la segunda con un puñado de españoles librados a los elementos; y otorga el punto de vista, ya que supuestamente es Gaspar de Carvajal –cronista de Orellana- el narrador en off del relato, lo que produce una aporía narrativa hacia el final, cuando a Carvajal primero se le acaba la tinta, y luego muere, sin que termine la película.

toda, de su futilidad alimentada por imposibles leyendas áureas<sup>71</sup>. Es la conquista de lo inútil, o lo inútil de la conquista, para parafrasear el título de uno de los libros de Herzog, quien describe así su fascinación por el personaje:

“Aguirre fascinated me because he was the first person who dared defy the Spanish crown and declared the independence of a South American nation. At the same time he was completely mad, rebelling not only against political power but nature itself” (Cronin 77)

La primera parte de esta declaración muestra una conciencia de parte del director alemán de cómo ha sido releída la figura de Aguirre desde Latinoamérica. Si bien no es cierto que Lope de Aguirre haya declarado la independencia de ninguna nación (y el concepto mismo de nación todavía no estaba propiamente formado), Herzog probablemente tenía en mente la reivindicación que Simón Bolívar hace de Aguirre como un proto-independentista, y que será, como veremos luego, esencial para un novelista como Otero Silva en su proyecto por reivindicar al personaje condenado por la historia colonial. Lejos de haberse basado únicamente en “a children’s book about adventurers that had a very short passage on Lope de Aguirre” (Cronin 77) como le gusta insinuar al director y repetir a muchos críticos, Herzog demuestra conocer bien aquellas “many pieces of literature [...] that talk about him in rather legendary terms” (ibid.)

Al mismo tiempo, Herzog declara su verdadero interés, que no es tanto el de la rebelión contra el poder, sino “contra la naturaleza misma”. A diferencia de los escritores hispanoamericanos, Herzog no está interesado en los crímenes del tirano, (de los que quedan pocos en la película) sino en su patología<sup>72</sup> (narcisista, tanático y sediento de poder). Tampoco le

---

<sup>71</sup> “Although the real Aguirre had no interest in El Dorado, dramatically it is better to have him seeking the land of gold along with everyone else. What better way to emphasize a mad quest that give it a non-existent goal?” (Fritze 79)

<sup>72</sup> “Herzog tends to be fascinated by totalitarian impulses more than by the specific facts of history –colonial or otherwise- that produces the conditions leading to totalitarian rule” (Praeger 28)

interesan las bizarras anécdotas ‘novelescas’ que acompañan su leyenda (ninguno de los detalles repetidos de novela a novela ingresa a la película). La insurrección política de Aguirre, esencial para los novelistas que tratan de aquilatar su lugar en la historia, es para el cineasta sólo uno de los signos de su locura y desmesura.

Hay que ver en esta extirpación de la dimensión más política de Aguirre un movimiento típicamente herzogiano. Cada vez que ha tratado, por ejemplo, el tema de la guerra en sus documentales (*Ballad of the little soldier* (1984), *Little Dieter needs to fly* (1997), *Lessons of darkness* (1992)), Herzog ha tratado de capturar algo como la “guerra en sí”, independientemente de las circunstancias y bandos que presenta el conflicto, pretensión que genera fundadas críticas:

“He is less interested in uncovering the root causes of the conflict than in documenting its unpleasant symptoms. Herzog, has here, once again, provided a perspective on an event while removing the larger, contextualizing frame. One might, then, be inclined to ask whether it is possible to present a subject that is this deeply political without taking a political position.” (Praeger 148)

El gesto descontextualizador de Herzog se evidencia de manera más extrema y problemática cuando aborda temas polémicos y contemporáneos, pero está presente en casi toda su obra, y es en gran parte responsable de la calidad ‘metafísica’ tantas veces celebrada en su cine, ya que un mismo procedimiento puede generar resultados diversos de acuerdo con el asunto al que se le aplique. *Aguirre*, entonces, intentará proveer un retrato de la “conquista en sí”, y, como hemos visto, uno de los principales motores de ésta fue la persecución de viejos mitos en el nuevo continente, y entre estos, el más persistente y esquivo ha sido siempre el de El Dorado.

### **1.1.1.2 Versiones de Aguirre**

Hemos dicho que Aguirre es una presencia constante en el archivo hispanoamericano. Por lo menos 2 cineastas de talla mundial, Werner Herzog (*Aguirre, la ira de dios*, 1972) y Carlos Saura (*El Dorado*, 1988), así como muchos escritores destacados, entre ellos el venezolano Arturo Uslar Pietri (*El Camino de El Dorado*, 1947), el español Ramón Sender (*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, 1962), el argentino Abel Posse (*Daimón*, 1978), y el también venezolano Miguel Otero Silva (*Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, 1979) han abordado in extenso el personaje en sendas novelas. No son por cierto las únicas figuraciones de Aguirre en la ficción, pero quizás sí algunas de las más representativas,<sup>73</sup>. Veremos ahora cómo se ha manifestado esta presencia en algunas de las novelas más importantes dedicadas a su figura. Trataré de centrarme en las intenciones perseguidas por los autores textuales en cada obra, en las estrategias empleadas a nivel formal para conseguir estos objetivos, y dado que se trata de novelas históricas, en la manera de relacionarse con la historia y de concebir su transformación en literatura. Usaré preferentemente el contraste para realzar las posibilidades y límites que cada obra construye. Siempre que sea pertinente, trazaré relaciones entre las novelas y la película de Herzog, lo que me permitirá al mismo tiempo insertar a ésta última dentro del universo problemático de las primeras, y dar cuenta de las diferencias. Se trata de leer la película de Herzog *a través* de las novelas latinoamericanas.

Pero antes se hace necesaria al menos una apretada síntesis de la jornada al Dorado. La expedición, como dijimos, estuvo a cargo del gobernador Pedro de Ursúa, quien hacía poco había rendido importantes servicios a la Corona al reprimir una masiva sublevación de esclavos negros en Panamá. Fue financiada por el propio Virrey del Perú, con la esperanza de que la

---

<sup>73</sup> Podría mencionarse adicionalmente, entre novela y teatro, y sin pretender ninguna exhaustividad, a Ciro Bayo (*Los Maraños*, 1913), Gonzalo Torrente Ballester (*Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en 3 jornadas*, 1941), José Sanchís Sinisterra (*Lope de Aguirre, traidor*, 1992), Jorge Ernesto Funes (*Una lanza por Lope de Aguirre*, 1984), Félix Álvarez Sáenz (*Crónica de blasfemos*, 1986), Sara Joffré (*La hija de Lope*, 1999)



promesa del enriquecimiento instantáneo alejaría de Lima a los díscolos y perturbadores (como el propio Aguirre). La expedición empezó con malos presagios, ya que muchos de los bergantines contruidos durante largos meses para atravesar el Huallaga se hundieron apenas echados al agua, y los españoles se vieron obligados a apiñarse y abandonar la mayor parte de sus pertenencias en tierra. Unos 3 meses después, los soldados estaban hastiados de la inactividad de sus días en la balsa, de las inclemencias de la selva y de la ausencia de noticias sobre el Dorado. A falta de otro culpable, y con no poca envidia, muchos acusaban a Ursúa de olvidar sus responsabilidades de líder por dedicarse a atender a su amante mestiza, la bella Inés de Atienza. Los amotinadores, entre quienes empezaba a destacar el liderazgo de Lope de Aguirre, finalmente asesinan a Ursúa y sus capitanes en la noche de Año Nuevo, y nombran como nuevo jefe a Fernando de Guzmán, un noble castellano que tenía los pliegos necesarios para el cargo. Pero acá asoma la desmesura de Aguirre, que no se conforma con cambiar de jefe, sino que hace nombrar a Guzmán como Príncipe y a todos los soldados renunciar a la soberanía de Felipe II en un documento escrito que él firma como “el traidor”. Además, convenció a sus huéspedes de que la conquista del Dorado no valía la pena, y lo que había que hacer era volver al Perú, para hacer la guerra a los funcionarios del Rey y tomar por fuerza el Virreynato. De modo que continuó navegando en el Amazonas hasta llegar a su desembocadura, ignoró los supuestos indicios de cercanía de la tierra soñada, y no paró hasta desembarcar en la isla Margarita (cercana a las costas de Venezuela), donde tomó preso al gobernador y principales, y estableció un reinado de terror mientras reparaba sus naves para emprender el viaje hacia el Perú vía Panamá. Tanto en la isla como en el trayecto por el río se multiplicaron las ejecuciones arbitrarias (entre ellas la del nuevo Príncipe), ya que Lope siempre sospechaba estar rodeado de traidores y cobardes. Al ser descubiertos sus planes y alertadas las fuerzas reales en Panamá,

desembarcó en Venezuela pensando llegar por tierra hasta Lima, logró hacerse de algunos poblados que sus habitantes habían abandonado invadidos por el temor, y finalmente, pese a su superioridad numérica y de armas, perdió frente a las esmirriadas fuerzas del gobernador de Barquisimeto, ya que la enorme mayoría de sus soldados se pasaron, primero de a pocos y luego masivamente, al campo del rey, acogiéndose a los perdones que ofrecía el gobernador. En su hora final, Lope mató a su propia hija para que no fuera “colchón de bellacos”, y murió de dos arcabuzazos. Su cuerpo fue desmembrado y su cabeza colgada como ejemplo para los rebeldes.

Tanto Uslar Pietri como Sender, Saura y Otero Silva se atienen a estos hechos, mientras que Abel Posse se permite un ejercicio bastante libre de la fantasía, de modo que contrastaremos primero las estrategias narrativas de estos autores al abordar la misma historia, para terminar comentando brevemente la apuesta de Posse. Uslar Pietri, con un sentido de la acción narrativa que bien podría calificarse como cinematográfico, se atiene en buena medida al género de la novela de aventuras. El comienzo de la novela, de notable factura, permite dar una idea del estilo del venezolano de aproximarse al centro del relato de forma progresiva y como a través de círculos concéntricos. La novela comienza con el viento del Mar del Sur soplando sobre la costa del Perú. El narrador, como replicando la gran panorámica de una cámara (pero al mismo tiempo superando sus limitaciones concretas), sigue al viento en su movimiento ascendente hasta la sierra, pasa fugazmente por Cusco, Lima y Trujillo, ciudades principales del Virreynato, atisbando algunas imágenes y sonidos, y finalmente se despeña en los picos más altos de la cordillera. Allí se convierte en niebla y se descuelga lentamente por el lado opuesto de los Andes, hasta llegar a Moyobamba. La cámara entonces (o foco, si se prefiere el término narratológico) atraviesa bosques y campamentos de indios hasta detenerse en la luz de una antorcha sostenida por un mulato. Entonces empieza la acción. Y la acción que se empieza a

contar es la de un personaje muy secundario de la expedición, el padre Portillo, quien es obligado con engaños a contribuir a su financiamiento. El siguiente capítulo nos mostrará, en una nueva panorámica, la vida en Santa Cruz de Saposoa, mientras los expedicionarios aguardan la culminación de los barcos. Escuchamos el ruido de la lluvia incesante, el de la tos de los enfermos, las pláticas y murmuraciones que nos dan una clara idea de las tensiones en el campamento, antes de instalarnos en la tienda del gobernador Ursúa. Aguirre aparece como un personaje secundario, entre varios otros, (aunque desde el comienzo con un aura de inquietante escalofrío), que sólo en la medida que avance la novela va a ir cobrando mayor protagonismo hasta tomar por asalto tanto el poder como el relato<sup>74</sup>. Con una efectiva combinación de mirada panorámica y atención al detalle, Uslar Pietri respeta el principio realista de mostrar y no decir, sin explorar demasiado en la psicología de los personajes sino más bien concentrándose en sus acciones, como es característico en la novela de aventuras (recuérdese el prólogo de Borges a *La invención de Morel*). El resultado es un convincente y apasionante relato en donde las cuerdas están tensadas de tal manera que la situación se torna siempre insostenible, ya desde el principio para Ursúa, pero pronto también para Guzmán y para el mismo Aguirre.

*Aguirre, la ira de Dios* de Herzog, también pertenece al género de aventuras, aunque de una manera vaga y superficial. Herzog ha declarado que con *Aguirre, the wrath of God* (1972) intentó hacer una película de aventuras<sup>75</sup>, pero es bastante claro que difícilmente puede calificarse como tal. Si bien lleva algunas de las líneas matrices del género, como la locación exótica y el tema de la conquista de un reino (que queda sin embargo en mera promesa), su temporalidad suspendida y su cualidad metafísica tienen muy poco que ver con los éxitos de

---

<sup>74</sup> En esto –como en muchas cosas– sigue un poco la línea de la crónica, ya que Pedrarias de Alместo ni siquiera menciona a Aguirre sino hasta el momento del asesinato de Ursúa.

<sup>75</sup> “Aguirre could be viewed almost as a genre film, an all-out adventure film that on the surface has all the characteristics of the genre, but on a deeper level has something new and more complex within.” (Cronin 76)

Errol Flynn, John Huston o Indiana Jones. *Aguirre* es una película en la que un autor emplea vagamente y a capricho un género para hacer un poco más accesible su hermético lenguaje y conseguir una audiencia un poco más amplia. El contraste con Uslar Pietri puede servir para ilustrar precisamente este punto. Para un lector que desconozca la historia, la intriga de la novela se incrementa en cada capítulo, el peligro constante es uno de los componentes del género. En cambio en la película, no hace falta recurrir al archivo para comprender, en los primeros minutos, que la expedición no va a conseguir su objetivo, cualquiera que éste sea:

“Uma perspectiva que liquida também con a expectativa de aventura, nao pela incerteza do resultado, mas pela certeza da derrota. Nao há surpresa, nao há emocoes. Ao contrario, o tédio, o desolacao, a irritabilidade das personagens, que nao encontram o que fazer em sua espera inútil, sao sutil e constantemente acentuados pela montagem.” (Nagib 154)

Bart Lewis, quien estudia algunas de estas novelas siguiendo un estricto criterio cronológico y correlacionándolas con las corrientes literarias dominantes en la región al momento de su publicación, considera a *El camino de El Dorado* como una muestra tardía de la novela criollista, regionalista o de la tierra, que había alcanzado sus cimas con *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* o *La vorágine*, y que tiene como eje central la imponente de la naturaleza (sea llano, pampa o selva) sobre los personajes. Es así que, en la novela de Uslar Pietri, “what were only places of hunger and hardship in the chronicle –river, jungle, mountains, sea- have been generalized into the overpowering nature of the regionalist novel” (Lewis 62). Es esta ambientación de la historia de *Aguirre*, nos dice Lewis, lo que le preocupa a Uslar Pietri. Mi aproximación a esta –y otras novelas- es distinta, ya que me interesa menos la estética en la que se enmarca la obra que el proyecto que intenta ejecutar, y sus estrategias para efectuar la conversión de la historia en literatura, pero esta observación puntual me parece útil, sobre todo si

se piensa –rompiendo por cierto el criterio cronológico- en las películas de Herzog. Dando un paso más allá de *El camino de El Dorado*, en *Aguirre, la ira de Dios* la naturaleza deja de ser mero ambiente –por grandioso que éste sea- y se convierte en verdadero personaje<sup>76</sup>. Y si las premisas ideológicas del género de aventuras dictan que el individuo debe demostrar su valor imponiéndose sobre su medio, aquí el individuo no tiene ni siquiera una oportunidad. Herzog ha declarado varias veces ser “director de paisajes”, y si bien esta cualidad está presente a lo largo de todo su cine, y se origina en una relación dialéctica y compleja con el romanticismo alemán, me interesa señalar que también se entronca con una tradición de representación en la literatura latinoamericana, tanto más persistente cuanto el escenario es la selva<sup>77</sup>. La selva mantiene cierta cualidad encantatoria y mucha personalidad en la literatura latinoamericana, de manera no muy diferente a lo que se puede observar en las dos películas de Herzog. Muchos escritores sudamericanos podrían suscribir esta declaración: “The jungle is really all about our dreams, our deepest emotions, our nightmares. It is not just a location; it is a state of our mind.” (Cronin 81). Y es así como se ha representado. Por ejemplo, los tópicos del interminable recorrido del río, la inmutabilidad del paisaje, el hastío, la fiebre, los ruidos constantes y amenazantes de seres invisibles, el peligro acechante, se repiten en casi todas sus representaciones literarias. La selva de Herzog no es esencialmente distinta de la selva de la literatura latinoamericana, sus películas bien podrían formar parte de nuestro imaginario regional.

Muy distinta a la de Uslar Pietri es la aproximación de Sender, ya que si el venezolano actúa como novelista y guionista, el español asume un rol más cercano al de cronista e

---

<sup>76</sup> Asimismo ocurre en las obras más paradigmáticas de la novela criollista, como en *La vorágine*, más no parece ser el caso en la de Uslar Pietri, ni siquiera para Lewis.

<sup>77</sup> Por ejemplo, además de la ya citada novela de José Eustasio Rivera, en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *La casa verde* (1965) de Vargas Llosa, *La nieve del Almirante* (1986), de Álvaro Mutis, *El país de la canela* (2008) de William Ospina, por mencionar sólo algunos ejemplos de distintos momentos de la literatura latinoamericana. Para las dos primeras puede consultarse el estudio de Diana Sorensen (2007, pp )

historiador, y a veces parece incluso abrumado por el peso de la historia. En contraste con el comienzo arbitrario, pero imaginativo y efectivo que reseñamos de Uslar Pietri, Sender empieza poniendo fechas (“El año 1559..”, primeras palabras del texto) y reseñando la historia de Pedro de Ursúa antes de la expedición al Dorado. Y si el narrador-camarógrafo buscaba volverse invisible, el narrador-cronista reivindica la propiedad del relato en sus cortas pero elocuentes acotaciones sobre el tejido de la trama: “como dije antes”, “como diré más adelante”. Las acciones resultan principales o secundarias, así como los personajes, en base a una perspectiva histórica y jamás en base al capricho del narrador que elige enfocarse en ellas. Así, el episodio del padre Portillo, que abría la novela de Uslar Pietri y ocupaba su primer capítulo, es reseñado de forma impersonal en par de párrafos para ilustrar las astucias de Pedro de Ursúa. Asimismo, su fascinación por las fuentes históricas lo lleva no sólo a reproducir *in extenso* los documentos originales atribuidos a Lope de Aguirre, sino incluso a inventarse algunos apócrifos. Esto último es un buen indicio de la concepción de la literatura detrás de la novela histórica de Sender. Mientras que Uslar Pietri simplifica, corta y recorta la historia, la somete a ampliaciones y reducciones para así convertirla en literatura, el procedimiento de Sender para operar la transmutación es el de densificar, rellenar con la caracterización y el detalle el frío dato histórico. Así, por ejemplo, de cada uno de los soldados ejecutados por Lope de Aguirre, se ofrece una rápida semblanza, de sus aficiones o manías más saltantes antes de despedirlos definitivamente de la historia (y de la Historia). La literatura es pues aquí la complementación (o suplementación, por su carácter subsidiario) de la historia, el llenado de sus inevitables vacíos, su en-carnación.

En el caso de Otero Silva, la literatura no se sirve de la historia (Uslar Pietri) ni la complementa, (Sender) sino que la completa y la corrige. No (sólo) llena sus vacíos: le da un sentido definitivo, resuelve sus dudas, a veces le enmienda francamente la plana. Sender es

amigo de la historia (y a veces su servidor); Otero Silva establece una relación agonística con ella. Pero centrémonos primero en su afán totalizador. No se trata tanto de la exhaustividad del relato de la expedición de Ursúa y Aguirre (Sender) como de ofrecer un retrato global del temido personaje. Por eso rechaza el flashback como modo de comunicar el pasado de Lope antes de su gesta demencial y heroica; Otero Silva cuenta la historia de Lope de Aguirre desde su adolescencia en Oñate hasta su muerte en Barquisimeto, pasando por su participación en las guerras civiles en contra de los rebeldes Gonzalo Pizarro y Francisco Hernández Girón. Todo esto ocupa el primer tercio de la novela, y prepara algunos de los temas que obsesionarán más tarde a Aguirre, como la traición. Pero la intención totalizante de la novela se muestra también a nivel formal. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* es un muestrario de técnicas y recursos narrativos: un narrador heterodiegético, un narrador homodiegético que encarna la voz de Lope de Aguirre, el mismo Aguirre como narratario (lo que se suele llamar narración en segunda persona), el narrador Aguirre dirigiéndose a un narratario misterioso (¿el lector? ¿un cómplice?), un narrador que se dirige a Inés de Atienza, que persiste como narrataria incluso después de muerta. Y además: cartas reales y ficticias, escenas teatrales al estilo griego con todo y coro, Aguirre ante el tribunal de la historia, una lírica y extensa descripción de la cuenca del Amazonas, Aguirre en el infierno de Dante. Todo esto se presenta alternado<sup>78</sup>, como formando un mosaico de técnicas a través de las cuales progresa la historia. La intención es contar la historia total de Aguirre: toda su vida, desde todas las maneras y todos los géneros posibles. La literatura es integral e integradora.

Lo que se gana con la perspectiva de Sender con respecto a la de Uslar Pietri es una comprensión más compleja de las situaciones, un entendimiento más cabal de las motivaciones

---

<sup>78</sup> No mezclado y entrecruzado con fluidez y naturalidad, como podría ocurrir en una novela de Vargas Llosa, por poner un ejemplo.

de los distintos personajes principales. En la versión simplificada de la novela de aventuras, los personajes de reparto son un poco monigotes, su psicología está reducida a algunos rasgos esenciales. Pedro de Ursúa es necio e imprudente; Fernando de Guzmán, un aterrado prisionero de circunstancias que lo sobrepasan (bastante menos caricatural, sin embargo que el Guzmán de Herzog, cuya ascensión al trono no le ayuda a superar una aguda diarrea). Sender en ambos casos se permite mostrar su habilidad, su capacidad de mando y de tomar decisiones inteligentes, así como también los errores de estrategia que los conducen a su trágico final. En contraste lo que se pierde, (o lo que se gana con la perspectiva inversa) es el costado más insólito, desmesurado y fantástico de la historia de Aguirre, que permite la seducción del lector no especializado. Así por ejemplo, para Uslar Pietri Aguirre nunca duerme (lo que le da un carácter demoníaco y espectral), mientras que Sender racionaliza la leyenda y explica que “cuando dormía dos o tres horas tenía bastante y no quería más” (56). Para Uslar Pietri, los asesinatos de Aguirre no tienen ninguna otra lógica que la del capricho, la venganza y la crueldad. El Tirano es construido como un maniaco-depresivo que a veces muestra una extremada cortesía y respeto por sus súbditos (como cuando ofrece, en repetidas ocasiones y sin que nadie se lo pida, respetar la vida y pagar por los bienes de los vecinos de la población adonde llegan), para luego embarcarse en frenéticos ataques de violencia en los que no evita mancharse literalmente las manos de sangre. Sender transfiere la función de verdugo a los negros de la expedición, y además trata de racionalizar en lo posible los crímenes, explicando en cada caso su función en obtener y conservar el poder, aunque llega un momento en que la total irracionalidad de su gobierno se hace inevitablemente manifiesta. Con todo, el novelista español logra construir un personaje un poco más plausible, mientras que el venezolano talla una figura legendaria y terrorífica.



Otero Silva, también venezolano, no está, como su compatriota, interesado solamente en la eficacia del relato; pero tampoco en la ecuanimidad de la historia, que permite juzgar más lúcida y menos apasionadamente a sus protagonistas. *Lope de Aguirre príncipe de la libertad*, como el título puede presuponer, tiene un propósito claro: reivindicar a este héroe condenado por la historia. No es, por cierto, una tarea fácil. A la altura del gobierno de Lope en la isla Margarita (es decir, en el último cuarto de la novela) se inserta una extensa “nota del novelista”, en donde el autor explicita su propósito. Dice el novelista que después de haber consultado a ciento ochenta y ocho autores diferentes, “entre cronistas de Indias, memorialistas, historiadores, ensayistas, psiquiatras, moralistas, narradores, poetas, dramaturgos, etc.” (255) ha constatado “la implacable inquina con que casi la totalidad de esos escritores consultados han tratado en sus páginas al caudillo marañón.” (256). “Los biógrafos e interpretadores de Lope de Aguirre se han conjurado” (257) dice el novelista, contra él. ¿Pero cómo contrarrestar, cómo probar esa conjura? Las 23 citas de distintos autores en contra de Aguirre que acumula el novelista no prueban “la magnitud del rencor” como éste pretende, ni mucho menos la conjura, sino, a lo mucho, unanimidad. Contra los 188 autores anónimos (ya que “es precepto universal que los novelistas no estamos obligados a rendir cuentas a nadie de nuestras bibliografías” (256)), el novelista opone una sola figura, pero una figura de autoridad irrevocable: la de Simón Bolívar, quien “calificaba el documento de desnaturalización de España [...] como ‘el acta primera de la independencia de América’” (258) y quien procuró hacer circular la famosa carta de Aguirre al Rey en la prensa de su época. Bolívar, el fundador de la nación venezolana, el Libertador de América, salta al estrado para bendecir el proyecto del novelista.

Además de esta defensa extradiegética, hay, por supuesto, una defensa a nivel de la diégesis. Durante el cruce del río Amazonas, antes de que el novelista nos haya advertido de su

propósito, lo que hace es tomar a Aguirre al pie de la letra. Instalarse en su mirada, narrar con su voz, es la mejor manera de que los crímenes y ejecuciones parezcan tener por lo menos una cierta lógica. ¿Quién mejor que Aguirre para argüir las razones de cada una de sus acciones? Hay dos buenas razones para merecer la muerte: conspirar contra la vida del caudillo, o ser partidario del rey, y en la mayoría de los casos las dos están íntimamente unidas. Así, por ejemplo, Guzmán y sus partidarios conspiran para asesinar a Aguirre<sup>79</sup>, Diego de Trujillo y sus cómplices urden una nueva conspiración, Sancho Pizarro y Diego Balcázar son irremisibles y secretos realistas, etc. Lope siempre está seguro de sus decisiones y siempre acierta. ¿Cómo? Acá el novelista echa mano del recurso a lo fantástico, algo extraño para una novela que carece de la propensión a lo real-maravilloso que podría tener la de Uslar Pietri. Resulta que Aguirre tiene un demonio llamado Mandrágora que vive dentro de él y que le informa de las traiciones. La justicia de las ejecuciones, la seguridad de que no se trata de un capricho ni una sospecha infundada, descansa pues en este recurso, por lo menos hasta antes de llegar a la isla, donde Lope expulsa a Mandrágora por no informarle de la traición de Pedro de Munguía. Las mismas razones – conspiración y servilismo monárquico- servirán para justificar las 25 ejecuciones ordenadas por el Tirano durante su gobierno en la isla Margarita, con una importante diferencia formal: el novelista, después de descubrir sus cartas, dedica un capítulo al juicio de la historia. Para cada uno de los 25 crímenes, se presenta primero la versión de los rencorosos historiadores, y luego la defensa de Lope de Aguirre, que los desmiente<sup>80</sup>. Nótese que el odio furibundo e indeclinable de

---

<sup>79</sup> En este punto coinciden todas las versiones, sin embargo mientras que otros señalan como fuente de la desavenencia entre el recién nombrado Príncipe y Aguirre, la inobservancia de sus órdenes, su toma de justicia por propia mano sin consultar o incluso contraviniendo la autoridad ‘real’, y la sensación de todos los conspiradores del peligro que corría sus vidas, para Otero Silva se trata únicamente del arrepentimiento de Guzmán por haberse desnaturalizado de su señor.

<sup>80</sup> Después de este capítulo, para narrar el fin de su héroe, el novelista se ve extrañamente contagiado por el lenguaje de los acusadores y empieza a llamar a Aguirre “el cruel tirano.” Esto puede ser deliberadamente irónico (usar el nombre acusatorio luego de haber ‘demostrado’ su inocencia) pero no deja de expresar el peso de la historia a la que el novelista se enfrenta.

Aguirre contra la Corona, que está en la raíz de todos sus asesinatos, lo posiciona como el proto-independentista que Bolívar sabrá reconocer. En la hora final de Aguirre, en un giro insólito, la guerra emprendida por éste no fue para arrebatarse al rey el poder, la gloria y las riquezas que les fueron injustamente negadas, sino por “la causa de los flacos y los humildes” contra “los soberbios y los poderosos” (336).

Sender intentaba comprender los excesos de Lope de Aguirre porque intentaba comprender a todos sus protagonistas. Su concepción de la literatura, y de la historia, así se lo dictan: todos pueden tener razón, aunque no todos puedan ganar. La literatura es mejor cuanto más explica. Otero Silva no quiere tanto comprender como reivindicar, no tanto explicar como defender. A Sender le interesa la totalidad de un hecho (la expedición de Ursúa) que la historia enseña pero sólo la literatura puede detallar; a Otero Silva le interesa la totalidad de un personaje condenado por la historia pero que es más grande que ella, y que sólo la literatura puede rescatar. La totalidad de uno es la parcialidad del otro.

En algún punto intermedio entre Uslar Pietri y Sender (y quizás un poco más cercano a su compatriota) podemos ubicar a la película de Carlos Saura, *El Dorado*. En parte parece haber sido filmada *contra* Herzog, como una corrección de la imagen fílmica ya canónica del personaje. Saura retoma la ‘verdadera’ historia de la expedición de Aguirre, con los personajes y hechos claves de la crónica y las novelas, con toda la imponente de los bergantines, la pompa y colorido de los trajes y armaduras, las decenas de soldados, y por supuesto muchas tomas panorámicas para apreciar bien el espectáculo. Saura aprovecha la capacidad del cine para brindar imágenes impactantes, para resumir en un encuadre lo que en literatura toma a veces páginas de descripciones. Si Herzog recurre al minimalismo para saltar a la metafísica de la historia, Saura escoge el tono de la superproducción para restituir la grandeza del hecho

histórico. Al mismo tiempo, sin embargo, reconoce la principal limitación del cine con respecto a la literatura: su imposibilidad de replicar todas las menudencias de la narrativa. Así, mientras los novelistas se obsesionan con la totalidad y disputan sobre la mejor manera de conseguirla, Saura apuesta por la parcialidad: la película sólo cuenta la historia desde el comienzo de la expedición hasta el ascenso de Aguirre al poder, dejando para un epílogo a cargo de una voz en off algunos detalles de su final. Herzog entiende el cine como un arte sintético, los literatos buscan la exhaustividad; Saura renuncia a ambas pretensiones.

Claro que lo que deja de lado no es tampoco casual: es el “cruel tirano” de las numerosas ejecuciones en el río y la isla Margarita el que queda fuera de la película. Ya desde el comienzo hay una intención de ennoblecer a Aguirre: no se le presenta con la consabida cojera y contrahechura en la que tanto insisten los novelistas (y que Klaus Kinski repite con notable talento y sin caer en lo grotesco). Tampoco es Aguirre, en la versión de Saura, el líder de la conspiración contra Ursúa, sino sólo uno de los conspiradores, y aunque después se le nota sediento de poder, esto se compensa con el tierno amor hacia su hija. Otero Silva quería justificar a Aguirre desde sus crímenes, instalándose en ellos y convirtiéndolos en actos de rebeldía; Saura lo justifica liberándolo de aquella carga. Saura quiere contar un gran relato épico de conquista, de intriga, de muerte, pero evitando que los aspectos más oscuros del personaje ensombrezcan el resplandor de las imágenes. En suma, con su fidelidad a la historia y su gran impacto visual, la película no plantea propuestas nuevas y aporta poco al debate sobre Aguirre, conformándose con la ilustración por sobre la reflexión.

En la novela de Otero Silva, hay otro personaje al que también presta voz, al que también intenta comprender y reivindicar. Es Inés de Atienza, la otra ‘mala’ de la historia. También aquí el novelista lucha contra la historia oficial. Una vez más, Otero Silva nos ofrece mayor

*background* sobre Inés que las demás versiones: nos habla de su madre Chestan Xefcuin, amante de Huáscar, de su aya india Mitaya Uitama, de su matrimonio con Pedro de Arcos y su temprana viudez, de su enamoramiento con Pedro de Ursúa en Trujillo.

Una vez llegada Inés a la expedición, todas las versiones se parecen: recalcan la belleza de la mestiza, el encandilamiento de Ursúa, el resentimiento de la tropa. Es después de la muerte de Ursúa que llega el momento crucial para Inés, su prueba de fuego. En la novela de Uslar Pietri, curiosamente, y a pesar de haber sido mostrada anteriormente como objeto de deseo de los capitanes Salduendo y La Bandera, Inés prácticamente desaparece de la novela, apareciendo fugazmente de cuando en cuando como un alma doliente que no hace más que rezar y llorar por la muerte de su amado, hasta que es asesinada, sin que sepamos muy bien porqué (pero en esto el crimen de Inés no es una excepción, como dijimos) por los matones de Aguirre. Muy distinta es la Inés de Sender, ya que a través de este personaje aprendemos cómo la mujer era en la época era trofeo y botín. Inés debe aceptar con naturalidad el cortejo de La Bandera, y comprende que necesita un protector, porque a cambio de sus favores se asegura el alimento (que escaseaba cada vez más en el largo trayecto por el río), la conservación de sus pequeños privilegios (como el de mantener tienda aparte, una criada, y menaje personal) y cierta tranquilidad. A la muerte de La Bandera, pasa a Salduendo, quien se preocupa menos que su predecesor de mantener las apariencias del cortejo, y finalmente es asesinada, a la par que su último amante, por los hombres de Lope de Aguirre, quien profesa una ascética del poder que excluye cualquier tipo de lujuria. (“Estoy harto de asuntos de putas en el real”, es su sentencia). Esta secuencia de degradación de la que Inés es recipiente: amor (Ursúa) → deseo con apariencias amorosas (La Bandera) → deseo a secas (Salduendo) → rechazo y muerte (Aguirre), nos ilustra cómo el pasaje de uno a otro término es de carácter cuantitativo, más que cualitativo (excepto para el último término,

cuya valencia es opuesta a los anteriores). Es decir, la relación de Inés con Ursúa no es esencialmente diferente a las que mantendrá después con sus reemplazantes; sólo le son más favorables los términos de la negociación<sup>81</sup>. Recordemos, si hicieran falta pruebas adicionales, que Ursúa rechaza cualquier idea de matrimonio, pese a la insistencia del padre Henao al respecto. Una mestiza, por hermosa, rica o ‘noble’ que sea, tiene claramente demarcados sus límites en la sociedad colonial.

Es cierto que esta suerte de estudio de la economía del deseo en el siglo XVI es bastante frío y poco nos dice de los sentimientos de la mestiza. ¿Es veleidosa, como piensan Aguirre y la mayoría de soldados? ¿Mantiene Inés en su corazón la fidelidad a Ursúa, pese a su necesidad de adaptarse a las nuevas circunstancias? Estas preguntas resultan casi irrelevantes en la aproximación de Sender, pero son centrales en la de Otero Silva. Éste elige dignificar a Inés mediante el amor. Después de llorar y enterrar a su amado, en lo único que piensa es en la venganza<sup>82</sup> contra las doce personas que llegaron esa noche a matar a Ursúa, y por poco le gana la mano a Aguirre antes de que éste la mande matar.

Libre de las ataduras de la crónica, Herzog “chose the view that represents her as the dignified and faithful companion of Ursúa.” (Fritze 80) En esta versión libre, Ursúa no muere en la rebelión de Aguirre, sino que solamente es herido. Inés permanece a su lado, cuidando de él y de sus fieles, hechos prisioneros por el nuevo caudillo. Cuando finalmente Ursúa es ejecutado, después de la muerte de Guzmán y cerca del final de la cinta, Inés se interna en la selva y desaparece, como fundiéndose con ella. Hasta entonces, Inés representa la contraparte y el punto

---

<sup>81</sup> Algo similar ocurre en la película de Saura, sólo que dada la ausencia de la instancia analítica, la conducta de la mestiza parece francamente veleidosa y casquivana.

<sup>82</sup> “Juan Alonso de la Bandera se cuela en tu aposento al cerrar la noche, se desviste y se tiende desnudo a tu lado, tú cierras los ojos para no verle, ausente y muda le permites que penetre tu carne, piensas en la sangre vertida por las venas de Ursúa para que tu cuerpo no sienta otra cosa que rencor [...]” (Otero Silva 188)

de fuga a la hipnótica capacidad de seducción y la lógica de poder de Aguirre: “O contraste mais radical que Aguirre encontra no filme e a objetividade das mulheres. Seu desvario se desmascara no olhar implacável de Doña Inés, que o enfrenta e contradiz toda a sua lógica” (Nagib 157). Si en *Sender Inés* sirve para ilustrar la sujeción de la mujer en la época, y Otero Silva la rescata con el subterfugio de la conciencia, en Herzog la mujer (como los aborígenes (Davidson 124-5)) encarna una lógica alternativa, uno de los Otros de la cultura europea colonialista que tan estrepitosa y épicamente fracasa en la película.

En conclusión, *El camino de El Dorado* es una novela más apasionante, construida con mayor atrevimiento y arte literario, en donde la técnica es más depurada precisamente por ser más invisible, en donde los elementos están cuidadosamente contrapesados y no hay lugar para la hojarasca, y dirigida hacia cualquier lector capaz de disfrutar de la magia de un buen relato. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* prefiere claramente un lector aficionado a la novela histórica o interesado en Lope de Aguirre, explora con seriedad y honestidad la dimensión histórica de este personaje central del imaginario americano y ofrece un retrato más sólido de la época y la mentalidad de los conquistadores. *Lope de Aguirre príncipe de la libertad* está un poco a medio camino entre la apelación al lector común o al lector predispuesto. Se beneficia del conocimiento previo de la historia de Aguirre porque permite apreciar la magnitud de la apuesta, pero a la vez éste disminuye la persuasión de los argumentos del novelista. En todo caso, se trata de una novela audaz, con un despliegue técnico más bien visible y deliberado, con momentos más logrados que otros, pero que en conjunto logran construir convincentemente, sino la verdad de la historia, al menos una de sus versiones.

*Daimón*, de Abel Posse, es una novela de carácter muy distinto que las anteriores. No cuenta, en absoluto, la expedición de Aguirre; la novela comienza después de la muerte de éste,

con su resurrección espectral (y la de sus compañeros), y hace atravesar al personaje a través de toda la historia del continente, desde 1572 (“hoy hace justo once años del tiempo de su propia condena y vil ejecución”, Posse 22) hasta las dictaduras de la década del 70 en el siglo XX. Se trata pues de un compendio de los momentos claves de nuestra historia, en donde Lope de Aguirre es sólo el pretexto o el catalizador. Posse se muestra particularmente interesado en el choque entre la mentalidad colonialista y utilitarista de los europeos con la vitalista de la naturaleza americana (que aquí también es un personaje, encarnado en animales y tribus indígenas), así como en el proceso de modernización de América Latina y su ingreso en la economía capitalista.

El Aguirre que ingresa a *Daimón* es un fantasma libresco, construido a partir de los relatos históricos y ficcionales, y de la mitología al uso sobre Aguirre. Entre sus fuentes, la película de Herzog, estrenada 6 años antes de la publicación del libro, no es una de las menores. Antes de comenzar la novela se ofrece, para el improbable lector neófito, un breve resumen del personaje histórico, más irónico que objetivo. Comienza así:

“Lope de Aguirre (1513-1561?). Denominóse el Tirano, el Traidor, el Peregrino. Antiimperialista, declaró guerra desde la selva amazónica, rodeado de monos, a Felipe II, fundando de hecho “el primer territorio libre de América”” (Posse 8)

La lectura bolivariana, radicalizada y actualizada al lenguaje político marxista, está presente desde el principio de la obra y convierte a Aguirre en ‘antiimperialista’. Pero además nótese que la otra fuente que constituye el personaje mítico del que parte Posse es Herzog, aludido en la expresión “rodeado de monos”, que recuerda el memorable final de la película en el que Aguirre, solitario y con su balsa invadida por pequeños primates, pronuncia su grandilocuente y delirante discurso de poder y pureza racial. Un poco más adelante en la novela,



al comenzar el segundo capítulo, hay otra alusión, quizás un poco menos explícita: “Se persistía en un rumbo hacia el Sur, pero no era lineal, diríase que se trataba de una marcha circular a través del laberinto” (Posse 35). El movimiento circular de la cámara en esta última escena, así como el motivo de la circularidad en toda la película<sup>83</sup> (y en toda la obra de Herzog, para el caso) como un movimiento que no conduce a nada, movimiento sin progreso (algo similar puede decirse para la figura del laberinto) ha sido unánimemente destacada y celebrada ya desde la crítica contemporánea al estreno de la cinta, hasta los estudios más comprensivos sobre el autor. Esta alusión a la “marcha circular” y al “laberinto”, en un relato sobre Aguirre, no puede ser simplemente casual. Para Posse, la película de Herzog ya ha quedado incorporada al imaginario latinoamericano sobre Aguirre. Posse, empeñado en latinoamericanizar al Peregrino español (como veremos a continuación), latinoamericaniza de paso al director alemán<sup>84</sup>.

La literatura, en este caso, no rearma la historia (Uslar Pietri), ni llena sus vacíos (Sender), ni la corrige (Otero Silva). Sirve para explorar lo que a ésta le está vedado por su anclaje fáctico, habita el espacio de la ucronía, se sirve de la imaginación para explorar el imaginario colectivo de nuestra cultura. Esto se ve sobre todo en algunos episodios. Orellana dijo haberse enfrentado con las míticas amazonas, y la expedición de Aguirre halló a su paso algunos vestigios de este encuentro. Posse despliega todo el potencial erótico de esta fantasía y lo resuelve con inteligencia, mostrando cómo los hábitos domésticos y machistas de los conquistadores terminan

---

<sup>83</sup> Las últimas palabras de la voz narrativa de Gaspar de Carvajal, después de declarar que se le ha acabado la tinta, son: “Ya no puedo escribir más. Flotamos en círculos.” A esto habría que agregar la circularidad de los movimientos de Kinski, su marca característica en este film, y la circularidad, o repetitividad, de la música de Popol Vuh.

<sup>84</sup> La novela antecede en casi cinco años a la otra película ‘peruana’ de Herzog, *Fitzcarraldo*. Sin embargo, no deja de ser sugestiva, incluso sorprendente, esta coincidencia: al recorrer la época del boom cauchero, Posse menciona el esplendor de Manaos y su teatro de Ópera, en donde se está presentando, a la llegada de Aguirre, Enrico Caruso (que es exactamente lo que ocurre en la primera escena del film, y que nunca ocurrió históricamente). La novela incluso menciona a “azucareros de impoluto traje blanco de Irlanda”. Que Posse se haya enterado del proyecto en el que Herzog estaba involucrado entonces, no es imposible, aunque quizás sí improbable (como también el que Herzog hubiera leído la novela). Lo único que se puede decir es que ambos beben del mismo imaginario americano.

por infiltrarse en y a la larga estropear la utopía de una sexualidad liberada y dionisiaca. El otro gran mito es, claro está, el de El Dorado, adonde llegan por cierto los españoles en el quinto capítulo, complaciéndose con mil proyectos para su recién adquirida fortuna, para luego darse cuenta que no pueden resolver la logística del transporte del oro. Lope opta de nuevo por la traición y entrega el oro a los indios alzados en la rebelión de Túpac Amaru. La literatura, a diferencia de la historia, permite siempre e incluso habita en el “hubiera”. Por eso Posse proclama no estar haciendo, “de ninguna manera”, novela histórica, sino, en todo caso, metahistórica. (Lewis 92)

Y un gran “hubiera” es el que permite a Lope de Aguirre pasar por los momentos representativos de la historia colonial, desde el afianzamiento del imperio español hasta la independencia de las colonias, desde el boom cauchero hasta las revoluciones y dictaduras de fines de siglo. Y todo esto es para su protagonista un proceso de aprendizaje de lo americano. La primera epifanía se produce al constatar, en Cartagena de Indias, cómo el épico aventurerismo de los guerreros de las primeras décadas ha sido reemplazado por la eficiencia de la administración colonial y el esplendor del comercio:

“Se quedó meditando en una mesa de un rincón oscuro de la taberna. Por primera vez en sus largas vidas se sintió americano. Al menos con el rencor del americano y ese cierto orgullo vegetal y paisajístico que con el tiempo sería confundido con mero folklorismo.” (Posse 100)

El orgullo de ser parte de esta tierra feraz y pródiga que a otros abastece (he ahí el rencor) está seguramente en la base del sentimiento americanista que empezó a cuajar en la clase criolla hacia fines del Virreynato. El hecho es que a partir de esta nueva conciencia, Aguirre empezará a escuchar a Huamán, un noble incaico que formaba parte de su compañía, y con él como guía, sube hasta las alturas de Machu Picchu, donde empieza un proceso de desaprendizaje de “su

blanquiñoso prurito del hacer (213)” y su reconversión espiritual a través de una supuesta mística andina basada en la anulación del yo y el ingreso en lo Abierto, al final del cual “su sudamericanidad era ya casi completa (213)”.

Esta conquista del conquistador es la que, en cierto modo, emprenden todos los novelistas latinoamericanos, desde Uslar Pietri, que potencia el rol de la naturaleza americana (ese “orgullo vegetal” del que habla Posse) hasta Otero Silva, que lucha contra la historiografía colonialista<sup>85</sup>. En la película de Herzog, aún si el director parte de preocupaciones muy diferentes y ajenas a las de estos autores, se produce un fenómeno similar. Los conquistadores terminan no sólo conquistados sino aniquilados por el invisible poder de la naturaleza americana (a la cual están asimilados los indígenas). América triunfa sobre Europa. Con la diferencia de que mientras los latinoamericanos prefieren la seducción y/o reconversión del conquistador, el director alemán opta por la destrucción del mismo a manos de una naturaleza hostil.

La relación de Herzog con la historia en esta película puede parecer hasta cierto punto más cercana a Posse que a los otros tres novelistas por su libertad recreativa, y por no sentirse en ningún momento conminado a seguir la ruta de la historia. Por otra parte, mientras que Posse desde las primeras líneas nos instala en el espacio de lo fantástico y –si se quiere- de la metahistoria, la película de Herzog podría pasar (o pretender pasar) por una fiel reproducción de la historia. A esto contribuyen el realismo del vestuario y demás detalles de la representación, así como la autoridad de la voz narrativa (en off) de Gaspar de Carvajal, supuesto cronista de la

---

<sup>85</sup> En Sender no aparece demasiado el problema de “lo latinoamericano”, pero sí hay un interés, que podríamos llamar antropológico, por rescatar a un grupo étnico: el de los afroamericanos, a quienes no sólo se les otorga un rol narrativo importante como intermediarios de la violencia de Aguirre (verdugos), inexistente o muy minimizado en las otras novelas, sino que también se registran sus cánticos, sus rituales, sus creencias. Posiblemente la misma distancia con que mira Sender la historia de Aguirre, el no sentirse involucrado en ella, le permite percatarse que en la conquista no sólo intervinieron dos actores antagónicos, sino también este otro grupo que ha dejado importantes huellas en la cultura de nuestro continente.

expedición. Hay también sin embargo algunos elementos que contravienen la verosimilitud, como el alemán hablado por los ‘españoles’ (aunque esta puede ser una práctica más o menos convencional en el cine industrial), el barco que los conquistadores encuentran en la copa de un árbol y que no sabemos si atribuir a un delirio (en el guión sí se explica que el barco perteneció a la expedición anterior de Orellana, pero en la película se elimina esta referencia, quedando como un elemento misterioso y poético<sup>86</sup>), y el propio hecho de que la voz narrativa ‘oficial’ sea insuficiente para cubrir todos los acontecimientos de la cinta, así como un ambiente, difícil de precisar pero creciente y progresivo, de irrealidad, que culmina en el delirio de la escena final. En realidad, esta mezcla o indeterminación entre realidad y ficción, entre lo documental y lo fabricado, es un sello característico de Herzog. Así, cuando Herzog declara que, después de haber leído muchas novelas hispanoamericanas sobre Aguirre, “no one really knows what is true and what is not” (Cronin 77) está hablando más de su manera de abordar el personaje que de sus fuentes, ya que Lope de Aguirre no se encuentra precisamente en la penumbra de la historia. Tanto en sus documentales como en sus filmes de ficción, Herzog moldea la realidad a sus deseos, en pro de una verdad poética (o extática), dice, superior a la verdad ‘del contador’. Realidad y ficción se unifican en la voluntad del creador, o más bien, se someten por igual a ella, como a veces llega a expresar con meridiana claridad:

“It was curious because when I arrived there [the Amazon jungle] everything was exactly as I had imagined it. It was as if the landscapes had no choice: they had to fit my imagination and submit themselves to my ideas of what they should look like” (Cronin 81)

Esto que Herzog dice sobre los paisajes, es decir, sobre la naturaleza, evidencia una voluntad de dominio sobre ésta no demasiado diferente de la de sus protagonistas. Los fracasos

---

<sup>86</sup> Y que puede recordar al galeón perdido en la selva de *Cien años de soledad*, publicada unos años antes. Como hemos dicho, Herzog suele apoyarse en la imagen que de la selva ha construido la literatura latinoamericana..

de sus personajes (Aguirre y Fitzcarraldo) son los triunfos del director. Por otro lado, la misma lógica se aplica a la historia<sup>87</sup>. Si Sender era el servidor de la historia, Uslar Pietri su editor (por así decirlo) y Otero Silva su antagonista, Herzog es, sencillamente, su amo, que toma de ella (y descarta) cuanto quiere. Mientras que Posse creaba un espacio paralelo a la historia para, desde allí, explorar sus procesos y sus contradicciones, Herzog la somete a los requerimientos de una verdad superior a la histórica, llámese esta poética, existencial o metafísica. Para ser más precisos, (y menos injustos con nuestro cineasta) podríamos decir, con Ronald Fritze (81), que Herzog está usando la historia de tres maneras distintas y paralelas en este film: como alegoría histórica, en donde hay una clara y lúcida crítica (que evita, por ejemplo el maniqueísmo de indios ‘inocentes’ y españoles ‘malos’) a la mentalidad colonialista europea y a la complicidad de la Iglesia en esta empresa; como alegoría contemporánea, en donde la crítica estaría enfilada al totalitarismo nacionalsocialista y sus sueños de pureza racial; y como comentario existencial sobre la condición humana, que es el plano preferente para el director, en donde la película alcanza su verdadero y último sentido. Añadiré que en cuanto crítica histórica, se conecta con toda la tradición crítica e historiográfica latinoamericana sobre la conquista (su locación); en cuanto alegoría contemporánea se conecta con su contexto de producción; y en tanto comentario existencial se conecta con el resto de la obra del director.

En contraste con los novelistas, para quienes la historia es punto de partida, y de llegada, para el director alemán es una plataforma para explorar asuntos universales, y quizás en esto reside la diferencia de perspectiva entre la mirada local, y la mirada extranjera. Sostengo sin embargo que, pese a dicha diferencia, y como lo supo reconocer tempranamente Posse, *Aguirre la ira de Dios* (1972) se ha ganado un lugar como un eslabón en la cadena de discusión sobre

---

<sup>87</sup> “I just took the most basic facts that were known about the man and spun my own tale” (Cronin 77)

este fascinante personaje. La película se produce en un momento en que la revisión de Aguirre estaba en su cúspide (recordemos las fechas de las novelas de Sender, Posse y Otero Silva: 1962, 1978, y 1979 respectivamente), y forma parte de dicha revisión, de la que el autor estaba al tanto. El hecho de tratarse de una visión original y única (así como de ser uno de los puntos más altos en la filmografía del director, y de hecho, su primera película en obtener amplio reconocimiento internacional) sólo aumenta su impacto en el tema. Herzog podría haber pretendido hablar de la “conquista en sí” y de la “tiranía en sí”, pero los latinoamericanos no podríamos, ahora, volver a mirar a este personaje sin las impresionantes imágenes ofrecidas por esta película, y sin tomar en cuenta su apuesta.

## **1.1.2 Fitzcarraldo (1982)**

### **1.1.2.1 ¿Quién fue Fitzcarrald?**

Así como la primera película de Herzog en el Perú está basada en un personaje histórico, también lo está la segunda. Carlos Fermín Fitzcarrald, nos cuenta el propio Herzog, fue “a fabulously wealthy real-life rubber baron at the turn of the century, a man who apparently had a private army of 5,000 men and a territory the size of Belgium.” (Cronin 171) A diferencia de Aguirre, que ha obsesionado, como vimos, a tantos historiadores y literatos, Fitzcarrald es un personaje un tanto olvidado por la historia, y recordado sobre todo en relación a (o partir de) la película. A la luz de su ausencia en las páginas de la cultura<sup>88</sup>, Herzog parece tener razón cuando

---

<sup>88</sup> Ha dejado, sin embargo, su huella en la topografía: tanto en el istmo de Fitzcarraldo, que él descubrió, ubicado entre los ríos Mishagua y Alto Manu, y por donde hizo pasar el famoso barco; como en una pequeña provincia del departamento de Ancash, que fue su lugar de nacimiento, y actualmente lleva su nombre.

dice que “the real Fitzcarrald is not a very interesting character per se, just another ugly businessman at the turn of the century.” (ibid)

Cuarenta años antes de la película, sin embargo, (y cuarentaicinco después de la muerte del personaje), coincidiendo con IV Centenario del descubrimiento del río Amazonas por Francisco de Orellana, el profesor y ex-colaborador de *Amauta*, Ernesto Reyna, publicó una biografía de Fitzcarrald que intenta no sólo rescatarlo para la historia, sino encumbrarlo como modelo de peruano ejemplar. *Fitzcarrald, el rey del caucho* (1942) lo presenta ante todo como un explorador y un patriota. Como explorador, su mayor hazaña fue el descubrimiento del istmo que, aunque en desuso, hasta ahora lleva su nombre, y que permitió nuevas rutas comerciales e incorporó a la selva peruana el departamento de Madre de Dios, hasta entonces bajo la influencia de los caucheros bolivianos. Pero su espíritu aventurero, se encarga de subrayar Reyna, era superior a su afán de lucro; por eso continúa explorando los ríos de la selva y se adentra por pasos considerados peligrosos o impracticables, ya sea por sus rápidos y cascadas, o por los indios hostiles que los habitaban. También le atribuye Reyna la fundación de la actual capital de Madre de Dios, Puerto Maldonado, que habría bautizado así en honor del explorador Faustino Maldonado, quien pereció en esta zona. No escasean aquí las comparaciones con “la sangre heroica de los Conquistadores del Perú”, cuya gloriosa senda prosigue Fitzcarrald. Reyna incluso da cuenta de “un viejo rumbero, de apellido Reina [sic]”, quien “dejó una carta en la que hablaba de un cauchero Fitzcarrald que había descubierto la quimérica tierra del oro [El Dorado]” (20) En cuanto a su patriotismo, Fitzcarrald nunca olvida izar la bandera peruana y entonar el himno nacional en los territorios conquistados, e impone en sus caucherías las “bravas marineras con estribillos y lemas que hablaban de una hegemonía peruana de la selva” (p. 77). Se niega

rotundamente al plan de los pérfidos caucheros brasileros y bolivianos de conformar una separatista ‘República del Acre’ y combate a fuego a los intransigentes.

No hace falta siquiera acudir a otras fuentes para darse cuenta que todo el proyecto de Reyna de convertir a Fitzcarrald en una suerte de héroe del capitalismo, se vuelve pronto insostenible. Reyna expulsa los muchos relatos que presentan al cauchero bajo una luz más que sombría hacia un apartado final titulado “La leyenda negra”. Entre las acusaciones y “embustes que forjaron malévolamente [...] muchos enemigos y envidiosos” están las de ser un “terrible matón” y la de actuar como soberano medieval en los territorios de la Amazonía, con dominio sobre la vida y la muerte de todos cuantos vivían en la zona. Estos “embustes” terminan sin embargo por colarse en la propia versión de Reyna, que para empezar, habiéndonos informado que fue de la “leyenda negra” de donde nacieron calificativos como ‘Rey del Caucho’ y ‘Señor Feudal del Ucayali’, termina por titular a su obra con uno de estos calificativos denigratorios. Pero no queda allí la cosa. Después de alabar la “astucia” e “indomable energía” de Fitzcarrald para dominar a las “tribus salvajes” haciéndoles creer que era el enviado de los dioses, Reyna agrega, en tono condescendiente: “Fitzcarrald llegaba hasta la audacia de tener policía particular, dictar leyes y no reconocer más autoridad que la emanada de su persona.” (29) Y más adelante: “En estas soledades [...] no había más ley ni legislación que la del calibre 38. Los rifles consagraban el dominio territorial y santificaban los crímenes.” (73) Estas cosas las suelta Reyna como guiñando un ojo al lector y extremando su comprensión para con aquel gran hombre, y parece no darse cuenta que mucho no se diferencian de los “embustes” de la “leyenda negra”.

Pero si Ernesto Reyna es un escritor de segunda fila que emprende una apasionada y contradictoria defensa del cauchero patriota, Jorge Basadre, el patriarca de la historia del Perú republicano, ofrece, en las tres páginas que le dedica al personaje en su *Historia de la República*



*del Perú*, una imagen no muy diferente. El estilo circunspecto y mesurado del historiador enciclopédico contrasta con la exaltación del escritor de circunstancias, pero las conclusiones son las mismas: Fitzcarrald fue un gran explorador (su istmo fue “el descubrimiento geográfico más importante en el Perú del siglo XIX”), y un gran patriota, “ofreciendo su brazo, su dinero y su gente para defender la soberanía de su país” (8: 282). En este y otros apartados, Basadre considera la explotación del caucho sólo como un gran negocio para la región Loreto, y no se detiene a considerar la estructura laboral en la que se basaba ni mucho menos su impacto en las tribus nativas de la zona. Desde la primera edición de su monumental obra (1939) hasta las sucesivas revisiones que emprende hasta 1968, el historiador delata (al menos en este punto específico) la persistencia de un proyecto nacional y una ideología que aún no han tomado en cuenta al indígena. A diferencia de (el indio de) la sierra, que entró en la agenda problemática desde el mismo comienzo del siglo, la selva continuó viéndose como un territorio deshabitado y aprovechable por lo menos hasta los años 70, es decir en la época en que Herzog filmaba su primera película amazónica. Volveremos sobre esto cuando comparemos los filmes de Herzog con los de Robles Godoy.

Herzog no parte de estos textos, sino del relato oral que le hiciera “a friend who years before had helped me raise money for Aguirre<sup>89</sup>” (Cronin 171), y es difícil identificar las fuentes de este ‘informante’, pero no se puede descartar que sean estos mismos textos. En todo caso, Herzog expone de nuevo su desprecio por las verdades fácticas e inferiores de la historia no sólo con respecto al personaje sino a todo el contexto que lo rodea: “It was all very thin stuff for a

---

<sup>89</sup> En otras entrevistas, Herzog identifica a este amigo como Joe Koechlin, empresario hotelero peruano de ascendencia alemana. Por su parte el cuzqueño César Vivanco, colaborador de Herzog en ambas películas, reclama haber sido él quien contó a Herzog y al productor Walter Saxer por primera vez la historia de Fitzcarrald, en la *Nochebuena* de 1971, mientras se rodaba *Aguirre*. Vivanco es autor de un cortometraje documental sobre Fidel Pereira, el único sobreviviente para la época del entorno del Fitzcarrald histórico.

film [...] while the history of the rubber era in Peru did not interest me in the slightest.” Una vez más, sin embargo, el director demuestra que, para no estar interesado en representar con fidelidad la era del caucho en la selva peruana, hizo bastante bien su tarea: Don Araujo, uno de los barones del caucho que aparecen en la película, referencia a Joachim C. Araujo, uno de los primeros caucheros de la zona, quien ‘diseñó’ el sistema de semi-esclavitud por deudas con que se retenía a los trabajadores sirigueros. Asimismo, en el guión de la película (aunque no pasó a la pantalla), cuando don Aquilino le explica a Fitzcarraldo cómo la zona está repartida entre varios propietarios, se hace alusión a la Peruvian Amazon Company, nombre de la empresa fundada por Julio Arana, el más poderoso y cruel cauchero de la era, cuyos abusos llegaron a ser denunciados por algunos europeos como Roger Casement (el protagonista del *El sueño del celta* de Vargas Llosa) y Walter Hardenburg, que en el guión aparece como otro de los propietarios caucheros, “el único prusiano.”<sup>90</sup> Tal parece que Herzog, aquí como en *Aguirre*, quiere subestimar (y casi ocultar) la labor de investigación y familiarización con el contexto que se requiere para abordar un tema histórico, en pro de la imagen del artista todopoderoso y visionario. Declaraciones aparte, cumple con diligencia su tarea, y nada parece inverosímil en su escenificación de la era del caucho.

En su adaptación de la historia, Herzog convierte a Fitzcarrald en Fitzcarraldo, y con la letra de añadidura, en lo contrario de lo que fue: en vez de un peruano poderoso y sagaz en el comercio; un europeo pobre, idealista y emprendedor, cuyos desmesurados proyectos (el ferrocarril transandino, la máquina de hielo) sólo terminan en estrepitosos fracasos, y cuyo amor por la ópera es su gran y elevado móvil. En la película hay un claro contraste entre este simpático idealista (el tratamiento del personaje es muy distinto al de Aguirre) y los señores del caucho,

---

<sup>90</sup> Extraje estos datos del artículo de Lester Caltvedt, “Herzog’s Fitzcarraldo and the Rubber Era” (1988)

ricos pero ignorantes, superficiales hasta el ridículo (le dan de beber champán a sus caballos, y alimentan a los peces con billetes) e incapaces de conmoverse con la belleza del arte (recuérdese la escena en que Fitzcarraldo intenta ponerles a Caruso pensando así recaudar fondos para traer a Iquitos al famoso tenor, pero sólo recibe la burla general). Los caucheros pertenecen a los triunfadores de la historia, diría Herzog, mientras que Fitzcarraldo, como Aguirre, están entre sus grandiosos perdedores. Pero si volvemos a las páginas de la historia, observaremos que esta dicotomía revierte en plena reconciliación: los barones del caucho tenían, en realidad, una exquisita y refinada cultura musical y literaria (lo que no les impedía por cierto considerar a los indios como seres inferiores).<sup>91</sup> Es por esto que Lester Caltvedt puede concluir que Fitzcarraldo simboliza el espíritu de la época de la explotación del caucho, en lugar de oponerse a él:

“Herzog takes many liberties with historical facts; he redraws maps, puts Caruso in Manaus, makes his central figure an opera fanatic instead of a gardener. I believe, however, that his fictionalized Fitzcarraldo embodies the spirit of the white entrepreneurs of the rubber age, whose frame of reference was the Western world.” (Caltvedt 80)

Herzog consiguió lo que no pudieron Reyna ni Basadre: resucitar a este personaje de finales del siglo XIX, para el Perú y para el mundo. Éstos lo usan para transmutar los horrores de la explotación cauchera en una exaltación del capitalismo patriótico, al que tiñen de virtudes. Aquél ensaya una crítica romántica de tal capitalismo, antagonizando afán de lucro y alta cultura, pero olvidando u ocultando que ambos son productos de una misma mentalidad, de la que el director alemán no logra despegarse del todo, aunque lo intenta.

### **1.1.2.2 Cómo se hizo *Fitzcarraldo***

---

<sup>91</sup> El propio Fitzcarrald era un gran aficionado a la jardinería oriental, y murió, curiosamente, cuando su barco naufragó mientras él y sus amigos escuchaban música en un gramófono. (Reyna 136)

El revuelo y la polémica que desató y desata la historia de la producción de la película han terminado por sobrepasar el interés generado por el film en sí<sup>92</sup>. Difícilmente podría encontrarse otra película en la que sus condiciones de producción se encuentren tan inevitablemente ligadas al producto final, al punto que, como dice Praeger:

“when speaking about the film one must provide constant signposts as to whether one is speaking of the production of the film, or about the production that takes place in the film” (Praeger 37)

Los incidentes surgidos durante la preproducción y el rodaje del film (1979-82) repercutieron ampliamente en la prensa peruana, alemana, italiana y norteamericana de la época, pero pueden encontrarse de manera condensada en el documental *Burden of dreams* (1982) de Les Blank, y en los diarios de la filmación publicados por Herzog bajo el título *Conquista de lo inútil* en el 2004 (2008 para la traducción al español), así como en los diarios de Les Blank editados en el 2005 como suplemento a su documental en la colección Criterion.

Trataré de resumir la historia de esta producción: una vez escrito el guión, Herzog recibe una propuesta de la 20th Century Fox para producir la película (con Jack Nicholson como protagonista), pero pronto se frustra porque el estudio planteaba usar un modelo a escala para filmar el barco, y Herzog se empeñaba en que “tiene que tratarse de un verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad” (Herzog 15). En julio de 1979, bajo el auspicio de otros financistas, Herzog y su equipo de preproducción se dirigen a Wawaim, cerca de la confluencia de los ríos Marañón y Cenepa, por donde pensaba hacer pasar el barco, mientras que el pongo<sup>93</sup> de Manseriche, a algo más de un centenar de kilómetros de distancia, serviría para filmar las

---

<sup>92</sup> Herzog resiente este desbalance y, en el comentario a *Burden of Dreams* confiesa (culpando al mensajero, quizás) que a veces desearía que dicho documental nunca se hubiese hecho, y que a veces es mejor no mostrar demasiado de lo que ocurre detrás de cámaras.

<sup>93</sup> Un pongo es el accidente geográfico en el que un río se estrecha, formándose por consiguiente rápidos en la corriente.

escenas de los rápidos con un segundo barco idéntico al primero. Se construyó un campamento en el río Marañón, con posta sanitaria y almacén, capaz de albergar a más de un centenar de personas. Aquí empiezan los conflictos con los indígenas aguarunas que debían participar en la película. En la prensa aparecen noticias denunciando la explotación y el maltrato de los nativos. Evaristo Nugkuag, entonces un joven dirigente aguaruna, es el principal portavoz de estas denuncias. La comunicación entre ambas partes se hace cada vez más tensa, hasta culminar en el desalojo del campamento y el posterior incendio del mismo por los nativos. Las explicaciones de Herzog, que en esto coinciden puntualmente con las de Les Blank, César Vivanco y Jorge Vignati<sup>94</sup> (miembros del equipo de producción), y a las que agregaré sólo algunas precisiones, argumentan que hubieron varios factores externos a la producción que contribuyeron a enrarecer el ambiente: primero, en la zona, cercana a la frontera -no demarcada- con Ecuador, existía una tensión limítrofe creciente que escalaría hasta estallar en el conflicto del “falso Paquisha” de 1981<sup>95</sup>. La incrementada presencia militar no era del agrado de los nativos. Segundo, el territorio de la filmación estaba dentro de la concesión otorgada por el gobierno a la Occidental Petroleum. Compañías petroleras y madereras pululaban por la zona, afectando significativamente los derechos y la calidad de vida de los nativos, quienes decidieron enfocarse en un blanco más vulnerable, como el equipo de producción, para ellos aliado o cómplice ideológico de las compañías. Tercero, existían escisiones dentro de la comunidad aguaruna, y los nativos de Wawain, dispuestos a colaborar con la película, no aceptaban la injerencia del “Consejo de Indígenas Aguarunas y Huambisas” en el tema. A estas razones podría agregarse una cuarta: los nativos, que sabían a grandes rasgos de qué trataba la película no querían ser representados como víctimas de la explotación cauchera, sino como una comunidad políticamente organizada y

---

<sup>94</sup> De aquí en adelante, las referencias a declaraciones de Vivanco y Vignati se basan en conversaciones personales sostenidas con ellos, en Cusco y en Lima respectivamente, a mediados del año 2010.

<sup>95</sup> Sobre el tema puede consultarse a Edgardo Mercado Jarrín, *El conflicto con Ecuador, 1981*

activa, es decir, querían tener el control de su imagen ante el mundo (Franco: 188). En todo caso, Nugkuag supo maniobrar con habilidad para unificar el frente interno frente a un enemigo exterior, y los cineastas se vieron obligados a abandonar la zona.

A mediados de 1980, comienza de nuevo la preproducción, en una locación diferente. Lo primero es encontrarla: según Vivanco, Herzog estaba decidido a filmar en la selva colombiana; según Vignati, Herzog prefería evitar alejarse del Perú, pese a las invitaciones que había recibido de Brasil y Ecuador, para no dar la impresión de que había sido expulsado del país y dar más pasto al escándalo. El caso es que encuentra, en territorio peruano, otra locación con las características geográficas requeridas, en la confluencia de los ríos Camisea y Urubamba, a gran distancia del primer emplazamiento, en la selva sur. Se monta nuevamente un campamento, que son dos: uno para los indios, y el otro para actores y cuerpo técnico. Los nativos machiguengas de la zona parecen amistosos y colaboradores, pero como son pocos, se traen también campas (asháninkas) de zonas aledañas. A comienzos de 1981, comienzan a llegar los actores: Claudia Cardinale, Jason Robards y Mick Jagger son las ‘estrellas’. Comienza el rodaje. Un nativo asháninka muere ahogado en el río, después de sustraer una canoa del campamento. Ya casi desde el inicio surgen tensiones con Jason Robards, el protagonista del film, y Mario Adorf, que interpretaba al capitán del barco. Al parecer estos actores sentían la selva como un ambiente hostil y peligroso (y sobre todo antihigiénico, según Herzog). La salud de Robards comienza a deteriorarse. Después de un mes de rodaje (o un 40% de la película), Robards regresa a EEUU para un chequeo, y su médico le prohíbe volver a la selva. Hay que empezar otra vez de cero. Herzog viaja a Nueva York y Munich para intentar persuadir a los inversionistas de seguir adelante con el proyecto, les dice que de abandonarlo se convertiría en un hombre sin sueños (de donde viene el título del documental de Les Blank). Contempla la idea de interpretar él mismo a

Fitzcarraldo, pero al final se decide por Klaus Kinski. Mick Jagger no puede acomodarse al nuevo cronograma; por no reemplazarlo, su personaje es tachado del guión. Continúan los trabajos de ingeniería para trasladar el barco. Llega el nuevo elenco a mediados de abril. Una avioneta que transportaba a cinco campas sufre un accidente, varios heridos graves, entre ellos un cacique. Unos kilómetros río abajo, nativos amehuacas no contactados atacan a una pareja de machiguengas. Se prepara una expedición punitiva, pero felizmente no encuentran a los agresores. Filmando una escena en los rápidos el barco choca violentamente contra las rocas, los camarógrafos Tomas Mauch y Jorge Vignati resultan heridos. Laplace Martin, el ingeniero brasilero que supervisaba el remolque del barco renuncia al proyecto, no queriendo hacerse responsable de un posible accidente colosal. Herzog decide tomar él mismo el reto, y reforzar todo el sistema de apoyo y poleas, lo que acarrea nuevas demoras. Prosigue la filmación en Iquitos. Finalmente logran empezar a remolcar el barco, que avanza algunos centímetros cada día. Vignati se queda con una pequeña unidad filmando el barco, mientras Herzog va a Manaus a filmar la escena inicial de la ópera, que a su vez es diseñada por el director alemán Werner Schroeter. Una temporada de sequía hace que las aguas del río descendan demasiado, y no haya suficiente corriente para filmar el descenso del barco hacia el Urubamba. Se suspende todo trabajo por varios meses, que se aprovechan en adelantar la edición en Munich. Por último, en noviembre del 81, se rehabilita el campamento, regresan los actores y los nativos, y se filman las últimas tomas.

Estos incidentes conforman el grueso anecdotario del film (que podría ampliarse considerablemente). Individualmente, fueron objeto en su momento de amplia cobertura periodística, y sustentaron las acusaciones y denuncias planteadas contra el director en el Perú y en Alemania. En conjunto, han tallado la imagen de Herzog como un cineasta temerario y

extremo, más que cualquier otra de sus películas<sup>96</sup>, y continúan, hasta hoy, generando polémica y comentario. En la última sección del capítulo me centraré en la más importante de estas polémicas, cual es la relación entre Herzog y los nativos. Ahora me interesa señalar algo más: leyendo los diarios de filmación de la película, uno se da claramente cuenta que, pese a la imagen de *autor* y de absoluto control artístico que el director siempre procura impulsar (así, por ejemplo en *Burden of Dreams*, donde todo parece al servicio de la obsesión de este genio-loco), el trabajo cotidiano de la película está a cargo de un gran número de personas, cuya labor y cuyas decisiones también moldean el film. En sus diarios, Herzog deja de preocuparse por tallar su imagen pública y se aboca a resolver los problemas prácticos que se van presentando, destacando una gran capacidad de adaptación al medio y un singular talento para la negociación de conflictos<sup>97</sup>.

A nivel del reparto, la cinta (y la vida en el campamento, por tanto) cuenta con un variopinto despliegue de nacionalidades: italiana (Cardinale) alemanes (Kinski, Hittscher, Adorf), norteamericanos (Robards, Jagger), mexicanos (Fuentes), brasileños (Lewgoy, Polanah, Othelo), peruanos (Huerequeque) y nativos amazónicos. Por esto es que el idioma original de la película es el inglés –como una suerte de lengua franca-, y no el alemán. A nivel de producción, sin embargo eran dos los grupos que tenían el papel decisivo: los alemanes, y los peruanos (también trabajaba en la película un importante grupo de brasileños, pero, con excepción del ingeniero Laplace Martin, ya mencionado, su labor estaba circunscrita a los aspectos más

---

<sup>96</sup> Con excepción de *La Soufrière*, documental en el que Herzog llega a una isla con un volcán a punto de erupcionar, para filmar a los pocos pobladores que se han resistido a la evacuación.

<sup>97</sup> Esta anécdota puede ser ilustrativa: en un momento Klaus Kinski decide retirarse del proyecto e incluso regresa a EEUU. Herzog logra negociar con él un nuevo contrato, que entre otras extravagancias exigía que no hubieran voces femeninas en el radiotransmisor, aludiendo a Gloria Saxer, esposa del productor. Los Saxer se sintieron ofendidos y consideraron esta exigencia inaceptable; Herzog tenía claro que el objetivo era terminar la película y no le importaba hacer este tipo de concesiones: “Si Kinski me pide que pinte el inodoro de verde, lo haré con tal de terminar la película.” El criterio práctico prima sobre el involucramiento personal, tan típico en situaciones de grupo, y el director incluso logra (no sin dificultades) persuadir a Saxer de la justeza de su punto de vista.



técnicos, como iluminación, sonido y maquillaje). César Vivanco cuenta incluso que, durante la etapa de preproducción, propuso a Herzog y Walter Saxer (director de producción) que todo el equipo técnico fuera en un 50% peruano, propuesta que fue aceptada por ellos, pero que al final no se pudo cumplir del todo porque en Lima no había suficientes profesionales solventes para cubrir todas las áreas de la producción, o si los había, no siempre estaban dispuestos a internarse en la selva. Por su parte, los aguarunas exigían que todo el personal del campamento, desde médicos hasta contadores, fuera de su etnia. Cada grupo local, entonces, pugnaba por tener mayor injerencia en la producción. Herzog procuraba satisfacer estas demandas hasta donde le fuera posible y según sus colaboradores, era consciente de que la interacción horizontal con todos ellos era esencial para llevar adelante la película.

Los numerosos obstáculos que encontró el film pueden ser vistos como obstáculos a esa omnipotente voluntad del director que pretende que la naturaleza se someta a su imaginación (ver supra: 34). Ni la naturaleza, que alza un obstáculo tras otro en la titánica tarea de acarrear el barco; ni mucho menos los nativos, que tienen su propia agenda; ni el resto del equipo (obsérvese aquí las continuas referencias en los diarios al escepticismo y/o desánimo general, y a las inevitables tensiones entre los distintos colaboradores) están dispuestos a ser solamente el instrumento de la gran visión artística del genio. Más que la plasmación de una idea previa, una película –y ésta con particular vehemencia- es la negociación y readecuación de esa idea en una *locación* sobre la que se ejerce escaso control (la selva, en contraste con los estudios donde la Twentieth Century quería filmar) y con un personal que también interviene activamente en el modelamiento del producto final. En lugar de ver en la accidentada producción de *Fitzcarraldo* la historia de una férrea y hasta demente voluntad que se sobrepone a todo obstáculo imaginable, como el propio Herzog, Les Blank, y muchos críticos –incluso contrarios a Herzog- han hecho,

yo prefiero ver la historia de una adaptación al medio, de una *amazonización*, si se quiere, de la producción, ya que el tipo de dificultades que tuvo que enfrentar son las propias de las condiciones naturales y sociales de la Amazonía peruana. En lugar de hacer “cine alemán en el Perú”, como declaró alguna vez, Herzog terminó haciendo dos películas un poco alemanas y un poco peruanas.

### 1.1.2.3 Herzog y los indios

Los nativos amazónicos son los habitantes originales, o por así decirlo, los propietarios de la locación. En las dos películas que filmó en el Perú –pero de manera extrema en *Fitzcarraldo*– Werner Herzog debió afrontar críticas y acusaciones varias con respecto a su relación con los indios. Se dijo “que habíamos metido a cuatro indios en la cárcel, que maltratábamos a los indios, que habíamos devastado sus campos durante la filmación [...]” (Herzog 55), que semi-esclavizaba a los nativos o los explotaba con salarios de hambre, que instauró un régimen de *apartheid* al colocarlos en un campamento separado. Y no era solamente un asunto de la prensa. Entre muchos aguarunas –e incluso en Iquitos– circulaba el insistente rumor (refrendado por Vivanco, Vignati y Blank) de que estos extranjeros eran ‘pelacaras’: el nombre que cobra en la región amazónica el ubicuo mito andino del pishtaco<sup>98</sup> (también llamado en otras zonas nakaq o kharisiri), con las adaptaciones del caso por supuesto, ya que en lugar de un individuo solitario se trataba aquí de un colectivo, y en lugar del rudimentario degollamiento de las víctimas, estos ‘pelacaras’ contaban con un moderno sistema que les permitía, desde sus casas, ‘chupar’

---

<sup>98</sup> Este mito data por lo menos de tiempos coloniales y posiblemente hasta prehispánicos. La imagen clásica es la de un foráneo, generalmente ‘gringo’, que vive en una cueva solitaria y que ataca a los arrieros o viajeros que se atreven a pasar por los alrededores, con el fin de extraerles la grasa de su cuerpo para comercializarla (con diversos fines) en la industria de las grandes ciudades. Así, el pishtaco parece tener vínculos secretos con el poder (político o económico). El mito ha resurgido con mayor intensidad en tiempos de crisis o violencia. Sobre el tema puede consultarse Juan Ansión, *Pishtacos: de verdugos a sacaojos* (1989), y para una aproximación literaria al personaje, Dante Castro, *Tierra de Pishtacos* (1992) y Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* (1993).

lentamente la grasa de los nativos. El relato ‘fantástico’ de los nativos se traducía al lenguaje de la izquierda en la prensa occidental, o viceversa.

A nivel simbólico, es decir en el nivel de la representación, los críticos han señalado también que los indios funcionan como fuerza de trabajo para beneficio de proyectos políticos (*Aguirre*) o estéticos (*Fitzcarraldo*) de raigambre europea (Prager). Han cuestionado cómo la ‘alta cultura’ de la ópera termina por acallar los tambores nativos, que ni siquiera son considerados como ‘música’ (y que, por otra parte, tampoco son amazónicos, sino de origen africano e insertados en la banda sonora) (Friedberg y Hall); y cómo Herzog queda atrapado en las glorias y miserias del capitalismo temprano que retrata (Franco), entre otras observaciones igualmente agudas, y sin duda, certeras. Para resumirlo: a) el personaje de Fitzcarraldo porta, sólo un poco menos que el de Aguirre, y sin ser sometido a crítica por el director, una mentalidad colonialista, pese a su aparente anti-utilitarismo, y b) En la producción del film Herzog replica dicha mentalidad, particularmente en su trato con los nativos, y “engendra trauma y sacrificio” (Friedberg y Hall: 119) en nombre del arte, sea éste ópera o cine.

Sin pretender negar estas críticas, creo necesario interponer dos salvedades o cuestiones previas: primero, imbuidos de indignación contra un cineasta que, por otra parte, en algunas ocasiones ha procurado polemizar provocadoramente con la izquierda (por ejemplo, en *Balada del pequeño soldado*<sup>99</sup>, además de sus declaraciones públicas sobre mayo del 68, y las revoluciones en general), pocos son los críticos que se preguntan, en primer término, *porqué* es que Herzog utiliza indígenas en estas dos películas, lo que, sin eximirlo necesariamente de la crítica, podría contribuir a enriquecer la discusión. En segundo lugar, para tener un panorama del

---

<sup>99</sup> En este documental, Herzog se enfoca en la tragedia de los indios miskitos, desarraigados de su tierra por el gobierno sandinista de Daniel Ortega, de carácter socialista.

contexto local (fílmico e ideológico) en el que Herzog está interviniendo podría ser útil comparar estas películas con otras cintas peruanas y brasileras filmadas en la misma región y aproximadamente en la misma época, para ver cómo se posiciona frente a ellas. Si para sus críticos ‘progresistas’ del primer mundo Herzog es ideológicamente retrógrado y casi decimonónico, ¿lo será también frente al contexto cultural en el que decide instalarse? Si sus películas fueran netamente peruanas, ¿serían juzgadas con los mismos criterios?

#### **1.1.2.3.1 En busca de la autenticidad**

Parece ‘natural’ que se usara indios ‘de verdad’ para representar a los indios amazónicos que el relato exige, pero, si bien se piensa, nada tiene de natural. Para lograrlo, Herzog tuvo que trasladar campas del Gran Pajonal hacia el bajo Urubamba, y formar una comunidad indígena totalmente artificial, no sólo porque mezclaba nativos de dos grupos etno-lingüísticos diferentes, sino porque una comunidad de esas dimensiones (más de un centenar de indios) resultaba contraria a las costumbres de los nativos, que suelen agruparse en pequeñas tribus de 20 ó 30 personas, y la prolongación de esta situación por meses y meses generó problemas y tensiones, como se aprecia también en *Burden of Dreams*. Tanto es así que César Vivanco, de profesión antropólogo, afirma que, por no repetir los líos con los aguarunas, llega a un acuerdo con Walter Saxer para utilizar solamente a los pocos machiguengas de la zona y completar el resto con mestizos en traje de indio. Al enterarse que se estaban trayendo nativos asháninkas a la locación, Vivanco decide abandonar por completo el proyecto y retirarse del campamento. Esta solución de usar mestizos es la que se había empleado anteriormente en *Aguirre*, aunque allí los indios

que acompañan la expedición de Aguirre eran de origen andino (con mayor aculturación) y no amazónico<sup>100</sup>.

Pero para Herzog, la inclusión de nativos auténticos parece ser no menos esencial que la de un “verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad.” Herzog usa dos argumentos para justificar la necesidad del barco: el primero es que ningún efecto o truco va a lograr el impacto en el espectador que se da cuenta que lo que ve y oye es *real*. En este punto, la inclusión de los nativos no sería comparable, puesto que no habría ninguna diferencia *visual* entre un nativo y un mestizo disfrazado de nativo. Pero la experiencia que Herzog busca transmitir al espectador no es solamente visual. No es el realismo ni el naturalismo lo que lo mueve, agrega siempre, sino la verdad. Se trata de la verdad poética o verdad extática que está en el centro de toda su estética. Esta sería un tipo de verdad más profunda que la banal “verdad del contador” que sólo da cuenta de los hechos. Para alcanzar dicha verdad, Herzog mezcla sistemáticamente realidad y ficción. Así, en sus documentales inventa cosas, atribuye a sus sujetos sueños que nunca tuvieron, fabrica escenas que hace aparecer como ‘espontáneas’. Inversamente, en sus films de ficción, además de aprovechar la licencia de la ficción para redibujar mapas, cambiar los nombres de los lugares, y alejarse lo más posible de la fidelidad al dato histórico, inserta siempre elementos ‘documentales’ para, como dice Prager, producir en el espectador

“the fantasy that the film’s frame is bending beneath the weight of the real, material conditions under which it was produced. [...] Herzog breaks the frame by suggesting at one and the same

---

<sup>100</sup> Por otra parte, a diferencia de *Fitzcarraldo*, *Aguirre* les reserva un papel más bien menor a los indios. Modificando el guión, en el que el noble inca Baltasar (o Runo Dimac) tiene un papel importante hasta casi el final, en la película *Baltasar*, junto con la gran mayoría de indígenas, se queda con Gonzalo Pizarro y no acompaña a Ursúa y Aguirre. Los últimos portadores indios mueren, junto con algunos soldados españoles, en un remolino en el río hacia el primer tercio del film. Los nativos amazónicos sí están presentes, pero son tan mortíferos como invisibles, y de alguna manera se funden con la naturaleza, que es el auténtico rival del enloquecido conquistador.

time that what we are seeing is both staged and not staged, or by showing us both the consequence of his mastery as a manipulator alongside something that is undeniably 'real'." (Prager: 9-10)

Así, por ejemplo, en *Aguirre, la ira de Dios* sabemos que los impactantes paisajes, los rápidos del río o la furia de Kinski son 'reales'. El conocimiento extra-textual por tanto no debería disminuir sino más bien enriquecer el placer del espectador<sup>101</sup>. Esta búsqueda de la 'autenticidad', que generalmente se expresa en términos estéticos, tiene entonces una vertiente antropológica: la autenticidad de los indios no era negociable. En el comentario al DVD Herzog declara, con inocultable orgullo, que probablemente su película haya sido la última en utilizar indios auténticos, ya que la "evolución catastrófica" –aculturación, diríamos- a la que están sometidos ha hecho que, 15 años después, ninguno vista ya una túnica. Y sin embargo, la actitud de Herzog con respecto a la pureza cultural de los indios ha sido más bien ambivalente, puesto que cuando le resultan desfavorables, como en el caso de los aguarunas, su primera línea de defensa es cuestionar esa misma 'pureza' de la cultura, que en otros casos, reivindica:

"The aguarunas were politically the best organized group in Peru. They communicated via short-wave radio, loved kung-fu videos, and most of the men have served in the army. In *Burden of Dreams* you can see some of the Indians wearing John Travolta T-shirts." (Cronin: 184)

Estas declaraciones le sirven para cuestionar la imagen de unos nativos 'inocentes' explotados por un cineasta inescrupuloso, pero al mismo tiempo cuestionan también la autenticidad que se jacta de haber capturado en su película. Parece poco probable que los campos y machiguengas del sur fueran más auténticos e incontaminados que los aguarunas que habitaban algunos cientos de kilómetros al norte. Más que una auténtica autenticidad, Herzog practica lo que Fatimah Tobing Rony, en su estudio sobre el pionero del género documental, Robert

---

<sup>101</sup> Aunque en Fitzcarraldo el desbalance resultó tal que la película podía quedar por debajo de las expectativas que despertaba, como le ocurre a un crítico español de *Diario 16* (en Weinrichter: 262-3)

Flaherty, ha denominado “taxidermia antropológica”. En *Nanook of the North* (1922), Flaherty trata de rescatar la ‘esencia’ de la cultura inuit expulsando de la pantalla todos los elementos de ‘contaminación’, y pidiéndole incluso a su protagonista que use métodos ‘tradicionales’ de caza que su etnia ya había abandonado por otros más modernos. Como Nanook, los nativos de Herzog *actúan* de sí mismos, performan su identidad. A diferencia de lo que pasa con el barco, en asuntos antropológicos siempre habrá un salto entre la pretendida autenticidad y lo que finalmente llega a la pantalla.

Aún así, y con todas las limitaciones que esta posición implica para entender a las culturas nativas como dinámicas y vivas, aun aceptando que el observador ‘taxidermista’ quiere imponer su propia visión de una cultura sobre la visión que la propia cultura puede generar de sí misma (y en el conflicto con los aguarunas esta lucha por el control de la representación es esencial), hay una distancia entre este purismo congelante y el colonialismo desvergonzado que sus críticos le endilgan. Para Herzog el indio no es simple fuerza de trabajo o instrumento al servicio de una visión estética sublime; es una esencia, una de esas imágenes puras, poderosas, no desgastadas, cuya búsqueda es el sentido de su cine. La presencia de los indios en la película no es menos importante que la de la selva, el barco o la ópera, y no está sólo en función de éstos últimos. Herzog tiene indudables limitaciones euro/etnocéntricas en su aproximación a los indígenas, pero ésta se produce a partir de un auténtico interés por los valores de la cultura nativa y una capacidad cierta de interactuar con ella. Convertir esta concepción compleja en la de un negrero con látigo ha sido un error de la prensa de la época que la crítica académica, con argumentos más sofisticados, en parte ha replicado.

### 1.1.2.3.2 Contextos: peruanos y brasileros en la selva

Lo dicho vale para el nivel de la producción. Pasaremos al nivel de la narrativa, de la representación simbólica de los indígenas. Para esto sería interesante contrastar su visión con la que el cine local ha ofrecido de esta misma región. No son muchas las películas peruanas sobre la selva, lo que es comprensible para el volumen de producción más bien escaso del cine peruano. Existen, sin embargo, dos películas, relativamente contemporáneas con *Aguirre*, del director posiblemente más ‘autorial’ del cine peruano, Armando Robles Godoy, quien comienza su obra interesándose por los misterios de la selva, en la que vivió en su adolescencia como colono.

La primera de ellas, *En la selva no hay estrellas* (1967), considerada perdida por cerca de 35 años, cuenta la historia de un aventurero inescrupuloso (en *flashbacks* se nos cuenta su pasado como niño pobre, asesino a sueldo, y aspirante a estafador que abandona a su pareja embarazada por negarse a colaborar en una estafa) que se interna en las profundidades de la selva para robarle el oro a una vieja que lo ha estado recolectando durante años, con la ayuda de los indios del lugar. La película presenta aspectos interesantes y problemáticos en cuanto a su técnica<sup>102</sup>, pero ahora me centraré únicamente en su representación de los nativos. El planteamiento básico es éste: una mujer blanca (Luisa Otero, con reconocible acento porteño, dado que se trata de una coproducción con Argentina) a cuyo servicio se encuentran los indios, quienes recogen oro para ella, la obedecen y la defienden. La relación es paternalista, no de explotación: “son míos porque los quiero, no porque los tengo”, aclara la ‘vieja’ (de esta manera figura en los créditos). La

---

<sup>102</sup> Puede consultarse la reseña de Ricardo Bedoya en <http://paginasdelidiariodesatan.blogspot.com/2007/04/en-la-selva-no-hay-estrellas-el-estilo.html> quien destaca cómo, tanto en el aspecto del montaje como en el plano sonoro, la película pretende romper con las convenciones, pero plantea soluciones que resultan, paradójicamente, aún más convencionales.



mujer dice haberles mejorado la vida y enseñado muchas cosas de la ‘civilización’ (entre ellas el engaño, dice), base de la que partiría su agradecimiento. Pero al mismo tiempo, pese a haber vivido junto con ellos durante décadas, y dominar perfectamente su lengua, la vieja siente que entre ella y los indios permanece un abismo irreductible: “Parece obediencia, pero quizás sea otra cosa. Aprenden todo lo que les enseño, pero después, cuando lo veo en ellos, parecen cosas distintas. A veces siento que somos de dos especies diferentes.” El indio será siempre un Otro, guiado por motivaciones misteriosas e incognoscibles.

No muy distinta parece la concepción de ellos que se muestra en *Fitzcarraldo*. Los indios aparecen primero como una presencia peligrosa y amenazante. Recuérdese los tambores, luego la escena del paraguas, y finalmente cuando suben al barco y rodean silenciosamente a Fitzcarraldo y su tripulación. Hasta este punto, la imagen de los nativos amazónicos prolonga la que Herzog ya había ofrecido en *Aguirre, la ira de Dios*. Pero luego se muestran amigables y deciden ayudar al irlandés a trasladar el barco, sin que el propio Fitzcarraldo ni mucho menos el espectador entiendan muy bien el porqué. ¿Será debido a la ‘natural’ superioridad del blanco que los indios deciden ponerse a su servicio? Entre esta lógica y el abstencionismo antropológico de declarar al otro como incognoscible parecen oscilar tanto la película de Robles Godoy como la de Herzog. Con una pequeña pero sustancial diferencia: hacia el final de *Fitzcarraldo* se nos ofrece (aunque no de manera muy clara: para muchos espectadores puede pasar inadvertida) una explicación: los nativos tienen su propia lógica y su propia agenda; lo que habían pretendido –desde un principio– era ofrecer el barco como un sacrificio a los espíritus malignos del río, dejándolo despeñarse entre los rápidos. (Cronin 187) Herzog agrega que los únicos que triunfan son los nativos, ya que su acción produce el fracaso del proyecto cauchero de Fitzcarraldo. Esta lógica mítica puede parecer estereotípica y hasta ‘primitiva’, y mantiene la otredad radical e infranqueable del

‘salvaje’, pero es una otredad triunfante, que ofrece una contraparte a la lógica más o menos colonialista del emprendedor irlandés. Los nativos tienen sus razones e incluso se salen con la suya, a diferencia de la película de Robles, en donde lo más que ofrece para explicar su patente servilismo es una suerte de escepticismo antropológico.

Herzog ofrece una explicación adicional, menos convincente por cierto, para la ‘ayuda’ de los indígenas a Fitzcarraldo: se supone que ambos comparten una visión afín de la realidad. Los misioneros le explican a Fitzcarraldo que tienen dificultades en educar a los nativos debido a su concepción “that our normal life is an illusion, behind which lies the reality of dreams.” Fitzcarraldo se siente muy emocionado con el concepto: “This interests me very much... you see, I am a man of the opera!” El motivo último que impulsa todas las acciones del personaje es estético: “His aesthetic idealism negates the world, pushing its materiality aside in the name of art.” (Prager 41). Y en esto coincidiría con la visión –no estética, sino mística- de los nativos. El problema es que para trazar tal equivalencia hay que dar por sentado el romanticismo antiutilitario que antes habíamos criticado. Hay que descontextualizar –en el mejor estilo herzogiano- a los personajes: tomar a Fitzcarraldo como un mero individuo, olvidando su relación con su cultura de origen, que produjo su esteticismo tanto como el capitalismo utilitarista que éste rechaza; y habría que olvidar también la situación de desigualdad –social, cultural, tecnológica- entre Fitzcarraldo y los nativos. Pero aún sin convencer, la supuesta afinidad entre Fitzcarraldo y los selváticos implica una voluntad de acercamiento antropológico, de sentido inverso al distanciamiento optado por Robles.

*La muralla verde* (1970), también de Robles Godoy, ha sido considerada por algunos críticos como la mejor película peruana de la historia (aunque dicho título también ha sido

intensamente discutido<sup>103</sup>). Narra las dificultades que debe afrontar una pareja de colonos, quienes deciden instalarse en la selva para cumplir con su sueño agrario de trabajo y prosperidad. Mario es quien tiene la iniciativa de aprovechar los incentivos que ofrece el gobierno para colonizar esta región, y decide llevar a su familia (esposa e hijo) desde Lima y trabajar la tierra. Antes debe librar –esto se nos cuenta a través de flashbacks- una cruenta batalla con los absurdos de una burocracia que se empeña en poner todo tipo de trabas que Mario, para sorpresa de los empleados estatales, logra sortear hasta obtener su título de propiedad. Es la burocracia, y no la naturaleza (en esto totalmente opuesto a Herzog) la verdadera enemiga del colono, a tal punto que la tragedia final de la cinta, la muerte del hijo, ocurre tanto por la picadura de una serpiente como porque el burócrata encargado de administrar el suero (que guarda bajo llave) no está en su puesto.

El contexto político al que se hace alusión y en que se ambienta el film es el primer gobierno de Fernando Belaúnde (1963-68) y su política moderada de reforma agraria, la cual, según el antropólogo especializado en temas amazónicos Stefano Varese, “no apunt[ó] a la eliminación de los latifundios costeros y serranos, sino que promovi[ó], en términos ideológicos y técnicos, la colonización de las áreas de la selva. Esta política, evidentemente, representaba varias ventajas para el pequeño sector dominante del país, no la última el hecho de que no se necesitaba revolucionar el sistema de tenencia de la tierra en el resto del país y se ofrecía, al mismo tiempo, al campesino marginal la esperanza de un pedazo de tierra. [...] En el aspecto ideológico se fomentó la imagen de la selva fértil y generosa, deshabitada y libre para los hombres de empresa.” (Varese 231-2). Esta política y esta ideología se refrenda en la película

---

<sup>103</sup> La obra de Robles Godoy, como la de Francisco Lombardi, los dos pioneros del cine peruano ‘de autor’ resulta hoy en día, en el pequeño universo de la crítica de cine nacional, una suerte de parteaguas entre admiradores y detractores de uno u otro director. En *La muralla verde* la discusión ha estado centrada en su elaborada técnica y en cómo ésta sirve para transmitir una historia personal y una imagen del país, o se queda en pirotecnia estilística.

con el motivo paralelo de la visita del Presidente a Tingo María (la ciudad más cercana). En su discurso ante los pobladores y autoridades, el presidente remarca: “Necesitamos incorporar a la producción los cientos de hectáreas que duermen bajo la protección del olvido y la indiferencia” y concluye con esta invocación: “Abran estas tierras vírgenes a la producción y al progreso”. La crítica a la ineficiencia del aparato estatal no implica, en absoluto, una crítica a la política de colonización. Como dice el protagonista: “Todo lo hacen mal, hasta lo bueno.”

La historia no transcurre en las profundidades de la selva, sino en las zonas aledañas a la ciudad, por lo que no aparecen indios, sino a lo más algunos mestizos, en situación de subalternidad con el costeño (son los peones de la hacienda de Mario). Su ausencia sin embargo, no es sólo un asunto geográfico, sino ideológico: las tierras son *vírgenes*. Este discurso de la selva como una zona despoblada continúa, según recuerda Varese, una larga tradición que incentivó, primero, tempranos asentamientos ribereños en la Colonia (que crecerían hasta convertirse en las actuales ciudades de la región), luego la explotación del caucho y la madera, y finalmente la expansión de la frontera agrícola a fines del siglo XX. Todos estos emprendimientos significaron para las poblaciones nativas, una y otra vez, su destribalización y conversión en fuerza de trabajo en condiciones, por decir lo menos, poco favorables; o el desplazamiento hacia regiones cada vez más apartadas y cada vez más escasas, en el doble sentido de ser pocas y de ofrecer pocas posibilidades de sustento. Frente al de Robles, el mentado colonialismo de Herzog parece filantrópico y humanista. Y llama la atención que toda la discusión, intensa, sobre *La muralla verde* haya girado totalmente sobre temas estéticos y simbólicos, mientras que para *Fitzcarraldo* (y en parte ya desde *Aguirre*) el centro del debate haya sido, desde un inicio, el tratamiento y la representación de los nativos. Tal parece que un

extranjero que llega al país está obligado a rendir determinadas cuentas de las que un nacional está eximido.

Bien mirado, a Robles no le interesa la selva. Como han señalado sus partidarios, (y en esto podemos incluir también su primera película) la selva es una metáfora del país, sus anhelos y sus trabas, sus posibilidades y sus males. Si Herzog construye ‘paisajes interiores’, si la selva de Aguirre y Fitzcarraldo es la medida de su locura o su desmesura; Robles construye metáforas, es decir, que la selva no pasa de ser un significante para un significado externo a ella. O quizás metonimias, puesto que la selva está siempre apuntando hacia su territorio mediato adyacente (la sierra de por medio): la costa, de la que provienen los protagonistas de sus películas, y a la que, mediante el artificio del flashback, siempre tendemos a retornar. Herzog trae desde una Europa desencantada de las promesas de la modernidad, la carga culposa de su historia, a la que somete a una crítica a veces demoledora (*Aguirre*), a veces insuficiente (*Fitzcarraldo*). Llega a la Amazonía para revisar los delirios del colonialismo, y encontrar en ellos lo que tienen de poesía. Robles Godoy no se siente portador de ninguna carga semejante y mira a la selva lleno sólo de futuro y utopía, he allí la poesía. Y no parece percatarse que ese futuro se parece sospechosamente a aquel pasado.

Si miramos un poco más allá del Perú, dentro de la región, nos topamos con el cine brasileño, particularmente el Cinema Novo, por el que Herzog ha mostrado afinidad, al punto de declararlo de igual importancia que el Nuevo Cine Alemán (Cronin 33). Como un homenaje a este movimiento, Herzog invita a Ruy Guerra, uno de sus directores representativos, a interpretar a Ursúa en *Aguirre, la ira de Dios*, y posteriormente José Lewgoy y Grande Otelo, dos de sus rostros característicos, estarán presentes en *Fitzcarraldo*. Lucia Nagib (134-43) señala algunas similitudes entre el cine de Herzog y el de Glauber Rocha, tales como el elemento irracional, el

motivo del movimiento circular, y el uso de melodías exóticas y repetitivas, además del espíritu general de refundación de una tradición nacional que comparten el Cinema Novo y el Nuevo Cine Alemán. Hasta aquí las coincidencias, pues las diferencias son también grandes. El cine político de estos directores, más aún de Rocha, se parece poco al cine metafísico y pretendidamente apolítico de Herzog. La verborrea desatada de muchos personajes del brasilero contrasta con la preferencia por el silencio en el alemán. Pero aunque sus propuestas terminen recorriendo caminos diferentes, es claro que algo aprendió Herzog del cine brasilero, y que quiere que tal aprendizaje deje su huella en la pantalla.

Aún sin ser uno de sus temas preferidos, el Cinema Novo ha abordado eventualmente el paisaje de la selva y los nativos de la zona en películas como *Macunaima* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) o *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira, 1971). Pero lo ha hecho en clave paródica y con mucho ingenio, recurriendo a los estereotipos de lo ‘salvaje’ (como la antropofagia) para rehabilitarlos creativamente, evitando así el serio y quizás estéril debate sobre la representación ‘justa’ de los nativos, y alejándose también de la solemne dignidad que Herzog pretende conferirles. Es quizás parte de las ventajas de ser local, que se puede bromear con el tema, precisamente porque es parte de lo ‘nuestro’; mientras que un extranjero, si quiere ser cauto, debe mostrar respeto, y cierta distancia.

Robles siente a los nativos como extraños, retirados en sus recónditos territorios y en su incomprensible visión del mundo; Andrade y Pereira los acercan eclécticamente, mezclando por igual el folklore nativo y los mitos europeos sobre los indígenas, y con ese coctel reflexionan (a carcajadas) sobre la identidad mestiza y carnavalesca del país. Las películas amazónicas de Herzog se encuentran en algún punto intermedio entre la ideología conservadora de la pantalla peruana y la estrategia lúdica y deconstructiva del cine brasileño. La estrategia que se propone es

la dignificación (“digno” es un adjetivo que se repite con frecuencia en los guiones para hablar de los nativos), y la consigue por momentos, colocando a los nativos en posición de sometimiento, pero criticando la lógica de ese sometimiento (*Aguirre*) o dejándoles alguna posibilidad de revancha (*Fitzcarraldo*).

Estas películas de Herzog portan en su agenda seguramente muchos temas relativos al contexto alemán desde el que fueron (parcialmente) producidas, y con el que dialogan. Pero también tocan, y no por casualidad, algunos nervios centrales de la historia del continente y sobre todo de la región amazónica en la que fueron filmadas, como la expedición de Aguirre y la explotación cauchera. De esta manera intervienen en un debate<sup>104</sup> continuado sobre la manera de escribir la historia, sobre los modelos y antimodelos que esa historia ha procurado erigir, y sobre la transformación de la historia en ficción y lo que ésta última puede aportar con respecto a la primera. En esta discusión han proporcionado perspectivas novedosas, y si bien sus puntos de vista a veces pueden parecer –involuntaria, subconscientemente- reaccionarios, no lo son tanto con respecto al horizonte ideológico que los circunscribe. El asunto se ha salido de proporción en algunos momentos porque la intervención no ha sido sólo discursiva, sino también física: la grandiosidad del proyecto y la magnitud de la logística involucrada ha hecho que el rodaje sea recordado hasta el día de hoy como un gran evento local por los pobladores de Ivochote y Camisea. Pero así como la película ha dejado su huella en la zona, los nativos, con su oposición y resistencia primero, o con su colaboración después, con todos los problemas culturales y antropológicos generados por las condiciones de producción; ellos, por sobre cualquier otro, han forjado la imagen del director como un lunático, temerario y ególatra que lo persigue hasta el día

---

<sup>104</sup> Pueden existir, por supuesto, películas que se filmen en un lugar y no participen de ningún debate local, sino que mantengan la locación como escenario (o telón de fondo, si se quiere) para el drama de unos personajes más o menos ajenos a él. Un ejemplo de esto sería la cinta francesa *Te quiero* (2001) de Manuel Poirier, filmada en el Perú.

de hoy. En la película, los nativos ganan y Fitzcarraldo pierde, nos dice Herzog. En el duelo mediático (y posteriormente académico) en que se convirtió su relación con ellos, probablemente haya ocurrido algo semejante.

## 1.2. ¡Herzog en Hollywood!

El Herzog peruano es, al mismo tiempo, el Herzog más clásico. Sus películas amazónicas son sus obras más celebradas, las más premiadas y las de mayor éxito con el público. Creo que esto no es simplemente casual: su diálogo con el archivo histórico y con el propio espacio de la Amazonía enriquece y amplía la perspectiva original del director. Un autor lo es siempre –más aún en cine- en relación al contexto en el que produce. Para cerrar este capítulo, no puedo dejar de tomar nota que ese contexto –es decir el modo en que se produce el cine de Herzog- ha cambiado considerablemente en los últimos años. Ya definitivamente vecindado en Los Ángeles, y con una presencia intermitente pero constante en la cultura mediática norteamericana, Herzog se ha mostrado abierto a experimentar con el modo de producción industrial. Es así que desde el 2004 y hasta el presente año 2012, sólo tres de los diez filmes entregados han estado a cargo de su antes infaltable compañía productora. Los otros han estado, a veces, en manos de productoras relativamente pequeñas (*Bad Lieutenant: Port of call New Orleans, My son my son what have yo done*), pero también en manos de gigantes mediáticos como NHK (*The White Diamond*), Lions Gate (*Grizzly Man*), MGM (*Rescue Dawn*), y Discovery Channel (*Encounters at the End of the World*). Previamente, como temprano antecedente de esta posibilidad figura *Scream of Stone* (1991), que es además (junto con *Bad Lieutenant*) la única película en que



Herzog dirige a partir de un guión ajeno, en lugar de uno propio. Pero lo que entonces parecía una excepción ya configura hoy una tendencia.

La bibliografía sobre nuestro autor no ha dado cuenta de este giro, (sólo) en parte porque se trata de un asunto reciente, pero incluso los análisis extensos sobre *Grizzly Man* (2005) y *Rescue Dawn* (2006) que sí llegan a cubrir los libros más recientes sobre el cineasta alemán no anotan el detalle<sup>105</sup>, y tratan a las películas bajo las mismas premisas ya demostradas para el grueso de su corpus, ubicando la repetición de sus obsesiones, motivos y tipos característicos. Esta operación crítica no deja de ser válida, pero creo que sería más interesante bracear un poco a contracorriente, y observar si el cambio en el modo de producción genera (o no) algún cambio en el producto. Esto se justifica adicionalmente porque las relaciones entre las obras y las maneras de producirlas constituye una de las premisas de mi aproximación. De modo que exploraré, aunque sea brevemente, *Scream of Stone* (1991), y *Bad Lieutenant* (2009), las películas –por así decirlo- más ‘hollywoodenses’ de Werner Herzog<sup>106</sup> para actualizar el estatus ultra-autorial del director, y demostrar que es capaz de trabajar bajo un modo de producción industrial, y que este encuentro, en lugar de menoscabar las virtudes de su cine, produce resultados interesantes de por sí y le permite decir cosas nuevas.

Las dos están basadas (de distintas maneras) en cintas previas. *Scream of Stone* no es exactamente una ficcionalización de la vida de Reinhold Messner en *The Dark Glow of the Mountains* (1984), pero sí comparte muchos de sus motivos y temas, además que la historia en sí

---

<sup>105</sup> Nos referimos a los libros de Brad Praeger *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth* (2007) y Antonio Weinrichter *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog* (2007)

<sup>106</sup> Podría incluirse también en este apartado *Rescue Dawn* (2006), que si bien es un proyecto original de Herzog, e incluso recrea la historia de su documental *Little Dieter Needs to Fly* (1997), está implementado de una manera más ‘comercial’ que las películas habituales de Herzog, con una narrativa lineal (abandonando su característica circularidad) y con cierta exaltación patriótica de los combatientes estadounidenses. Por ser sin embargo, menos radical en su diferencia que las otras dos películas que estudiamos, y también por razones de espacio, no emprenderé un análisis detallado de esta cinta.

fue sugerida por Messner durante el rodaje de este documental. *The Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans* es un remake, o más exactamente, una re-creación, de la película de Abel Ferrara *The Bad Lieutenant* (1992). En la primera, Herzog encuentra todavía reticente a adaptarse al modo industrial, se muestra menos acertado en la dirección y termina por desconocer la película; sin embargo, temas que ocupaban un lugar secundario dentro de su obra avanzan hacia el primer plano (y viceversa). En la segunda, Herzog se siente mucho más cómodo dentro del sistema, y lo usa deliberadamente para explorar aspectos o registros que en sus obras más personales suele dejar de lado. En ambos casos el cambio de modo de producción hace seguramente que se precluyan algunas de las posibilidades que normalmente habitan su cine, pero al mismo tiempo abre otras nuevas, renovando con aire fresco la obra de un director de obsesiones recurrentes.

### 1.2.1 Scream of Stone (1991)

En 1991 Herzog resiente como una seria limitación el no hacerse cargo de la película desde su concepción misma a través de la escritura del guión:

“Walter Saxer, my production manager on many films, picked up on the story and developed it with a colleague. He was really the driving force behind the film right from the start. I liked the ideas they came up with immediately but also saw the script had many weak points, *particularly the dialogue*. [...] Finally we came to an agreement, and I stepped into the project, first doing some work myself on the screenplay. Unfortunately, I found myself up against a wall of stone when it came to make it real changes, though thankfully I did cast the film myself. [...] It needed more changes very badly, but because I was prevented from doing so, *I cannot even say that Scream of Stone is my film.*”

(Cronin 223, subrayado nuestro)

Esta insistencia en ‘corregir’ el guión expone una voluntad de apropiación (no en el sentido de plagio, sino de internalización) de las ideas ajenas. Creo que las “debilidades” del guión (ciertas o falsas) son un pretexto para transformar el proyecto de otro (Saxer) en un asunto netamente personal. Es curioso que Herzog critique particularmente los diálogos, cuando típicamente sus guiones no presentan diálogos, sino sólo descripciones de las acciones. Los “cambios verdaderos” que el director quería implementar eran de seguro cambios significativos y estructurales (mucho más allá de los diálogos), a tal punto que el guión de Saxer hubiera quedado como un mero borrador, una fuente de inspiración en el mismo sentido en que *Woyzeck* o *Cobra Verde* están inspirados en obras literarias. Tras estas declaraciones se expone pues una dificultad de parte del director para trabajar en equipo *en este nivel*. Herzog era consciente, como vimos, de que a la hora del rodaje la realidad tiende a poner obstáculos a esa voluntad, y de que el trabajo del director consiste no tanto en demolerlos como en asimilarlos, pero no estaba dispuesto a ceder control en la etapa inicial, en la concepción del film. Su deseo de modificar sustancialmente el guión es el deseo de retener los privilegios del modo autorial, en el que, por lo menos mientras el proyecto permanece en el papel, el autor es idéntico a un autor literario. La sensación de no haber tenido el control de la creación, lo lleva a desconocer, en última instancia, el resultado.

¿Es *Scream of Stone* un Herzogfilm? Brad Praeger toma literalmente las declaraciones citadas, y señala que es posible desvincular la película de la obra del director: “When seen in this light, *Scream of Stone* was to Herzog what *Spartacus* (1960) was to Stanley Kubrick, or *Dune* (1984) was to David Lynch” (Praeger 115). Falta, dice Praeger, el antihéroe desmesurado (Aguirre, Fitzcarraldo) o apocado (Kaspar Hauser, Stroszeck) típico de los films de Herzog. Los protagonistas rivales (el alpinista clásico y el escalador de paredes (*indoor climbing*)) son héroes

narcisistas no menos preocupados por su imagen pública y mediática que por su desafío a la naturaleza. Yo diría que el personaje típicamente herzogiano es el interpretado por Brad Douriff (uno de los actores favoritos de Herzog en las últimas décadas, aunque generalmente reservado para roles secundarios). *Fingerless* es aparentemente un chiflado, sin embargo su locura adquiere talla épica en la última escena de la película, cuando descubrimos que ha sido el primero en alcanzar la cumbre de Cerro Torre, y ha derrotado por tanto a sus famosos y profesionales competidores, con el único objetivo de rendirle homenaje a su ídolo Mae West. Poco interesado en fulgores mediáticos, *Fingerless* ha dejado sin embargo cuatro dedos<sup>107</sup> –y su nombre- en su terrible batalla con la cumbre, y es quien termina dando nombre a la película: “Cerro Torre is not a mountain, is a scream of stone”, dice uno de sus diálogos. Herzog ha reclamado, precisamente, que este fue el único personaje que le dejaron cambiar en el guión (Cronin 223). De modo que no se trataría tanto de una ausencia, como sostiene Praeger, sino de un desplazamiento al segundo plano del personaje herzogiano. Se mantienen en cambio en el primer plano otros temas herzogianos como la lucha del hombre con la naturaleza, en la que ésta demuestra su inmensidad y su indiferencia (elocuente en este sentido el cierre de la película, con un plano aéreo donde Rocha es un pequeñísimo punto en la cumbre de la montaña imponente)

Pero la luz un tanto negativa con que están retratados los tres personajes principales (los dos rivales, y el periodista deportivo Iván (Donald Sutherland) que alimenta la rivalidad y trama toda la competencia) no únicamente tiene que leerse como una expresión de las limitaciones que las condiciones de producción imponían al esquema autorial del director. Cabe recordar en este punto que el sentimiento de Herzog con respecto al montañismo, y toda la concepción de aventura que éste implica, es bastante ambivalente, y oscila entre la admiración por la proeza, y

---

<sup>107</sup> Este detalle está claramente inspirado en Reinhold Messner, protagonista del documental ya mencionado de Herzog.

el rechazo de una dificultad artificial y autocomplaciente<sup>108</sup>. Herzog no sólo rechaza para sí la etiqueta de aventurero que con tanta frecuencia se le adjudica, sino que cuestiona las premisas mismas del aventurerismo:

“So many speak of their travels in such military terms. ‘We conquered the summit.’ ‘We returned victorious over Mount Everest.’ I just cannot stand it. And what’s more, local mountain people do not climb the mountains; they respect them much more than this so-called ‘adventurers’. There is some foul philosophy behind this quest of adventure. [...] I absolutely loathe adventurers, and particularly hate this old pseudo-adventurism when the mountain climbing becomes about confronting the extremes of humanity. I had some arguments with Messner about this.” (Cronin 199)

Es probable –si se me permite especular por un momento- que si Herzog hubiera tenido todo el control de la producción, como siempre, hubiera hecho un film típicamente herzogiano, con su protagonista desmesurado, *larger-than-life*, rayano al mismo tiempo en la locura y en la grandeza, como Aguirre, o Fitzcarraldo, o el Stroszek de *Signs of Life* (1968). El tema del montañismo se prestaba a tal desarrollo. Sin embargo, las limitaciones en las condiciones de producción hacen aflorar otras perspectivas más recónditas y menos típicas que el propio autor guarda sobre el tema. Resentido por los límites a su control del proyecto, Herzog terminó por expresar en el film su resentimiento frente a los aspectos más vanos del aventurerismo de montaña, cosa que hubiera sido difícil que ocurra si la película fuera más ‘cercana a su corazón’, para emplear una frase habitual de Herzog. Es pues mi hipótesis que las limitaciones a la libertad del autor o, para decirlo más precisamente, la transición de un modelo inercial a un modelo más industrial, pueden ser tan productivas como restrictivas<sup>109</sup>. En su conjunto, *Scream of Stone*

---

<sup>108</sup> De manera un tanto similar, el primer cortometraje de Herzog, *Herakles* (1962), usa el contrapunto para criticar la vanidad y superficialidad del fisicoculturismo.

<sup>109</sup> El caso de Buñuel ilustra con mayor extensión y claridad este mismo principio, como veremos en el siguiente capítulo.

no es una película demasiado lograda, valga decirlo, y en ese sentido se dejan sentir sus limitaciones, pero resulta interesante en el conjunto de la obra de Herzog justamente porque no logra encajar del todo, y sus ‘fallos’ son al mismo tiempo potenciales nuevas vías en el a veces predecible (o por lo menos, exento de sorpresas) universo de nuestro autor.

*Scream of Stone* es también atípicamente una crítica a la cultura mediática y a la espectacularización de la experiencia personal. Si bien son conocidas las opiniones de Herzog con respecto a la televisión, a la que considera poco menos que un azote de dios<sup>110</sup>, generalmente reserva tales opiniones para su persona pública, y en sus películas se dedica a asuntos que considera más interesantes y positivos, aún cuando el asunto pudiera prestarse para un desarrollo de este tipo. En *Grizzly Man* (2005), por ejemplo, deja de lado la relación de Timothy Treadwell con los medios (que fue el eje de la cobertura periodística después de su desaparición) para enfocarse en su relación con la naturaleza, y en su trabajo como ‘cineasta’. *Scream of Stone* es la única película en que Herzog aborda directamente el tema. Y la manera en que lo hace es por demás interesante. En la primera escena de la película vemos al propio Werner Herzog dirigiendo al equipo de TV que transmitirá en vivo el campeonato mundial de escalamiento de paredes que se lleva a cabo en un coliseo. Herzog posiciona las cámaras y las luces, pide que el automóvil (premio para el ganador) quede más brillante. El director del film se encuentra pues representado como –y reducido a- director de un equipo televisivo, subordinado de Iván, quien ha organizado todo el evento. Iván es un personaje poco simpático: “Ivan is somewhat abhorrent; he documents everything and is willing to substitute the reproduction of experience for experience itself. After Martin wins the indoor climbing competition, for example, Ivan’s first

---

<sup>110</sup> Vaya para muestra un botón: “The biggest danger, in my opinion, is television, because to a certain degree it ruins our vision and makes us very sad and lonesome. Our grandchildren will blame us for not having tossed hand grenades into TV stations because of commercials. Television kills our imagination and what we end up with are worn-out images because of the inability of too many people to seek out fresh ones.” (Cronin 66)

comment is: ‘It was fantastic, wait until you see the video.’” (Praeger 112) Praeger agrega que Herzog es reemplazado por Iván en la escena siguiente a la inicial, pero esto no es exacto; más que una relación de identidad entre los dos, se trata de una relación de jerarquía: Iván es el productor de todo el evento, y Herzog sólo el director de la filmación. El “self-debasement” de la figura de Herzog de que habla Praeger no consiste, como este sostiene, en colocarse en la posición del monstruo mediático, (lo que sería un tanto inexplicable, y de hecho el crítico no ofrece explicaciones al respecto) sino como un peón en un modo de producción (el modo industrial) que lo excede y que le sustrae su condición de autor.

*Scream of Stone* me interesa también porque es una de las películas de Herzog filmadas en Sudamérica, en este caso en la Patagonia argentina. En realidad, la mayor parte transcurre en las inmediaciones de Cerro Torre, dentro del Parque Nacional Los Glaciares, y poco es lo que se ve de la cultura local (con excepción de algunas breves tomas en El Calafate). Limitada fue también la interacción de la producción con los locales, a diferencia de lo ocurrido en las producciones de Herzog en el Perú. Hay sin embargo, un par de presencias que vale la pena destacar. Una es la de Lautaro Murúa, importante actor en el cine argentino desde los 50 y 60, y también director de algunas películas, que aquí tiene un pequeño rol como el estanciero que le vende o alquila a Rocha la casa en la que éste se retira después de su derrota frente a Martín. Con esta elección, Herzog le rinde un discreto homenaje a la historia cinematográfica de la región, ya que colocar como una presencia reconocible en la pantalla a un director de cine local (como anteriormente con el brasileño Ruy Guerra en *Aguirre*) significa reconocer no sólo a un individuo sino a una cinematografía. Murúa (como Guerra) representa aquí al cine argentino, que ya tocó estos temas y encuadró estos paisajes. La otra presencia es la de Chavela Vargas, ícono de la música popular mexicana que en los 90 aparecerá interpretando sus temas en varias películas de Almodóvar, y

que aquí tiene una temprana aparición como la india que vive al fondo de la casa, y que “es parte del inventario”, según el estanciero. La india cumple un rol importante pese a su brevedad, ya que encarna la figura del visionario, querida para Herzog (y más desarrollada, por ejemplo, en *Heart of Glass* (1976)). Con un lenguaje hermético tanto en su código (ya que habla en lengua indígena) como en su mensaje (sentencioso y simbólico), la india parece articular la voz de la Tierra o de la Montaña. Dice que siempre estuvo allí y nunca se va a mover, y habla con extrañeza y sospecha de los forasteros que aparecen de tanto en tanto. Herzog, el director forastero, le otorga la voz de la verdad (de la verdad profunda y poética) a esta encarnación de la Patagonia<sup>111</sup>.

A mi entender, no se trata (sólo) de explotar el talento local, ya sea por un afán de mayor realismo o de disminuir costos de producción, sino una manera de interactuar con la locación, de insertarse en una historia y una tradición representativa. La locación se hace presente recurriendo, una vez más, al archivo. En *Grito de piedra* se replica en escala reducida un modo de aproximación al espacio que en Aguirre y Fitzcarraldo hemos podido apreciar con mayor claridad.

### 1.2.2 The Bad Lieutenant

*The Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans* (2009) nos coloca en la insólita situación de un remake a cargo de Werner Herzog. Un remake, la reconfiguración o recreación de imágenes ‘usadas’, por así decirlo, parece ser todo lo contrario a la filosofía visual de nuestro autor, quien ha afirmado en numerosas ocasiones estar a la búsqueda de imágenes *nuevas* que permitan contrarrestar la ‘contaminación visual’ de las gastadas y vacías imágenes de la publicidad y la

---

<sup>111</sup> No deja de ser peculiar que el director emplee a una actriz mexicana para representar a una ‘auténtica’ india patagónica (y para rizar el rizo, Chavela Vargas es originalmente de Costa Rica, y Lautaro Murúa, de Chile), aunque esto puede estar asociado a azares de la producción.



televisión, como vimos. Herzog no quiere pues en absoluto convertirse en reciclador fílmico, y declara que su película *no* es un remake, que nunca ha visto siquiera la película de Abel Ferrara<sup>112</sup>, y que la primera parte del título fue impuesta por el productor<sup>113</sup>, que poseía los derechos de aquella cinta, y quería “empezar una franquicia”, según Herzog. O quizás sólo pensó que sería una buena jugada comercial el relacionarlas, ya que la original se había convertido un poco en película de culto, y había figurado en algunos rankings entre las diez mejores de la década de los 90s. Pero tampoco puede suponerse como una mera coincidencia el que ambas películas traten de un policía corrupto, violento, apostador y adicto a las drogas, que trata de resolver un crimen mientras da rienda suelta a sus oscuras pulsiones (aquí terminan sin embargo las coincidencias: los demás detalles de la trama, la ambientación y el tono general de la película difieren). Si bien el director puede no haber visto la película original, el guionista William Finkelstein ciertamente la había visto e inspirándose en ella<sup>114</sup>. Herzog logra salvar su responsabilidad del pecado del remake, pero la película no puede considerarse propiamente como original, sino a lo más como una ‘versión libre’ (o *reimagining*, como suele decirse últimamente) de su predecesora.

Herzog, casi dos décadas después de *Scream of Stone*, trabaja nuevamente con un guión ajeno. Su actitud, sin embargo, con respecto a este hecho, y con respecto al modo de producción industrial y sus procedimientos, ha cambiado radicalmente, y creemos que mucho tiene que ver en ello su afincamiento en la meca del cine (industrial), así como su colaboración en los últimos

---

<sup>112</sup> Por su parte éste, al enterarse en junio del 2008 que se planeaba una nueva versión de su obra, declaró que esto le producía "a horrible feeling", "like when you get robbed", and that those involved in this remake "should all die in hell". (<http://www.imdb.com/title/tt1095217/trivia>) Falta saber si las explicaciones de Herzog, y la película misma, han logrado persuadirle de lo contrario.

<sup>113</sup> Interesantemente, con el título en español de la película, *Enemigo interno*, se pierde la referencia al original.

<sup>114</sup> "It became just a starting point. There was never any attempt towards influence, to recreate a movie or to use it as a template.", dice Finkelstein reconociendo y negando a la vez la influencia de su predecesora. (<http://www.youtube.com/watch?v=goEkaK6WK98&feature=related> 12')

años con grandes productoras. Cuenta el director que recibió el guión con una nota adjunta sugiriéndole rodarlo con tal productora, y con Nicolas Cage (presumiblemente ya involucrado en el proyecto) para el protagónico. Esta vez no encontró el guión lleno de defectos, sino muy interesante y original, y con Cage bastaron 60 segundos de una llamada de larga distancia para llegar a un acuerdo; una noche fue suficiente para arreglar el contrato con la productora<sup>115</sup>. El indómito director parece por fin capaz de integrarse al modelo industrial.

De otro modo no podría explicarse que nos encontremos frente a una película de género, y no de autor. Anteriormente hemos visto que Aguirre no puede considerarse una película de aventuras, sino en todo caso, una película de autor que aprovecha algunos componentes del género de aventura. Muy distinto es el caso de *The Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*. De hecho, nos encontramos en la posición simétricamente opuesta: si Aguirre es una película de autor con una inflexión de género, *Bad Lieutenant* es una película de género con una inflexión autorial<sup>116</sup>. El género policial (o de crimen, como se dice en inglés) es uno de los más amplios en el cine, con gran cantidad de subgéneros y bastante libertad para recomposiciones o replanteamientos. Por eso, pese a que casi todos los reseñadores de la película coinciden en lo extraña y bizarra que ésta resulta, no deja de calzar sin embargo con comodidad en el género, repitiendo incluso algunos de sus clichés (p. ej. los interrogatorios en la estación de policía, o el personaje del capitán afroamericano). Más específicamente se trata de una combinación de *crime comedy*, (en su vertiente más negra), (neo)*film noir*, y *police procedural*. Demostrar esto

---

<sup>115</sup> Estas declaraciones las ofreció Herzog en una presentación de la película en el Tribeca Grand Hotel en New York, el 28 de octubre del 2009, y pueden consultarse en <http://www.youtube.com/watch?v=goEkaK6WK98&feature=related>

<sup>116</sup> *My son my son what have ye done* (2009), inmediatamente posterior a *Bad Lieutenant*, es un buen ejemplo de cómo Herzog puede nuevamente tomar algunas premisas del género policial para hacer una película netamente personal. Esta película, con su protagonista abismándose en la locura, con su simbología misteriosa y su temporalidad detenida, es mucho más un *Herzogfilm* que un policial. Para esto fue por supuesto necesario volver a convertirse en su propio productor.

implicaría trazar primero las características principales de estos subgéneros, y ver luego cómo nuestra película se acomoda a ellas, pero creo que hacer tal cosa significaría desviarnos de nuestro enfoque. Especialmente porque también se puede mostrar (cuando menos indiciariamente) la pertenencia de la película al género policial a través de su modo de producción. William Finkelstein, el guionista principal de la película, es un especialista en este género (particularmente en la vertiente de procedimientos policiales), como lo atestigua su trabajo en las series de TV *Murder One*, *Law & Order*, y *NYPD Blue*.

Pero además, la propia división del trabajo al estilo industrial, y la ubicación del director como una pieza importante, pero ciertamente no irremplazable, son elementos constitutivos del cine de género, que es el producto típico, y casi único, del cine industrial. Un cineasta-autor que se proponga trabajar dentro de un género, pero que no tenga limitaciones reales a sus decisiones estéticas producirá precisamente algo como *Aguirre*. Un cineasta ‘de prestigio’ que se incorpore al modo industrial contará con una libertad de maniobra considerable, pero nunca ilimitada<sup>117</sup>. Y las limitaciones no necesariamente tienen que expresarse en términos de censura (aquello que no se puede hacer). No hace falta partir de una hipótesis de conflicto: un director que trabaja en base a un guión ajeno y firmemente enmarcado en un género, con actores superestrellas que arrastran y evocan ciertos tipos de personajes y de películas, con técnicos versados en los estándares de la industria, podría aprovechar todo aquello para desplegar su creatividad enmarcada (que seguramente será distinta de su creatividad liberada<sup>118</sup>), para teñir con sus propios colores el

---

<sup>117</sup> También existe el director que crece dentro del cine de género, y que logra encontrar una voz propia sin salirse de él, es el caso de los grandes directores de Hollywood, como Alfred Hitchcock o Martin Scorsese, por poner sólo un par de ejemplos.

<sup>118</sup> Tal vez pueda establecerse una comparación con la poesía en verso libre versus aquella escrita en formas estróficas fijas, como el soneto. Cada una le plantea al poeta retos diferentes, y le permite también diferentes posibilidades. Hay poetas que logran un buen dominio de ambos formatos.

formato en el que trabaja. Un director talentoso y con personalidad puede hacer sin duda una película de género que no será nunca una película promedio.

¿Cuáles son esos toques autoriales en *Bad Lieutenant*? Primero, todos aquellos detalles más celebrados por la prensa: las iguanas que cantan jazz, el alma danzante de Big Fate, la serpiente de río con que se abre la película, una escena filmada desde el punto de vista de un cocodrilo. Las dos primeras están naturalizadas en la narrativa como alucinaciones provocadas por la heroína, pero esto resulta secundario: su extrañeza en medio de una narración realista es lo que persiste en el espectador. Por otra parte, los animales son característicos de las películas de Herzog; aquí son siempre reptiles, quizás mostrando lo amenazador y primitivo del entorno en New Orleans tras el desastre de Katrina. Pero lo que está presente en esta película, de principio a fin, y brilla por su ausencia en la obra de Herzog, es el humor. Mientras que muchas de sus películas tienen un cierto aire de solemnidad, aquí se respira ligereza. Humor verbal en los diálogos que derrochan agudeza (esto es por cierto típico del género policial) y humor visual en los detalles insólitos mencionados, así como en los abusos del policía que rompe todas las normas no sólo legales, sino también sociales, y hasta las normas del sentido común (el prenderse un porro delante de uno de sus principales sospechosos puede ser un buen ejemplo). Humor negro en el que el desconcierto desemboca en carcajada. El humor de esta película es, en nuestra opinión, un claro subproducto del modo industrial en el que está trabajando Herzog. El no tener el control de todos los elementos de la producción, el no partir de sus más íntimas obsesiones, le permite al director tomarse menos en serio de lo habitual y mostrar su lado más lúdico.

Por último, mientras el *Bad Lieutenant* de Ferrara transcurre en un New York más o menos genérico y cinematográfico, el de Herzog se ubica en un espacio sumamente específico: el

New Orleans post-Katrina. Si bien la ciudad no llega a ser, como la selva, protagonista de la película, el director se preocupa constantemente por mostrar sus espacios, su personalidad, y su reciente conmoción. Las inundaciones provocadas por el huracán abren la película, luego sus secuelas se dejan ver en el barrio de inmigrantes en el que ocurre el crimen de la historia. New Orleans es una ciudad turbada por un cierto caos que se ha instalado, y que se resiste a desaparecer, donde la ley ha dejado de regir, la gente vive al límite y hasta los reptiles han abandonado su hábitat. Una perfecta caja de resonancia para la vida turbulenta y caótica del protagonista cuyo descenso moral no impide (más bien permite) su ascenso en la jerarquía policial. Herzog no pretende, por supuesto, una reflexión sobre los problemas sociales provocados por el desastre, pero sí lo entiende como el marco perfecto para su historia. Y se preocupa en mostrarlo.

Si en *Scream of Stone* el modo industrial en el que se embarca un poco a regañadientes le permitía sacar a luz su visión sobre temas que están más allá del repertorio habitual de sus obsesiones, en *Bad Lieutenant*, ya más cómodo dentro de la industria, se permite dejar de lado su habitual seriedad y exponer su lado lúdico. Por eso creo que el cine de Herzog se enriquece, y no se empobrece, al ser capaz de trabajar bajo supuestos distintos a los que han guiado la mayor parte de su obra. El cine de Herzog en el nuevo milenio (a estas dos películas cabría quizás agregar algunas otras, especialmente aquellas que están por aparecer) presenta nuevas facetas, que a veces desconciertan a sus seguidores más fieles, y obligan a revisar las asunciones de la crítica.

En conclusión, hemos visto cómo el modo de producción autorial-omnipotente que Werner Herzog tan bien representa, queda puesto en entredicho por el propio director, tanto en esta última década, en la que juega con el modo industrial para explorar sus potencialidades e

impensadas riquezas, como en su práctica fílmica anterior (distante de la imagen pública que quiere construirse en entrevistas y declaraciones). Herzog ha entendido siempre que hay una mirada de elementos que escapan a su control y que la negociación y la mimetización –hasta donde fuera posible- con lo local son la manera de convertir esos sujetos y factores díscolos en productivos. Además de ello, Herzog, el viajero cosmopolita por exelencia, guarda una relación particular con América Latina, y en particular con la Amazonía, no sólo porque allí ha filmado las dos películas más importantes de su carrera, sino porque demuestra –aunque a veces gusta disimularlo- tener un conocimiento más o menos profundo de su historia y su literatura, de su imaginario y su cinematografía. Yo creo que Herzog conscientemente y no por casualidad escogió para sus películas dos de las venas esenciales –y abiertas- de la historia amazónica, y que quería dialogar también con esa tradición latinoamericana, pero aún sino fuera verificable dicha elección deliberada, existen en estas obras elementos suficientes para insertarlas dentro de esta tradición, a la cual enriquecen. Espero haber demostrado que peruanizar a Herzog no es una idea caprichosa ni descabellada, sino un gesto casi natural que sin embargo hacía falta en la crítica, casi siempre eurocentrista, de su obra.

## Capítulo II

### Buñuel en México: ¿Genio atrapado en la industria?

Como Herzog, Luis Buñuel ha permanecido fuertemente enmarcado en el cine de autor, probablemente como uno de los autores paradigmáticos en el cine mundial, y relativamente impermeable al revisionismo crítico que ha sufrido este marco conceptual. Creo que esto se debe a dos razones: primero, sus dos películas vanguardistas de juventud (*Le chien andalou* y *L'age d'or*), que son claramente autoriales (aún si se trata de una co-autoría en el caso de la primera) y pertenecientes, en su producción y distribución, más a un circuito literario o artístico que cinematográfico<sup>119</sup>. El segundo factor es que la reaparición de Buñuel en la escena internacional a partir de *Los olvidados* (1950) se da de la mano de Andre Bazin, precisamente el conceptualizador de la teoría del autor, y admirador de la película, con la que ilustró sus planteamientos sobre la cámara como el equivalente a la pluma del escritor (*camera-stylo*).

Desde esta perspectiva, por lo general se menospreció el periodo mexicano del director en muchas de las biografías y obras dedicadas a la totalidad de su filmografía, en las que sólo 2 o 3 de las 18 películas producidas en México eran tomadas en cuenta, en un claro desbalance respecto al tratamiento de su último periodo francés. Al mismo tiempo, sin embargo, a partir de la década del 90 se produce en la crítica una revaloración de esta etapa, tanto mediante la aparición de estudios completamente enfocados en este periodo, como mediante la incorporación

---

<sup>119</sup> *El perro andaluz* fue financiada por la madre de Buñuel, y *La edad de oro* por un mecenas simpatizante del movimiento surrealista. Ambas fueron producidas por sus propios autores sin ningún condicionamiento, e incluso la única condición inicial planteada por el vizconde de Noailles para *L'age d'or*, es decir, la participación de Stravinsky, fue orgullosamente rechazada por el director. Ambas fueron exhibidas en salas no comerciales y para la segunda se montó en la antesala del teatro una exhibición surrealista que luego fue destruida durante las protestas contra la película.

de obras mexicanas no canónicas en estudios panorámicos. Esta relectura emprendida por varios estudios críticos ha puesto de relieve las tensiones entre la industria mexicana en la que trabajó Buñuel, su sistema de géneros y convenciones, y su ideología conservadora, (en oposición a las convicciones personales del autor), que supo modular y subvertir estas convenciones para transmitir un mensaje a veces opuesto al de la superficie del texto. Otros estudios, como el de Acevedo-Muñoz (2003), han completado esta lectura mostrando que no fue solamente el talento individual –innegable, por otra parte- del cineasta el que le permitió hacer tal cosa, sino que había dentro de la intelectualidad mexicana de los 50, una revisión crítica del discurso oficial, y dentro de la industria del cine, un agotamiento de ciertos géneros y formulas, y el surgimiento de otros nuevos, más acordes con los procesos de modernización que se experimentaban bajo el alemanismo.

Con todo, y pese a la abundante bibliografía sobre este director, permanecen algunas zonas oscuras en su filmografía. En particular, las coproducciones en lenguas inglesa y francesa que realizó en México, y que difícilmente logran encajar en los modelos planteados para el grueso de su producción en este país. En la disputa entre un Buñuel español (visión esencialista) y un Buñuel mexicano (visión contextualista) se oscurece la existencia de un Buñuel trans-nacional que, sin embargo, resalta claramente en una revisión rápida de su filmografía del periodo mexicano (1946 a 1964).

¿Cómo aproximarse a esta transnacionalidad? El tema de las relaciones y tensiones entre lo nacional y lo foráneo no es precisamente una constante de sus películas mexicanas, aunque en ocasiones (como veremos para algunas películas) lo aborda, de manera por demás interesante. Temáticamente, Buñuel evita (aun cuando el argumento lo permitiría: *Robinson Crusoe*, *El río* y



la muerte) o caricaturiza (*Gran Casino*, *La mort dans ce jardin*) la perspectiva del exiliado clásico, alejándose de la celebración nostálgica del bien perdido, del desarraigo como trauma, de la fantasía compensatoria del retorno. Privilegia en cambio la figura del *nómada* (Durham Peters, 1999), del trashumante, del que hace su patria del lugar en el que se encuentra. Pero además, en su práctica cinematográfica, Buñuel se muestra también nomádico, al adaptarse a distintos sistemas de producción; al inscribirse, con igual facilidad, en los géneros y convenciones del cine mexicano de la época de oro, del cine de Hollywood de los 50, y del cine francés de la tradición de calidad; y establecer en cada caso diálogos interesantes con la tradición dentro de la cual está trabajando. El cine de Buñuel es transnacional no solamente porque, puesto a elegir, simpatiza con la figura del desarraigo (más que con la de la nostalgia), sino sobre todo porque adopta la nacionalidad (entendida en tanto tradición simbólica y fílmica) del espacio en el que se encuentra.

Empezaré por narrar la curiosa concatenación de circunstancias que llevaron a Buñuel hasta México. Tales circunstancias responden a lo azaroso de un destino individual, según enfatiza el propio director, pero no están desligadas, por otro lado, de las causalidades de la historia, en especial de las particularidades del exilio republicano español<sup>120</sup>. Creo además que puede ser interesante contrastar este periplo con otro llevado a cabo un par de décadas antes, y no menos esencial para la historia del cine mexicano (y del cine transnacional): me refiero a la accidentada e inconclusa filmación de *¡Que viva México!* por el ruso Sergei Eisenstein. Siguiendo un itinerario similar y enfrentándose a problemas parecidos antes de su arribo a México, los dos directores llegan en momentos muy distintos de la industria mexicana, y por

---

<sup>120</sup> Volveremos a este contexto en el siguiente capítulo para hablar de Max Aub, que puede considerarse como un exiliado más 'clásico' que Buñuel en el sentido que estuvo involucrado en las disputas y tomas de posición de la república en el exilio, mientras que Buñuel se mantuvo aparte de toda aquella discusión y limitó sus relaciones con otros exiliados a algunas amistades personales.

tanto, las propuestas estéticas que planteen serán también de orden muy diferente. A continuación, haré una breve revisión de los planteamientos de la crítica con respecto a este periodo mexicano de Buñuel, tomando en cuenta que la aparición a partir de la década del 90 de una serie de trabajos enfocados en esta etapa terminan por poner en entredicho la premisa – estándar- de la infravaloración de esta sección de su filmografía. Una vez claro el estado de la cuestión con respecto a mi corpus, pasaré a concentrarme en los temas de (trans) nacionalidad que plantea la obra de Buñuel, y a revisar cómo se han planteado dichos temas para definir mi propuesta de lectura, que trataré de sustentar a través del análisis de cinco películas del director, seleccionando entre las propiamente mexicanas, y las norteamericanas y francesas filmadas en México.

## **2.1 Intro: Buñuel y Eisenstein**

En la historia del cine mexicano, dos extranjeros jugaron un papel fundamental: Sergei Eisenstein y Luis Buñuel. Ambos llegaron al país procedentes de Estados Unidos, en donde habían pasado una temporada particularmente improductiva, sin lograr congeniar con el sistema de producción de los estudios de Hollywood. Ambos retrataron lo que consideraron esencial de la cultura mexicana. Ambos se ganaron, ya con su presencia constante, ya con la huella de su paso y propuesta estética un lugar prominente en la industria de la llamada ‘edad de oro’ del cine mexicano. Repasemos brevemente sus historias.

Sergei Eisenstein llegó a México después de una accidentada pasantía en la *Paramount*, adonde había arribado con el propósito de aprender el uso de la nueva tecnología del sonoro para transmitir luego este saber a sus colegas de la Unión Soviética. El aprendizaje era eminentemente práctico e implicaba la realización de un proyecto; sin embargo, los distintos guiones que les

presentó a los ejecutivos de la Paramount no fueron del agrado de éstos, y la situación evolucionó hasta hacerse insostenible. Entonces Upton Sinclair, escritor socialista americano, le ofreció ir a filmar una película a México, dándole libertad creativa para plantearla, bajo la única condición de que el film no fuera político. El financiamiento provenía, en su mayor parte, de la esposa de Sinclair, que tenía una fortuna considerable. Eisenstein quedó tan fascinado con México que se dedicó a explorar el país mientras la estructura de la película iba tomando forma en su cabeza, y cuando empezó a filmar ya había excedido largamente los plazos y el presupuesto del contrato. Después de una serie de malentendidos, Sinclair decidió cancelar el proyecto, Eisenstein se quedó sin rodar uno de los cuatro episodios principales de los que se componía el filme (precisamente el que correspondía al México contemporáneo y revolucionario), y lo que es peor, nunca tuvo acceso al material existente para poder montarlo. Sinclair, en un afán de recuperar su inversión, le encargó el trabajo primeramente a Sol Lesser (quien produjo dos largometrajes y un corto), y más adelante a Marie Seton, primera biógrafa del cineasta ruso. En 1979, varias décadas después de la muerte del director, Grigori Alexandrov, su camarógrafo y cómplice en aquella aventura mexicana, pudo tener acceso al material y editarlo conforme al guión dejado por Eisenstein. *¡Que viva México!* es pues, mal que bien, la versión ‘oficial’, aunque inevitablemente incompleta, del proyecto frustrado de Eisenstein.

Pero aún sin haber cobrado su forma definitiva, el material rodado por Eisenstein tuvo oportunidad de circular en su locación, sino entre el público masivo, por lo menos entre los hombres de cine de la por entonces incipiente industria mexicana. Es un hecho reconocido unánimemente por los críticos que la película de Eisenstein, incompleta y todo, caprichosamente editada y todo, marcó una pauta en la estética del cine mexicano por venir. Eisenstein se valió, para su creación de una estética de la ‘mexicanidad’ tanto del hieratismo de las ruinas

prehispánicas, como del monumentalismo de los muralistas entonces en pleno apogeo creativo<sup>121</sup>. Charles Ramírez Berg (1994) expone cómo todo este conjunto de influencias, entre las que Eisenstein es sólo una (aunque ciertamente no de las menores) moldeó la estética del cine mexicano de la época de oro, representada por antonomasia por el binomio del ‘Indio’ Fernández como director, y Gabriel Figueroa como fotógrafo. En *Que Viva México* ya se puede apreciar dicha estética expresada en recursos como: la predominancia de ángulos en contrapicado; el enfoque en profundidad de campo que permite apreciar tanto el paisaje del fondo como las figuras –generalmente inmutables- colocadas en el primer plano; la inclusión de líneas diagonales en el encuadre para generar mayor dinamismo; y la composición dialéctica que acentúa los contrastes dentro del plano (por ejemplo entre luz y oscuridad, o vida/muerte, etc.) (Ramírez Berg 16-20). Todas éstas características se convertirán en constantes de la estética ‘nacional’ creada por Fernández-Figueroa que dominará gran parte del cine mexicano. Injertando dinamismo y movimiento a una estética que con Eisenstein era más bien estática y hierática, pero manteniendo sus principales rasgos, quedarán sentadas las bases del estilo de la fotografía del cine clásico mexicano.

Por su parte, Luis Buñuel llegó a México también por azar; no en vano el azar juega un rol tan importante en sus obras y en su concepción del arte<sup>122</sup>. Pero muchas veces lo que es azar en términos individuales resulta perfectamente explicable –y causal- en términos colectivos e históricos. Buñuel formó parte del enorme contingente del exilio español producido por la derrota de la República después de la guerra civil de 1936-1939. El gobierno de Lázaro Cárdenas

---

<sup>121</sup> Recordemos que el ‘prólogo’ de la película estaba dedicado a Siqueiros, y la secuencia –nunca filmada- de la ‘Soldadera’, a Orozco

<sup>122</sup> El azar también juega un rol central en el género del melodrama, que fue el más practicado por Buñuel en su etapa mexicana. Queda por explorar la relación entre el azar en el resto de la obra de Buñuel y las coincidencias fortuitas de sus melodramas.

abrió las puertas de su país a los exiliados españoles, convirtiendo a México en el país de mayor afluencia de republicanos, estimados entre 30 000 y 50 000 (Gubern 218). Fue en México en donde se estableció el gobierno republicano en el exilio. En el campo particular del quehacer cinematográfico, México poseía además el atractivo (comparable únicamente con Argentina para el área hispana) de contar con una industria bastante desarrollada que lograba la hazaña de competir con Hollywood en el dominio del mercado regional y que podía absorber a los profesionales provenientes de España. Román Gubern (1976) ofrece un listado bastante exhaustivo (detallando su colaboración en las películas) de los actores, guionistas, críticos, directores, técnicos, escenógrafos y músicos del exilio cinematográfico español en diversos países, entre los que destaca en primerísimo lugar México, seguido de lejos por Argentina y Francia. Y muchos de ellos, por cierto, participaron en las películas de Buñuel, tanto delante como detrás de la cámara.

Buñuel no llegó directamente a México, he ahí el azar. Replicando en cierta manera la ruta que solamente una década atrás trazara Sergei Eisenstein, llegó primero a los Estados Unidos, en donde se pasó cerca de siete años, los que se conocen como la etapa más oscura de su carrera, ya que no dirigió ni produjo ninguna película. Llegó primeramente en 1939 como representante del gobierno español para asesorar una película americana sobre los republicanos exiliados (*Cargo of Innocents* era el título) que finalmente, por razones de cautela política en un clima crecientemente conservador, nunca se realizó. Para entonces, la guerra había terminado definitivamente, con el resultado de todos conocido. Buñuel no tenía buenas relaciones con los estudios de Hollywood, ya que su estancia anterior en la Metro-Goldwyn-Mayer (en 1930, después de *L'age d'or*, y casi al mismo tiempo que Eisenstein) había estado marcada por tensiones y desplantes. Gracias a su amistad con Iris Barry, curadora del Museo de Arte

Moderno de Nueva York (MOMA) y fundadora del Departamento de Cine, consigue un puesto como jefe de montaje en la sección de documentales del Museo, en un momento en que Roosevelt implementaba la política del “buen vecino”<sup>123</sup> y Nelson Rockefeller estaba encargado de producir propaganda aliada para América Latina. Hacia el final de la guerra, sin embargo, esto empezaba a perder importancia, y más bien soplaban los primeros aires de la guerra fría. Es así que en 1943, Buñuel, vuelto sospechoso por su pasado ‘comunista’ y ateo, se ve obligado a renunciar a su puesto ante las presiones conservadoras. Trabaja a continuación en el doblaje primero de documentales didácticos de la Marina y luego de las películas de la Warner Bros. Pero la compañía suspendió la producción de doblajes, y Buñuel quedó nuevamente sin trabajo. Recibió entonces una propuesta de Denise Tual para hacer una adaptación cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba* en Francia. La productora necesitaba hacer previamente un breve pasaje de unos días por México, antes de partir a París, y Buñuel la acompañó. Una vez allí, sin embargo, el proyecto se frustró porque Francisco García Lorca decidió, con la anuencia de Buñuel, vender los derechos de la obra a unos productores londinenses que le ofrecían el doble que Tual. Buñuel se encontraba “una vez más, sin ningún proyecto en una ciudad desconocida.” (Buñuel 182) Por suerte se contactó entonces con el productor de origen ruso, Oscar Dancigers, (a quien conocía anteriormente), quien lo contrató para dirigir *Gran Casino*. Las circunstancias se fueron entrelazando y el director aragonés permanecerá en México durante 36 años, dirigiendo allí 20 de sus 32 películas.

---

<sup>123</sup> Hollywood produjo también una serie de films implementando esa política de ‘amistad’ entre EEUU y Latinoamérica que, aunque enmarcados en el género del musical y la comedia ligera, y recurrentes en la presentación de estereotipos, permitieron el ingreso de algunas estrellas latinas al panteón de Hollywood, como Carmen Miranda, Lupe Vélez o Dolores del Río. Ejemplos típicos serían *Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio* (1941), o *Saludos Amigos* (1942)

Eisenstein llegó a México al final del periodo mudo, cuando la producción nacional había descendido hasta casi desaparecer, ocupando una modestísima cuota de pantalla de 1.6 % (Ramírez Berg 13), y la industria estaba por lo tanto ávida de propuestas renovadoras. Buñuel llegó en un momento muy distinto, en plena época de oro, cuando la industria se hallaba plenamente consolidada y los géneros, modos de representación y prácticas de producción firmemente establecidos. Eisenstein llegó con un proyecto propio, aunque los malentendidos con los productores se harían patentes más adelante. Buñuel, que nunca tuvo grandes conflictos con los productores gracias a su favorable disposición a aceptar sus exigencias, empezó con un encargo, y tomaría muchos más en su larga estancia en el país: son lo que él mismo calificaría de “películas alimenticias”. Eisenstein, por otra parte, debía retornar urgentemente a la URSS, ya que su larga temporada en el exterior lo había vuelto sospechoso a los ojos de Stalin, y necesitaba restablecer su imagen y su posición en el medio cultural soviético. Buñuel, tras la victoria del franquismo, no tenía realmente patria a la cual regresar, y se había vuelto, como tantos españoles, un exiliado (lo que no quiere decir que su obra lo sea también; de hecho no corresponde, como veremos, con las características planteadas por Hamid Naficy para los cineastas exiliados). En resumen, la influencia que pudo ejercer Buñuel sobre el cine mexicano es ciertamente mucho menor a la del cineasta ruso: en lugar de moldear su estética, fue moldeado por ella, y su importancia sólo se ha podido apreciar en retrospectiva como un punto de fuga, a veces explícito (como en *Los olvidados* o *El ángel exterminador*), pero generalmente subrepticio, de una producción comercial que en conjunto algún crítico no ha dudado en calificar de “mundo subartístico” (Fuentes 40), ya que se había vuelto formulaica, que había mantenido su sello ideológicamente conservador, nacionalista y machista, y que, en los años 60 entró en una profunda crisis, para, una década más tarde, dar surgimiento al llamado ‘nuevo cine mexicano’

(Ripstein, Cazals, Hermosillo, entre otros), esta vez bajo el modelo de cine-arte más que el industrial-comercial. Buñuel constituiría la única figura transicional entre estos dos modelos encontrados de hacer cine. Ante el juicio ambivalente (Monsiváis) o francamente negativo (Fuentes) frente a la época clásica del cine mexicano, Buñuel aparece como la deseada excepción, que supo al mismo tiempo someterse a las normas de la industria y corroerlas desde dentro.

## 2.2 Buñuel en México: un estado de la cuestión

Antes de plantear mi propuesta de lectura con respecto al periodo mexicano de Buñuel, me parece importante y necesario hacer una revisión de cómo la crítica (tan abundante para este director) se ha ocupado de esta fase, y hacer, también, una evaluación de las posibilidades y límites de esta crítica. Para resumirlo en una frase: el juicio crítico ha pasado de la subvaloración a la re-valoración. Veamos.

En un primer momento la crítica buñueliana, siguiendo seguramente las insinuaciones del propio autor<sup>124</sup>, menospreció esta etapa mexicana del director, destacando en cambio, sus inicios vanguardistas-surrealistas (*El perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*) y su última etapa en Francia, después que la crisis de la industria mexicana le impidiera seguir filmando allí. Estas fueron etapas de plena libertad creativa, en las que se puede adjudicar al autor plena responsabilidad por sus películas, y a las que pertenecen casi la totalidad de sus “obras maestras”, con algunas notables excepciones<sup>125</sup>. En el momento de su estreno, muchos de los

---

<sup>124</sup> Acevedo-Muñoz apunta cómo, en sus memorias, Buñuel procura conservar su imagen de surrealista, y evitar el ser considerado como parte del cine mexicano. (55-56)

<sup>125</sup> Empezando por las últimas películas que filmó en México: *Nazarín*, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*, en las que, bajo la producción de Gustavo Alatríste, sí contó con amplia capacidad de decisión sobre las películas, y por tanto quedan incluidas entre sus ‘grandes’ obras. Caso aparte es el de *Los olvidados*, que pudo beneficiarse de



filmes mexicanos de Buñuel le valieron a su autor críticas negativas en los diarios, y cuando el ‘genio’ del director logró imponerse y empezaron a aparecer los primeros trabajos monográficos sobre la totalidad de su obra (a mediados de los 70), la etapa mexicana fue condenada por ausencia de comentario, pasando fugazmente sobre ella, y salvando en esta y aquella película algunos detalles “buñuelianos”, como señala Gastón Lillo:

“Preocupada por la búsqueda de fuentes que legitimen una obra denigrada, esta crítica se ha limitado a encontrar en los filmes analizados planos o secuencias de supuesta procedencia surrealista –por lo tanto recuperables- que sin embargo no concuerdan con una lógica narrativa más bien lineal en donde aparecen insertos. [...] Esta operación de legitimación de una práctica filmica determinada, que consiste en hacer valer su pertenencia a una corriente reconocida y consagrada por la institución cinematográfica, en este caso el surrealismo, tiene por efecto salvaguardar la imagen del autor en detrimento de los filmes, que permanecen ignorados.” (7)

Sin embargo, la invocación de la infravaloración de este periodo también se ha vuelto relativamente formulaica y ritual, y en estos momentos ya no es posible sostener dicha hipótesis como hace una década, debido a la aparición de una importante cantidad de trabajos que se han dedicado a reevaluar el periodo<sup>126</sup>. Incluso podría decirse que es el periodo más estudiado durante las últimas dos décadas. Y no ha faltado tampoco la opinión inversa, representada sobre todo por los mexicanos José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, autores del más importante libro de entrevistas a Buñuel:

---

una coyuntura de producción para realizarse, y luego, legitimarse en el exterior para ser aceptada en México. Si bien éstas son las únicas películas aclamadas por sus contemporáneos, a la hora de revisar la obra completa de Buñuel, surgirán otras, especialmente *Él*, y, en menor medida, *Ensayo de un crimen*. Todo esto según la bibliografía crítica de esta primera etapa. Nótese cómo el requisito para la ‘gran obra’ parece ser el control autorial del director.

<sup>126</sup> Fuentes (1993), Peñuela Cañizal (1993), Lillo (1994), Ávila Dueñas (1994), Bernardi (1999), Acevedo-Muñoz (2003) son todos trabajos monográficos o recopilaciones de artículos dedicados exclusivamente a analizar el periodo mexicano de Buñuel.

“Creo que el cine del último periodo en comparación con el mexicano, es un cine descafeinado. El último Buñuel es extraordinario desde muchos puntos de vista, es un Buñuel lúdico capaz de jugar con las ideas, pero es un Buñuel que ha perdido las garras” escribe Pérez Turrent, quien también habla de la “carnalidad” de las obras mexicanas contraponiendo a ellas la “abstracción” de las últimas películas francesas” (Bernardi 18)

“Se diría que si Buñuel ha realizado sus mejores películas postsurrealistas en México, ello se debe a que las trabas impuestas por los productores de aquí lo conminan a buscar la libertad creadora con más afán que cuando le dejan las manos libres. En fin, nada se sabe.” (De la Colina, cit. por Sánchez Vidal 111)

Este argumento paradójico de De la Colina (a mayores restricciones, mayor libertad) tiene en todo caso la virtud de sintetizar la **lectura predominante** en esta operación de rescate del periodo mexicano del director. Dicha interpretación, todavía bastante apegada a la teoría *auteurista*, y no siempre impermeable a la crítica apuntada por Lillo de salvar al autor antes que a la obra, ha consistido en considerar que, ya sea a través de la introducción de pequeños detalles, o de la estructuración misma de las películas, Buñuel ha sabido ingeniosamente subvertir las convenciones del sistema industrial en el que se encontraba atrapado y que contravenía tan profundamente sus convicciones anti-burguesas e iconoclastas de los valores tradicionales de la familia y la religión, que el cine mexicano convencional defendía. Buñuel, el rebelde por excelencia, el *epatador*<sup>127</sup> surrealista, no podía haber aceptado pasivamente el marco ideológico que rodeaba al tipo de historias que el cine de la época contaba y ya que no podía cuestionarlas abiertamente, se las ingenió para pervertirlas, para manipularlas al servicio de sus propios intereses. Las estrategias empleadas fueron diversas, desde el distanciamiento irónico

---

<sup>127</sup> Del francés *épater*, verbo usado con frecuencia por los surrealistas en relación a sus actos de provocación al espectador burgués.

hasta el exceso melodramático<sup>128</sup>, desde la incorporación de lo cómico-popular hasta la irrupción de la esfera del inconsciente (sueños, ensoñaciones).

Esta aproximación ha resultado ciertamente productiva, sobre todo en el caso de los melodramas, en que el género se encuentra fuertemente codificado y en donde resulta útil, aunque no siempre fácil, distinguir entre acatamiento y transgresión (en este grupo estarían *Susana*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*, *El bruto*, *El río y la muerte*), así como en aquéllas en las que, sin apartarse propiamente del género (sea éste comedia o melodrama) el director logra articular preocupaciones más personales, temas y personajes típicamente ‘buñuelianos’ (*Los olvidados*, *Él*, *Abismos de pasión*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*). Buñuel sin embargo, es necesario apuntarlo, parte con ventaja en la crítica. Su imagen no solamente de *autor*, sino de iconoclasta, construida sobre todo a partir de sus dos películas de juventud, es la premisa que antecede a la revisión de sus películas mexicanas, y que inclina la balanza a favor del autor, y en contra de la industria:

“It would be simplistic to only consider his conventional characterizations without taking into account his ironic and often transgressive use of them. Nevertheless, in the vacillation between convention and transgression, far greater weight has been placed on transgression than on convention. [...] Buñuel’s films have been scrutinized for so long in order to find what is ‘beyond the obvious’ that the obvious itself can get lost.” (Russell, 2003: 189-90)

Dominique Russell hace esta observación con el propósito de cuestionar la asunción de que Buñuel inevitablemente subvierte el orden patriarcal, para someter al director a un escrutinio desde una perspectiva feminista, similar al que ha sido sometido desde hace tiempo, nos dice,

---

<sup>128</sup> La utilización del exceso como una manera de subversión dentro del género del melodrama ha sido estudiada, con cierta amplitud, para los casos de Douglas Sirk, y en menor medida, Max Ophuls.

otro de los grandes ‘maestros’ del cine: Alfred Hitchcock y del que Buñuel, gracias a su imagen transgresora, ha salido bien librado. Y la revisión crítica de la teoría de género no es la única de la que ha quedado exento Buñuel. La proclamada muerte del autor, que tuvo su correlato en los estudios sobre cine, tampoco llegó a tocarlo, en contraste, una vez más, con la crítica sobre Hitchcock (Evans 1-2). Su inscripción en la cinematografía francesa, por un lado, y mexicana/latinoamericana por el otro <sup>129</sup>, lo ha mantenido a salvo de los vaivenes de la crítica anglosajona, y también ha determinado el marco de lectura de su obra, inaugurado por André Bazin, quien, a partir de *Los olvidados*, introduce a Buñuel al canon del cine mundial según la crítica europea.

Desde el punto de vista de otra de las grandes corrientes críticas, la marxista, Buñuel ha resultado generalmente favorecido como rebelde e implacable anti-burgués, aunque en algunas ocasiones la izquierda considerara excesivas las concesiones de su cine mexicano, como cuando Georges Sadoul objetara *Los olvidados* por el papel positivo que parecen cumplir la policía (en la escena del pederasta) y el reformatorio. De manera más incisiva, centrándose en las películas españolas de Buñuel (*Viridiana* y *Tristana*), Isaac Rubio considera que algunas de sus transgresiones más audaces y celebradas de los valores cristianos, pueden ser consideradas como tales (es decir, transgresivas) sólo desde dentro del marco ideológico de la burguesía de principios de siglo, que Buñuel habita, y no cuestiona en tanto estructura social: “en Buñuel la estructura material de la clase no se pone en duda (ninguno de sus personajes niega su modo de existencia social); es lugar de transgresiones porque lo es primero del sentido” (2003: 218)

---

<sup>129</sup> Si Buñuel se inserta perfectamente en el marco del cine de autor francés (Segundo Cine), por otro lado es considerado el más claro precursor del Tercer Cine, cosa que no es de extrañar dadas las vinculaciones entre el Segundo y el Tercer Cine, según vimos en la introducción. Tampoco es casual que Glauber Rocha, el más *auterista* de este grupo de cineastas, sea el mayor admirador de Buñuel. Para un amplio recuento de los ‘herederos’ de Buñuel en el cine mexicano y latinoamericano, puede consultarse Millán, *Las huellas de Buñuel*, 2004.

Estas lecturas a contracorriente son interesantes porque nos permiten ver los límites de los presupuestos que operan en la lectura de Buñuel como saboteador del sistema. Si en un primer momento la agencia del director se consideró como nulificada por los imperativos de la industria, el momento de la revisión, con todo el énfasis puesto en la ‘astucia’ del director que supo sacarle la vuelta a los estudios, olvida que acaso haya algo de cierto en lo que dice el propio cineasta cuando replica a sus críticos que alaban sus estratagemas en *Susana*:

“Pero esas películas las he hecho sintiendo la responsabilidad de cumplir con el productor y no las boicoteo deliberadamente. [...] No traté de ser astuto haciendo lo contrario de lo que indicaba el argumento. No me gustan los guiños a los ‘entendidos’” (De la Colina y Pérez Turrent 67-69)

Esta aproximación predominante resulta muy útil para dar cuenta de la difícil negociación entre los modos arraigados en un sistema de producción (cuyo éxito probado conduce naturalmente a la repetición, pero a su vez, la excesiva repetición y la falta de renovación conduce a la crisis del sistema, como ocurrió en el cine mexicano en la década de los 60)<sup>130</sup> y la creatividad de un individuo que ocupa un espacio a la vez preeminente y limitado.

Esta revaloración sin embargo, en los términos en que ha sido planteada, no agota, en mi opinión, las posibilidades que ofrece el cine hecho por Buñuel en México, permaneciendo, incluso después de las relecturas, algunas zonas oscuras en su filmografía, que son, precisamente, las que concentran la problemática transnacional que me interesa analizar. Por otra parte, vemos que la relectura que se ha hecho de Buñuel no sólo no se aleja de la teoría autorial

---

<sup>130</sup> Esta falta de renovación en el cine mexicano habría que entenderla no solo como la ausencia de variación y experimentación en el lenguaje cinematográfico y en los géneros, sino también como la ausencia de renovación en el propio personal de los estudios, que impedía a las nuevas generaciones ascender posiciones, como apunta el propio Buñuel: “[El Sindicato] es un arma poderosa para controlar a los productores, a los que pagan. Esto es magnífico, sólo que hay algo que impide el desarrollo del cine mejicano: no se acepta a nadie más en el Sindicato. No exagero. Bajo ciertos requisitos se admiten actores, a veces realizadores, pero hay secciones completamente bloqueadas” (Sánchez Vidal, 1991: 70)

que produjo en primer lugar la infravaloración de esta etapa, sino que la refuerza. Con la relectura predominante, Buñuel ya no es solamente el gran autor que produce obras maestras y monumentales, sino además el ingenioso autor que se enfrentó con una industria anquilosada y supo –sutilezas mediante, para un ojo bien entrenado- derrotarla. No voy a reiterar ahora mis reparos a la teoría autorial; baste decir que concebir a un solo enunciador como responsable de la obra fílmica en lugar una red de relaciones entre distintos factores (y en donde el director actúa más como un controlador de tráfico que como un inventor) no parece dar cuenta de las condiciones en que se produce el cine. Reducir el trabajo de un director dentro de una industria a un enfrentamiento irrevocable en el que los papeles de héroe y villano están previamente asignados, olvida que el director puede nutrirse creativamente del sistema de convenciones en el que trabaja, y no sólo contender con él, como vimos que ocurre con el cine más reciente de Herzog. Es también el caso de Buñuel, que trabajó bajo distintos sistemas de convenciones, que pueden etiquetarse con los nombres de lo nacional: mexicano, norteamericano, francés.

### **3. ¿De dónde es (el cine de) Buñuel?**

Entre los problemas que sugiere la obra de Buñuel, y que este enfoque deja en gran parte de lado, se encuentra la interesante discusión (o más exactamente, variable atribución, ya que casi no se produce una discusión propiamente dicha) sobre la nacionalidad del director, y de sus películas. La complejidad surge del hecho de que su obra, para empezar, se desarrolla en tres países distintos: España, México y Francia, con una proporción ínfima en su país natal: *Las Hurdes*, *Viridiana* (que algunos autores consideran como mexicano-española debido a la financiación mixta, y a la presencia de Silvia Pinal como actriz protagónica) y *Tristana*, es decir, algo menos del 10% de su producción. Buñuel fue siempre un cineasta exiliado, aunque dada la magnitud del exilio español en México, también podría considerarse diaspórico (Naficy: ver

supra). Esto por cierto no ha sido óbice para que la ‘españolidad’ (sobre todo) y ‘mexicanidad’ del director salgan a relucir en la crítica:

“He is the only filmmaker in the world who has been described (however incorrectly) as the singular embodiment not only of a major film movement like surrealism but also of two national cinemas, the Spanish and the Mexican” (Kinder 288)

Marsha Kinder se refiere sobre todo al ámbito de la crítica anglosajona, en donde, ante la generalizada ignorancia del cine hispánico, Buñuel aparece como el principal –sino el único– representante de esta cinematografía, “the only world-class filmmaker to come out of Spain” (Kinder 289). Y también, alternativamente, el único director de talla mundial proveniente de México.

Pero incluso críticos más informados, dentro del ámbito hispánico, insisten en la ‘españolidad’ de Buñuel. Y es que la respuesta más simple y más evidente a la pregunta ¿de dónde es una persona? es la de referir al lugar de nacimiento, al espacio en donde ésta nació, se crió y pasó sus años formativos<sup>131</sup> (por eso en una España en donde las identidades regionales están tan afianzadas, Buñuel será regularmente referido como “el cineasta aragonés”). Buñuel es español, de eso no cabe duda. ¿Pero lo es también su obra, realizada desde el inicio y mayoritariamente fuera de su patria? Muchos críticos, y no sólo españoles, piensan que sí. Por ejemplo Miriam Nogueira:

“Quando ressaltamos a *hispanidad* de Buñuel não é em vão. Nem todos os diretores de cinema, ou artistas de um modo geral, carregam com tanta força suas origens como este aragonés. Qualquer obra

---

<sup>131</sup> Buñuel salió de España a los 25 años. Ciertamente, en nuestro mundo globalizado, hay identidades mucho más complejas y transnacionales que la del director español. Pero una obra, especialmente para el caso del cine, pero también para el de la literatura, no está únicamente determinada por su autor. La importancia del contexto en el que ésta se produce es lo que queremos resaltar al considerar insuficiente la nacionalidad del autor como única determinante de la obra.

de arte existe e surge dentro de um contexto. [...] Buñuel herdou toda a força de um pensamento espanhol e sua obra é um reflexo claro desta influencia. Perpassando seus filmes encontramos desde o espírito de Goya (sobre quem Buñuel escreveu um roteiro) – reflexo da crueldade e o grande retrato de seu tempo, até a geração de Buñuel que resolveu redescobrir os verdadeiros valores espanhóis, a verdadeira Espanha – extremamente sarcástica e profundamente herege sob seu catolicismo sufocante. (Nogueira 145)

Y Carlos Saura llega a hablar de “las constantes que han movido durante siglos a nuestra literatura y teatro, desde La Celestina hasta Cela” (en Sánchez Vidal 115), entre las que menciona los consabidos realismo y humor negro español, además de otras ‘constantes’ más vagas (como la muerte), que seguramente podrían atribuirse a diversas nacionalidades. Estas infaltables referencias a los ‘grandes nombres’ de la tradición literaria o pictórica<sup>132</sup> española evidencian la filiación de estas ideas con las de un esencialismo del carácter español expresado en su arte a través de los tiempos. Estas ideas era moneda corriente en la crítica de comienzos del XX (Menéndez Pidal, por ejemplo) y, aunque ‘desactualizadas’ frente a otras concepciones de la nación como “comunidad imaginada” (Anderson), están lejos de haber desaparecido, y salen a relucir precisamente cuando se trata de ‘probar’ la nacionalidad (entendida como esencia) de un creador. Mucho más cauto y más versado en el lenguaje teórico contemporáneo, Peter William Evans, uno de los más importantes estudiosos de Buñuel desde el punto de vista psicoanalítico, sostiene sin embargo una idea similar:

“But, of course, Buñuel’s place in Mexican culture and society could only ever be equivocal because, at another level, it is arguable that, in some senses and in some ways, all of the films he made there retained, to a greater or lesser extent, their Spanish perspective.” (Evans, 1995: 6)

---

<sup>132</sup> Buñuel ironiza al respecto: “Pero ni Velázquez ni Goya ni El Greco ni el Museo del Prado entero... No busco el ejemplo de los pintores. Es un lugar común: Buñuel cineasta español: Buñuel influido por Goya y Velázquez, y hasta por la fiesta de toros.” (De la Colina y Pérez Turrent 123)



Es innegable que “en mayor o menor medida” (he ahí la cautela) algo de la identidad española de Buñuel estará presente en su obra, pero de ahí a sostener que el lugar de Buñuel en la cultura y sociedad mexicanas sólo puede ser equívoco, hay una gran distancia, porque esto implica menospreciar o ignorar el diálogo de las películas con su contexto de producción, para cargar todo el peso en el origen del autor y en el autor como origen. No deja de ser sorprendente que el reconocimiento de Nogueira de que “toda obra de arte existe y surge dentro de un contexto” le sirva precisamente para negar ese contexto y transferírsele al contexto formativo del autor. En todo caso, y a diferencia de otros exiliados, como Max Aub (según veremos), Buñuel no reflexiona primordialmente sobre la tierra abandonada, ni tampoco sobre el desarraigo producido por aquella separación. Esto tiene mucho que ver con el medio de expresión, ya que tampoco lo hicieron otros cineastas exiliados, como Luis Alcoriza y Carlos Velo<sup>133</sup>. En general, si tomamos como criterio la temática de sus obras, podría decirse que muchos escritores se mantuvieron ‘españoles’, mientras que los cineastas se asimilaron como ‘mexicanos’. Sin embargo, en el caso de Buñuel a esta condición estructural se añade una convicción personal, como veremos más adelante.

Otra solución común ante el problema de una difícil elección entre dos alternativas (en este caso dos nacionalidades), es marcar “todas las anteriores”, y considerar al autor como una síntesis de ambas. Tal hace Víctor Fuentes al proclamar a Buñuel como “uno de los más extraordinarios ejemplos de dicha simbiosis de lo español y lo americano” y como “al mismo tiempo, cima del cine español –desde el exilio- y del mexicano” (Fuentes 13). Pero esta solución no puede ser más que retórica (como lo son también, valga la ocasión para apuntarlo, muchos de

---

<sup>133</sup> La solitaria excepción sería *En el balcón vacío* (1961) de José Miguel García Ascot, que aborda a través de su protagonista el tema de la guerra civil y el exilio.

los argumentos de Fuentes en este libro), ya que no precisa qué sea lo español y qué lo americano, y de qué manera se efectuaría aquella “simbiosis”.

Dos de los elementos que más convincentemente pueden servir para vincular a un autor con un espacio son: el diálogo que establece con ese contexto preexistente, y el diálogo que otros creadores dentro del mismo espacio establecen posteriormente con él. Por ello, es consistente que quienes ven a Buñuel como paradigma de lo español, lo conciban desvinculado de la cultura mexicana, como una especie de cuerpo extraño que, por un lado, trata temas ‘universales’ (por ejemplo, la subjetividad y el deseo en la versión de Evans), y por otro, recibe las sombras de los clásicos españoles, como Goya, Gracián y la picaresca. Asimismo, “no es una coincidencia que Buñuel nunca haya tenido en México ni discípulos ni exégetas de importancia” (Bernardi 20). Sobre esto último, Francisco Millán ha argumentado convincentemente que la influencia de Buñuel en México y Latinoamérica ha sido amplia y persistente, aunque ciertamente no se trata de una influencia estilística (como en el caso de Eisentein), dado el estilo parco y funcional del cineasta, sino más bien temática y de motivos.

Es Ernesto Acevedo-Muñoz (2003) quien, a contracorriente, emprende el más serio esfuerzo de contextualización del cine mexicano de Buñuel o, como señala él, de ‘nacionalizar’ las películas ‘menores’ del director español. La hipótesis central de este crítico es que la obra de Buñuel, especialmente a partir de *Los olvidados* (1950) es parte de un movimiento revisionista que surge a mediados de siglo en la cultura mexicana frente al abandono de la ideología de la revolución que había sustentado al estado mexicano durante las dos décadas anteriores (y especialmente con el cardenismo). Con la llegada del ‘alemanismo’ (del presidente Miguel Alemán), México abraza la ‘modernidad’, es decir, la economía de mercado y la

industrialización acelerada. Esto provoca una fuerte crítica de parte de algunos intelectuales mexicanos como Daniel Cosío Villegas, y una ‘crisis de identidad’ que Octavio Paz resume y explora en su célebre *El laberinto de la soledad. Los olvidados*, sobre todo, pero también otras películas como *La ilusión viaja en tranvía* o *Subida al cielo* se integran plenamente en esta discusión. Por otra parte, en el ámbito más específico del cine mexicano, surge también una revisión del cine de las últimas décadas, cuya idealización de lo rural y del heroísmo revolucionario (e incluso del pasado porfirista) queda de pronto en contradicción con el nuevo Estado, que ahora, buscaba encaminarse hacia esa modernidad que para el cine clásico era el espacio de la sospecha y la degradación. Aparecen nuevos géneros (en especial el de la *cabaretera*) que, no exentos de contradicciones, tratan de vehicular las nuevas preocupaciones, mientras que otros géneros, como el de la épica revolucionaria o la comedia ranchera, tienden a extinguirse. Buñuel saca buen partido de esta revisión en sus melodramas como *Susana*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* o *El bruto*, en donde toma elementos de los nuevos géneros insertándolos en el más clásico y conservador del melodrama familiar, para desestructurarlo e invertir su sentido.

La lectura de Acevedo-Muñoz es importante porque establece relaciones concretas con el contexto de producción de las películas, y porque logra escapar al canto de sirena de la teoría auterista. Permite ver a Buñuel no solamente como un astuto rebelde que supo subvertir los géneros tradicionales (hipótesis de Lillo, Fuentes, y otros) sino que además explica por qué lo pudo hacer en ese momento, sin negar para nada su talento individual.

Sin embargo, esta lectura está lejos de agotar la compleja y problemática obra de Buñuel en México. Acevedo-Muñoz no incluye ni en sus análisis ni en su hipótesis de trabajo varias

películas producidas fuera de los estudios mexicanos o hechas en coproducción internacional, en las cuales, según el crítico, Buñuel no está ya hablando a sus audiencias locales, sino más bien buscando un camino que le permita salir del cine mexicano. Entre estas incluye a *Nazarín*, *El ángel exterminador*, *Simón del Desierto*, *Abismos de pasión*<sup>134</sup>, y sus producciones en lengua extranjera. Todavía permanece relativamente olvidado, o cuando menos subanalizado el hecho, curioso de por sí, de que durante su larga estancia en México, Buñuel participó en varias coproducciones, íntegramente filmadas en este país, pero habladas en otro idioma y evidentemente destinadas a un público externo, con financiamiento multinacional, y reparto también mixto. Son en total 4 películas<sup>135</sup> (es decir, más que las que rodó en su tierra): dos mexicano-norteamericanas, *Robinson Crusoe* (1952) y *The Young One* (1960), y dos franco-mexicanas, *La mort en ce jardin* (1956) y *La fièvre monte à El Pao* (1959). A excepción quizás de *Robinson Crusoe*, que ha concitado alguna atención de la crítica en tanto obra individual y de autor, como una crítica de las relaciones de poder y la instrumentalización de la naturaleza en el capitalismo, estas películas permanecen bastante más ignoradas que sus ‘peores’ melodramas mexicanos que sí han sido beneficiados con las relecturas que hemos comentado. Me interesa explorar estas películas, no solamente porque no se les haya dedicado atención suficiente, sino porque en ellas (y también en algunas de las mexicanas) se expresa con mayor claridad el Buñuel que ya no es español ni mexicano, sino ambas cosas y ninguna, y que podríamos llamar

---

<sup>134</sup> Curiosamente, ya que ésta se trata de una producción netamente mexicana, hecho que Acevedo-Muñoz prefiere ignorar, dado que no encaja con su hipótesis de trabajo. A diferencia de otros melodramas, Buñuel en esta película intenta descontextualizar el espacio de la diégesis, se queja del reparto, demasiado marcado por el star-system mexicano, y declara que le gustaría volverla a filmar en Inglaterra o Francia. Sin embargo, en términos de producción y distribución (criterio en el que se basa Acevedo-Muñoz para descartar las demás películas), la cinta es completamente nacional.

<sup>135</sup> Durante el tiempo de su estancia en México, Buñuel rodó también *Cela s'appelle l'aurore* (1955), una coproducción franco-italiana, filmada en Córcega, y que según Sánchez Vidal “supuso la reincorporación del cineasta aragonés al cine galo” (1991: 203)

transnacional, en la medida en que comparte y combina elementos de más de una tradición (entendida en tanto sistema de convenciones) nacional.

Pero antes de lanzarnos a la exploración de las películas mismas, queremos señalar que ha habido algunos críticos que han concebido en la obra de Buñuel una identidad más compleja. Ya Fernando Birri, el fundador de la importante escuela documentalista de Santa Fe, declaraba en 1968 que en el cine de Buñuel “todos somos algo españoles y algo mexicanos, algo rusos y algo chinos, un poco neoyorquinos y algo nigerianos” (cit. por Millán 66). Y Marvin D’Lugo (55), sostiene, de manera contraria pero no necesariamente contradictoria con Acevedo-Muñoz, que a partir de *Los olvidados* Buñuel aprendió a modular lo local y la especificidad cultural mexicana a través de patrones de consumo internacional (ya que el cine mexicano siempre había tenido un ojo puesto en los mercados internacionales a los que tenía llegada, tanto en Latinoamérica como en Europa) lo que explicaría su repetido éxito en Cannes. En conclusión, como señala Marsha Kinder:

“Since the nationality of virtually all of Buñuel’s films is hybridized, his exile status helps to demonstrate that nationality is an ideological construct. [...] Buñuel’s career of exile dialogizes the auteurist and national contexts, revealing that neither perspective is sufficient by itself.” (Kinder 287)

Esta ambigüedad de lo nacional en Buñuel habría que extenderla, sin duda, a los films franceses de su última etapa, en donde ‘España’ y ‘Francia’ operan como marcos conceptuales disjuntos que no pueden ser recuperados en un nivel superior. Como ha señalado Marie-Claude Taranger, Buñuel pone en juego los estereotipos que cada cultura tiene de la otra, en una estrategia que termina por cuestionar radicalmente la identidad nacional:

“La démarche comporte ici plusieurs mouvements: elle consiste à exhiber d’abord le stéréotype, puis à le récuser d’une part et le valider d’autre part, en une série de retournements qui empêchent le spectateur de s’arrêter jamais à l’une ou l’autre des hypothèses.” (Taranger, 2003: 19)

Mi hipótesis es, entonces, que la cualidad transnacional del cine de Buñuel se demuestra en su capacidad de adaptación a diversos sistemas de producción, incluso cuando consideramos solamente las películas rodadas en México. La fuerte voluntad autorial que el director manifestara en sus primeras películas de la década del 20, así como en las últimas que hizo después de salir de México (en ambos casos realizadas en Francia) y que están inscritas en la estética del surrealismo<sup>136</sup>, se manifiesta cuando está trabajando dentro de una industria como una modulación, como una acentuación, como correctamente ha señalado la crítica al releer las películas de su periodo mexicano. Pero donde la crítica ha trabajado bajo la hipótesis del conflicto, y con la premisa de Buñuel como el gran subversivo de toda convención estética y moral, yo encuentro que el sistema de producción en el que el director trabaja le posibilita decir lo que quiere, en lugar de impedirselo, y que antes que subvertir las convenciones las aprovecha para sus fines. Podemos recordar aquí la propuesta de Hamid Naficy sobre el *cine acentuado* (ver supra). Este se realiza bajo un modo de producción *intersticial* que, en realidad, se parece bastante al modo autorial del Segundo Cine, excepto que se da fuera de una tradición nacional y con la inflexión particular (temática, estilística, lingüística) del exilio y la diáspora. En el cine acentuado se conjuga una doble voz: la ‘lengua’ de la tradición cinematográfica (del país de origen o anfitrión, según el caso), y el ‘acento’ peculiar de la tradición del exilio y la diáspora. En el caso de Buñuel, la lengua es el modo de producción nacional (mexicano, norteamericano,

---

<sup>136</sup> Podría pensarse acaso la estética surrealista no tanto como el territorio de la libertad creativa absoluta, sino como otro sistema de convenciones que Buñuel supo también modular para decir lo que le interesaba. Bajo este supuesto, su modo de trabajo dentro de la industria y fuera de ella no sería tan diferente (y menos opuesto) puesto que en ambos casos se enmarcaría dentro de una estética pre-determinada.

francés) en el que se inscribe, y el acento podría ser, siguiendo a la crítica, el del surrealismo, pero también existe en su obra el acento de lo transnacional y nomádico. El cine de Buñuel es transnacional porque atraviesa diversos modos de producción nacionales, y es nomádico porque de las figuras posibles que puede adoptar el sujeto transnacional (exilio, diáspora, nomadismo según Durham Peters) privilegia la del nómada, el que hace de cada lugar a donde llega su propio hogar, “being homeless and homeful at once” (Peters, 1999: 21), sin mantener, como el exiliado, lazos irrevocables con su tierra, ni tampoco establecer, como en la diáspora, lazos demasiado vigorosos con su patria adoptiva. Si de intersticios se trata, si de aprovechar las fisuras y resquebrajaduras del sistema se trata, quizás Buñuel sea mejor ejemplo que los cineastas posmodernos en los que piensa Naficy ya que este director supo, sin abandonar las convenciones de la industria, sino habitando en ellas, problematizar el concepto de lo nacional y hacer su hogar en cada espacio (y en cada modo de producción) en el que trabajó.

### **2.3. El cine transnacional de Luis Buñuel**

Para demostrar esto analizaré primero dos películas que Buñuel dirigió en el cine mexicano, *Gran Casino* (1947) y *El río y la muerte* (1954), netamente ‘alimenticias’ y ampliamente desfavorecidas en la crítica, incluso en las últimas relecturas, pero que tematizan y problematizan el concepto de lo ‘nacional’. Luego pasaré a observar sus otras películas ‘mexicanas’ en lengua inglesa y francesa, en donde se aprecia el funcionamiento de distintas convenciones de producción, que le permiten al director decir otras cosas y en donde, además, la problematización de lo nacional adquiere un carácter un poco más propositivo a partir de la figura del nómada. Prestaré atención también, en los casos que sea pertinente, a los contrastes entre las fuentes literarias de las que por norma parte el director, lo que nos permitirá establecer

algunas relaciones interesantes entre cine y literatura. Sobre esto cabe señalar que la adaptación de novelas u obras dramáticas al cine fue el método de trabajo preferido del director a lo largo de su carrera, y más aún en esta etapa. Buñuel siempre participó activamente en la escritura de los guiones, (por lo general en coautoría con diversos colaboradores: Luis Alcoriza sería el más frecuente en el periodo mexicano, y Jean Claude Carriere, en su último periodo francés), lo que permite atribuirle responsabilidad por el planteamiento y los vaivenes de la trama<sup>137</sup>.

### 2.3.1 Gran Casino (1947)

La participación de Buñuel en la industria mexicana está marcada desde un inicio por el tema de lo (trans)nacional, y en este primer encuentro, el director, apoyándose en los hábitos de representación vigentes en la industria, moviliza una concepción compleja, y por momentos irónica, de lo mexicano, lo latinoamericano y lo extranjero.

Esta primera colaboración en el cine mexicano es un musical, el único emprendido por el director (que no apreciaba demasiado el género) en toda su carrera. Se trata de un típico vehículo para el lucimiento de sus estrellas protagónicas, Jorge Negrete y Libertad Lamarque, con suficientes números asegurados para el despliegue de sus talentos vocales, números que ya vienen anunciados desde el cartel de la película (en el que, por cierto, brilla por su ausencia cualquier referencia al director, anunciándose en cambio “la más moderna *creación* de Jorge Negrete”, subrayado nuestro). Pese a estos ingredientes que debían asegurar su éxito, la película resultó un fracaso comercial, y le significó a su director un nuevo ‘descanso’ de 3 años, durante los cuales tuvo que acudir a los restos de la fortuna materna para sobrevivir (Buñuel 93-94) ¿Por

---

<sup>137</sup> De las 33 películas que componen la obra de Buñuel, solamente 4, todas mexicanas, fueron filmadas a partir de un guión ajeno. Éstas son: *Gran Casino*, *El gran calavera*, *La hija del engaño* y *La ilusión viaja en tranvía*. En las tres últimas, sin embargo, participó como guionista su colaborador habitual, Luis Alcoriza.



qué fracasó? Esta es una pregunta que la crítica no suele molestarse en formular, contentándose con descalificar la cinta por ser un producto comercial, a veces de manera francamente contradictoria:

“De esta manera nace *Gran Casino*, un musical en el que el director poco puede expresarse: no puede intervenir en el guión, no escoge ni a los actores ni al equipo, todos ya contratados; sin embargo, se filtran destellos de su poética en la cinta. Soñada por Dancigers como una película taquillera, *Gran Casino* obtiene escasos resultados, quizás debido al ‘toque buñueliano’ que la hace diferente al resto de las cintas del mismo género” (Bernardi 14)

Es decir, es mala porque el director no pudo intervenir artísticamente, pero fracasa por la intervención artística del director. Comentarios como éste sólo reflejan los hábitos de la crítica en cuanto a considerar un divorcio absoluto entre el cine comercial y el cine ‘de calidad’, en términos generales, y, para el cine de Buñuel, de buscar el ‘toque’ autorial que podría acaso ‘redimir’ la cinta. Otra explicación para el fracaso de la cinta frente a posteriores éxitos comerciales del director, consiste en presentar a un Buñuel desorientado e inseguro después de su largo alejamiento de las cámaras (14 años desde *Las Hurdes*). Esta impresión, prevalente en la crítica sobre el film, se origina en un reportaje de Miguel Ángel Mendoza publicado en enero de 1947 en la revista *Cartel* después de asistir al rodaje de la película. Significativamente titulada “Buñuel fracasa en México”, esta crónica, señala Acevedo-Muñoz, inaugura una larga andanada de críticas negativas en relación al periodo mexicano del director. Veamos un botón de muestra:

“[...] Lo hemos visto: con sus grandes ojos abesugados; con su chamarra de gabardina y pantalón de tela de pana; perdido, titubeante, sin personalidad, naufragar estéticamente en el cacho de aturdimiento que es un *set* cinematográfico. [... ]

Fracaso. Naufragio desde el punto de vista estético. E insatisfacción y arrepentimiento más tarde. Buñuel no halla a México, por lo menos en esta película. [...]

La primera oportunidad que ha tenido, hay que decirlo, ya la desaprovechó. *En el viejo Tampico* [título provisional de la película por entonces], lo anticipamos, será un film ayuno de calidades estéticas sobresalientes. Y pese a ello, o tal vez por esta condición, desbordará las salas de los cines, en un alarde de popularidad. ¿No lleva, en suma, a Jorge Negrete y a Libertad? Hay garantía.” (en Sánchez Vidal 101-105)

Donde el cronista ve la confirmación de los deleznable hábitos de la industria del ‘churro’ cinematográfico (improvisación en el rodaje y artificialidad de los decorados son lo que más condena Mendoza; todo lo cual no impedía, para él, sino más bien garantizaba el éxito comercial), la crítica posterior verá la impericia y/o falta de interés del director en el dominio de aquellos hábitos como razón de su fracaso<sup>138</sup>. Esta explicación (por cierto contraria a la opinión del director, pese a su poca apreciación por el producto final<sup>139</sup>) olvida el paso de Buñuel como productor ejecutivo de *Filmófono* en Madrid (1934-36), donde pudo familiarizarse con el modo de producción industrial-comercial, y en donde su estilo de producción –lejos del desinterés- era tal que algunos no dudan en atribuirle la responsabilidad/autoría de las 4 películas que la compañía produjo<sup>140</sup>. En cambio, Acevedo-Muñoz ensaya otra explicación del fracaso mucho más interesante por su conexión con el conjunto de la producción mexicana de la época:

---

<sup>138</sup> Por ejemplo: “Há quinze anos afastado da direção, e tendo que enfrentar uma equipe profissional habituada a outros diretores, Buñuel parece não dominar o filme e no resultado final isto fica bastante preceptível” (Ruiz 200)

<sup>139</sup> “Yo no había estado detrás de una cámara desde Madrid, desde hacía quince años. No obstante, si bien el argumento de la película no tiene ningún interés, *creo que la técnica es bastante buena.*” (Buñuel 193, subrayado nuestro)

<sup>140</sup> Especialmente Rotellar (1978). Tal parece que el productor Buñuel daba instrucciones tan detalladas a sus directores en cuanto a la ubicación de la cámara y el trabajo con los actores, que en cierto modo dirigía a distancia, aún sin estar presente en el set. Buñuel, que ha sabido difuminar las fronteras entre la realidad y el sueño, entre lo nacional y lo transnacional, también supo en su momento borrar las líneas entre la producción y dirección de películas.

“However, it may as well have been due in part to the tiredness of the musical subgenre of melodrama, in crisis in the late 1940s. Not only was Buñuel new to Mexican cinema (if certainly not to musical melodrama), but Mexican cinema was changing. [...] *Gran Casino* both predicted and symptomatically represented the fall of classical cinema in Mexico. [...] Buñuel, indeed, could not “find Mexico”, as Mendoza properly stated in his *Cartel* article, but it was because “Mexico” could not be found in *Gran Casino*; because “Mexico” was moving in the direction of different settings, plots, characters and situations; because Mexico could not find itself in Mexican cinema” (Acevedo-Muñoz 48-51)

Basada en una novela prácticamente inhallable<sup>141</sup> de Michel Weber, *El rugido del paraíso*, la historia se ambienta a comienzos del siglo XX, durante el boom petrolero de Tampico, que trajo a la región a diversas compañías extranjeras que se disputaban el monopolio de la explotación. Es de notar que los beneficios económicos producidos en el entorno inmediato a la explotación, provocaron que sus pobladores, liderados por el cacique y hacendado, general Manuel Peláez, se mantuvieran favorables a las compañías petroleras, y no miraran con buenos ojos las tendencias colectivistas y antiyanquis traídas por la revolución mexicana de 1910, apoyando la contrarrevolución de Victoriano Huerta, y luchando más tarde contra las fuerzas carrancistas. En la película, José Enrique Irigoyen (Francisco Jambrina) es un empresario argentino que intenta noble pero vanamente enfrentarse al *trust* petrolero dirigido desde las sombras por el alemán Van Eckerman (Charles Rooner), que no quiere competidores y tiene amedrentados a los trabajadores para que no se atrevan a enlistarse en *La Nacional*. Quien realiza estos trabajos sucios de amedrentamiento –y más tarde otros más macabros- es don Fabio (José Baviera), dueño del casino local del título. En estas circunstancias llega Gerardo Manrique (Jorge Negrete), después de escaparse de la cárcel en la que había caído por un lío de faldas.

---

<sup>141</sup> En todas las búsquedas bibliográficas que hemos intentado -desde Google hasta WorldCat, pasando por Hollis- aparece únicamente en su conexión con el film, y nunca por sí misma.

Gerardo logra persuadir a otros trabajadores de incorporarse a la empresa, y cuando el reinicio de la producción es inminente, el empresario desaparece ‘misteriosamente’ en el casino después de pasar la noche con la bailarina Camelia (Meche Barba). Mercedes (Libertad Lamarque), la hermana del argentino, llega de visita sólo para encontrarse con las siniestras noticias, sospecha de Gerardo y aprovechando una confusión que le permite mantener en reserva su identidad, consigue trabajo como cantante en el casino con el propósito de averiguar la verdad. Pronto descubre que Gerardo es su aliado, se inicia el romance, y para salvarle la vida, ya que había caído preso de los secuaces de don Fabio después de una pelea, le vende los pozos a Van Eckerman, aunque previamente Gerardo había ordenado volarlos si él no regresaba a tiempo para impedirlo.

Hemos puesto mayor atención al aspecto ‘político’ de la trama precisamente porque en la crítica se ha considerado un mero pretexto para la historia de amor con tintes melodramáticos y para el lucimiento de sus protagonistas<sup>142</sup>. El propio Buñuel, con ironía –y no mucha memoria, cabría agregar- la resume así, impersonando a la protagonista: “Usted quiere matar a mi hermano y por eso yo lo quiero matar a usted. Nos odiamos pero en el fondo nos amamos...” (De la Colina y Pérez Turrent 50). Sí se ha jugado, en cambio, como dice Sánchez Vidal, “a descubrir detalles que puedan ser celebrados como ‘buñuelescos’” (148). El más famoso de ellos es el que rompe con la escena culminante del romance –el beso- cortando el plano hacia un charco de chapopote que Gerardo revuelve distraídamente con una vara. Otro es la aparición del Trío Calaveras, que acompaña las canciones de Negrete, en los lugares más absurdos (una ventana de la cárcel, por ejemplo) y sin ninguna justificación lógica. Dice Buñuel que con ello procuraba

---

<sup>142</sup> Una excepción sería Auro Bernardi, quien, pese a no apreciar demasiado el film, acertadamente observa que “el ataque contra el sistema económico liberal que, endémicamente es portador de los gérmenes de la violencia y de la dominación, es uno de los más virulentos que Buñuel haya lanzado” (Bernardi 90)

“para no hacer la película realista, acentuar su falta de lógica y romper su monotonía” (De la Colina y Pérez Turrent 50). Para Sánchez Vidal, ninguno de estos detalles –junto con algún otro– “resulta suficiente como para redimir esta cinta” (149). Para Gastón Lillo (que no se ocupa de esta cinta), como vimos, esta atención a los detalles termina por redimir sólo al autor y nunca a la película. Esta sería redimible –o valiosa–, para Lillo, si esa acentuación de lo absurdo y ruptura de la monotonía se ampliara hacia la estructura misma del film. Lo que no parece ser el caso de *Gran Casino*. Sin embargo, en esta película se ponen en juego una serie de relaciones entre lo nacional y lo extranjero en las que vale la pena detenerse.

Hay que partir de una constatación: pese a su nacionalismo consciente y semi-oficial, en el cine mexicano no es infrecuente que actores de origen extranjero pueblen las pantallas de las producciones nacionales<sup>143</sup>. Libertad Lamarque inició precisamente con esta película una larga carrera en la cinematografía mexicana, después de verse obligada a emigrar de su país por un veto extraoficial debido a sus conflictos con Eva Duarte –pronto Perón– durante la filmación de *La cabalgata del circo* (1945). Ella será una entre los muchos actores y actrices –el contingente más numeroso será, una vez más, el de los españoles– que trabajaron en la época dorada del cine mexicano, la mayoría en papeles secundarios y unos cuantos –como Lamarque o Sara Montiel– alcanzando estatus de estrella. Para mencionar solamente algunos nombres, y dejando de lado a los españoles (cuyo listado exhaustivo se puede encontrar en el libro de Gubern): la cubana Ninón Sevilla, la canadiense Fanny Kauffman, la brasileña Irasema Dilián, la checa Miroslava Stern (que culminó su carrera con Buñuel en *Ensayo de un crimen*). Una gran cantidad de las películas de la ‘época de oro’ del cine mexicano, especialmente las de ambiente urbano,

---

<sup>143</sup> Esto tenía la ventaja de poder apelar, eventualmente, a audiencias internacionales en la región. Por ello señala Marvin D’Lugo que “although perhaps illogical in its casting, *Gran Casino* nonetheless made sense, if not money, in the context of its transnational pursuit of audiences.” (D’Lugo 52).

sorprenden al espectador de hoy por la variedad de acentos que exhiben: peninsular, conosureño, caribeño, etc. El ‘churro’ mexicano ya desarticulaba su cantado nacionalismo con una práctica cosmopolita.

Es decir que la interesante problematización que hace Buñuel de lo nacional no va necesariamente a contracorriente del cine mexicano; sino que es parte de las prácticas de la industria, tal vez con un acento más irónico y autoconsciente en el cineasta español. Allí donde el director se encontraba más limitado que de costumbre puesto que no pudo intervenir en el guión ni en muchas de las decisiones de producción, lo compensa apoyándose en los hábitos un tanto contradictorios de la industria para contraponerlos y cuestionar así un concepto de lo nacional (de lo mexicano) que el cine de la época defendía a un nivel más bien retórico y no exento de paradojas. El director funciona, más aún en esta película, no como un creador, sino como un canalizador y catalizador de distintas corrientes de significación, en cuyo encuentro problemático se instala él y su mensaje.

Lo primero que llama la atención en la trama es la doble valencia de lo extranjero: además de una oposición entre extranjero (-) y nacional (+), hay un desdoblamiento del primer término en extranjeros ‘buenos’ y ‘malos’. Los primeros son el empresario argentino y su hermana; mientras que en el grupo de los villanos se encuentra el siniestro empresario alemán Van Eckerman, que da las órdenes que don Fabio planifica y sus secuaces (el ‘Rayado’ el más notorio) ejecutan. Los argentinos están asimilados hacia el polo positivo de lo nacional, como claramente remarca el nombre de la compañía petrolera independiente. Esta comunidad de lo argentino y lo mexicano es enfatizada también en algunos diálogos: “Siento como si nunca hubiera salido de mi tierra” confiesa complacido el empresario Irigoyen. En otros momentos, sin

embargo, la asimilación resulta imperfecta y resurge el nacionalismo, a veces en forma nostálgica (“A la distancia me parece el más grande de todos” añade Irigoyen, refiriéndose a su país, unas frases después de la anterior), otras como una firme convicción: “Yo nací aquí y no podría estar en otra parte”, le declara Gerardo a Mercedes poco antes del fangoso beso. Lo ‘latinoamericano’ (representado por lo argentino) suplanta imperfectamente el espacio usualmente reservado a lo mexicano, que pugna por recuperar su lugar. Quizás sea por eso que José Enrique es eliminado tempranamente en la película (para ser reemplazado por Demetrio y luego por Gerardo, dos administradores mexicanos), y que su hermana pierde su condición y jerarquía de dueña de *La Nacional* al mismo tiempo que gana la libertad y el amor de Gerardo.

Si pasamos al nivel del reparto surgen nuevas complicaciones. Básicamente hay dos posibilidades de incorporar un actor extranjero en una producción nacional. La primera es incorporar sus orígenes a la diégesis, es decir, que el actor y el personaje compartan la misma nacionalidad y dar alguna explicación en la narrativa sobre los motivos de su viaje al nuevo país. La otra posibilidad es ignorar su procedencia y asignarle roles de ‘mexicano’, es decir, la nacionalidad por defecto, la nacionalidad no marcada en el cine de este país. Una posibilidad intermedia, especialmente si el acento del actor es muy notorio, es la de incluir su nacionalidad marcada por el acento, pero sin ofrecer ninguna explicación diegética. Esta última podía funcionar con cierta naturalidad con los actores españoles, dadas las dimensiones del exilio (recordemos, por poner un ejemplo, a Carlos Martínez Baena, el cura de *Él, El río y la muerte* y *Ensayo de un crimen*). Sin embargo, entre las dos primeras alternativas, el cine mexicano tendía a preferir la segunda y reservar la primera sólo para algunas estrellas de cartel, como Lamarque. Por eso el español José Baviera, que representa a don Fabio en la película, y cuyo acento no es demasiado llamativo, se encuentra plenamente ‘mexicanizado’. Sin embargo, no menos artificial

que esta mexicanidad no marcada, resulta la argentinidad marcada de la película, ya que José Enrique es interpretado por el veterano actor mexicano Francisco Jarima, a quien, por momentos, se le olvida impostar convenientemente el dialecto argentino. En este carnaval de disfraces nacionales, de lo nacional como disfraz, la apelación en última instancia nacionalista de la película, en esto típicamente representativa del cine mexicano, permite a su vez un distanciamiento irónico.

Más oposicional es la representación del radicalmente otro, es decir, del extranjero no hispano, del 'gringo'. No deja de existir –y persistir- un desdoblamiento, ya que al malvado alemán (que a poco de haber terminado la segunda guerra mundial parecía ser la nacionalidad más apropiada para portar todos los signos negativos) se contraponen la simpática francesa Nanette, interpretada en este caso por la actriz francesa Fernande Albany (castellanizada en los créditos como Fernanda), que asume un rol femenino típico del cine mexicano, y parece complacerse con los desplantes y maltratos de su 'amado' Heriberto. Nanette, sin embargo, tiene una "manía muy fea", como le dice Heriberto: es cleptómana, y no es difícil correlacionar los ambiciosos despojos petroleros de Van Eckerman con los pequeños robos de fichas de casino de Nanette.

Se revela una vez más la asimilación imperfecta de lo extranjero a lo nacional, en una industria que estaba tironeada por una ideología y una retórica nacionalistas de larga data, y que sin embargo debía mantenerse alerta a su importante presencia en el mercado latinoamericano; que se encontraba rezagada frente a los valores modernos y cosmopolitas propulsados por el alemanismo, pero que cobijaba a una comunidad bastante cosmopolita de actores y técnicos.



Sobre estas tensiones Buñuel construye una problematización de lo nacional acorde con su propio escepticismo frente a todo nacionalismo.

El final de la película no es exactamente un final feliz, y en este doble movimiento de conceder al género lo que éste pide, y al mismo tiempo minar sus estructuras (la metáfora de volar los pozos de petróleo no puede ser más gráfica) parece muy buñueliano. Desde el lado del melodrama, la pareja al final sorteja todos los peligros y se reúne en un *happily ever after*. Sin embargo, desde el aspecto ‘político’ de la trama la solución es difícilmente satisfactoria, ya que si bien volar los pozos es una forma de deshacer la venta forzada de la empresa a la transnacional, y por tanto de ‘engañar’ al codicioso alemán (cosa bien discutible, ya que no hace falta ser un experto en explotación petrolífera para saber que no es en las torres de perforación o las estructuras de bombeo donde radica la riqueza del negocio, sino en el subsuelo, por lo cual el perjuicio a Van Eckerman es muy relativo), por otro lado es una victoria pírrica de ‘todos pierden’. Si el monopolio no se ha fortalecido con nuevos pozos (cosa ya dudosa), tampoco se ha debilitado, y su reino de corrupción y abuso ha quedado incólume en el casino. El modelo de modernidad con sello nacional y distribución igualitaria que parecía encarnar el consorcio argentino-mexicano ha fracasado rotundamente, y lo único que triunfa es la lógica del deseo, que no reconoce patria. Igual sucederá, con meridiana claridad, en nuestra siguiente película.

### **2.3.2 El río y la muerte (1954)**

Santa Bibiana es un pueblo situado a la orilla de un caudaloso y negro río. En tiempos, la corriente se desbordó y lo inundó, por lo que hubo de ser reconstruido en la margen opuesta. Sólo el cementerio permaneció en el primitivo emplazamiento, respetando la paz de los muertos. De esa manera, ese río emblemático pasó a convertirse, en cierto modo, en el protagonista de un lugar enormemente violento, siempre enzarzado a tiros en peleas y venganzas. Cuando alguien discute con otro y lo mata de frente,

se le permite huir, tras una formularia persecución, siempre que consiga atravesar el río. Allí, aislado en el monte, en la otra orilla, se le deja en paz hasta que se considera saldada su deuda. Ésa es la costumbre que el tiempo ha hecho ley. De igual manera, una muerte ha de ser vengada, y esto origina nuevas muertes en cadena que continúan el interminable rosario de víctimas entre dos dinastías enfrentadas, los Anguiano y los Menchaca. En vano don Nemesio intenta ejercer el papel de moderador de tan bárbaras costumbres. Felipe Anguiano fue abatido, y su hijo, Gerardo, ha de vengarle enfrentándose con el hijo de su asesino. Pero Gerardo Anguiano, -que narra en flash-back toda esta saga familiar a su novia enfermera, Elsa, en el hospital donde está convaleciente- es médico, y como hombre de estudios se niega a proseguir la secular rivalidad entre sus ascendientes y los Menchaca, de los que él y Rómulo representan los últimos descendientes. Su madre y las continuas provocaciones de su rival le empujan a la venganza, pero tras muchos esfuerzos y generosidad conseguirá romper el círculo fatal y convencer a su oponente de que se puede vivir y ser hombre sin necesidad de aparatosas demostraciones de machismo y la habitual ensalada de tiros. Un abrazo final sella tan edificante conclusión. (Sánchez Vidal 195-96)

Se trata pues de una obra ‘de tesis’, con pomposas declaraciones –casi todas a cargo de Gerardo Anguiano- sobre los valores del progreso y el estudio y contra las tradiciones bárbaras de un mal entendido ‘honor’. En este sentido también es atípica en la filmografía de Buñuel, ya que aún cuando sus películas (*Susana*, *El bruto*, *La hija del engaño*) porten un aparente mensaje edificante, no suelen hacerlo tan explícitamente como en este caso: “Por primera vez en mi vida dirigía una película ‘de tesis’ y me remordía la conciencia. Y la tesis era muy discutible; algo como esto: ‘Si todos los hombres fueran a la Universidad, habría menos crímenes.’ ¡Imagínense!” (De la Colina y Pérez Turrent 105). La capacidad de intervención del director estuvo además limitada porque Miguel Álvarez Acosta, el autor de *Muro blanco en roca negra*, la novela en la que está basada, se tomó la libertad de enmendar el guión para asegurarse de que se ‘respetara’ su obra.

Pese a tales límites, esta película representa una exploración de Buñuel de lo que consideraba una de las arterias mayores de la cultura mexicana: el culto de la violencia y la muerte. No en vano en sus memorias, aunque habla muy poco de la película en sí, dedica, “de paso” no menos de 5 páginas (cuando a la gran mayoría de sus películas no les consagra más de 2) a contar historias relacionadas con la fascinación de los mexicanos por la violencia (fascinación que fascinaba, a su vez, al cineasta) y otras 2 a reflexionar sobre otros aspectos de la cultura mexicana. Si algún análisis de México trae el testamento literario de Buñuel, se encuentra aquí, alrededor de *El río y la muerte*. Esta película no dialoga tanto con el ‘cine mexicano’, como ocurre en sus melodramas familiares, sino más bien con ‘México’.

Ya sea por la mano del director o por la propia lógica de la historia (fascinada por su objeto *a*, para ponerlo en términos lacanianos)<sup>144</sup>, es claro que los valores defendidos a nivel consciente por la película se ven arrastrados por el río de las pasiones sangrientas a las que, sólo de una manera tremendamente artificial e intempestiva, pueden derrotar al final. Aunque esto ocurre hasta cierto punto tanto en la novela como en la película, en la primera los impulsos violentos se encuentran en gran medida regimentados por el código del honor (volveremos sobre esto), mientras que en la segunda las pulsiones se alojan en lo más íntimo de la naturaleza humana, antes que en el cuerpo social. Se hace aquí pertinente recordar las observaciones de Deleuze sobre el ‘naturalismo’, y la ‘imagen pulsión’ de Buñuel. Muy contados cineastas<sup>145</sup>, dice el teórico francés, han logrado instalarse en esta categoría que está a medio camino entre la imagen-afección y la imagen-acción. En el naturalismo los personajes están sujetos a pulsiones elementales (como las pulsiones alimentarias, las pulsiones sexuales, la codicia, etc.) que a su

---

<sup>144</sup> Es decir, el objeto que es la causa de su deseo, el origen del deseo de narrar esta historia y del deseo del super-yo de corregir las conductas sangrientas; aquello que pone en funcionamiento el orden simbólico del relato.

<sup>145</sup> Deleuze reconoce solamente tres que lo hacen de manera consistente, durante toda su carrera: Buñuel, Erich von Stroheim, y Joseph Losey.

vez producen comportamientos perversos más complejos (canibalísticos, sadomasoquistas, necrofílicos, etc.). El espacio donde habitan estos personajes, “animales humanos”, es un ‘mundo originario’. Pero el mundo originario, el del futuro último y del pasado arcaico a la vez, se expresa necesariamente a través de un ‘médium’: un medio real, histórico y concreto, que sin embargo, sólo sirve para alojar las pulsiones que son las verdaderas protagonistas de la narrativa. Así opera el naturalismo, que para Deleuze no está reñido en absoluto con el surrealismo, ya que en ambos se trata de una acentuación de la realidad. Por último, dice Deleuze que la degradación a la que la pulsión somete al mundo originario (ya que aquella es la energía que arranca los pedazos de éste) adquiere en Stroheim la forma de una entropía acelerada, mientras que en Buñuel se muestra como una eterna repetición. (Deleuze 179-192)

Volvamos a la película y su lucha entre medio derivado y mundo originario, entre moral y pulsión. Gerardo Anguiano, fruto de la educación superior, dedicado como médico a la lucha contra la poliomielitis, declara no tener ningún interés en “perpetuar absurdas venganzas de familia”, “sólo para darle gusto a mi madre y a los que con ella viven en aquel *mundo salvaje*”. En el mundo originario, rige como única ley la eterna repetición de la pulsión de muerte. Pese a sus acendradas convicciones, luego de una carta de su madre en la que le reprocha no estar a su lado para defenderla de las humillaciones que recibe de sus rivales (reproche por cierto nada nuevo para él) Gerardo se siente obligado, primero, a acudir al pueblo, luego, a asistir al baile en el que lo están esperando Rómulo Menchaca y sus partidarios, y finalmente, a confrontarse a solas con Rómulo al otro lado del río. Cada vez intenta resistirse, y es atrapado por la pulsión. Habiéndose negado acudir a la fiesta, Gerardo, adivinando un mudo reproche por parte de su madre, le expone sus razones para oponerse a la violencia y a la venganza. Ella opta por no contradecirle, al contrario, le da la razón y repite sus palabras. Y es esto lo que lo impulsa a salir:

la absoluta oquedad de sus propias palabras e ideales oídos en boca de su madre, palabras que carecen de sentido en el pueblo donde sólo el llamado de la sangre parece tenerlo, como se lo recuerda más de una vez Rómulo Menchaca: “Tu todo lo quieres resolver echando aire por la boca”, “Ya no quiero oír más palabras”. La escena más patética en que el metarrelato ideológico de Gerardo no sólo deja de significar sino que adquiere un sentido opuesto, es la escena culminante del duelo entre Gerardo y Rómulo. Después de lograr desarmar a su oponente con la fuerza de sus manos, Gerardo, pistola en mano, apuntando a su rival, le grita enfurecido: “¡Hasta cuando vas a entender que uno sólo se debe jugar la vida por causas nobles!”. Las razones de la civilización (para emplear la antinomia de la película) no logran conmover en lo más mínimo a la barbarie, al reino de las pulsiones. El triunfo de la civilización tendría que imponerse, sino *deus ex machina* como ocurre en el desenlace<sup>146</sup>, paradójicamente por la fuerza, como lo querían algunos intelectuales latinoamericanos de principios del siglo XX.

Tan notorias son las contradicciones de la película que en su estreno en Cannes (es decir en un contexto de recepción despojado de cualquier referencialidad inmediata), fue tomada por la audiencia como una farsa, una suerte de parodia del género del *western*: “en cuanto comenzaban las muertes, la gente reía a carcajadas, pedían que mataran a otro más”, cuenta Buñuel (De la Colina y Pérez Turrent 106). Sánchez Vidal critica tal recepción por su ignorancia de la realidad rural mexicana, pero sería tal vez más preciso decir que el error consiste en asumir que el tercer cine está necesariamente dialogando con el primero, o en convertir la imagen-pulsión en imagen-acción. Buñuel, a su vez, se defiende, señalando la seriedad de su trabajo:

---

<sup>146</sup> Álvarez Acosta, más interesado que Buñuel en darle verosimilitud a esta reconciliación de los irreconciliables, los hace pasar por la ordalía de la muerte en el río caudaloso, de la que sólo logran salvarse gracias a su colaboración conjunta.

“Puede verse como usted quiera. Pero, si bien hay rasgos de humor, no es una comedia. Aunque me sentía molesto con el corsé de la tesis, no traté de burlarme del argumento. Cuando me lanzo a hacer una película, lo hago a fondo y no pretendo hacer guiños de complicidad con el espectador.”

(De la Colina y Pérez Turrent 107)

Estas declaraciones del director, que como vemos son reiterativas, nos recuerdan la impropiedad de la imagen del cineasta como el gran burlador de ingenuos productores. La ideología oficial nacionalista mexicana tenía sus propias contradicciones, que en ocasiones el autor manipula hacia la exageración y la auto-reflexividad (*Susana, El bruto*), pero en otras, como en este caso, parecen ser insalvables, por más declaraciones de principios que se añadan, y basta con dejarse arrastrar por ellas. Buñuel dice que lo que le atrajo de la novela fue “ese elemento de falta de respeto a la vida humana”, es decir, el imperio de la pulsión, y Álvarez Acosta trató de salvar su responsabilidad moral insertando en el guión frases declarativas e indubitables, pero el director no necesitaba burlarse del argumento para que la fascinación por la pulsión de muerte prevaleciera en el espectador por sobre cualquier ‘tesis’. Una vez más, el director trabaja apoyándose en los vaivenes de la industria para recrear un universo en última instancia muy “buñueliano”.

Esta intervención del director en el guión puede apreciarse mejor por contraste con la novela que, aunque también se encuentra ciertamente fascinada con la pulsión de muerte, no es propiamente una novela naturalista (en sentido deleuziano), y su Santa Bibiana no es propiamente un mundo originario. En *Muro blanco en roca negra* hay algo que se superpone a la pulsión, que la reglamenta arrebatándole la naturalidad del impulso: es el honor. El código del honor atenúa el contraste entre civilización y barbarie (o mejor, entre medio histórico y mundo originario), y convierte a Santa Bibiana, más que en un “mundo salvaje”, en un mundo pre-

moderno. Aunque el autor de la novela se encuentra, evidentemente, del lado de la ‘civilización’, reconoce en las tradiciones ‘bárbaras’ cierta majestad, cierta legitimidad. Gerardo Anguiano, por ejemplo, nunca cuestiona ni pretende rehuir su ‘deber’. A pesar de haber salido hace muchos años de su pueblo, se sigue considerando sujeto a sus mandatos<sup>147</sup>. Mientras que el Gerardo de la película descalifica abiertamente la tradición de muerte, el de la novela nunca deja de aceptar el imperio de su ley. Y además está todo el episodio, suprimido por completo en la película, del estupro de Pilar, la hija de don Melesio (don Nemesio en el film), en donde el tema de la (des)honra de la mujer y por consiguiente de toda la familia, hace su aparición para complementar al de los duelos de honor y formar así un verdadero sistema moral. El gobierno local, representante del orden civilizado, también se somete a la ley de la costumbre, y sólo simula perseguir al asesino hasta que logra lanzarse al río. Se produce lo que Antanas Mockus ha señalado como una disociación entre norma legal, por un lado y norma cultural y moral por otro, al punto que la norma legal ha devenido mero formalismo. También se suprime en la película el personaje de Fiacro Huerta, suerte de encarnación del mal que al final resulta sorprendentemente responsable directo o indirecto de casi todos los episodios de violencia que azotaron al pueblo durante medio siglo. En lugar de cargar la culpa en un chivo expiatorio para demostrar la salud moral del pueblo, Buñuel deja sucumbir en el torrente de la pulsión a todos sus habitantes, sin que la educación sea freno suficiente. Para Álvarez Acosta, se trata de corregir y superar el elemento de violencia, de desbastar, con el estilete de la educación moderna, un sistema moral que en el fondo tiene mucho de valioso. Para Buñuel, en cambio, el barniz de la civilización con sus declaraciones pomposas no alcanza a cubrir la pulsión de muerte que todo ser humano lleva

---

<sup>147</sup> Gerardo le dice a Rómulo, en su primer encuentro en el hospital: “Esperaré aliviarme y te haré el gusto. Pelearemos. Pero desde ahora te lo digo: va a haber una diferencia entre los dos, tú vas a pelear con rabia, con odio, con un gran rencor. Yo no tengo por qué odiarte y voy a pelear en frío. No porque tenga razón para matarte, sino porque me lo impone un mandato de familia, una tradición invisible. Esa será la diferencia. Tú por odio, yo por obligación. (Álvarez Acosta 75-76)

consigo, no alcanza a disimular ni a alterar el mundo originario en el que suelen habitar sus personajes.

Santa Bibiana es un mundo cerrado (otra de las características deleuzianas para los mundos originarios), una comunidad endogámica, en donde los únicos que quieren cambiar el estado de cosas son dos ‘fuereños’: Gerardo, criado en la capital, y don Nemesio/Melesio, de Nueva Rosita, Coahuila. En la novela, don Melesio defiende su exterioridad como una ventaja que le permite estar más allá de las rencillas locales:

“Mi cariño por el pueblo es mejor que el de ustedes; yo los quiero a todos, y ustedes sólo a la mitad. El cariño de ustedes es natural; son de aquí, y no tiene gracia que amen a su tierra. Yo la quiero más y soy de otra parte.” (Álvarez Acosta 97)

Asimismo en la novela, Gerardo Anguiano le cuenta la historia de su pueblo a su enfermera Elsie Clarence, “nacida en Denver, Colorado; graduada en Columbia University y posteriormente radicada en México desde 1945” (37), y narrataria de más de dos terceras partes de la novela (85-305). Elsie es el destinatario perfecto por encarnar la perspectiva exterior desde la cual, una vez más, parece surgir el sentido: “conoce a los mexicanos tal vez mejor que nuestros mismos compatriotas.” (37)<sup>148</sup> Curiosamente, Buñuel, en lugar de explotar esta prevalencia de la visión exterior para instalar en ella su subjetividad exílica, elige suprimirla, ‘nacionaliza’ la trama, convierte a la gringa Elsie en la mexicana Elsita, y si bien conserva la condición de forastero de don Nemesio, no ofrece ninguna referencia de sus orígenes ni tampoco replica su discurso antes citado. Por otro lado, el cura, y el vendedor de armas, a pesar de su marcado acento peninsular, aceptan las costumbres del pueblo y no son en ningún momento

---

<sup>148</sup> Sin que tarde en surgir el mentado nacionalismo mexicano de boca de Gerardo Anguiano hacia el final de la novela: “Mi muy orgullosa y amada gringa; ustedes no deben enseñarnos nada a los mexicanos, porque a la vuelta del tiempo les sale el tiro por la culata” (362)



marcados como ‘fuereños’. Probablemente Buñuel no quería suscribir de manera personal unas tesis con las que no estaba de acuerdo. Pero además, mientras el novelista mexicano recurría a un imaginario narrativo exterior ante el cual legitimar su visión del país; Buñuel, que ya ocupaba esta posición, y para quien no era necesariamente una ventaja, prefiere, como estos personajes, mimetizarse con el contexto. A lo largo de su carrera, la famosa ‘mirada distanciada’ de Buñuel, que según muchos críticos es lo que le permite hacer una crítica de la sociedad y el cine mexicanos, casi nunca, sin embargo, se explicita en el texto fílmico, aun cuando tendría oportunidad de hacerlo. Tal parece que el cineasta no le adjudicaba a su condición de extranjero ningún valor particular, ni como ventaja ni como limitación, y prefería hablar desde el espacio en el que estuviera trabajando.

En estas dos películas, creemos, se hacen presentes tanto las prácticas de la industria como la mano del director, resultando difícil, muchas veces, qué atribuirle a cuál. ¿Se trata de películas ‘de Buñuel’ o simplemente de *otra* película mexicana? Lo interesante, me parece, es que ambas alternativas pueden sostenerse convincentemente, y no sólo para algún detalle, sino para el conjunto del film. Aunque Buñuel no comulgaba con la ideología propalada por la industria, esto no implica que la relación sea siempre de lucha y subversión; se hace también necesaria una colaboración o una conciliación para poder producir. Como vimos, el director se apoya en las prácticas normales de la industria y las articula o las contrapone para cuestionar un nacionalismo que el cine mexicano a veces se empeñaba en predicar, no sin importantes contradicciones y contracorrientes. En *Gran Casino*, la nacionalidad resulta poco más que un disfraz; en *El río y la muerte* tanto el valor tradicional del honor como el moderno de la educación y la ciencia, que sustentan una visión nacional de México, terminan ahogados en el río de la pulsión y de lo individual (es decir del mundo originario, que sólo en apariencia es histórico). En esta última

película, además, el director muestra que, pudiendo aprovechar la perspectiva exterior que le brindaba la novela, prefiere eludirla y mexicanizar la narrativa.

### **2.3.3 Buñuel, ¿cineasta norteamericano?**

Ahora veremos cómo opera esa productividad dentro de otro sistema: el del cine norteamericano. En las dos películas que dirigió destinadas a esta industria, aunque filmadas en México, Buñuel se acomoda a las convenciones de Hollywood, ensaya sus géneros y su estilo, pero también tantea sus límites, los límites de lo decible. Este acercamiento le permite tocar nuevos temas, que ya para Hollywood eran polémicos, pero que en la industria mexicana simplemente no venían al caso. En *Robinson Crusoe* se familiariza con el nuevo medio y explora sus posibilidades; en *La joven* da un paso más y se arriesga a la crítica. Y al mismo tiempo (sobre todo en la primera), Buñuel no deja de dialogar con el cine mexicano, de enmarcarlo irónicamente desde un ‘afuera’ provisional que no implica voluntad de ruptura, que no deja de ser un ‘adentro’. Es por eso que su cine es transnacional no solamente por la sumatoria de sus etapas, sino por esa doble mirada que a veces mantiene simultáneamente. Finalmente, en estas películas, Buñuel se aparta de la posición del exiliado, y se aproxima a la del nómada.

John Baxter ha relacionado *The Adventures of Robinson Crusoe*, la primera aventura de Buñuel fuera de la industria mexicana, con la situación en que se encontraba ésta última en 1952:

“By the start of 1952, Mexico’s film industry, its independence already cooling, was heading into the winter of all national cinemas which defy the Hollywood machine. Hoped-for overseas sales had not materialized, and local films, unpopular with Mexican audiences, were increasingly shelved in favour of those from the United States. Unions demanded more government investment and a limit on imports; aims they were ready, even eager to strike for. Unless he could break into the European or,

better still, American market, he would find himself, after seven years in Mexico, back where he started.” (Baxter 218)

Aunque todavía faltaban algunos años y cientos de películas para que la industria alcanzara un punto realmente crítico, el florecimiento se había detenido, y no era mala idea probar otros mercados. Víctor Fuentes apunta que estas películas “son muestra de un posible Buñuel director de cine norteamericano”, y que el director español “admiró e hizo suyos aspectos fundamentales del hacer cinematográfico norteamericano, tales como la transparencia estilística, la claridad y la economía expositiva, con la consiguiente parquedad en virtuosismos técnicos o espectaculares movimientos de cámara, y la utilización frecuente del plano americano.” (1993: 92). El celebrado estilo parco, funcional y contenidista de Buñuel tiene mucho que ver con el Hollywood clásico que el joven Buñuel había declarado admirar antes de estrenarse como cineasta. Como también tiene que ver el cine clásico mexicano, que replica ese estilo<sup>149</sup> para el desarrollo de sus historias, al punto que Carlos Monsiváis argumenta que el éxito transnacional del cine mexicano se fundamenta en su posicionamiento como mediador entre Hollywood y Latinoamérica. Por último, como señala Marvin D’Lugo, estas dos coproducciones (*The Young One* (1960) es la otra) funcionarían “as both an accommodation of, and a critical response to the commercial Hollywood film industry to which he had earlier been unable to adjust.” (60). Nuevamente, el sometimiento y la crítica se conjugan sin mayor dificultad en Buñuel, como acertadamente señala el crítico.

### **2.3.3.1 Robinson Crusoe (1952)**

---

<sup>149</sup> Con peculiaridades importantes en cuanto a la profundidad de campo, ángulos preferidos, perspectiva y composición del encuadre, según argumenta convincentemente Ramírez-Berg.

La novela de Daniel Defoe sobre un hombre que naufraga en una isla desierta y debe ingeniárselas para sobrevivir ha devenido parte del imaginario colectivo occidental. Ha sido puesta muchas veces como caso límite de la ética y el derecho, ya que ellas comienzan con la aparición del Otro, que serían primero los salvajes que visitan la isla, y en última instancia, Viernes<sup>150</sup>. También suele servir para explicar nociones básicas de economía, como trabajo, capital y comercio. Tanto ha cobrado vida propia este naufrago, que Buñuel puede declarar que la novela no le agradaba demasiado porque “está llena de reflexiones morales, de paralelismos con la Biblia, y esto durante páginas y más páginas” (De la Colina y Pérez Turrent 84); y sin embargo, el personaje en sí mismo sí le resultaba interesante, por lo que se animó a aceptar el encargo.

Al momento de su estreno, “grandes especialistas en Defoe elogiaron el respeto al espíritu del libro original” (Sánchez Vidal 178). La película misma parece preocupada con el tema de la fidelidad de la adaptación, ya desde sus créditos iniciales, que muestran una imagen del libro de Defoe en mitad de un planisferio. Luego un hombre con vestimenta de la época abre la cubierta del libro, y ante la imagen de la escritura en el papel, empiezan a resonar las primeras líneas de la voz en off, que si bien no se corresponden exactamente con las primeras líneas de la novela, sí son frases extraídas de sus primeras páginas. Después, durante el exilio de Robinson en la isla, se le muestra varias veces escribiendo su diario, que supuestamente va a convertirse en el libro publicado a su regreso a la civilización, asociando de esta manera la narración en off con el acto de la escritura, asegurando la correspondencia entre imágenes y texto escrito. Esta fidelidad a la

---

<sup>150</sup> Interesantemente, en la novela, muchas páginas antes de que aparezca Viernes, Robinson encuentra una huella humana en la playa, y aunque pasan muchos meses antes de que efectivamente vea a cualquier otro ser humano, su vida se ve radicalmente alterada por las reflexiones y resoluciones que le provocan la posibilidad de la aparición de un Otro. En el mejor estilo derridiano, el Otro, y por tanto, los conflictos éticos, aparecen como una huella, antes que como una presencia definitiva.

letra ha sido vista también como un desacierto, nada menos que por el joven Gabriel García Márquez:

“Ante un alarde de esa clase, el espectador espera encontrarse con un tratamiento excepcional de la historia, pero en realidad se encuentra ante una reconstrucción formal, literal y poco profunda de la novela. [...] Es demasiado normal, con muchos convencionalismos en la escritura, y especialmente estropeada la tentativa por un narrador que se mete en lo que no le importa, como cuando explica lo que está narrando en imágenes” (García Márquez, 1955, cit. en Bernardi 102)

Ante la demanda, algo sorprendente, de García Márquez por una adaptación más creativa y transformadora, habría que oponer dos objeciones. La primera, que como nos ha enseñado Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, contar lo mismo no es nunca *decir* lo mismo. Esta misma insistencia en el acto de escribir no solamente remite a la fidelidad a un original. Aunada al colonialismo del amo, muy presente tanto en la novela como en la película, nos hace recordar la importancia que tuvo la escritura en la conquista de Hispanoamérica, y en toda la administración colonial, según ha señalado Ángel Rama. Insistir en la escritura, en el contexto del encuentro de un europeo con un nuevo mundo, que parece tan feraz, ignoto y peligroso como el que encontraron los primeros conquistadores, acarrea un peso histórico que seguramente está más allá de las intenciones de Buñuel, pero que igual se puede desprender del texto fílmico. Aunque nacido dos siglos después de los conquistadores españoles, y desligado de cualquier vínculo con la Corona, ya que su empresa es netamente individual, este Crusoe todavía confía en la poderosa tecnología de la escritura y lleva el mismo minucioso recuento de los hechos que los cronistas que siempre acompañaban las expediciones exploradoras. Es a través de la escritura y de la abundancia en el detalle que el naufrago puede darle cierto peso simbólico a su existencia en la isla, además de mantener virtualmente los lazos con sus compatriotas. No olvidemos que el

otro gran sostén simbólico de Robinson a lo largo de todos esos años es la Biblia, la Escritura por excelencia, que también jugó su papel en la conquista de América (con su clímax dramático en el encuentro de Cajamarca).

En segundo lugar, Buñuel sí transforma significativamente, sino la anécdota, el marco ideológico de la obra original. Robinson es el hombre solitario que reaprende a convivir con la naturaleza y a dominarla, pero para ello debe, según interpretaciones, primero despojarse de sus prejuicios, jerarquías y hábitos de hombre civilizado o replicarlos en el nuevo espacio de la isla. La mentalidad colonialista de Robinson, mercader de esclavos, “master of servants” (según nos dice él mismo), está fuera de duda, aunque “Buñuel disingenuously insisted that his motivation in making the film was not to posit an anti-colonialist project, yet even naïve readings of Robinson Crusoe lead viewers to that conclusion.” (D’Lugo 49). Robinson trabaja duramente para construirse un espacio lo más parecido posible al del mundo ‘civilizado’ en lo que José de la Colina ha denominado “salón en la selva”. Su relación con Friday inevitablemente se establece en términos de amo y esclavo, o en el lenguaje de la época, ‘master and servant’: “How pleasant it was once more to have a servant”, declara complacido Robinson en la película, aunque luego debe enmarrocarlo por las noches para evitar que le robe sus posesiones o lo asesine mientras duerme. Sin embargo, sostiene Buñuel, con el tiempo “la relación amo-criado se convierte en amistad porque es natural. Entre dos personajes solos en una isla, que deben sobrevivir y ayudarse, no es natural que se mantengan nuestras convenciones sociales.” (De la Colina y Pérez Turrent 87) En esto Buñuel se aparta de la novela, pues para Defoe es de lo más natural que las diferencias culturales entre civilizados y salvajes sean en última instancia infranqueables. Por poner solamente un ejemplo, pero bastante elocuente: en la película, antes de subir al bote y abandonar definitivamente la isla, Robinson le pregunta a Friday si no tiene temor de

acompañarlo a la civilización. “If Master is not, Friday is not” responde éste, y en fraterno abrazo, caminan juntos hasta el bote. En la novela, en cambio, no sólo no hay escena semejante, sino que ni siquiera hay mención de Friday en este punto, siendo la última referencia cuando Robinson indica que lo envió a traer a los amotinados que estaban prisioneros (Defoe: 152), y después simplemente desaparece hasta que Robinson viaja de Inglaterra a Lisboa para averiguar el estado de sus plantaciones en el Brasil, y entonces recuerda que Friday siempre lo acompañaba en sus viajes, “and proving a most faithful servant upon all occasions.” (Defoe: 155) Contrariamente a la imagen más extendida del director, hay en Buñuel una visión relativamente optimista de la naturaleza humana, y de la relación con el prójimo. La mentalidad colonialista de Robinson sufre pues alguna transformación en la película, (sin desaparecer, claro). Según Antonio Monegal, en la película se muestra una dimensión afectiva en la relación de Robinson con sus posesiones, ausente en la novela: “En cierto modo el valor metonímico del objeto ha reemplazado al simbólico. El personaje ya no reedifica simbólicamente el orden burgués con los objetos, sino que éstos ocupan a su lado un lugar sobre el que proyecta sus afectos.” (Monegal 167). Esto se muestra con mayor énfasis en la relación con sus animales, y especialmente su perro Rex, cuya muerte precipita una crisis en Robinson, y cuyos imaginarios ladridos son lo último que oímos en el film. Allí donde Buñuel pudo haber insertado un ataque brutal a la mentalidad burguesa (y donde sus críticos más benevolentes han querido rescatar la película leyendo dicho ataque en las entrelíneas), eligió humanizar al personaje y generar cierta empatía, es decir, optó por el mecanismo de identificación con el protagonista, tan propio del cine clásico de Hollywood (y del primer cine en general). Buñuel se muestra más adaptado que incómodo en el género de aventuras, y es quizás esto lo que desagrada a espectadores como García Márquez.

La obra de Defoe es tanto una novela de aventuras como una historia moral: Robinson, desobedeciendo los sensatos consejos de su padre<sup>151</sup>, e incluso los signos divinos que lo previenen (como la feroz tormenta en su primer viaje) se embarca una y otra vez en aventuras insensatas, hasta que queda prisionero en su isla desierta. Allí, sin embargo, con la ayuda de una Biblia y mucho tiempo para reflexionar, logra hacerse un mejor cristiano y vivir una vida apacible. Ya en la novela original hay una competencia o tensión entre el espíritu práctico de Robinson (que narra con minucioso detalle los modos en que resuelve los problemas de la vida cotidiana en la isla), y las reflexiones morales que su situación le provoca. Esta competencia entre relato de aventura y reflexión moral termina por decantarse a favor de lo novelesco, sobre todo a partir de la salida de Robinson de la isla (que no implica el final en la historia original) y más aún con la publicación de la segunda parte de las aventuras, en donde, ya consciente de haber captado el interés masivo del público, Defoe se dedica exclusivamente a complacerlo, dejando entre paréntesis el aspecto religioso y moral. No será entonces demasiado difícil para Buñuel y el cine de Hollywood bajo cuyo sistema de convenciones trabajaba en esta película, echar por la borda este lastre de “páginas y más páginas”. Si Buñuel, por un lado, rechazaba la ideología de la novela<sup>152</sup>, los productores norteamericanos, por otro, buscaban aligerar el producto, y al final se daban la mano.

Otros contextos también son movilizados por la historia de Defoe en manos de Buñuel. Es su primera película, después quizás de *Gran Casino*, sobre un personaje forzado a mantenerse

---

<sup>151</sup> Buñuel reposiciona estos consejos sobre las ventajas del “middle state” y la vida apacible que abren la novela, hacia el primer tercio de la película, en el sueño febril de Robinson, en el cual su padre, mientras le hace estos reproches por su falta de sensatez, se niega a darle agua mientras baña a un cerdo.

<sup>152</sup> Si bien se mantienen algunas referencias bíblicas, Buñuel inserta un pasaje en que ante la desesperación de Robinson por su soledad, “the Scripture came meaningless to my eyes”. Asimismo, los cuestionamientos de Friday durante la labor evangelizadora de Robinson, que en la novela sirven para reflexionar luego sobre la insuficiencia del razonamiento y la necesidad de la revelación para la comprensión de la verdad, en la película quedan como una pregunta agudísima a la que Robinson no es capaz de responder, limitándose a dirigirse al loro para decirle que él sí entiende esas cosas.



alejado de su patria, es decir, un exiliado. No sólo eso, sino que como recuerda Víctor Fuentes, el director no era el único exiliado en la producción de este film, ya que el co-guionista Hugo Butler y el co-productor George Pepper (ambos figuran bajo seudónimo), habían sido proscritos de Hollywood y colocados en la lista negra por el macartismo imperante en la época y se encontraban exiliados en México<sup>153</sup>. Los elementos estaban dados para que el director articulara, subrepticamente o no, su visión del exilio. Opta en cambio por no hacerlo, y resaltar otros elementos. Como vimos, en la obra mexicana del exiliado Buñuel hay pocas referencias a su tierra natal, e incluso a su propia condición. Y no necesariamente por imposiciones del sistema: En *Robinson Crusoe*, como en *El río y la muerte*, cuando tenía la oportunidad de insertar algún discurso sobre el exilio, prefiere prescindir de recuerdos nostálgicos o reflexiones sobre la patria lejana (con la única excepción de la alucinación sonora del bar, que más bien sirve para remarcar la terrible soledad del personaje, y el peligro de la locura) y enfocarse en la supervivencia en la isla, en los trabajos y recompensas de la nueva tierra. Y si en cierto modo busca replicar su patria (el ‘salón en la selva’), es más por una estructura ideológica subconsciente que por la existencia de fuertes lazos afectivos. Sintomáticamente, Buñuel poda el episodio de la novela en el que Crusoe rescata a un *español* que había sido hecho prisionero por la tribu de caníbales (decisión que se sostiene también en la lógica de contar linealmente y evitar las digresiones, es decir, en la lógica del género de aventuras). En realidad, Buñuel parece ser más nómada que exiliado, y encontrar la patria en el *estar* más que en el *ser*.

La película fue rodada doblemente en inglés y en español; sin embargo, es la primera versión la que ha permanecido en el recuerdo de los historiadores y críticos, y la que suele circular en formatos de video. Esto se debe, creo, a que el lenguaje es uno más entre una serie de

---

<sup>153</sup> Volverían a colaborar con Buñuel en *The Young One*, en la cual el tema de la ‘cacería de brujas’ se hace más presente a nivel argumental, aunque siempre en clave metafórica.

códigos que señalan su pertenencia al cine norteamericano. Dan O’Herlihy, que sostiene en solitario la película durante “siete bobinas”, según la medición de Fuentes, es un actor irlandés insertado en Hollywood, y si bien no se trata de una ‘estrella’, sí es suficientemente reconocible como parte de esa industria. La obra en la que se basa la cinta es, como vimos, uno de los grandes clásicos de la literatura en lengua inglesa, y es de notar que cuando Buñuel adaptó obras de ‘grandes’ escritores europeos al cine mexicano, creyó conveniente cambiarles el título: *Abismos de pasión* (*Wuthering Heights*, de Bronte), *Una mujer sin amor* (*Pierre et Jean*, de Maupassant). *Robinson Crusoe* sería la excepción, precisamente porque el director consideró que no estaba realizando una traducción inter-cultural, como en los otros casos (algo similar podría pensarse para *Nazarín*). La película fue filmada con la tecnología *Eastmancolor*, recién lanzada al mercado en 1952<sup>154</sup>, que se utilizaba por primera vez fuera de los Estados Unidos, y por ello Sánchez Vidal opina que la fotografía “sirvió de cobaya para el sistema *Eastmancolor*” (177). Si bien Hollywood había recurrido al atractivo de la cinematografía en colores de manera más o menos intensa desde finales de los 20, otras industrias, como la mexicana, difícilmente podían permitirse ese lujo. Recordemos que, según revela Buñuel (*De la Colina y Pérez Turrent* 88), esta película costó casi el cuádruple de *Los olvidados*, no sólo por los costos del proceso en color, sino también por el extenso tiempo de rodaje, ya que éste dependía completamente de las condiciones de iluminación<sup>155</sup>. Todo esto contribuye a insertar la película en el conjunto del cine americano.

---

<sup>154</sup> Eastmancolor era una innovación importante dentro de la tecnología del Technicolor, ya que, a diferencia del proceso que se venía usando desde los años 30, en el que se usaba una cámara especial con tres cintas de celuloide, una por cada color primario, para después procesarlas en los laboratorios de Technicolor, la nueva cinta introducida por Eastman Kodak era una sola y podía ser usada en una cámara normal. Eventualmente fue esta tecnología la que permitió la ‘normalización’ del color en el cine de Hollywood alrededor de una década más tarde.

<sup>155</sup> “Era la locura: la película estaba pendiente de Alex [Philips]... y Alex estaba pendiente de los cambios de luz. Tardábamos horas para filmar un plano brevísimo en que Robinson disparaba a una ardilla o se rascaba una oreja” (*De la Colina y Pérez Turrent* 88)

Pero si hay factores que ubican la película en este espacio, también hay otros que se contraponen y apuntan su carácter transnacional. El resto del reparto es por cierto mexicano, incluyendo la tripulación ‘inglesa’ que llega a la isla hacia el final de la película. Además, como ha señalado D’Lugo, la elección de Jaime Fernández, hermano del “Indio” Fernández en el rol de Friday, puede ser más que una coincidencia (64). Sería una manera de recusar, o más bien, de enmarcar irónicamente la imagen de una ‘autenticidad’ nacional ligada a las raíces indígenas, que el “Indio” había explotado en películas como *Flor Silvestre* (1943) o *María Candelaria* (1944) (esta última triunfadora en el festival de Cannes), y que había construido la imagen de México en el circuito fílmico internacional antes de que Buñuel la resquebrajara con *Los olvidados*. Por añadidura, Jaime Fernández aparece con la piel pintada para interpretar a un aborigen, recordando así –también irónicamente- la tradición del *blackface* de las primeras décadas del cine norteamericano, luego repudiada. Esta inautenticidad de lo nativo (Viernes habla además una lengua inventada, a partir de frases en español pronunciadas al revés) dialoga pues doblemente con las dos tradiciones ‘nacionales’ a las que pertenece la cinta. Buñuel se las ingenia para atravesar (trans-) dos cinematografías nacionales a la vez.

Esta doble pertenencia puede manifestarse a veces como una lucha, que es lo que pasó con la película en la ronda de premios que le tocó cosechar. Dan O’Herlihy, por su dura labor de sostener sobre sus hombros toda la película, fue nominado al Oscar a mejor actor, en un reconocimiento implícito de la pertenencia del film a Hollywood (todavía era insólito que una película extranjera compitiera en estas categorías). Por su parte, en los premios Ariel, el galardón equivalente de la industria mexicana, fueron premiadas la dirección, edición, escenografía, adaptación y actor secundario, es decir, casi todos los responsables del film, menos el ‘gringo’

protagonista. Cada país reclamaba su porción de la película, pero el director no tenía mayor urgencia por decidir.

### **2.3.3.2 The Young One (1960)**

En una isla de la costa sureña de los Estados Unidos viven tres personas: el guardián del coto de caza, Miller (Zachary Scott), el viejo Pee Wee y su nieta, Evvie (Kay Meersman). Pee Wee muere, Miller hace de la muchacha su amante y le regala ropas de mujer. El clarinetista negro Traver (Bernie Hamilton), perseguido por una multitud de linchadores, acusado de la supuesta violación de una blanca, llega a la isla. Tras una pelea, Miller somete al negro y lo obliga a ser su sirviente [aprovechando su necesidad de comida y techo]. El pastor protestante Fleetwood (Claudio Brook) llega a la isla en compañía del racista Jackson (Graham Denton). Apresado por sus perseguidores, Traver es atado a un árbol. Evvie corta sus ligaduras, Jackson y Traver pelean y el negro humilla a su enemigo... no matándolo. El pastor chantajea a Miller: si permite al negro escapar, callará la seducción de Evvie. Miller ayuda al negro a reparar la lancha y lo deja ir. Evvie será la esposa de Miller. (De la Colina y Pérez Turrent 133)

Ocho años después de *Robinson Crusoe*, Buñuel vuelve a colaborar con el guionista Hugo Butler y el productor George Pepper, que seguían censurados en Hollywood y exiliados en México. Se trata también de una adaptación, pero no de un clásico esta vez, sino de un relato poco conocido del escritor norteamericano Peter Matthiessen, "Travelin man". Buñuel y Butler se preocuparon menos esta vez por la fidelidad, y se tomaron más libertades en la escritura del guión, ya que el cuento se ocupa únicamente del duelo entre el negro prófugo (la acusación de violación sexual también es cosecha de los guionistas) y el cazador blanco. La lucha de hombre contra hombre, en el que uno debe cazar al otro sino quiere convertirse en la presa, es el asunto del relato, que en la película ocurre sólo hacia el final. La 'adaptación' se interesa por muchas

más cosas, y por la exploración de los límites y posibilidades de lo decible en la industria en la que se enmarca, como veremos.

Nuevamente nos encontramos en el espacio cerrado y circular de la isla, y nuevamente son las costas del Pacífico (Manzanillo y Acapulco) las que lo representan. En este caso no se trata de una coproducción, sino de una producción netamente americana: “Los actores son norteamericanos, salvo Claudio Brook [mexicano], y lo es también el adaptador, Hugo Butler, y el productor, aunque hayamos filmado en paisajes de México. Y desde luego, el tema es norteamericano.” (De la Colina y Pérez Turrent 133) Nada de esto le impide, sin embargo, considerarlo como “uno de mis films más personales”, apuntalando la idea de la modulación autorial de las convenciones.

Dentro de la tradición en la que se inscribe, *The Young One* plantea de manera arriesgada dos temas ‘delicados’ pero muy propios del cine norteamericano: el racismo y lo que hoy en día llamaríamos pedofilia, y que Fuentes prefiere llamar “lolitismo”. El tema del racismo continúa en cierto modo la tradición de un cine social, surgido en los años 30 y liquidado con el macartismo, pero que resurgiría en la década del 60. (Fuentes 93). Según el director, la película se diferencia de otros alegatos antirracistas y políticamente correctos de la época en que “se negó a entrar en el juego maniqueo del blanco malo y el negro bueno” (Sánchez Vidal 222). Buñuel insiste en que trató de comprender a los personajes racistas, incluso al irredento Jackson, que considera al negro como un animal, “y puede ser compasivo con los animales” (De la Colina y Pérez Turrent 134). Sin embargo, ya sea que muestre más matices o que permita a los personajes justificar su discurso, la película traza claramente la línea entre inocentes y culpables desde su propia estructura, con la simetría entre la falsa acusación de violación de Traver perseguida

implacablemente, y la verdadera violación de Miller pasada por agua tibia, o entre la autocontención de Traver y la lujuria de Miller con respecto a Evvie. Ejemplo de las sutilezas del racismo es el predicador que, pese a sus buenas intenciones y a su moral equitativa, le da la vuelta al colchón en que ha dormido el negro antes de acostarse en él: “Es el contraste entre nuestra moral y nuestros sentimientos, con nuestra sensibilidad puramente física”, dice Buñuel. Al identificar el racismo no como un defecto individual sino como un problema estructural, el estudio que hace la película es pues más profundo y sutil que lo que la industria de Hollywood se solía permitir a finales de los 50, y Sánchez Vidal atribuye precisamente a esto el fracaso de la cinta con el público y la crítica norteamericana del momento. Por otro lado, esta aborrecible persecución de un individuo por el color de la piel es también una metonimia, no demasiado velada, de la persecución por el color político a la que estaban siendo sometidos muchos en la industria, incluyendo el guionista y el productor.

Pero si la lucha contra el racismo podía llegar a ser un tema inoportuno en la atmósfera macartista de entonces, no dejaba de ser legítimo y noble, sobre todo cuando la ‘línea dura’ anticomunista empezaba a desmoronarse. En cambio el tema de la niña-mujer no podía tener demasiados partidarios. La película de Buñuel se adelanta en dos años a la *Lolita* de Kubrick, y no provocó en absoluto el escándalo de ésta. ¿Por qué? Además del hecho, significativo, de habitar en las márgenes y no en el centro de la industria, hay diferencias de tratamiento que explicarían la menor conmoción del espectador en *La Joven*. Buñuel es cauteloso pero nada ambiguo en el tratamiento del encuentro sexual entre Miller y la joven, cuyo cuerpo, (particularmente sus pies) se encuentra notoriamente fetichizado. Sin embargo, la sensualidad que ella desprende es completamente involuntaria y su inocencia se mantiene incólume pese a lo sucedido, mientras que *Lolita* es más bien consciente del atractivo que ejerce sobre Humbert, a

quien llega a manipular. Además la película de Kubrick simpatizaba con el protagonista pedófilo, ya que narraba desde su punto de vista, mientras que Miller es un sujeto desagradable y poco propicio a la identificación, y donde Buñuel lee una redención a través del amor que va humanizando al personaje (De la Colina y Pérez Turrent 134), cualquier espectador tiende más bien a colocar en la misma esfera moral su racismo y su aprovechamiento de la joven, y a interpretar que es únicamente su propia conveniencia la que lo impulsa a dejar escapar a Traver y a aceptar el matrimonio con la joven. Buñuel parece sentir más simpatía por sus ‘villanos’ que la que verdaderamente le permite al espectador, y en este sentido es posible que el rigorismo moral propio del sistema de convenciones en el que trabajaba fuera más firme, y él menos reacio a aceptarlo, de lo que recuerda al final de su vida. De todos modos, Buñuel se las arregla para explorar temas ausentes o cerrados en la cinematografía mexicana, pero posibles, aunque algo riesgosos, en el cine norteamericano, y para salir bien librado de ellos. Una vez más explora, sin romperlos (ni necesariamente subvertirlos), los límites de lo decible, de lo que el sistema de convenciones en el que trabaja permite articular.

Creemos que a nivel de estilo también hay una adecuación a este sistema. Para contar la historia de la llegada de Traver a la isla, antes de que se encuentre con sus habitantes, el director emplea un *montaje paralelo* que remite a Griffith como el supuesto iniciador (más bien sistematizador) de esta técnica, y un pilar del estilo clásico del cine de Hollywood. La alusión a Griffith me parece deliberada: en otras películas en donde necesita contar historias paralelas y simultáneas, como por ejemplo *El gran calavera*, Buñuel emplea una edición que podría llamarse ‘teatral’: de ambientes claramente separados y reconocibles y sin espacios de transición, así como secuencias largas y bien desarrolladas antes de cambiar de escenario. No es lo que ocurre en esta película en donde los espacios parecen confundirse o entrecruzarse, las secuencias

de alternancia son cortas, y los personajes se encaminan hacia su encuentro, hasta fundir los dos espacios paralelos en uno solo. Este montaje, en donde el paralelismo y la simultaneidad están al servicio de la tensión narrativa, es muy característico del cine del pionero Griffith y de muchos de sus herederos. Además, el motivo de la violación de una mujer blanca por un(os) negro(s), alrededor del cual se construía todo este *cross-cutting* en *Birth of a Nation* está también en *The Young One*, sólo que, acorde con las diferencias cronológicas e ideológicas, se trata de una acusación falsa, como denunciando las aporías ideológicas de la técnica.

Así como aprendió pronto a ‘hablar’ la comedia y el melodrama mexicanos, Buñuel también sabe hablar el lenguaje de Hollywood, conoce sus temas y su sintaxis, las tradiciones literarias de las que bebe y el público al que se dirige. Un papel no menor en esta eficacia lo juegan seguramente sus colaboradores en el guión y la producción de la película. Gracias a ellos, y a la industria en la que trabaja, puede y debe decir cosas diferentes a las que le permite el cine mexicano, a veces con enorme adecuación a sus obsesiones personales, otras con mayores restricciones.

### **3.4 Buñuel mexicano en francés**

El primer retorno de Buñuel al cine francés después de *L'age d'or* se produce en 1955, con *Cela s'appelle l'aurore*, una coproducción franco-italiana rodada en Córcega. Con esta película “inicia-se na carreira de Buñuel uma fase de transição” (Ruiz 219), ya que, a partir de entonces, y antes de instalarse definitivamente en el medio francés con *Journal d'une femme de chambre* (1964), la coproducción será más la norma que la excepción en el cine de Buñuel. Al año siguiente será una coproducción franco-mexicana, rodada íntegramente en México, *La mort dans ce jardin*. Y en 1959, con *Nazarín* de por medio, se embarca nuevamente en otra coproducción



similar, *La fièvre monte a El Pao* (traducida al español como *Los ambiciosos*) Estas tres películas conforman un conjunto y comparten, además del idioma, algunas características comunes. Las tres están basadas en novelas de escritores franceses contemporáneos y populares, las tres tocan temas explícitamente políticos, lo que resulta una rareza dentro de su filmografía, y finalmente, las tres “son de las menos comprendidas y valoradas de su cinematografía” (Fuentes, 2005: 146). Este primer intento de adaptación a la industria francesa parece pues no haber sido demasiado exitoso, y la ausencia de las constricciones de la industria mexicana no generó automáticamente la liberación del ‘genio creador’: “Mesmo trabajando com major liberdade, encontraremos Buñuel um poco contido e cuidadoso nestas primeiras produções francesas.” (Ruiz 220). Esto reforzaría la idea de que las restricciones permiten tanto como impiden la creatividad del director. Sin embargo, como recuerda Víctor Fuentes, la película fue bien recibida en Europa por sus reseñistas contemporáneos (2005: 148), y su posterior olvido o menosprecio acaso se deba a su anomalía y difícil ubicación dentro del cine de Buñuel, ya que se trata en sí mismas de películas no carentes de interés.

*Cela s’apelle l’aurore* puede considerarse como la primera cinta de Buñuel que no guarda ninguna relación con su país adoptivo, tanto en el nivel de la producción (financiamiento, reparto, personal técnico, locaciones), como en el de la diégesis, y en tal sentido cae un poco fuera de nuestro ámbito de estudio<sup>156</sup>. Las dos nacionalidades en juego, que se entrecruzan y problematizan, son la francesa y la italiana. El costado político del film tiene que ver con los abusos de la explotación capitalista en el sur de Italia, la Europa pobre de la época. Sin embargo, son los dilemas existenciales y las situaciones melodramáticas las que permanecen al centro de la

---

<sup>156</sup> Víctor Fuentes sostiene que sí guarda, en cambio, alguna relación con su país natal, ya que Emmanuel Robles, el autor de la novela sobre la que se basa la cinta era hijo de exiliados españoles en Argelia, y al parecer, mantuvo lazos con los intelectuales republicanos afincados en ese lugar. (2005: 149-50). Se trata, en todo caso, de un lazo más bien secundario, y que no se deja translucir en el film.

historia. En las otras dos películas, la crítica no se enfila al sistema económico, sino al poder político. La represión, la resistencia (no individual, como en *Cela s'appelle l'aurore*, sino colectiva) y los complejos entramados del poder conservan el primer plano. Además estas dos películas abordan uno de los aspectos capitales de nuestra historia contemporánea: las dictaduras latinoamericanas. Podría decirse entonces, que mientras en la primera película del trío Buñuel se mete de lleno en la problemática y el cine europeos, en las otras dos aprovecha la perspectiva de la industria francesa para hablar de Latinoamérica<sup>157</sup>. No es tan paradójico como parece, ya que difícilmente la industria mexicana de la época podía ofrecer espacios para tratar estos temas que escapaban al sistema de géneros, mientras que, en la literatura francesa contemporánea (de la que bebe Buñuel aquí) y en su cine, el 'realismo social' (por llamarlo de alguna manera) era uno de los géneros al uso dentro de la "tradición de calidad", tan denostada por Truffaut y la *nouvelle vague* algunos años más tarde. Sánchez Vidal lo resume así en su crítica desfavorable de la trilogía: "lo que sucede es que, así como hay un cine 'alimenticio' mexicano sustentado en el melodrama, hay otro francés que cabe calificar como panfleto de encargo. Su diseño se basa en la mala conciencia que el intelectual europeo siente respecto al Tercer Mundo." (218). Pero Buñuel, más que actuar como intelectual europeo, ocupa (quizás usurpa) esta posición para hablar de 'Latinoamérica' como conjunto. Es desde Francia donde se puede crear países imaginarios que sinteticen la problemática de la región según el director. En México prima la especificidad nacional y local.

La *nouvelle vague* va a cobrar en los 60 una importancia tan grande que logrará prácticamente borrar de los libros de historia del cine la 'tradición de calidad' precedente a la que

---

<sup>157</sup> Sugiere Fuentes que el tema de las dictaduras 'tropicales' es una manera de abordar, también, la dictadura franquista de la época (2005: 150), que difícilmente hubiera podido tratar de manera directa ni en la industria mexicana ni en la francesa. Esto no impide, a mi criterio, que Buñuel tuviera un auténtico interés en la política latinoamericana.

se oponía. Buñuel llega justamente en este periodo borroso, y quizás a esto también se deba el olvido de esta parte de su filmografía. La industria francesa a la que llega no se diferenciaba demasiado de la industria mexicana de la que partía. Se trataba de una industria rígida, que no ofrecía muchos espacios para el surgimiento de nuevos talentos, que prefería los modos tradicionales sobre la experimentación, que privilegiaba la adaptación de obras literarias ‘prestigiosas’ sobre los argumentos originales, y que había desarrollado un cierto preciosismo estilístico que era el sello distintivo de su ‘calidad’. Pero, aunque las condiciones de la industria fueran similares, los géneros, las convenciones a respetar, y las posibilidades de lo decible no podían sino variar entre México y Francia, y le permitieron a Buñuel explorar nuevos temas.

Cabe agregar algo sobre la anomalía que representa el cine político de Buñuel, que él es el primero en desautorizar: “Debo decir que las películas políticas, por lo general, no me interesan. Objetivamente, entiendo el interés que puedan tener, pero no me interesa hacerlas, no siento que sean mi terreno.” (De la Colina y Pérez Turrent 132). ¿Por qué no sería su terreno? Probablemente porque el mundo de las intrigas y los entramados del poder, su ética dudosa y sus compromisos inevitables, son todo lo contrario de un mundo originario, con sus pulsiones elementales y sus conflictos frontales. En *La fiebre monte a El Pao*, Buñuel demuestra que es capaz de describir las complejas relaciones del poder, pero no es capaz de interesarse verdaderamente por ellas. En *La mort dans ce jardin*<sup>158</sup> (como en *Cella s’apelle l’aurore*) logra convertir el “panfleto de encargo” (como antes el melodrama, el musical, la novela de tesis, el género de aventuras) en un mundo originario, en un mundo buñueliano, en un espacio para explorar los temas que le interesan, siendo uno de ellos el de la condición del extranjero. No así en *La fiebre monte a El Pao*, que resulta una película poco buñueliana, aunque su aproximación

---

<sup>158</sup> Incluso en la primera parte, la más política, donde el conflicto social se plantea en términos antagónicos, y salen a relucir los instintos más básicos.

al poder, y a los regímenes latinoamericanos sea informada y esclarecida. No amerita, por tanto, un análisis más detallado, ya que los temas que he venido tratando están mayormente ausentes de esta cinta. Baste apuntar un rasgo: el doble efecto de extrañamiento que se produce al poner, por un lado, a figuras icónicas del cine mexicano como María Félix o Andrés Soler a hablar en perfecto francés, y por otro a actores franceses a interpretar personajes latinoamericanos. Una vez más, nada parece estar completamente en su lugar.

#### **2.3.4.1 La mort dans ce jardín (1956)**

En un país latinoamericano, los mineros de un yacimiento de diamantes se amotinan, pese a los consejos pacificadores del padre Lizardi (Michel Picoli). Entre los amotinados se encuentra el francés Castin (Charles Vanel), padre de la joven muda María (Michele Girardon). Un aventurero europeo, Shark (Georges Marchal), acusado de robo de un banco, es encarcelado, pero logra escapar y participa en el motín, haciendo volar el depósito de dinamita. La rebelión es reprimida. Lizardi, Castin, María y Shark, a quienes se une la prostituta Djin (Simone Signoret), huyen perseguidos por el capitán Ferrero (Jorge Martínez de Hoyos). Los fugitivos se extravían en la selva tropical y disputan entre ellos. Los restos de un avión caído les permiten restaurar sus fuerzas e incluso tener una “fiesta” en un claro de la selva. Enloquecido, Castin dispara sobre sus compañeros y mata a Djin y a Lizardi, antes de caer a su vez alcanzado por Shark. Éste y María logran escapar hacia la libertad en una canoa. (De la Colina y Pérez Turrent 117)

La película está claramente dividida en dos partes, que por momentos parecen películas independientes, ya que la supervivencia en la selva de este grupo reunido casi por azar poco tiene que ver con la revuelta de los mineros en la primera hora y diez de la película. La revuelta se produce por un decreto del gobierno que nacionaliza los yacimientos diamantíferos, dejando sin empleo a todos los trabajadores que viven de este negocio. Como la nacionalización de recursos naturales en Latinoamérica se encuentra generalmente ligada a políticas socialistas y

nacionalistas, el decreto en cuestión se apura en precisar que los yacimientos sólo podrán ser explotados por el Estado “o por la persona física o moral designada por el Gobernador” situando así la arbitraria medida en el ámbito de la corrupción y el nepotismo endémicos en el continente. A diferencia de *Gran Casino* o *Cela s'apelle l'aurore* no se trata en esta película de una crítica a la explotación capitalista (que aquí es artesanal), sino del autoritarismo, arbitrario y represivo, del Estado, que tampoco ha sabido ofrecer un modelo más justo a las sociedades latinoamericanas.

Castin y Shark, que han sido sindicados por el gobierno como responsables del levantamiento, intentan escapar hacia el Brasil en bote. Son perseguidos por la policía en un bote más rápido, pero una vez que en su huida se internan en la selva, el capitán Ferrero se contenta con arrebatarles sus provisiones y cortarles el acceso al río. “De la selva nunca saldrán”, dice el capitán a sus hombres. Se inicia así la segunda parte de la película en donde la lucha por la supervivencia frente a una naturaleza implacable reemplaza a la lucha contra los abusos del poder. La película retoma motivos clásicos en la representación de la selva por la literatura latinoamericana, particularmente *La vorágine* de José Eustasio Rivera, (y que también están presentes, como vimos, en las películas de Herzog sobre la Amazonía). La selva como cárcel, la selva como lugar febril que conduce directamente a la alucinación y la locura (del narrador Arturo Cova en *La vorágine*; de Castin en esta película), como el laberinto en donde se caminan varias jornadas sólo para darse cuenta que se ha dado vueltas en redondo<sup>159</sup> (como también le ocurre a Clemente Silva en la novela de Rivera, y a Aguirre en la película de Herzog y en la novela de Posse), el lugar donde termina por abandonarse toda esperanza, como les ocurre a

---

<sup>159</sup> Este caminar sin avanzar, para regresar al mismo lugar donde ya se estuvo, también habría que verlo como una manifestación del ‘eterno retorno’ propio del naturalismo buñueliano según Deleuze, que hemos comentado más arriba.

todos, menos a Shark, en la película. Si en *Robinson Crusoe* el tema de la supervivencia sirve para mostrar la *industria* del hombre civilizado que sabe domeñar a la naturaleza, aquí el poder de los rivales se invierte, la supervivencia se torna una posibilidad más bien remota y la solidaridad una necesidad, ya que los conflictos dentro del grupo no tardan en surgir. Es aquí donde “viene a formar un díptico, invertido, con *El ángel exterminador*. En ambas potencia cómo en situaciones en grupo, extremas, los personajes evolucionan hacia la solidaridad o la discordia” (Fuentes, 2005: 158).

El hallazgo de los restos del avión estrellado trastorna todo este escenario. Repentinamente el salón burgués se instala en la selva, con sus botellas de champán, sus latas de conservas, sus vestidos de noche y sus joyas relucientes. Y entonces, pese a su salvación inminente, ya que junto con el avión han encontrado también el río que los llevará a puerto seguro, sobreviene la locura de Castin, que liquida a la mitad de la expedición, y al final sólo Shark y María, (“el más fuerte y el más débil” según Buñuel), son los que se salvan<sup>160</sup>. Este retorno de la civilización burguesa implica, para Fuentes (2005: 161) y Pérez Turrent (De la Colina y Pérez Turrent, 119), la cancelación del pacto solidario por la supervivencia y la reinstalación del egoísmo y la pulsión de muerte. Interpretación muy atractiva, y que podría verificarse en un hipotético desarrollo más extenso de la película, pero tal como está, no se trata de la lucha de todos contra todos (como en *El ángel exterminador*), sino de la locura de Castin, probablemente provocada por la selva y sus condiciones extremas, y ante la cual el remedio de la civilización resulta insuficiente o tardío.

---

<sup>160</sup> Se sugiere, motivo recurrente en el cine de Buñuel, un incesto simbólico entre ambos. Ya desde antes de la locura de Castin, Shark le dice a María si no le gustaría tenerlo como su papá, y que la quiere mucho. María tiene aproximadamente la misma edad de Evvie en *La joven*, y Shark la llama ‘la petite’ anticipando así una situación a la que volvería unos años después.

Es de notar que dos de los personajes principales de las películas son extranjeros (quizás tres con el padre Lizardi, aunque no se mencionan sus orígenes): el francés Castin y el aventurero europeo (o norteamericano) Shark. Su condición de extranjeros parece ser a la vez una ventaja y una desventaja en este imaginario país latinoamericano. Shark hace su primera aparición al principio, después que los soldados dispersan a un grupo de rebeldes con tiros al aire. Shark hace caso omiso de la orden de dispersión, y desafía a la autoridad con un gesto obsceno, provocando la ira de uno de los soldados, que le apunta, pero otro lo detiene, diciendo: “¡Déjalo! No es de aquí.” La condición de extranjero parece permitir, hasta cierto punto, vivir al margen de la normativa local, y manejarse con cierta libertad en un Estado represivo, pero los privilegios se acaban pronto cuando hay necesidad de culpar a alguien. Su condición de extranjeros es a todas luces predominante en la responsabilidad que les atribuye el nuevo mando policial por la revuelta, ya que en el caso de Castin, su participación no resulta nada clara, y en el de Shark, es difícil pensar que la investigación haya podido ser tan sumaria y exhaustiva como para determinar su responsabilidad exacta en la explosión del polvorín. Ya sean en verdad inocentes o culpables, los foráneos son siempre buenos candidatos a asumir las difusas responsabilidades colectivas. Se manifiesta la doble valencia del extranjero, quien despierta tanto la admiración como la desconfianza, quien está libre de las obligaciones que a los locales se les exigen, pero que carece de las garantías que a éstos se les brindan. No es imposible que Buñuel estuviera comentando entrelíneas su percepción de su propia condición.

Castin, el cocinero del campamento minero, con sus sueños de regresar a su país y poner un restaurante en Marsella, representa la figura del exiliado nostálgico, que Buñuel había evitado, como vimos, en películas anteriores, y que aquí somete a crítica. El ideal de Castin, que ha logrado reunir una fortuna considerable en diamantes, incluye la recomposición de la familia

(rota por la muerte de su esposa), por lo cual decide proponerle matrimonio a la prostituta Djin, proposición que a ésta le causa mucha gracia, aunque después se deja persuadir –parcialmente– de la conveniencia económica de la propuesta. La doble entidad del *hogar* burgués, en tanto espacio físico y unidad familiar, revela su inherente condición contractual y económica. Pero luego, tras la inmersión en el mundo originario de la selva, el ideal se resquebraja – pese a que los medios económicos para cumplirlo siguen existiendo– y la utopía del regreso a casa deja de guiar la voluntad de Castin, quien (mucho antes de su delirio final) rompe y echa a la hoguera sus postales de París, y después, ante el intento de Djin de reanimar sus ilusiones, repite que ya no habrá ningún restaurante en Marsella. Castin ha perdido su anclaje simbólico y no tardará en desbocarse hacia la sinrazón. La figura del exiliado clásico se presenta como un sujeto ingenuo, idealista y potencialmente peligroso.

Sin perjuicio de lo dicho, es una frase de Castin al comienzo de la película la que aporta una de las pocas definiciones del cine mexicano transnacional de Buñuel que podamos encontrar en una de sus películas: “Mi comida es cocina francesa... pero al estilo local.” En un campamento minero, con trabajadores hambrientos por la jornada, la cocina de Castin difícilmente puede portar los semas de distinción y refinamiento normalmente asociados con la cocina gala. En lugar de una cocina-fusión con ingredientes locales, propia de la alta culinaria, la de Castin es una cocina rústica, cuyo carácter ‘francés’ parece radicar únicamente en la nacionalidad de su *autor*, y en su *savoir-faire*. Invirtiendo los términos, podría decirse que se trata de comida local al estilo francés. Castin, como autor, se ve a sí mismo como muchos críticos han insistido en ver a Buñuel, como la quintaesencia de cierto espíritu nacional. Sin embargo, queda también claro que el cocinero-creador no tiene más remedio que adaptarse a las circunstancias que le tocan, y tratar de preparar, con los ingredientes y medios limitados de que



dispone, una comida decente, si bien no exquisita. En conclusión, este personaje le sirve al director para parodiar un poco la imagen que se ha creado de él.

Shark también es extranjero, pero más que exiliado es un nómada<sup>161</sup>, ya que no se sabe exactamente de dónde viene ni parece importar mucho (a diferencia de Castin), y tampoco tiene otro destino que a donde mejor se le presenten las circunstancias. Según Buñuel, “está mejor capacitado para las pruebas difíciles, es el más fuerte y tiene más sangre fría.” (De la Colina y Pérez Turrent 120) y es lícito pensar que no sólo se esté refiriendo a la supervivencia en la selva, sino a las pruebas de la vida en general, de las que la selva es la versión acentuada y condensada. Las habilidades de sobreviviente de Shark combinan fuerza y mano dura con ingenio, ya que es ganando la confianza del padre Lizardi e inventando un ardid, que logra escapar de la prisión en la que seguramente le esperaba una condena a muerte. Pese a sus motivaciones básicamente individualistas, no es incapaz de solidaridad, como cuando se solidariza con la revuelta y vuela el depósito de dinamita del cuartel, convirtiendo el motín obrero en un éxito aplastante, o cuando regresa con víveres del avión estrellado para salvar a sus compañeros. Este aventurero apátrida, cruel y sin embargo solidario propicia más la identificación del espectador (y del director) que el quejoso Castin. Shark es el héroe de la historia; no es casualidad que sea el único sobreviviente (junto con María, a quien él salva)<sup>162</sup>. Buñuel opone el modelo transnacional del nómada al más tradicional de exiliado político o económico. Y esto nos da una clave importante sobre cómo veía Buñuel su propia separación forzosa de su tierra natal, que tanto se ha leído en el registro

---

<sup>161</sup> Recordamos nuevamente la definición de Peters: “Nomadism dispenses altogether with the idea of a fixed home or center. For nomads, home is always mobile. Hence there is a subtle doubleness here: being at home everywhere, but lacking any fixed ground. Nomadism sunders the notion of home from a specific site or territory, being homeless and home-full at once.” (íbid.)

<sup>162</sup> “El más fuerte y el más débil”. Sí, pero la debilidad de María no tiene nada que ver con los sueños de la cultura (Castin), con sus vicios (Djin) ni con su moral (Lizardi). María pertenece plenamente al mundo originario, su condición de muda la coloca más acá del lenguaje, siempre tan sospechoso para el director. Shark no es mudo, pero sí ciertamente lacónico.

fatalista de la memoria del bien perdido. En películas anteriores como *El río y la muerte* y *Robinson Crusoe*, Buñuel había evitado la visión del exiliado. Ahora hace algo más: somete a crítica dicha figura, poco preparada para sumergirse en el mundo originario en el que recalán muchos de sus personajes. Antes, había ubicado al extranjero más en conexión con la tierra en la que habita que con la que dejó atrás. Ahora hace algo más: celebra tal nomadismo, lo vuelve heroico. O para decirlo en los términos de Abdul R. JanMohamed (1992), Buñuel no es ni exiliado ni inmigrante, sino un *intelectual de frontera*, que se instala en el mismo borde sin pertenecer a un lado ni a otro, haciendo su hogar de la falta de hogar (*homelessness as home*, para Janmohamed) y que, incluso, se constituye a sí mismo como la frontera en donde se ven reflejados los espacios que lo separan (JanMohamed: 102-3).

El cine de Buñuel es un buen ejemplo de un cine transnacional, y creo que la crítica, enmarcada en paradigmas nacionales y autoriales, ha desaprovechado un poco esta dimensión de su obra, si bien nos ha enseñado muchas cosas importantes sobre su universo simbólico, la psicología de sus personajes, su dimensión ideológica, etc. Y es un cine transnacional no sólo porque su autor sea de un país y trabaje en otro, sino porque continuamente está buscando expresarse en distintos sistemas de producción, que le permitan decir nuevas cosas y llegar a otros públicos. Y su mirada sobre la condición del exilio es una mirada carente de nostalgia, celebratoria de esa misma movilidad que tan vigorosamente practica.

## Capítulo III

### Max Aub, ciudadano mexicano

Comenzaré este capítulo abordando las conexiones y colaboraciones entre dos españoles exiliados en México: Max Aub y Luis Buñuel. Esto me permitirá retomar las conclusiones de mi capítulo sobre Buñuel, y establecer el tránsito del cine hacia la literatura, además de presentar los presupuestos estéticos de Max Aub que guiaron la escritura de su inconclusa novela sobre Buñuel, pero que pueden aplicarse al resto de su obra. Luego, analizaré la condición de “exiliado español” que tan bien parece calzarle a Aub y que no está sin embargo exenta de algunas paradojas<sup>163</sup>. A continuación, pasando del ‘exiliado’ al ‘trasterrado’ Aub, reviso un poco sus relaciones con la cultura y los medios intelectuales mexicanos, haciendo hincapié en el difícil equilibrio que debían mantener los escritores trasterrados entre la crítica y el elogio a su nuevo país. Dado que Aub trabajó mucho en el cine mexicano, me parece importante explorar un poco esta parte de su obra, y particularmente *Distinto amanecer*, que es la única adaptación al cine hecha en vida de Aub de una de sus obras, estableciendo nuevas relaciones y diferencias entre el medio cinematográfico y el literario. Finalmente revisaré una parte de su obra creativa, ligada directamente con México y modelada a partir de la literatura mexicana.

#### 3.1 Conversaciones con Buñuel

En julio de 1968, la editorial Aguilar le propone a Max Aub escribir un libro sobre Buñuel. “Me tienta –escribe Aub en su Diario- . Es toda mi vida: el cine, el Madrid de la Residencia, Dalí, Federico, el surrealismo, la guerra, el exilio.” (2003: 139) Durante los siguientes dos años y

---

<sup>163</sup> Además de que, dentro del colectivo histórico de la migración republicana a México, existieron diversas maneras de asumir (o no) la condición de ‘exiliado’, cuyos polos pueden encontrarse, precisamente, en Aub y Buñuel

medio, emprende un extenso trabajo de investigación, que lo llevará hasta España, adonde no había vuelto desde la caída de la República en 1939<sup>164</sup>. Allí, en Calanda, en Zaragoza, en Madrid, y también en París, en México D.F., entrevista a una enorme cantidad de familiares, amigos y colaboradores de Buñuel. A comienzos de 1971 comienza “a poner en orden mis papeles” (1985: 27) para redactar lo que concibe como una novela (*Buñuel: novela* era el título elegido). Lamentablemente nunca pudo concluir el proyecto, ya que lo sorprendió la muerte en julio de 1972. Los papeles, escogidos y ordenados, se editarán póstumamente como *Conversaciones con Buñuel* (1985), y como dice el editor, queda a criterio del lector decidir si son sólo papeles sueltos o alcanzan la sustancia de la proyectada novela (11).

Es el mismo Max Aub quien se encarga, en sus notas preliminares, de trazar el paralelo entre él y Buñuel. “No tengo sino tres años menos que él; –dice– total: nada; nos parecemos en muchas cosas, en tantas como las que nos diferencian. Nuestros caracteres son distintos, pero nuestras vidas ‘paralelas’ tienen muchos puntos de contacto.” (1984: 23) Y dedica varias páginas (23-26) a trazar con minuciosidad dichos puntos de contacto (la iniciación simultánea en el mundo literario, los versos juveniles, los amigos compartidos, la guerra civil, el grueso de la obra producida en el extranjero, la admiración por Galdós a la madurez), pero sobre todo las pequeñas y grandes diferencias (familia rica/ familia pequeñoburguesa, hombre de acción/ hombre de letras, entre otras). Aub considera que “la diferencia más honda” entre ambos es la religiosa, por el “catolicismo intransigente” en el que se formó Buñuel, y que aflora tan marcadamente en su obra; mientras que la familia de Aub era “totalmente agnóstica” y librepensadora. En otro

---

<sup>164</sup> Será la excusa perfecta para un retorno a un país al que había jurado no volver mientras siguiera en pie el régimen franquista, y necesitaba por lo menos un pretexto de orden académico para poder romper aquella promesa. El diario de ese retorno, ácido e hipercrítico, se publicó con el título de *La gallina ciega* en 1971 y causó notable revuelo, tanto en la península como en el exilio.

párrafo, sin embargo, señala que “nuestra diferencia fundamental reside en lo político”, ya que Buñuel fue simpatizante (por lo menos) del comunismo, y él, “desgraciadamente, socialista.”

De estas dos ‘diferencias profundas’, el aspecto religioso en Buñuel lo aborda a nivel biográfico un poco en las conversaciones con sus hermanos, a nivel teológico en una larga entrevista con un sacerdote especialista en su cine, y a nivel estético en una sustanciosa conversación con Rafael Alberti. Sin embargo, intriga más personalmente a Aub, ya que recurre en muchas de las entrevistas, e incluso en sus *Diarios*, el aspecto político. Aub quiere probar que Buñuel militó en el Partido Comunista, cosa que él siempre ha negado (ya que esta supuesta militancia fue lo que determinó su salida del MOMA, y a la larga, de los EEUU<sup>165</sup>). Se lo pregunta a varios de sus entrevistados: unos creen que no, otros que sí, algunos se atreven a afirmarlo categóricamente. Louis Aragon parece despejar la duda: no perteneció al PC español, sino al francés, entre 1930 y 1936. Sin embargo, a la hora de redactar sus notas preliminares (posteriores a las entrevistas), Aub opta por suspender el juicio y minimizar el misterio: “Si fue o no comunista es un problema que no me atañe, que no he resuelto ni me importa.”

Esta pesquisa sobre la militancia de Buñuel ilustra la concepción de Aub sobre su *novela*. No es que fuera crucial, al fin y al cabo, que Buñuel portara o no un carnet del Partido, o que se sujetara a sus directivas (como Aub termina por reconocer). No es importante en sí mismo, sino por estar oculto, por ser un hecho del que el cineasta siempre ha tratado de desvincularse. Después de su primera entrevista con Buñuel para el libro, Aub escribe en su Diario: “Miente, como todos, a medias. Calla lo que le conviene, como es natural. Resultado: tendré que escribir

---

<sup>165</sup> Aub también fue acusado –falsamente- del mismo cargo, y si en el caso de Buñuel las consecuencias fueron negativas, en el de Aub fueron catastróficas, ya que esta supuesta militancia produjo su detención y luego su ingreso en un campo de concentración en el que permaneció por casi dos años, y que significó un trauma imborrable en su vida, como atestiguan muchas de sus obras.

dos libros, tal como sospeché desde el principio.” (2003: 177) No llega a aclarar cuáles serían estos dos libros (aparentemente más adelante abandonó esta idea), pero se entiende que su labor consiste en atravesar la imagen que Buñuel ha comenzado a construirse durante aquellos años<sup>166</sup>, en ir contrastando las pequeñas divergencias entre quienes lo conocieron para que, con suerte, al final se integren en una imagen global y más certera del hombre. Mientras más se reitera una misma impresión sobre algún aspecto de la vida de su personaje, menos le interesa, menos valor tiene.<sup>167</sup> Es una verdad superficial, pero la tarea del novelista (o novelador) es revelar las verdades profundas agazapadas en la contradicción de los testimonios. Cualquier discrepancia es un hallazgo, ya sea la inscripción en el partido, la fecha de su matrimonio, si le habló desnudo desde la ventana de su cuarto al Rey de España, o el origen de la imagen del ojo cortado de *Un perro andaluz*. Aub se dedica a explotar estas partículas a lo largo de las distintas entrevistas, pero no tanto con el ánimo de arribar a una verdad factual incontestable (no consulta, por ejemplo, la partida de matrimonio), sino porque entiende que un hombre está hecho de sus contradicciones (y negaciones). En su Diario ensaya una síntesis del protagonista de su novela:

“No tendrá nada de particular (como representante de su tiempo) que Buñuel sea a la vez comunista y anarquista, comunista y surrealista, surrealista y anarquista. Valiente y cobarde. Tal vez en estos hechos básicos está la total normalidad en que se produce su obra, en la total normalidad –siguiendo las circunstancias- en que discurre su vida.”<sup>168</sup> (217)

---

<sup>166</sup> En una conversación con la esposa de Buñuel, Aub le comenta: “Quisiera que conocieras las declaraciones que Luis ha hecho últimamente. Antes era un hombre muy callado, y ahora, de pronto, dice cosas. Pero me da la impresión de que cuenta muchas mentiras.” (“Sí, seguramente”, es la única respuesta de Jeanne)

<sup>167</sup> En su Diario, después de su entrevista con Martínez Nadal: “De Buñuel, lo de todos: -Era muy bruto [...] Todos lo decían. Un bruto aragonés bien hecho.”(2003: 194)

<sup>168</sup> Sin embargo, una de las más famosas contradicciones de Buñuel (que llegó incluso a ser caracterizada por el cineasta en el protagonista de *Tristana*) no termina de convencer a Aub, y por eso no figura en su lista. Me refiero al hecho de ser al mismo tiempo libertino y conservador, transgresor surrealista y celoso caballero español. Después de escuchar una y otra vez a los distintos amigos que Buñuel nunca salía con su mujer ni se la presentaba a sus amigos, y que prácticamente la tenía encerrada en su casa, Aub empieza a sospechar de la unanimidad de esta versión. Repara en que Jeanne Rucar había sido asistente de dirección de *La edad de oro*, y concluye: “Curioso

Como vemos en este párrafo, las contradicciones del hombre no existen sólo por ser él, sino por ser “representante de su tiempo”, de ahí la “normalidad”. Porque el otro gran propósito de Aub al abordar este proyecto es, además de sintetizar el prisma de una vida con sus matices y refracciones, el trazar un gran fresco de época, y no de cualquier época, sino de la suya propia:

“Si he dedicado los últimos años (iba a escribir, creo que con cierta razón, de mi vida) a reconstruir ese medio, el suyo, es porque fue paralelo al mío. Siempre me ha gustado poner a otros por talanquera, por pura cobardía o por natural pudor, o por ambas cosas a la vez.” (1984: 24)

A fin de cuentas, dice el crítico Joan Oleza (uno de los pocos, por cierto, en interesarse por este libro inconcluso), la historia no transita menos a través de las personas que de las instituciones o de los acontecimientos (19). Para Aub pensar en una vida es pensar en una época. Es sintomático que su “biografía” del pintor apócrifo *Jusep Torres Campalans* se inicie (después del prólogo y los agradecimientos) con unos ‘Anales’ en los que se sintetizan todos los nacimientos, decesos, y hechos significativos en las bellas artes, la literatura, y el mundo desde el año de nacimiento del pintor hasta el de su embarque a México y consecuente desaparición (1886-1914). De modo similar, el paralelo Buñuel-Aub se cierra con un rápido recuento de los acontecimientos más importantes del siglo XX. “No puedo imaginar que una novela –una novela mía- pueda pasar por alto los vaivenes –tal vez inútiles- de la Historia, que la condiciona en el tiempo”, señala Aub (1984: 25)

Aún inconcluso, el libro de Aub sobre Buñuel es importante tanto para el estudioso del primero como del segundo. En su afán polifónico ofrece un retrato más rico y complejo –si bien

---

cómo la persona viene a ser lo que los demás dicen y aseguran de ella. Que ella –luego- desde el treinta y cinco, se dedicara “a sus hijos”, no hay duda. Nació Juan Luis, y luego, en la guerra, Rafael; y las actividades de Luis no eran entonces para ser compartidas. En Estados Unidos su trabajo cinematográfico, burocrático, tampoco era para andar exhibiéndose. [...] No, en este aspecto Buñuel no es tan ogro, ni celoso español como lo pintan, ni Jeanne tan ignorante de sus ideas y trabajos. Lo que sucede es que a los dos les gusta la vida que hacen.” (1984: 333)

menos divertido- que el que puede encontrarse en *Mi último suspiro*, las memorias del director aragonés, y en algunas biografías al uso que hacen poco más que parafrasear esta fuente<sup>169</sup>. Aub intenta contextualizar a su personaje, narrar su historia no como la de un ser excepcional, sino como la de un representante y producto de su época, y en el camino pretende someter a juicio las anécdotas más prominentes de su (auto)mitologización. Aub quiso hacer con el autor Buñuel lo que, según vimos, Acevedo-Muñoz hará con sus películas mexicanas: explicarlo históricamente. Que es el tipo de lectura que más ha hecho falta en los numerosos asedios a este director. Por el lado aubiano, esta novela reconcilia(ría) finalmente al escritor con la estética vanguardista-experimental que practicó a veces, sin abandonar del todo sus reparos y que produjo sus obras más interesantes a los ojos del siglo XXI. Según angustiosas anotaciones de sus Diarios, Max Aub vivió este proyecto, que ocupó intensamente los últimos años de su vida, como una carrera contra el tiempo y contra la muerte. Quizás no la perdió del todo, y sólo llegó en segundo lugar.

### **3.2 Aub, exiliado español**

Buñuel y Aub representan dos actitudes distintas –y hasta opuestas- de asumir una similar experiencia histórica. Son los dos polos del trastierro. Ambos formaron parte del nutrido contingente de republicanos exiliados en México. Ambos pasaron un periplo previo antes de arribar a la que finalmente sería su segunda patria. Al término de la guerra española, Aub cruza – como otros miles- la frontera, y logra instalarse en la capital francesa, donde reside poco más de un año, cuando es denunciado anónimamente como comunista, detenido e ingresado en los campos de concentración de Vernet primero, y Djelfa después (con ocasionales entradas y salidas largas de detallar) hasta que logra llegar a Casablanca y embarcarse para México, adonde arriba el 1º de octubre de 1942. Por su parte, al final de la guerra Buñuel ya se encontraba en los

---

<sup>169</sup> Por ejemplo, el *Buñuel* escrito por el productor de *Nazarín*, Carlos Barbachano (1986)



EEUU, supervisando una película según él, aunque Aub insinúa que la cobardía jugó un papel no menor en dicha partida. Luego se dedicó a distintos trabajos burocráticos, (según vimos en el capítulo II) y llegó a México bastante tarde, en 1946, por un capricho del azar. Pero no fue menos azaroso el destino final de Aub: éste recuerda que John Dos Passos le firmó un *affidavit* para poder ingresar a EEUU, sin embargo el cónsul norteamericano no quiso prorrogárselo (se había vencido unas horas antes) y no pudo embarcar: “Así vine a ser mexicano; sin eso, con toda seguridad a estas horas tendría pasaporte norteamericano, como Ayala o don Américo. Cosas sin gran importancia.” (1984: 28)

Cosas sin gran importancia: Aub se considera indubitadamente español, por haber vivido allí en los años formativos y claves de su existencia. A diferencia de Buñuel, Aub parece cumplir a cabalidad con el perfil del exiliado clásico. Para empezar, la abrumadora mayoría de su extensa obra (narrativa y teatral, e incluso poética) trata sobre: A) la segunda república española y la guerra civil (1931-1939). Aquí se incluyen casi todas las novelas del ciclo de *El laberinto mágico*<sup>170</sup> más las sintéticas *La calle de Valverde* y *Las buenas intenciones*, varios cuentos y la obra de teatro *Cara y cruz*. B) Los campos de concentración en los que fueron recluidos muchos republicanos españoles, junto con otros seres “despreciables” (o más bien despreciados) como comunistas y judíos durante la segunda guerra mundial. Estos “universos concentracionarios” (según los denomina el crítico José María Naharro Calderón) incluyen los versos de *Diario de Djelfa*, la novela *Campo francés*, sus obras de “teatro mayor” *Morir por cerrar los ojos* y *El rapto de Europa*, así como varios relatos, entre los que destaca el “Manuscrito Cuervo”. C) La propia experiencia del exilio, reflejada en las obras de teatro ‘menor’ agrupadas como “Los

---

<sup>170</sup> Estas son: *Campo cerrado* (1939), *Campo de sangre* (1945), *Campo abierto* (1951), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965), la única que cuenta acontecimientos posteriores a la guerra en sí, y *Campo de los almendros* (1968)

trasterrados”, las obras ‘mayores’ “San Juan” y “La vida conyugal”, los diarios de *La gallina ciega* y un buen número de cuentos. D) Otros asuntos, cajón de sastre donde se acomodarían los cuentos mexicanos, las novelas de apócrifo y otros textos no relacionados con sus temas más recurrentes.

Como decía Claudio Guillén y recuerda Antonio Muñoz Molina<sup>171</sup>, el destierro es sobre todo un destiempo, y por eso Aub (o al menos su obra) encontró la manera “de seguir viviendo en el espacio y el tiempo que canceló el exilio” (Muñoz Molina 82) Esa continua recurrencia del escritor al momento del trauma individual y colectivo habla del exilio como una experiencia de “dolor, inquietud y amargura” (Álvarez, 2005: 63) y así asoma una y otra vez en sus Diarios. Sus constantes quejas sobre haberse convertido en un escritor sin lectores tienen que ver, como explica el propio Aub, con que el destinatario natural de sus obras (los españoles) no pueden acceder a ellas ni se enteran de su existencia, mientras que los que sí pueden acceder (los mexicanos) no están particularmente interesados en sus temas, al punto que él mismo tuvo que financiar la edición de la mayor parte de sus publicaciones.

Buñuel no tiene al exilio ni a la España que quedó atrás como temas centrales (y ni siquiera secundarios) en su obra. A primera vista, esto podría explicarse en función de los distintos modos de producción del cine y la literatura, ya que si el escritor puede en última instancia autopublicarse para así escribir sobre lo que le dé la gana<sup>172</sup>, el cineasta (especialmente en el modo industrial, que era el único que había en México en ese momento) está al servicio de un

---

<sup>171</sup> En su discurso de ingreso a la Real Academia española en 1996. Muñoz Molina basa su discurso –real- en el discurso ficticio de ingreso preparado por Max Aub publicado como *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, en donde juega con la ucronía de la continuidad de la segunda república.

<sup>172</sup> Sin embargo, la obra literaria forma parte de un circuito que no termina solamente con la publicación, sino con su distribución y consumo, y a este nivel Max Aub también debió afrontar dificultades. El Fondo de Cultura Económica, bajo cuyo sello publicaba, lo que le garantizaba un cierto prestigio y la distribución de los libros, de pronto se niega a distribuirlos debido a su falta de salida, lo que provoca una nueva desilusión en el escritor (Véase los *Diarios*, II, 89 y ss)

proyecto que no es totalmente propio –ni totalmente ajeno- y debe cumplir las reglas de juego que establecen los géneros y los productores. Sin embargo, como vimos al hacer un análisis más detallado de sus películas, en las (contadas) ocasiones donde podría insertar el motivo del exilio a través de ciertos personajes o situaciones, Buñuel opta sistemáticamente por no hacerlo, y cuando se ve impelido a tomar una posición, como en *La mort dans ce jardin*, se burla un poco del exiliado clásico y celebra más bien al nómada<sup>173</sup>, al extranjero cuyos orígenes se pierden en el misterio, pero que sabe adaptarse al espacio donde se halla.

Aub, en cambio, es exílico y esta manera totalmente distinta de asumir una situación equivalente es, en mi opinión, una diferencia más profunda entre ambos que sus desacuerdos políticos y religiosos. Quizás es también por esto que no fueran más cercanos: mientras Aub frecuentaba a muchos de sus compañeros de exilio, y se involucraba apasionadamente en las discusiones entre los subgrupos (muchas de las páginas de su diario están dedicadas a responder a los argumentos o críticas de sus amigos comunistas), Buñuel frecuentaba solamente a unos cuantos amigos españoles y se mantuvo apolítico en esta etapa. A pesar de que incluso llegaron a trabajar juntos en *Los olvidados* (1950), en los diarios de Aub no hay una sola mención de Buñuel hasta pocos meses antes de que le fuera encargado escribir su biografía, época en la cual hubo probablemente un acercamiento entre ambos, después de 25 años de exilio.

Pese a todo, el perfil de perfecto exiliado de Max Aub se complica un poco cuando recordamos que no proviene de un destino ineluctable, sino de una elección (casi) consciente. En efecto, Aub no es español de nacimiento, sino francés, y llegó a España a la edad de once años a

---

<sup>173</sup> John Durham Peters distingue tres posibilidades de relacionarse con la patria distante: el exiliado, que permanece anclado a su patria de origen; el diaspórico, que más bien trata de integrarse a su nuevo destino; y el nómada, que no busca anclarse en un lado ni en otro, sino que hace del lugar en que se encuentra su hogar (Cfr. Cap. I)

causa de la primera guerra mundial. Once años son suficientes para haber aprendido con desenvoltura la lengua materna, y para tener conciencia del mundo, así como memorias más nítidas que brumosas. Sin embargo, “al año de haber llegado, con el tiempo apenas justo para haber aprendido a hablar el español escribió en esta lengua su primer poema. Este emigrante, hijo y nieto de emigrantes, adoptó así el español por decisión personal como lengua propia y jamás escribió en ninguna otra.” (Vázquez Martín 40). Así como el nómada opta por desvincularse de su patria y cortar las amarras de sus orígenes (y Buñuel, sino llega a tanto, por lo menos acaricia la idea), el exiliado Aub decide que pertenece al mundo de su adolescencia y juventud, y no al de su infancia (Francia) o al de su madurez (México). Pone en práctica ya desde entonces lo que José Gaos recomendará para los exiliados españoles en México: “Instead of a passive acceptance of the homeland as a natural given, Gaos proposes a more active recognition or appropriation of it. One should be able, he says, to choose one’s nation based on a sense of compatibility.” (Faber 214) Su fijación mental tan prolongada en la temática de la guerra civil, más aguda que la de cualquier otro escritor del exilio republicano (De la Hera 117) no demuestra, curiosamente, una esencia nacional preexistente, sino en todo caso, el poderío de la voluntad y la intensidad de ciertas experiencias históricas. Enseña cómo la pertenencia nacional nunca puede darse por descontada, ni es asunto tan sencillo, e implica una buena dosis de arbitrariedad.

El primero en resentir la fragilidad de dicha construcción es el propio Aub, en entradas como ésta: “¿Qué soy? ¿Alemán, francés, español, mexicano? ¿Qué soy? Nada. ¿De quién la culpa? ¿Cómo culparme? Y, sin embargo, latente, esa punzadura, ese veredicto: culpable” (*Diarios*, II: 92) Estos momentos de dubitación no alteran, sin embargo, la firmeza de su convicción, puesto que se trata de reproches dirigidos a los demás (a los que lo “culpan”) más

que a sí mismo, como atestiguan otros pasajes del diario, entre ellos uno de los más reproducidos:

“¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina, pero de origen también alemán, pero de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarró mi castellano, ¡qué daño no me ha hecho!” (I: 131)

El “mundo cerrado”, de florecientes nacionalismos, no comprende que un sujeto –el nómada- pueda querer prescindir de tal arraigo nacional, ni tampoco que otro quiera constituirlo a partir de premisas diferentes a las del condicionante lugar de nacimiento.

### **3.3 Aub, ciudadano mexicano**

Un exiliado, sin embargo, por más fidelidad que le guarde a la que considere su tierra, debe establecer algún tipo de relaciones con su patria adoptiva, sobre todo si la permanencia se va haciendo larga e incluso definitiva. Debe por cierto ganarse el pan, y lidiar con nuevos usos y costumbres, y si se trata de un intelectual, establecer diálogos con sus pares nativos, y a la larga formarse opiniones sobre el medio social e intelectual, sus virtudes, defectos y limitaciones, así como las de sus personajes característicos. Todo esto es más o menos inevitable, aunque algún crítico considera que también es posible la actitud contraria, de cerrazón y ensimismamiento:

“Dos actitudes aparecieron pronto entre esa diversidad de españoles en el exilio: una consistió en encerrarse en sí y reproducir meticulosamente una España doméstica y recrear en todo lo posible las formas de vida españolas; la otra, en abrirse a la aventura de la nueva realidad que los acogía. Mientras unos se resistieron a incorporar el maíz a su dieta y animaban los cafés con sus voces altisonantes que contrastaban con la mesura del común de los parroquianos locales, otros aprendieron

a comer el mango y el chicozapote y se alejaron poco a poco de la vida en común de los transterrados.

*En realidad, la mayoría hizo un poco de las dos cosas, pero Max optó con especial énfasis por encontrarse con México e incorporarse a su vida cultural” (Vázquez Martín: 38, subrayado mío)*

Curiosamente, una de las fuentes de descripción de estos españoles inadaptados parece ser el cuento de Aub “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, en donde, desde el punto de vista mexicano, describe a los exiliados, ruidosos y altisonantes, de los cafés. En realidad, “encerrarse en sí”, “reproducir meticulosamente” la tierra natal es una tarea ardua, y a la larga insostenible<sup>174</sup>. Negar la realidad del exilio es imposible, porque mientras más pretenda uno simular que nunca se fue, más pronto se le marcarán los contornos de la diferencia (y no sólo en la comida). En todo caso, puede decirse que el exilio puede asumirse de mala gana o de buena gana (sin que esta buena disposición niegue lo doloroso de la experiencia) y esta última actitud fue la de la inmensa mayoría. También fue la de Max Aub, pero con un énfasis no mayor –ni menor- al de muchísimos de sus compatriotas. Tan agradecidos y cómodos se sintieron que uno de ellos, el filósofo José Gaos, acuñó el término “trasterrados”<sup>175</sup> (en lugar de desterrados) para describir el exilio republicano en México. Este término tuvo mucha fortuna, y se ha usado una y otra vez tanto entre los autores de la época como en la crítica posterior, así que convendría darle un rápido vistazo.

En síntesis, Gaos plantea que la adaptación de los exiliados republicanos a México fue particularmente fluida debido a las facilidades de trabajo y nacionalización que el gobierno

---

<sup>174</sup> De manera similar, JanMohamed (101), en las pocas líneas que le dedica a la figura del exiliado, le atribuye una indiferencia hacia los valores y características del país anfitrión. Sin embargo, en un exilio largo, la indiferencia parece ser no sólo perjudicial, sino casi imposible. El exiliado termina por convertirse, en mayor o menor medida, en inmigrante.

<sup>175</sup> La primera mención data de 1949, “Los transterrados de la filosofía en México”. Sin embargo, el mayor y más claro desarrollo del concepto se dará en su artículo “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”, publicado en la *Revista de Occidente* (1966). Apunta Sebastiaan Faber que “though expressed over a long period of time, Gaos’s ideas do not seem to have undergone any major modifications”. (213)

revolucionario de Lázaro Cárdenas, ideológicamente afín al de la España de la República, tuvo a bien ofrecer a los recién llegados; sin olvidar por supuesto la afinidad cultural e histórica por la relación de “filiación” entre una y otra tierra. Era, pues, como “haberse trasladado de una tierra española a otra, que más bien debiera llamarse por ende, impresión de ‘trastierro’” (Gaos: 177) Así, “el éxodo de intelectuales españoles hacia América representaba el encuentro de España consigo misma” (Sanz Álvarez: 163). Cabe destacar que, a diferencia de otros exiliados, Gaos resta peso al pasado colonial, y pone el acento en la “comunidad de ideas e ideales políticos” (Gaos: 171), por la cual el México de la Revolución aparecía como la concreción de muchos de los (frustrados) ideales de la España de la República. Gaos evita cuidadosamente solazarse en la nostalgia de los recuerdos imperiales, y asume el pasado colonial como un evento problemático del cual a la propia España le resta independizarse. Entiende la animadversión que sienten algunos mexicanos por sus antiguos amos, pero señala que queda largamente compensada por la simpatía que genera en el país la caída República.

Max Aub acoge el término, y en la recopilación de su *Teatro completo* (1968) agrupa a un conjunto de 4 obras cortas bajo el subtítulo de “Los trasterrados”. Curiosamente, sólo 2 de ellas transcurren en México, y otras 2 en Francia. La experiencia del exilio que retratan estas obras no se parece demasiado al feliz trastierro de Gaos. “Tránsito” pone en escena “el conflicto esencial del republicano español: la tragedia del desarraigo, es decir, ni ya España ni aún México” (Aznar Soler: 294). En “El último piso” se encuentran una rusa ‘blanca’ y una española republicana para compartir, más allá de colores políticos, la común experiencia del exilio. La vieja aristócrata rusa le enseña a la joven española cómo con el tiempo se va borrando el recuerdo, apagando la esperanza y naufragando el anhelo de volver, sin tampoco acomodarse del todo a la nueva tierra.

El espacio de *tránsito*, la *sala de espera*<sup>176</sup> se vuelve, sin perder su precariedad, residencia permanente. Como dice Abdul Janmohamed, el intelectual exiliado no se sienta sobre la frontera, sino que se ve obligado a constituirse a sí mismo como la frontera (103). Más que trasterrados, los personajes de estas obras parecen, simplemente, desterrados. Claro que hay que tener en cuenta que las obras datan de 1943 y 44, a poco tiempo de la llegada de Aub a México, mientras que el título que las agrupa es de la recopilación de su teatro en 1968. Aub puede haber escogido el término por su fortuna crítica, como también puede, para tal fecha, haber morigerado su pesimismo con respecto a la condición del exiliado. Sanz Álvarez sostiene que para Aub, los verdaderos trasterrados, en el sentido de Gaos, serían “los hijos de los desterrados” (1999: 166), quienes sí deben hacer un esfuerzo a contracorriente para asumir el legado de sus padres.

Más allá del término, es innegable que Gaos sintetiza un sentir común a muchos ‘trasterrados’ españoles. El agradecimiento y la admiración hacia el gobierno mexicano son las notas predominantes. Sin elaborar demasiado, Max Aub expresa conceptos parecidos en algunas anotaciones a vuelapluma de sus diarios, en parte de su correspondencia<sup>177</sup>, y en el prólogo a su antología de *Poesía Mexicana (1950-1960)*. Ahora bien, el gobierno mexicano no era otro que el del corrupto y omnipotente PRI, y justamente esta complacencia frente a él es lo que críticos como Sebastiaan Faber, y, con mayores matices, James Valender, han cuestionado del papel de los intelectuales trasterrados. La crítica podría extenderse a muchos de ellos, pero me centraré en el caso de Aub como un ejemplo representativo, en nada excepcional, de los dilemas de los exiliados, de su necesidad de posicionamiento frente a sus dos patrias y de su involucramiento en la sociedad y cultura mexicanas.

---

<sup>176</sup> Título de la revista unipersonal publicada por Max Aub durante la primera década de su exilio. El título alude tanto a la provisionalidad de la publicación para textos que esperaban una edición más en regla, como a la condición del exiliado.

<sup>177</sup> En especial en una carta al presidente Adolfo Ruiz Cortines (*Apud Faber*: 245)



Para Faber, la acre mirada y el juicio inclemente que de la sociedad española del postrer franquismo hace Aub en *La gallina ciega* (1971), podría perfectamente haberse aplicado a México, ya que ambos regímenes, según Faber, compartían muchas similitudes. Si Aub se muestra implacable por un lado, y benévolo por el otro, se debe, para el crítico, a que no guardaba lazos institucionales en España; mientras que en México la situación de los trasterrados no dejaba de ser precaria, y para sobrevivir debían crear buenas conexiones con los intelectuales y políticos oficiales, así como mostrar lealtad al régimen y particularmente al presidente, de quien dependía en última instancia su permanencia. Para Valender, la defensa del mestizaje que hace Aub, al considerarlo uno de los grandes logros de la revolución, e incluso usarlo como criterio orientador en sus ensayos sobre literatura mexicana, implica que el valenciano no siempre supo distinguir entre bandera y realidad, entre la retórica oficial populista-indigenista, y la exclusión que seguían sufriendo muchos mexicanos. Ambos críticos parecen pensar, si bien no lo dicen expresamente, que el acercamiento de Aub a México fue convenenciero o superficial o que, en todo caso, pese a su larga estancia, no llegó a entender plenamente a su país adoptivo. Así lo asegura, incluyendo a toda “la generación de Max” nada menos que su yerno, Federico Álvarez, apuntando que “cuando se acercaban al ser de México, era para descubrir en él lo español” (Álvarez: 68) y justificando su falta de perspicacia porque tenían la guerra de España demasiado “metida en las entrañas”. Aub, el exiliado (y ya no trasterrado) podía sobrevivir personal e intelectualmente en México, podía rendirle tributo al país e incluso interesarse por su cultura, pero una comprensión profunda le estaba vedada (a no ser, quizás, que renunciara a su lealtad española). No se puede servir a dos amos, ni mucho menos tener dos patrias, digan lo que digan los documentos.

La acusación de una interesada miopía para los asuntos mexicanos termina siendo desbaratada por el propio Faber, quien, más adelante, aclara que el régimen no sólo tenía comiendo de su mano a los exiliados, sino que había logrado cooptar a toda la clase intelectual local, poniéndola directamente a su servicio en puestos de gobierno o concediéndole una autonomía condicionada a la no intromisión política. Es decir, el trasterrado Aub está exactamente en la misma posición de sus pares mexicanos, y no tiene sentido exigirle mayor agudeza o beligerancia que al resto de sus colegas. Recién en 1968, a partir de los sucesos de Tlatelolco, se produce la ruptura de una parte de los intelectuales con el régimen, epitomizada en la renuncia de Octavio Paz a su embajada en la India<sup>178</sup>. Y esto es porque el así llamado “Desarrollo estabilizador” (o incluso a veces “milagro mexicano”), de los 40 y 50, había logrado, como recuerda Valender, “importantes avances en materia social para la mayor parte de la población mexicana.” (Valender: 254) Esa misma prosperidad propiciaría después la exigencia de mayores libertades políticas, con su infortunado resultado. El caso es que Aub parece, más que limitado en su visión, plenamente integrado en la vida intelectual mexicana, y sus límites son los de su horizonte.

Es cierto que participar en política, inmiscuirse en los asuntos diarios de la vida política del país, era para el trasterrado del todo desaconsejable, y no solamente porque existía un claro impedimento legal al respecto<sup>179</sup>, y habría generado, sin duda, todo tipo de problemas prácticos. Además, ¿desde dónde podrían hablar? Como señala Juan Rejano, “si mi palabra caía en el

---

<sup>178</sup> Durante los últimos años de su vida, Aub pasó más tiempo en España, Francia e Israel que en México, desvinculándose no poco de los asuntos nacionales. Si bien condenó duramente en privado la matanza de Tlatelolco (según consta en cartas a Paz y Buñuel, apud Faber: 254) se abstuvo de expresarse públicamente.

<sup>179</sup> El artículo 33 de la Constitución mexicana, vigente al día de hoy, establece que “los extranjeros no podrán de ninguna manera inmiscuirse en los asuntos políticos del país”, y señala la expulsión del país, de manera inmediata y sin derecho a juicio, como sanción. El gobierno mexicano ha aplicado, en numerosas ocasiones, dicho artículo, y a veces opiniones públicas han sido consideradas causa suficiente para su aplicación. Entre los expulsados más célebres se cuentan la fotógrafa italiana Tina Modotti en 1930, y el escultor danés Jens Galschiot en el 2000.

elogio, hubiese sonado en algunos oídos a adulación. Si, por el contrario, daba en rigor, otros lo habrían tomado, acaso, a ingratitud.” (*Apud* Faber: 251) Aub de seguro hubiera preferido pecar de adulator que de ingrato, pero en general optó por una prudente abstención respecto a los temas más coyunturales, al punto que Faber llegará a decir (un tanto sorprendentemente, después haberlo acusado –o casi- de servilismo) que Aub “unlike most of his Mexican colleagues, in fact succeeded in keeping a certain distance from the regime.” (Faber: 250). Pero esta prudente y saludable distancia no implica de ningún modo indiferencia hacia su país anfitrión. Aub demuestra un interés auténtico en la cultura del país, así como un vasto conocimiento de su historia y su literatura, según ha quedado demostrado en sus ensayos y cuentos. La imagen del exiliado clásico con la mirada congelada allende mares es parcialmente cierta, pero también existió un Aub interesado en México, en escrutarlo y sopesarlo, en estudiarlo, caracterizarlo y publicar sobre él, en intervenir en el debate cultural mexicano y aportar algo a su literatura y sus estudios literarios. Junto con un escritor español, convivió, siempre, un ciudadano mexicano, que quiso dar a conocer su mirada del país en el que pasó la segunda mitad de su vida.

### **3.4 Aub en el cine mexicano**

Max Aub trabajó muchísimo en el cine mexicano,<sup>180</sup> sobre todo en la primera década de su exilio. Su trabajo fue como guionista, escribiendo eventualmente argumentos originales, pero principalmente adaptando para la pantalla argumentos de obras literarias o de otros escritores y guionistas del medio, así como también colaborando en la escritura de diálogos. Se trató casi siempre de un trabajo grupal (*El globo de Cantolla* (1943) vendría a ser la única excepción), ya que por lo general el director y algún otro guionista trabajaban juntos en la adaptación. Quizás a

---

<sup>180</sup> Para una filmografía de las películas en que colaboró, véase Eugenia Meyer (2005), quien en una extensa nota consigna cada una de las películas, indicando cuál fue la participación de Aub, y quiénes más colaboraron. De manera más sintética, Francisco Caudet (2005), también incluye una filmografía en un pie de página.

esto se deba la pésima opinión que guardaba el autor sobre las películas resultantes y lo insatisfactoria que le resultaba su labor. Valga de muestra un botón. El 26 de abril de 1948 anota en su Diario, comentando la “vergonzosa” retractación del compositor ruso Jachaturián:

“Ya sé que aquí –yo, por mejor ejemplo- estoy a sueldo de mis productores de películas para hacer – sin chistar- cosas peores (esas horrendas veinte películas mías filmadas aquí). Más dirigido que estos tristes compositores soviéticos” (I, 151)

Incluso a fines de 1969, cuando hacía ya bastantes años que no trabajaba en el cine, y podría esperarse teóricamente un juicio más sereno y positivo sobre aquellos filmes de los 40s, repite exactamente el adjetivo: “Murió Blanca de Castejón, una actriz que hizo no pocas de mis innumerables y horrendas películas.” (III, 205). Pero es interesante que, aunque la memoria ya no guarda la exactitud del número, no es sólo el calificativo, sino también el posesivo lo que se reitera (en lugar de una construcción como “las horrendas películas en las que participé”). Quiero decir que justamente porque son “suyas” es que son “horrendas”. Por un lado Aub resiente profundamente el modo de producción del cine (mexicano) porque está sujeto a criterios comerciales, a los caprichos de directores y productores y a la intervención de una multiplicidad de personas, al cabo de los cuales el co-guionista poco puede hacer para que el producto le resulte medianamente aceptable o valioso. Y por otro lado sin embargo, no puede o no quiere desembarazarse del todo de su autoría, quizás porque el hábito de la literatura lo fuerza a igualar escritura y creación, o porque el hábito de la dramaturgia le hace ambicionar un rol más importante.

Aub se considera, al fin y al cabo, sobre todo un autor teatral<sup>181</sup>. Y en el teatro, al menos en el teatro clásico o “de herencia burguesa europea” (Adame: 150) que es el marco en el que produce Aub, aunque la puesta final también se logra con la colaboración de numerosos participantes, hay una repartición simbólica de los roles completamente diferente a la del cine. El teatro parece estar centrado alrededor del dramaturgo: se monta una obra *de* Lorca o de Lope, y el director parece estar encargado únicamente de trasladarla del papel al escenario, siguiendo además a pie juntillas las indicaciones que el autor se ha encargado de incluir en su obra<sup>182</sup>, para ‘facilitarle’ el trabajo y garantizar el ‘respeto’ a la concepción original. Si bien es cierto que ya desde las vanguardias, y mucho más en las últimas décadas, la teoría teatral y los mismos conjuntos se han encargado de enfatizar los elementos escénicos sobre los literarios, el teatro “burgués”, que es el que se produce en los medios culturales oficiales, no ha logrado librarse del todo del peso del autor. En el cine ocurre casi a la inversa, pues como hemos visto la gran estrella es el director, y el guionista, ya sea que ofrezca argumentos originales o adaptaciones, ocupa un plano secundario. Y si el director de teatro suele guardar un respeto por el dramaturgo, el guionista de cine sabe que está al servicio del productor y el director, y que muchas de sus ideas, escenas, diálogos y personajes van a ser modificados sensiblemente durante el rodaje y la edición. Si la obra de teatro tiene el valor de un producto terminado y se publica como tal, el guión de cine es siempre un borrador, un producto incompleto, que si se publica es como un complemento de la película. Por eso mismo, por su condición de dramaturgo, Aub quedaba poco satisfecho con la distribución de tareas –y de posiciones- del cine.

---

<sup>181</sup> “Yo no era novelista. Yo hago teatro. A mí la vida me hizo variar y vine a novelista. ¿Qué le voy a hacer? A otras gentes les han pasado cosas peores.” (*Ápud* Aznar Soler: 205)

<sup>182</sup> Algunas veces Aub incluye algunas “Notas para el director”, en donde, por ejemplo, le sugiere cómo resolver el problema del cambio de vestuario que plantea la obra (*Deseada*, 1948). Compárese con las notas de Gombrowicz a “El casamiento”, que más bien tratan de establecer la ‘filosofía’ de la obra.

En este descontento con el modo industrial, y en el desprecio por su propio trabajo en él, Aub termina dándose la mano, curiosamente, con Buñuel, ya que éste, como vimos, tampoco tenía en mucho sus películas mexicanas, y de hecho indujo a los críticos de la primera hora a pasarlas por alto. Pero de las películas “alimenticias” de Buñuel a las “horrendas” de Aub hay un trecho. Buñuel no les ve mayor valor a muchas de sus películas, pero las considera un trabajo honesto, puede alabar incluso su aspecto técnico, (es el caso de *Gran Casino*, ver supra) sostiene que juega bajo las reglas, y le molestan los críticos que insinúan –con éste o aquél detalle- que estaba tratando de “sacarle la vuelta” al sistema (ver supra.) No achaca siempre los errores de las cintas a los condicionantes y limitaciones, sino también, muchas veces, a sí mismo, a que no supo resolver adecuadamente una situación. Comprende que en el cine es así, unas veces se hace lo que se quiere y otras lo que se puede, y no hay que molestarse por ello. Es un hombre de cine, mientras que Aub es un hombre de literatura y teatro.

Aub pudo trabajar en el cine mexicano porque la guerra civil le había proporcionado la experiencia previa. Junto con André Malraux (con quien mantendría una amistad a lo largo de su vida) participó en el rodaje de *Sierra de Teruel*, concebida como una película de propaganda con el objetivo concreto de influir en la opinión pública norteamericana en favor de la aprobación de una ley que permitiría el envío de armamento al bando republicano. La historia narrada es la de un grupo de combatientes que, compensando con arrojo y determinación su inferioridad numérica y técnica, logran bombardear el campamento enemigo y volar un puente, impidiendo el avance de las tropas franquistas en Teruel. La película, que comenzó a rodarse en 1938, quedó incompleta dadas las circunstancias apremiantes de la guerra y la posición cada vez más desfavorable de los republicanos. La subsecuente ocupación de Francia por los nazis tampoco proporcionaba las mejores circunstancias para este film, y sólo pudo estrenarse (en Francia) en

1945, bajo el título de *Espoir*, para relacionarla directamente con la novela de Malraux en la que estaba basada, aprovechando el prestigio que este escritor había adquirido como miembro de la Resistencia. Aub figura en los créditos como ayudante de dirección y guionista (más específicamente, traductor del guión del francés al español), sin embargo siempre consideró la película como propia, y se muestra orgulloso de que esta cinta y el *Guernica* de Picasso quedaran como obras perdurables de su gestión cultural durante la guerra civil. El crédito que se adjudica no es por supuesto individual sino colectivo:

“Un trabajo como el que hicimos sólo puede llevarse a cabo con una entrega total. Laborábamos sin reservas, sin pensar, empeñados, consagrados, aplicando los residuos mismos del ingenio, empleándonos a fondo, sin otra intención que hacer lo que fuese lo mejor posible. El más encarnizado, Malraux. No nos contagió: lo estábamos; terreno abonado [...] No ocupábamos nuestro pensamiento en lo que no fuera la película, aun comiendo, durmiendo, bebiendo, haciendo el amor. [...] Se puede ser lo que no se es (ni Malraux ni yo éramos cineastas) si uno se entrega sin reservas a lo que hace.” (*Diarios*, III: 92-93)

El cine es el medio perfecto si se trata de articular un proyecto colectivo, si se comparten ideales y esfuerzos y se desea una llegada lo más masiva posible. Entonces tiene todo el sentido del mundo, pero no tiene ninguno cuando responde a intereses comerciales, a fórmulas genéricas, a hábitos inquebrantables, a imposiciones del sindicato, etc. Aub muestra que no es refractario a trabajar en grupo, sino a trabajar por encargo, a menos que, como en el caso del libro sobre Buñuel, el encargo termine por convertirse en un proyecto propio. Lo irónico es que más allá de la utopía colectiva, el sistema de producción y distribución de la industria del cine termina por

imponer sus hábitos<sup>183</sup>: al final, *Espoir* será la película de Malraux, y así es como ha quedado consignada en la historia.

Algo quizás similar ocurrió con *Los Olvidados*. En el libro sobre Buñuel, Aub reivindica en varias ocasiones su participación en la película, aunque ésta fue pequeña (consistió en afinar los diálogos) y ni siquiera quedó consignada en los créditos, puesto que razones sindicales lo impedían. En sus diarios de la época tampoco no aparece ninguna mención a este trabajo ni al estreno de la película ni a su director, por lo que podríamos suponer que no la consideraba significativamente superior al resto de las películas en las que cotidianamente colaboraba. Tal parece pues que con respecto al cine, Aub se debate entre lamentar y reivindicar su participación, y a veces ambas cosas a la vez, que es lo que pasa con las “horrendas” películas suyas.

Del conjunto de películas en las que trabajó, hay una que destaca, sino necesariamente por su calidad, sí por su cercanía con el autor, ya que está basada en su obra teatral *La vida conyugal*. La película se titula *Distinto Amanecer* (1943), y fue dirigida por Julio Bracho<sup>184</sup>. La historia varía significativamente en la adaptación. El núcleo básico que se mantiene es el de un líder sindical (Samuel en el drama; Octavio en la película) que es perseguido por la policía por ser el destinatario de unos documentos comprometedores que desestabilizarían al gobierno y provocarían la caída de importantes personajes del régimen. Samuel/Octavio busca refugio en casa de su amigo Ignacio, a quien no ve desde los tiempos de su adolescencia o temprana juventud. Ignacio es ahora un escritor más o menos reputado, que padece sin embargo de estrecheces económicas; además de su mujer (Rafaela/Julieta), tiene una amante con la que hace

---

<sup>183</sup> Como le ocurrió al “Tercer Cine”, que terminó convirtiéndose en un cine de autor, o sea en un “Segundo Cine”, según he analizado detalladamente (Ver supra)

<sup>184</sup> Sólo existen otros dos largometrajes basados en obras de Max Aub: la española *Soldados* (1977), de Alfonso Ungría, que adapta su novela *Las buenas intenciones*, y la mexicana *La virgen de la lujuria* (2002), adaptación bastante libre de Arturo Ripstein al relato “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”. Ambas son, evidentemente, posteriores a la muerte del escritor.



también una vida semi-conyugal (su “otra casa”, se dice). Samuel/Octavio debe recoger el sobre con los documentos que le espera en el correo, evadir a la policía y marcharse a un lugar más seguro. Hay un espía que le sigue los pasos, logra introducirse en casa de Ignacio con algún pretexto y marcha a alertar a los agentes. El perseguido logra escapar a la redada, y cuando el espía regresa, lo sorprende y lo reduce, aunque finalmente será la mujer quien termina por darle muerte, en defensa propia, unos momentos después. Unos compañeros vienen a llevarse el cadáver en una caja. Hasta aquí hemos llegado casi a la mitad de la trama: en todo lo que pasa después, el drama y la película toman rumbos muy diferentes, aunque se reencuentran en algunas escenas puntuales.

Aub contextualiza, Bracho descontextualiza. El comienzo del drama se ocupa de precisar que la acción transcurre “en un puerto español, 1927”, lo que basta para comprender que el gobierno antisindical y represivo que se retrata corresponde a la dictadura de Primo de Rivera, que a nadie le costaría relacionar con la de Franco. La película se abre con una advertencia exactamente contraria: “El conflicto dramático que se presenta tiene características universales y puede, por lo tanto, ser situado en cualquier ciudad del mundo contemporáneo.”<sup>185</sup> Los documentos que busca Samuel acusan de corrupción directamente al Presidente (y por tanto a un régimen); los que espera Octavio se detienen en una resonancia más local (y por lo mismo más genérica): “Caerán dos gobernadores y *tal vez* un ministro” dice Octavio, después de leerlos (subrayado mío).

*La vida conyugal*, sin embargo, no tiene, aparte de esta fecha, mayores referencias textuales a un contexto político concreto, y fue seguramente esto lo que permitió su traslado primero a la pantalla y luego a las tablas. Aub siempre sufrió por ser un dramaturgo sin montajes;

---

<sup>185</sup> Advertencia relativamente frecuente en el cine mexicano de la época, producto de la censura.

Aznar Soler argumenta que esto se debió no solamente a que su temática fue casi siempre española, sino también, y sobre todo, a que era un teatro demasiado político, con poca capacidad de involucrar a quienes no estuvieran directamente interesados en los problemas planteados, y observa que la escasa incorporación de una dimensión de ‘entretenimiento’ en sus obras le pasó factura a su autor incluso *desde antes* de su exilio<sup>186</sup>. (2003: 198-230) *La vida conyugal* es pues una excepción, y de hecho fue, durante los 30 años de largo exilio mexicano, su única obra montada en un teatro comercial y por un elenco profesional, y no es descabellado pensar que su estreno (en setiembre de 1944) haya sido influido por la previa adaptación a la pantalla. No queda registro de la reacción de Aub al estreno, (la fecha coincide con un periodo de silencio en los diarios de casi 6 meses de duración) aunque cabe suponer, dada su permanente vehemencia por estrenar, que haya sido positiva. La película, en todo caso, no fue del agrado del autor:

“No empezamos a vivir sino con la muerte, entonces empiezan a comprenderle a uno los hombres -o mejor, ya no tiene uno (siempre, obsesionante, continuo, ese: uno, uno, uno) que aquilatar el juicio de los demás. Uno es lo que los demás quieren, sin resistencia última del orgullo insatisfecho.” Así podía hablar mi Ignacio de *La vida conyugal* y sale a relucir porque fui a ver anoche *Distinto amanecer*: la película es mala, con fallas técnicas de primerizo (no de advenedizo, es posible que Br[acho] aprenda). La historia está mal contada, lenta, lenta, lenta. ¡Y esa mujer que mata a un hombre y no se le ocurre decírselo a su marido, o ese amigo que tampoco se lo dice!...” (*Diarios*, I, 104)

Cabe anotar que estas objeciones de verosimilitud de Aub no resultan tan patentes en la película, puesto que la muerte del espía se produce después que Ignacio ha desaparecido de la trama (con rumbo, nos enteraremos después, a la casa de su amante) y para cuando regresa (ya no a su casa, además, sino al cabaret) han ocurrido tantas cosas que pocos serán los espectadores

---

<sup>186</sup> En 1931 Aub publica un conjunto de obras tempranas bajo el título de *Teatro Incompleto*, por ser obras que no habían llegado a ser representadas, debido –según el prólogo del autor- “al constante ajeteo de una vida viajera”, explicación que Aznar Soler considera ingenua (212-13)

que recuerden algún cabo suelto en esa muerte<sup>187</sup>. Los cargos de ‘lentitud’ y ‘fallas técnicas’ quedan un poco imprecisos, pero la cita revela que Aub sentía que la película poco tenía que ver con su obra y sin embargo, iba a acabar imponiéndose a esta (como suele suceder con muchas adaptaciones): “uno es lo que los demás quieren, sin resistencia última del orgullo insatisfecho.”

Es verdad que se trata de dos obras bastante diferentes. La principal diferencia radica no tanto en el medio (cine/teatro), sino en el género al que pertenecen, que impone sus expectativas narrativas e ideológicas. Mientras el conflicto antes reseñado ocupa el lugar central del drama, que en los siguientes dos actos se dedicará a desarrollarlo y resolverlo, en la película parece casi una falsa partida. En el minuto 45 (de 106) nos enteramos que Julieta trabaja en un cabaret; a partir de allí, no solamente toda la acción se traslada a dicho local, sino que con el cambio de escenario parece cambiar también el género del film, que pasa de la intriga política y/o de espionaje al *melodrama de cabaretera*; y de la lógica masculina lineal y apremiante (“complete with government spies, murder and a ticking clock” (Hershfield 87)) a la sensibilidad mullida y repleta de ambigüedades del deseo de/por la mujer. Joanne Hershfield sostiene que con el enfoque en Julieta, irrumpe la subjetividad femenina para detener la progresión de la historia masculina, dificultando la clausura narrativa, ya que el desenlace de la película está cargado de ambigüedad.

Hershfield comenta la película sin ocuparse de sus fuentes, pero para ser justos con Aub –y con Bracho- es necesario señalar que ambas posibilidades, la masculina y la femenina, el melodrama y la intriga política, se encuentran presentes en el drama original, aunque sea de modo germinal. El predominio de los elementos “masculinos” es obvio; al fin y al cabo se trata –

---

<sup>187</sup> En el drama de Aub, en cambio, la asunción de responsabilidad por este crimen es el pivote que genera la toma de conciencia de Rafaela al final de la obra.

como casi todos los de Aub- de un drama político, y se resuelve en este plano, con la toma de conciencia de Rafaela, que pasa de estar ensimismada en la vida doméstica a asumir la plena responsabilidad –jurídica y política- de su “crimen”. Pero también son visibles los resortes del melodrama, cuyo momento culminante es la confrontación entre la mujer (Rafaela) y la amante (Lisa), con el respectivo catálogo de quejas de los trabajos de la vida doméstica frente al *glamour* del amor extramatrimonial, y la contraparte de quien resiente el ocupar un rol secundario y siempre precario. Sin olvidar los tensos intercambios entre los esposos (la “vida conyugal” a la que refiere, no sin ironía, el título). Aunque la película no recoge mucho de estas escenas (la confrontación entre ambas mujeres, breve, se plantea más en términos visuales que discursivos, y el parlamento aborda solamente –y para descartarlo- el temor de Julieta de que Ignacio haya tenido un hijo con la ‘otra’) podemos decir que aprovecha algunas posibilidades latentes en la obra.

Lo que sí es privativo de la película es todo el espacio del cabaret, que la inscribe en un género que en aquel momento se hallaba todavía en sus comienzos, pero que pocos años más tarde será uno de los más florecientes en el cine mexicano de fines de los 40, ya que serviría para expresar la transformación urbanizadora y modernizante que sufría el país bajo el alemanismo, y la ansiedad sexual que los cambios sociales generaban. Aquí, el mundo del cabaret termina por absorber la intriga política, más aún cuando el mismísimo gobernador Vidal y sus secuaces se presentan en el “Tabú” buscando a Octavio. Bajo este marco, el político y sus guardaespaldas (así como antes el informante de lentes oscuros y maneras sibilinas) parecen criaturas de la noche, habitantes de esa urbe amenazante de rincones oscuros, edificios desportillados y cines abarrotados que también muestra la película. Más que parte de una organización política represiva y policiaca (como en el drama), parecen subproductos siniestros de una urbe decadente

y caótica. A Aub, por cierto no debe haberle gustado demasiado que la *cabaretera* termine devorando los elementos de intriga política y dilema moral que él había planteado cuidadosamente en su drama.

La industria del cine (mexicano) encuadra siempre sus productos en géneros, que no son otra cosa que la repetición, con convenientes variantes, de una fórmula probada. Buñuel supo navegar estos ríos y si bien es dudoso que siempre estuviera buscando implosionarlos o ridiculizarlos, sí supo utilizarlos para expresar temas y preocupaciones propias. Max Aub, si hemos de atenernos a las películas producidas a partir de sus guiones, supo reproducirlos con diligencia pero, en el cine, no llegó a apreciarlos, probablemente porque el vocabulario que le ofrecían, que es básicamente el del melodrama en diversas variantes (rural, urbano, histórico, etc.) y el de la comedia ligera no calzaba mucho con sus intereses creativos. No es que no se encuentre cómodo trabajando, en general, dentro de los géneros; al contrario, en su obra literaria, como veremos, se revela como un excelente imitador de, por ejemplo, la biografía, la narración epistolar, los diarios, los manifiestos estéticos (*Jusep Torres Campalans* y *Luis Álvarez Petreña*) y hasta los discursos académicos de orden (*El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*). Y su acercamiento a algunos géneros de la literatura mexicana le brindará la pista para escribir sus propios relatos sobre el país. Pero el trabajar como peón de la industria por un lado, y encontrar por otro un lenguaje genérico poco interesante para él, condicionan su falta de interés en las posibilidades creativas que el cine mexicano pudiera haberle brindado. Con todo, *Distinto Amanecer* parece un poco más cercana a la temática aubiana que las demás películas en las que colaboró. Y a pesar de no ser de su exclusiva autoría, o más bien por eso mismo, forma parte de su mirada sobre México.

### **3.5 Cuentos mexicanos**

Dentro de su extensa obra, México ocupa un lugar importante como escenario de muchas de sus ficciones y objeto de sus reflexiones ensayísticas. El corpus de su obra mexicana estaría conformado por los *Cuentos mexicanos (con pilón)*, publicado en 1959 en la capital mexicana,<sup>188</sup> los *Crímenes ejemplares* (1957), suerte de microcuentos explicando los motivos de un homicidio, las *Notas mexicanas* (1963)<sup>189</sup>, breves apuntes sobre la cultura del país, los *Ensayos mexicanos*, publicado póstumamente en 1974 pero preparado por el propio Aub, y que recopila algunas de sus colaboraciones en revistas y periódicos desde 1942, la antología de *Poesía mexicana 1950-1960* (1960) y la *Guía de narradores de la Revolución mexicana* (1969)<sup>190</sup>. Estos son los libros de tema netamente mexicano, a los que cabría sumarle algunos otros que tratan sobre el exilio, que constituyen un grupo aparte, aunque lógicamente muchos de ellos están también ambientados en México (otros, en cambio, como la tragedia *San Juan*, hablan de otros exilios y tienen por tanto una mayor carga simbólica que histórica). Del exilio mexicano tratan la mayoría de los cuentos de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960), algunos otros cuentos desperdigados en otros volúmenes, y la obra de teatro “Tránsito”.

No me quiero centrar solamente en los relatos de exiliados, primero porque al ser uno de los temas centrales de la obra de Aub también ha sido uno de los más estudiados, y en segundo lugar porque estoy tratando de probar que el interés de Aub por la tierra que lo acogió va más allá (con el paso del tiempo, sin duda) de la situación circunstancial de encontrarse allí en calidad de emigrado. Cabe decir un par de cosas, sin embargo, ya que la mayor parte de los críticos se centran en los detalles de su visión del exilio en alguna obra específica, y a veces se pierde de

---

<sup>188</sup> Una segunda edición de esta obra se publicará en España en 1964, bajo el título de *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, agregando otros seis cuentos a los de la edición mexicana. Este será el primer libro que Aub logra publicar en su patria.

<sup>189</sup> Incluidas en *Pequeña y vieja historia marroquí*, 1971.

<sup>190</sup> Incluida también en los *Ensayos mexicanos*, pero publicado antes (1969) en forma de libro por el autor.

vista que a lo largo de su obra dicha visión es variable y hasta contradictoria, porque la variación no ocurre de manera progresiva y lineal, sino un tanto errática. Sostengo que existen tres actitudes ante el exilio en la obra de Max Aub (que cubren las tres actitudes posibles, ya que es difícil imaginar una cuarta): resignación, resistencia y adaptación. Estas actitudes pueden presentarse con valencia positiva o negativa, es decir, la resistencia puede aparecer a veces como una noble y urgente lucha contra el olvido, o como una cerrazón empeñada en una recreación artificial de lo perdido. La resignación casi siempre es vista de manera negativa, pero podría argumentarse que cuando recibe una luz más positiva ya se convierte en adaptación. Si bien es cierto que estas tres actitudes pueden combinarse y modularse, por lo general cada cuento plantea una sola toma de posición, claramente definida, del problema.

La resignación está ligada a la muerte, real y/o simbólica, a la pérdida de la esperanza, al olvido, y en terrenos más prácticos, al cambio de oficio (que se ve como una degradación ya que los ex-intelectuales se ven obligados en muchos casos a realizar labores manuales o actividades comerciales), y a la pérdida del acento y el léxico propios<sup>191</sup>. Contra ella cabe la resistencia, entendida como una recuperación activa de la patria que logre superar el pantano de la nostalgia, una preservación de lo mejor de aquella España que les ha sido arrebatada. Tal misión se encarga preferentemente a los jóvenes, a los hijos de los exiliados<sup>192</sup>, porque los viejos republicanos llevan a veces el pasado como una carga demasiado pesada que los conduce a reproducir hábitos superficiales, y que carecen de sentido en la nueva tierra. Aub es muy crítico de los exiliados que viven en una España de café<sup>193</sup>, reproduciendo meticulosamente hasta las disensiones del frente republicano que llevaron a la debacle militar. En su autocomplacencia sienten un repentino

---

<sup>191</sup> Por ejemplo en "El remate", de manera más trágica y desgarrada, y "La Merced", en un tono más irónico

<sup>192</sup> "Homenaje a Lázaro Valdés", "Reverte de Huelva"

<sup>193</sup> "La Merced": "El café era lo único que les ataba a su vida pasada. Allí nada les costaba seguir siendo intransigentes durante el par de horas que pasaban muy a gusto, de las tres a las cinco" (36)

orgullo por el legado colonial español<sup>194</sup>, y en su “absoluta ignorancia americana” no sólo se niegan a apreciar lo propio de la tierra en que les ha tocado vivir, sino que ni siquiera perciben el recelo de muchos nativos hacia sus antiguos amos. No es pues la resistencia de tratar de congelar el pasado la que Aub recomienda (aunque es consciente de lo fácil que resulta deslizarse hacia ella), sino la de salvaguardar el tesoro espiritual que sostiene el entramado de la identidad. La adaptación implica desprenderse de esa íntima joya, y por eso siempre será una solución subalterna, aunque preferible a la agonizante resignación. La adaptación puede sin duda producir grandes frutos, los frutos del mestizaje, que Aub defiende siempre que se aproxima a la cultura mexicana, (inscribiéndose por cierto en una larga tradición nacional que había llegado a hacerse oficial, y hasta oficialista). Mirada desde el impersonal panorama de la historia y la cultura, la adaptación es algo positivo<sup>195</sup>, pero para la persona del exiliado no deja de tener algo de apostasía, o de trampa cuando de pronto se le revela al que se creía perfectamente español que está más integrado de lo que cree (y de lo que quiere)<sup>196</sup>. En conclusión, se trata de no hundirse en el pasado, pero tampoco dejarlo hundirse del todo; de vivir en el presente, pero sin abandonar el equipaje ni la utopía de una vuelta digna.

En su propio proceso de adaptación, el autor retrae por momentos su mirada de la España lejana, o de la más cercana trasplantada en este lado del océano, y la vuelve hacia los panoramas y las gentes de México. Alguna vez, es cierto, en medio de la contemplación del paisaje, lo asalta

---

<sup>194</sup> “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”: “Jamás las iglesias produjeron tanta jactancia, y más en cabezas, en su mayor número, anticlericales” (1960: 16)

<sup>195</sup> En la sátira de “La verdadera historia”, los intelectuales (mencionados con nombre y apellido) son los únicos que interactúan con sus pares mexicanos, los únicos que hablan de temas distintos, y además actuales (en lugar de repetir las mismas cantaletas y acusaciones sobre las razones de la derrota, como los otros exiliados)

<sup>196</sup> En “La Merced”, el (ex)anarquista al que un mendigo llama ‘patrón’; en “El caballito” el cura que a su vuelta a España, supuestamente harto de la ignorancia de los indios, descubre que extraña hasta el picante de las comidas y decide regresar; “Entierro de un gran editor” donde el éxito está ligado a la bajeza del personaje.



el recuerdo lejano, y las comparaciones se hacen inevitables;<sup>197</sup> o acaso la tierra en que se encuentra le parece hostil, acechante, agobiante;<sup>198</sup> sin embargo las más de las veces se deja seducir por el paisaje y dedica largos párrafos, o incluso textos enteros a tratar de captarlo con su pincel literario.<sup>199</sup> “Conviértase aquí el bien y el mal en imagen”, apunta Aub en sus *Notas mexicanas*. Claro que el paisaje humano no le interesa menos. En sus observaciones sobre la idiosincrasia, Aub apunta como rasgo esencial del mexicano su impenetrabilidad, su impassibilidad, su silencio. Y en esto no anda muy lejos de lo dicho por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* u Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, quienes elaboran todo un diagnóstico cultural a partir de premisas parecidas. Pero lo que parece llamarle más la atención a Aub es la “falta del concepto de tiempo” (*Notas*: 102) Se trata de un país, dice, donde no existen las estaciones, el clima es siempre igual, el paisaje “llano, sin altos ni bajos; ni tiempo” (*Notas*: 96) Y deduce algunas consecuencias, como el escaso valor del dinero y su atesoramiento, la falta de asociaciones entre comidas y bebida, y la famosa menor importancia del valor de la vida humana para el mexicano. Más allá de que su juicio pueda ser exagerado o completamente erróneo, es claro que hay una voluntad de penetración en la psicología colectiva, y que, en contraposición a lo que proclama sobre la perspectiva desde la cual escribe (como veremos a continuación), no se trata de observaciones de carácter superficial o exteriorista. Recordemos que Buñuel, en sus memorias, describe con sorpresa, fascinación y humor la peculiar relación de los mexicanos con la muerte (ver supra). Aub, en sus *Crímenes ejemplares*, deja de lado la sorpresa y lo asume con la naturalidad de lo cotidiano (manteniendo por cierto el humor): cualquier motivo, hasta el más trivial, es suficientemente bueno para asesinar al prójimo.

---

<sup>197</sup> “Amanecer en Cuernavaca”

<sup>198</sup> “Trópico noche”, donde describe una calurosa noche tropical, con insomnio e insectos

<sup>199</sup> Así, el “Pilón” de los *Cuentos mexicanos*, consistente en una serie de poemas dedicados a las distintas facetas de la geografía mexicana. Descripciones más o menos extensas también pueden encontrarse en los cuentos “Homenaje a Próspero Merimeé”, “La hambre”, “El caballito”, “El hermanastro”

La sorpresa es la reacción propia de quien es ajeno al código; la naturalidad es lo propio de quien lo ha practicado siempre. Por eso estas estampas criminales tienen un fuerte sabor mexicano, aún aquellas –son las menos- que narran hechos ocurridos en otra parte. Podría argumentarse que la naturalidad de sus *Crímenes* es impostada y sirve para producir un mayor efecto de extrañamiento en el lector (metropolitano). No importa: el hecho es que se adopta, y con gracia, la perspectiva mexicana sobre la muerte.

Aub pensaba titular a sus *Cuentos mexicanos* “Homenaje a Próspero Merimeé”<sup>200</sup>, y no solamente por tratarse del nombre del primer cuento del volumen. Recordemos que Merimeé es el autor de *Carmen*, famosa historia de pasiones turbulentas en tierras españolas. La novela (y esto es llevado al extremo en la versión operática de Bizet) exotiza claramente a España como reino de sensualidad, traiciones, celos, bandidos, emboscadas y cuchillos. Merimeé, quien también escribió notas de viaje y crónicas sobre la España decimonónica, la ‘traduce’ para el refinado público francés al que podía contagiar su turbia fascinación por aquellas tierras calurosas en donde un barniz de civilización no había logrado ahogar los instintos más primarios. Es posible argumentar que si se examina su obra con atención, el autor francés tenía un conocimiento de España más profundo y menos caricaturesco de lo que suele concedérsele, pero lo que Antonio Machado llamó “la España de Merimeé” es seguramente lo que tenía en mente Aub cuando pensó en publicar sus cuentos mexicanos. Con una fuerte dosis de auto-ironía, no inusual en él, Aub se pone en la incómoda posición del viajero que sólo puede malinterpretar el país que visita. De manera similar, se coloca en la poco prestigiosa posición de “turista” cuando subtitula a sus *Notas mexicanas* como “Carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México”. Hay pues una insatisfacción o desconfianza con respecto a su propia perspectiva

---

<sup>200</sup> La editorial insistió en el cambio de título.

que se intenta resolver con el humor; sin embargo en el despliegue del texto puede observarse que esa perspectiva exterior no es mantenida a rajatabla, sino que aflora, una y otra vez, su filiación con el espacio que supuestamente le es ajeno. Pongamos un par de ejemplos: “Gran diferencia: en Europa nosotros dependemos del tiempo, aquí el tiempo depende de nosotros.” (Notas: 101), donde observamos ese curioso doble ‘nosotros’ que sugiere la pertenencia a ambos espacios a la vez; o al hablar de las tortillas: “Los extranjeros comen pan, no sabiendo lo que se pierden” (Notas: 98), donde se excluye del grupo de los extranjeros en que se había colocado antes, haciendo además un guiño a los locales, porque él sí sabe apreciar las tortillas. En general, la perspectiva explícita no se condice del todo con el conocimiento que exhibe del espacio, tanto en sus cuentos como en sus ensayos. Por otra parte, cuando le toca simular la perspectiva mexicana para retratar a sus compatriotas (“La verdadera historia”) lo logra de manera sumamente convincente. Nacho, el protagonista de su cuento, es quizás el personaje más redondo de su narrativa breve, y al lado suyo los exiliados que abarrotan el café donde trabaja parecen una caricatura.

Al analizar sus textos mexicanos, María Paz Sanz Álvarez afirma que, a diferencia de otros exiliados, en Aub la influencia no se produce “de una forma mimética de la literatura hispanoamericana, sino a través de la estética del distanciamiento” (2004: 252). Creo que esto es seguir demasiado al pie de la letra las ironías del autor sobre su posicionamiento. Sostengo, en contrario, que Aub escribe sus cuentos mexicanos a partir de un modelo (incluso podríamos decir de un género): la narrativa de la revolución. En su *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, recogida y ampliada en los *Ensayos mexicanos*, Aub considera a la narrativa de la revolución mexicana como “el hecho literario hispanoamericano más importante después del modernismo” (31), y como un fenómeno único en el mundo por escribirse casi a la par de los

mismos hechos que narraba, cuando otras revoluciones y guerras necesitaron la distancia de algunas décadas para ser contadas. Es una narrativa testimonial, de reportaje, y al mismo tiempo muy crítica del proceso revolucionario. Su lenguaje “pierde en compostura y gana en autenticidad popular” (38). Entre sus temas recurrentes están: el desprecio a la muerte, el valor y el miedo, la desigualdad social, la traición. Hago este pequeño recuento porque es del estudio y frecuentación de esta literatura que Aub sacará los principios para sus cuentos mexicanos. Aún cuando sólo dos de los cuentos (“Memo Tel” y “Homenaje a Próspero Merimeé”<sup>201</sup>) narran un episodio revolucionario, otros aprovechan motivos y escenarios conexos, como el México rural pre (y post!) revolucionario, con su sincretismo religioso animista<sup>202</sup>, con sus grandes terratenientes refractarios a toda modernización<sup>203</sup>, y sus campesinos paupérrimos, a quienes el hambre no deja lugar para la solidaridad ni para la moral<sup>204</sup>. Los cuentos de Aub parecen mexicanos no solamente porque están salpicados de mexicanismos insertados con bastante naturalidad y gracia, sino también porque se parecen a la literatura mexicana. Aub hace lo contrario de los escritores que estudia y admira: en lugar de pegar el oído a la turbulencia de la realidad, saca sus lecciones de sus lecturas. De manera no muy diferente operan los últimos representantes del género, como Juan Rulfo y Mauricio Magdaleno, con cuya prosa y temática guarda similitudes.

Ocasionalmente se anima a tornar su mirada hacia la megalópolis que ya por entonces era el Distrito Federal y salen un par de cuentos<sup>205</sup> que retratan, en clave hiperbólica, la dura supervivencia en la jungla de asfalto de la gran urbe, con su corrupción generalizada y las

---

<sup>201</sup> Este último se ambienta en las postrimerías del porfiriato, pero su escenario (pequeño pueblo del interior) y actores (bandidos, soldados federales) son los mismos de los relatos de la revolución.

<sup>202</sup> “El caballito”, en donde la ‘superstición’ indígena termina siendo convalidada, frente al catolicismo ortodoxo del cura protagonista.

<sup>203</sup> “La vejez”, “Juan Luis Ciniega”

<sup>204</sup> “La hambre”, “El hermanastro”,

<sup>205</sup> “Los avorazados” y “Los hijos”

complejas intrigas que cada quien maquina contra su vecino. Si la intriga viene desde el poder absoluto (es el caso de un cuento: “La censura”) ya nos encontramos cerca de lo que se ha llamado “novela del dictador”, género fértil en la literatura latinoamericana moderna, del que Aub también aprovechó alguna lección. Sin ser su relato más acabado, “La censura” demuestra la habilidad del escritor para captar los rasgos de un género en unas pocas páginas, con el “señor Presidente” acechado por complots verdaderos y falsos, sus vanas invocaciones a la Patria, su antiguo colaborador preso y convertido en enemigo por una “triste equivocación” burocrática.

En resumen, entre sus cuentos mexicanos, los más abundantes son quizás los de exiliados, seguidos por los de narrativa revolucionaria, y punteados por unos cuantos de tono más contemporáneo y urbano. Aub, un intelectual, aprende sobre México a través de su literatura. En sus ensayos demuestra su interés por y conocimiento del teatro (Usigli, Villaurrutia) y la poesía (Paz, Reyes, Gorostiza, González Martínez, Torres Bodet) que sus colegas estaban produciendo en aquel momento, y hasta por los íconos de la cultura popular (Tongolele, Cantinflas). Pero es en la narrativa de la revolución donde encuentra una base para insertarse en la literatura mexicana. Es decir, al estar sus cuentos modelados sobre este género, el exiliado Aub produce, también, literatura mexicana.

## Capítulo IV

### Gombrowicz en Argentina: la reinención de un escritor

En el capítulo anterior vimos cómo Max Aub era un exiliado clásico, aunque no exento de complicaciones, que a lo largo de una estancia prolongada y agradecida en México, se fue interesando cada vez más por conocer y evaluar la historia y la cultura de su país anfitrión, al punto de convertirla en una de las líneas secundarias de su obra. Witold Gombrowicz es en cambio un exiliado atípico, cuya relación con su país natal, así como con su país adoptivo es dialéctica y agonística. En lugar de, como Buñuel, elegir la figura del nómada, capaz de desvincularse asépticamente de sus orígenes; Gombrowicz reivindica la figura del traidor, cuyo violento rechazo de su patria está determinado por su intensa conexión con ella. En su escritura sobre Polonia, como en su escritura sobre Argentina, Gombrowicz reacomoda la historia literaria y obliga a sus interlocutores a reaccionar a sus provocaciones. La diferencia es que para Polonia Gombrowicz se relaciona diacrónicamente subvirtiendo y contestando la tradición literaria de los grandes maestros forjadores de la identidad nacional; mientras que con Argentina se relaciona sincrónicamente agitando, tanto en su práctica literaria como en su representación simbólica, el medio literario contemporáneo, performando nuevas identidades y creando espacios que otros críticos retomarán para repensar la literatura argentina. A continuación describiremos sus diversas estrategias para entrar en un mundo cultural nuevo, así como el legado que dichas estrategias han dejado.

#### 4.1 Gombrowicz en Argentina: Re-nacimiento de un escritor

Muchas veces a lo largo de sus *Diarios* Max Aub hace un balance de su carrera como escritor. A los cincuenta años, por ejemplo, después de manotar que ya desde muy joven tenía en claro que lo que buscaba en la literatura era la inmortalidad, concluye con un optimismo moderado: “voy a ganar lo que me importa: un lugar en las historias de la literatura. No prominente: ni me importa, me conformo con ser segundón; pero estar ahí, dejar constancia.” (II: 30) Más de medio siglo después, podemos decir que acertó: Aub ocupa un asiento en la historia de la literatura española (y mexicana), pero también es cierto que no le ha correspondido la primera fila<sup>206</sup>. Distinto es el caso de Witold Gombrowicz, quien, si bien sólo hacia el final de su vida obtuvo el merecido reconocimiento, desde entonces se catapultó (y más aún póstumamente) al panteón más canónico de la literatura polaca. Gombrowicz se empeñó en destruir la tradición literaria nacional; con tanto éxito que logró instalarse sólidamente en ella, al lado de los monumentales Adam Mickiewicz y Henryk Sienkiewicz, a quienes parodió intensamente. Gombrowicz es el gran antihéroe de los escritores polacos, por eso en su lengua natal hay una abundante bibliografía dedicada a detallar sus diálogos y luchas con los valores de la cultura nacional, así como a analizar los nuevos conceptos estéticos, filosóficos y morales que plantea, siendo el de Forma el más prominente, si bien no el único. Quizás por tratarse de una figura de primera magnitud, ha sido, como Buñuel, reivindicado por más de una tradición nacional: los argentinos han procurado leerlo también como parte (y antihéroe) de su propia cultura, arrepentidos quizás de haberlo (casi) ignorado durante las dos décadas que pasó en este país.

---

<sup>206</sup> Personalmente, opino que la obra de Aub merecería mayor prominencia de la que goza en los balances generales de la literatura española. Sin embargo, en la última década el interés por su obra, sobre todo por la más experimental y lúdica, parece creciente, según atestiguan congresos y volúmenes recopilatorios dedicados exclusivamente a su trabajo.

Aub y Gombrowicz fueron hombres de la misma época: el polaco nace solamente un año después y muere tres años antes que el español. Ambos llegan a América empujados por la marea de la historia y se quedan de pronto sin patria. Sin embargo tal pérdida puede tanto ser una desgracia como una liberación: ambos escritores muestran una actitud opuesta con respecto a su condición de exiliados. Durante los primeros años de su exilio Max Aub estaba convencido de la necesidad y la inminencia del retorno, y lentamente, quizás inevitablemente, fue enraizándose en el país que lo acogió hasta el punto de ya no reconocer (ni reconocerse en) España cuando finalmente le tocó volver (de visita), casi 30 años después. Gombrowicz, en cambio, no ansía demasiado el regreso, y apenas se dio cuenta que su estadía en la Argentina iba a prolongarse por tiempo indeterminado, procuró activamente granjearse un lugar en el mapa literario argentino, tanto en los círculos oficiales como en uno alternativo. Más que echar raíces, Gombrowicz echó anclas en su país anfitrión. Por último, su destino final también es diferente, aunque no del todo: ninguno de los dos podrá retornar a su país de origen, y en esto tanto monta el franquismo español como el comunismo polaco. Sin embargo, Aub muere en México, desengañado de España y su irreversible transformación social e ideológica. Gombrowicz parte definitivamente de la Argentina, para pasar los últimos 6 años de su vida entre Alemania y Francia, disfrutando de su afianzamiento literario y dividiendo la nostalgia entre Polonia y Argentina.

La llegada de Witold Gombrowicz a la Argentina a bordo del vapor Chrobry el 21 de agosto de 1939, pocos días antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, ha llegado a formar parte ineludible de cualquier recuento biográfico, por breve que sea, de este escritor. Esta “letanía editorial”, como la llama Pablo Gasparini (29) suele precisar a veces que Gombrowicz había sido invitado a dar unas conferencias como parte de una legación polaca que incluía a otros dos escritores (Bohdan Pawlowicz y Czeslaw Strazewicz), un senador y un diplomático de alto



rango, quienes ante la ocupación de Polonia por Alemania, regresaron rápidamente a Europa, a luchar por la patria, mientras que Gombrowicz optó por quedarse en la Argentina, donde permanecería por casi 24 años. La “letanía” se entona a todo pulmón en las ediciones que de y sobre Gombrowicz se publican a este lado del atlántico, porque no se trata de un simple episodio biográfico, ni siquiera de un momento importante en una cronología: se trata del nacimiento del escritor ‘argentino’ Witold Gombrowicz. El primero en entonarla fue por cierto el propio Gombrowicz ya que según cuenta Virgilio Piñera (Rita Gombrowicz: 84) el relato del Chrobry constituía una suerte de ritual de presentación que el escritor repetía ante cada persona que llegaba por primera vez a su mesa en la sala de ajedrez del *Rex*. Este “segundo nacimiento” también es notado por la crítica polaca Ewa Plonowska:

“He frequently stages his arrival in Argentina as a radical break, a destructive yet liberating delivery from the past –the trauma and excitement of a second birth” (Plonowska: 9)

El relato de su llegada a la Argentina, de su (re)nacimiento simbólico, era importante para el propio Gombrowicz, y lo seguirá siendo para los lectores y críticos argentinos que iniciarán un diálogo con o a partir de su obra, diálogo que no ha hecho sino aumentar con los años, más aún después de su consagración y de su muerte. A diferencia de lo que ocurre con Herzog, e incluso con Aub, quienes son casi indefectiblemente relacionados a sus países de origen, la figura de Gombrowicz se encuentra hasta cierto punto ‘argentinizada’ para la institución literaria de ese país, hasta el punto que en las librerías de Buenos Aires el escritor polaco suele ser clasificado a veces en las estanterías de la “literatura nacional”. La misma lógica dicta la machacona insistencia editorial en la llegada de Gombrowicz, y en los episodios más “argentinos” de su biografía. En un país construido casi mayoritariamente por migrantes, resulta quizás casi natural la asimilación de este desterrado de su patria y de su lengua. Dentro del ámbito intelectual,

quizás sea Ricardo Piglia el provocador que formula primero la hipótesis de que la traducción argentina del *Ferdydurke*, así como la novela *Transatlántico*, pueden ser leídas como parte de la literatura argentina (1990 [1986]: 47-57). Pero creo que Piglia sólo desarrolla una posibilidad que ya venía siendo instigada por el propio Gombrowicz.

Cierto que para Gombrowicz el énfasis está en la ruptura, más que en el nacimiento. *Transatlántico* es la crónica, en clave barroca y simbólica, de esa liberación, esa traición que nunca termina de consumarse porque la Forma de la Nación sale siempre a la recaptura. Al comienzo de la novela, el narrador-personaje Gombrowicz, una vez que abandona el barco del retorno y lanza una Maldición contra la Nación polaca, preocupado por su situación económica acude al único polaco que conocía en esta tierra: el señor Cieciszowski<sup>207</sup>. Éste, después de hacer gala de una extrema cautela para no emitir ninguna opinión concluyente, se atreve a aconsejarle que no se presente en la Legación polaca, y agrega:

“Escucha mi Consejo, será mejor que te relaciones con extraños, con Extranjeros, piérdete, Disuélvete entre Extranjeros [...]” (20)

No es otro el consejo que siguió el autor Gombrowicz, que a diferencia de su protagonista, no tuvo que luchar contra los embates de la Nación reencarnada en el Ministro, el Padre o los Caballeros de la Espuela. Al modo de Buñuel, y a diferencia de Aub, Gombrowicz no mantiene nutridas relaciones con la comunidad polaca de Buenos Aires: “He had hardly anything to do with the Polish émigrés and his friends were mainly young Argentinians. [...] He adds, “I was nothing so I could do anything” (Plonowska 9) De esta informe, infinita apertura de posibilidades que le brindaba la nueva tierra, ¿cuáles eran las que le interesaba desarrollar? El

---

<sup>207</sup> Probablemente modelado a partir de Jeremi Stempowski. Rita Gombrowicz incluye su (breve) testimonio, en el que sostiene que, “desde el punto de vista legal”, Gombrowicz no cometió ninguna irregularidad al quedarse en Argentina.

espacio que procuró habitar no fue el del exilio como origen desplazado (destierro y destiempo a la Aub), sino quizás como un espacio intermedio, “the cultural in-betweenness constituting Gombrowicz’s country of residence” (Plonowska: 8). Un lugar de en medio, que dejaba a un lado a Polonia, su agobiante peso, y su urgente tragedia, ¿pero qué había al otro lado? Nada menos que los predios literarios de la sofisticada Argentina, que dictamina –dice Gombrowicz– en el campo cultural a quién se debe prestar atención y a quién no: “Argentina is the head of Latin America and Buenos Aires is the brain of this head”. (*Apud* Grzegorzcyk 141) En este espacio se labró su propia fortaleza, y desde allí procuró imponer su particular visión del mundo. El lugar de en medio corresponde a la periferia del campo cultural argentino, donde se instaló después que sus asedios al centro resultaran infructuosos. Pero su modelo de intervención espectacular, verdadera performance literaria, no podía pasar desapercibida. Por eso, cuando llega el momento de la consagración internacional de su obra, en Argentina se impone una reevaluación de su localización en la cultura local. La ciudad letrada expande sus fronteras para incluir a este habitante de extramuros, y se convierte en el escritor sin el cual la literatura argentina no podría verse completa. Gombrowicz reacomoda la historia literaria argentina y obliga a sus críticos a especular sobre su rol.

*La llegada* no es, pues, sólo un acontecimiento, sino también una estrategia y un proceso en que el autor se posiciona frente a lo que dejó atrás, pero además y fundamentalmente, frente al nuevo medio al que *llega*. Usaré entonces este capítulo para explorar lo que involucra la llegada en la experiencia del escritor, así como en la lectura de sus textos. Las dos estrategias que empleó para entrar en un mundo cultural nuevo fueron la traducción y la representación paródica.

## 4.2 La traducción del *Ferdydurke* como estrategia de posicionamiento

Pero si no pudo instalarse desde un principio en el centro, no fue por falta de voluntad. Después de decidir su permanencia en Argentina, Gombrowicz intenta relacionarse con los circuitos oficiales del *establishment* literario de la capital. Pronto le son presentados algunos escritores locales con quienes traba amistad: Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, Roger Pla, Carlos Mastronardi. A través de ellos intenta publicar, a veces con mayor y otras con menor fortuna, artículos y textos literarios en los periódicos y revistas locales<sup>208</sup>. Mastronardi llega a presentarlo en el círculo íntimo de la prestigiosa (y poderosa) revista *Sur*, y asiste a una cena con las hermanas Victoria y Silvina Ocampo, Borges, Bioy Casares y otros escritores amigos. Pero el encuentro termina siendo un más bien un desencuentro por ambas partes. Más adelante, cuando se publica la traducción de *Ferdydurke*, *Sur* no le dará acogida, y lo hará –y con reticencia– sólo después de la consagración del escritor polaco en París, ya agotado su exilio argentino. El punto es que Gombrowicz intentó penetrar en los círculos oficiales y ocupar un espacio en el medio cultural argentino. Si no funcionó, según él mismo y sus amigos más cercanos, fue por su difícil carácter, y porque boicoteaba las oportunidades que se le presentaban con una actitud que no correspondía a la reverencia que se esperaba de un escritor novel pugnando por entrar en las grandes ligas. Gombrowicz, dice Adolfo de Obieta, tenía “un talento único para desagradar”. (Rita Gombrowicz 102) Para Alicia Borinsky, Gombrowicz se movía en una dinámica contradictoria: “He wanted to be visible and highly regarded while at the same time remaining condescendingly detached from conventional recognition.” (Borinsky: 39)

---

<sup>208</sup> Principalmente: 3 artículos en el diario *La Nación* (gracias a la mediación de Eduardo Mallea); 2 artículos en la revista *Océano*, y el cuento “Filidor forrado de niño” en *Papeles de Buenos Aires*. Toda esta intensa actividad se produce en el mismo año de 1944.

Desde que se dio cuenta que el centro de la literatura argentina no le correspondía (y sin renunciar a eventuales intentos por penetrarlo), Gombrowicz empezó a construirse un círculo alternativo. Instalados sus cuarteles generales en la confitería Rex, no tardó en rodearse de un grupo de jóvenes admiradores. Uno de los más tempranos fue Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, quien tradujo “Filidor forrado de niño”, (un capítulo de *Ferdydurke* independiente del resto de la novela), y lo publicó como cuento en su revista *Papeles de Buenos Aires* en 1944. La publicación atrajo la atención de otros jóvenes literatos (entre ellos Ernesto Sábato), y pronto se empezó a planear la traducción de la novela completa. Cecilia Benedit de Debenedetti (a quien Gombrowicz otorgaba graciosamente el título de “condesa”) fue la mecenas que financió el proyecto para que Witold pudiera dedicarse exclusivamente a esta tarea. A poco de iniciadas las labores, llegan a Buenos Aires los cubanos Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu, quienes se integran al grupo. Piñera, que dispone de más tiempo libre, es nombrado Presidente del Comité de Traducción, en quien recaen las decisiones finales. Después de casi un año de labor, la traducción estaba lista, y tuvo la suerte de ser aceptada, pese a que su autor era extranjero y desconocido, por la editorial independiente Argos. *Ferdydurke* fue publicado en Buenos Aires en abril de 1947.

Cabe anotar que “traducción” puede ser un término un poco impreciso para describir este proceso<sup>209</sup>. Si bien es cierto se cumple con la condición básica de verter el texto de una lengua a otra, del polaco al español en este caso, esta es –casi- una traducción sin traductor. Cualquier proceso de traducción, desde el más simple hasta el más complejo, implica generalmente la

---

<sup>209</sup> Más que de una traducción interlingüística se trató de una recontextualización cultural, y en tal sentido no anda demasiado apartada de lo expuesto por Said en “Traveling Theory”, en donde explora las transformaciones de la teoría de la cosificación desde Lukacs a Goldmann y Williams.

figura del traductor<sup>210</sup>, un sujeto que al conocer ambas lenguas es competente para realizar el proceso. Lo sorprendente de la traducción del *Ferdydurke* es que no existe tal sujeto competente, ya que “se trataba de trasponer al español el libro de un polaco que apenas sabía español, con ayuda de cinco o seis latinoamericanos que apenas sabían un par de palabras de polaco”(Adolfo de Obieta, en Rita Gombrowicz 101). El proceso era el siguiente: Gombrowicz llegaba con “un borrador de traducción en un español macarrónico” (Rodríguez Tomeu, en op. cit: 90) y luego el comité discutía, frase por frase, las mejores alternativas, atendiendo a los aspectos semánticos, sintácticos, de sonoridad y de ritmo.

Una descripción técnicamente adecuada –y justa- del método de traducción sería la sucintamente señalada en el pie de imprenta de la edición: “Traducido por el autor, asesorado por un Comité de traducción.” Esto implica que el español de Gombrowicz era más competente de lo que Obieta le concede<sup>211</sup>, como queda atestiguado también por sus cartas y documentos escritos directamente en nuestro idioma<sup>212</sup>. Sin embargo, la traducción de *Ferdydurke* quedaba lejos de sus posibilidades, ya que se trata de una novela en donde la innovación lingüística y el valor prosódico de las oraciones son componentes esenciales. La creación de algunos neologismos centrales a la novela necesitó de encendidos y prolongados debates en el comité de traducción. Es decir, el trabajo grupal, con todo lo que implica de colaboración, pero también de desacuerdos, de choque de voluntades y personalidades, fue la condición de posibilidad de la existencia del texto en español. Se trata de una forma de producción bastante inusual en la

---

<sup>210</sup> La traducción automática, o traducción por computadora constituye un modelo distinto, pero hasta ahora la confiabilidad de dichas herramientas se limita a dominios altamente especializados o técnicos, para los que se diseñan herramientas ad-hoc. En ámbitos más amplios los resultados son bastante pobres.

<sup>211</sup> Rodríguez Tomeu reconoce que Gombrowicz “en esa época ya sabía bastante español, pero nos hablaba con un acento muy fuerte” (Gombrowicz, Rita: 90) La imperfecta pronunciación puede haber dado a sus allegados la impresión de una falta de manejo de la lengua en general.

<sup>212</sup> Estos incluyen la conferencia “Contra los poetas”, la revista unipersonal “Aurora”, algunos artículos escritos bajo seudónimo y con nombre propio para diversas publicaciones locales, y un variado epistolario.

literatura, y que la acerca al modo de producción cinematográfico. Gombrowicz felicita dicha atipicidad en su prólogo: “¡Me alegro que Ferdurke haya nacido en castellano de tal modo, y no en los tristes talleres del comercio libresco!” (1947 14).

Por otro lado el acentuado interés y persistencia del escritor polaco en este proyecto se debe a su firme convencimiento que la publicación de su novela podría lograr “dar[le] carta de naturaleza como escritor en el país en que había decidido residir.” (Piñera: 244) En esto se equivocó, ya que si bien la novela obtuvo varias reseñas favorables<sup>213</sup>, estuvo lejos de ser el acontecimiento literario que su autor esperaba, ahogándose en la “somnolienta impasibilidad de América” (Gombrowicz, 2001: 58). Generó en cambio entusiasmo entre los jóvenes (más predispuestos a celebrar su apología de la inmadurez), quienes relevaron al comité de traducción y renovaron su tertulia en el *Rex*. Cuando el escritor va a pasar una temporada a Tandil, y asimismo en Santiago del Estero, se replica el fenómeno y nuevamente se ve rodeado de jóvenes e irreverentes admiradores. Como señala Alicia Borinsky, frecuentar a Gombrowicz fue, para jóvenes escritores como Ernesto Sábato y Mariano Betelú, su manera de marcar su inclusión en el campo literario local: “Gombrowicz was more than a foreign author; he had become part of an urban tale.” (Borinsky 49)

¿Porqué, pues, la obra de Gombrowicz no funcionó en la Argentina? Max Aub se dio cuenta pronto que sus temas, como el de su obsesiva visitación de la guerra civil española, no interesaban a los mexicanos, y que por eso estaba condenado a quedarse sin lectores y hasta sin editores. Gombrowicz creía que los suyos eran suficientemente universales para apelar al público que le había tocado en suerte, y sin embargo no fue así, o no del todo. El propio Gombrowicz

---

<sup>213</sup> En *Los anales de Buenos Aires, Realidad, Expresión, La Razón, Qué, La Nación y Savia*, según el listado hecho por Rita Gombrowicz.

ensaya una explicación: “Era [un libro] imprevisto. No respondía ni al sector del mundo literario argentino que, bajo el signo de Marx y del proletariado, declamaba una literatura política, ni al que nutría su inspiración en las corrientes ya consagradas de Europa.” (2001 59) En el mismo sentido, Pablo Gasparini habla de la figura de la “desubicación”. Gombrowicz fue el gran “desubicado” en el medio argentino porque lo que le fascinaba del país era justamente aquello que los intelectuales, incluso la clase media, querían dejar atrás o esquivar. La mirada del polaco se posaba allí donde el argentino la torcía. Es decir en los bajos fondos, lo vulgar, lo “guarango”. Argentina es un país de vigorosa, admirable, nutricia inmadurez, cuya élite vive anhelando e imitando la artificiosa madurez de los epicentros culturales de Francia e Inglaterra. Sólo así puede entenderse esa curiosa –y famosa- sentencia de Gombrowicz que califica a Argentina como un país donde el canillita que vocea una revista literaria tiene más estilo y más poesía que todos los colaboradores de esa misma revista. (*Apud* Piglia 56)

Pero mi intención ahora no es profundizar en los temas gombrowiczianos de la potencialidad de la inmadurez, la artificial y siempre precaria construcción de la madurez (la “facha”), la equivocada pero frecuente admiración de la madurez por parte de la inmadurez (“malaxación”), sobre todo lo cual se ha escrito bastante, si no continuar trazando la red de la irrupción de este polaco en la escena bonaerense. Ferdydurke fue acogido con frialdad, y podemos, a posteriori, explicar esta recepción como el desencuentro entre dos estéticas y entre dos maneras de mirar al país. En el momento, en cambio, el grupo *Sur* optó por el método más expedito de suspender cualquier tipo de evaluación de fondo de la novela (finalmente condenarla estética o ideológicamente hubiera sido darle en la yema del gusto a su autor), y achacarle todos los males a la traducción. Raimundo Lida, entonces secretario de la revista, le comunica a Ernesto Sábato, quien fungía de intermediario, que la traducción era “absolutamente mala y



habría que rehacerla toda”<sup>214</sup>. Aunque Gasparini considera que se trata de un mero pretexto para desentenderse del tema, tampoco hay que olvidar que el español de *Ferdydurke* “está forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena [...] como una cruza de los estilos de Roberto Arlt y Macedonio Fernández” (Piglia 55) Precisamente por ser una buena traducción, es que puede parecer todo lo contrario. Si *Sur* no entendió la apuesta de la novela, quizás tampoco la manera en que estaba escrita.

A partir de esto, quisiera ampliar un poco el comentario sobre las peculiares características formales del *Ferdydurke* en español. En un pequeño prólogo de “Los traductores” en la edición de Argos, Piñera señala que a este nivel la novela presentaba dos sorpresas para el lector polaco, y por lo tanto dos retos para los traductores: “la distorsión de la frase o el periodo [y] la aportación de nuevas palabras o locuciones enteras” (1947: 17) Lo primero es un poco a lo que se refiere Piglia y lo que puede haber sonado inaceptable para Lida. En cuanto a los neologismos, Piñera señala correctamente que no se trata de “soluciones verbales o puro juego conceptual; todas ellas son “llaves” en la narración.” Creo que es posible identificar un procedimiento común en la creación de muchos –no todos- de los neologismos. En el universo no realista de Gombrowicz, de pronto una acción cualquiera comienza a resonar como un diapasón, a resonar cada vez con más fuerza hasta hacerse intolerable y agobiar a todos los personajes de la escena. Entonces necesita una nueva palabra que exprese esta hiper-acción, que ya no está contenida en el término original, porque lo ha desbordado. Tomemos como ejemplo el *nopodermiento*. Ante el maestro que lo conmina a conmovirse con la gran poesía del gran poeta Slowacki, Kotecki, uno de los estudiantes, responde que no puede conmovirse, y pronto este “no poder” cobra una fuerza inusitada:

---

<sup>214</sup> Esto se encuentra en una carta de Gombrowicz a Piñera, transcrita por este último. (Piñera: 249)

“[...] aquel penetrante no puedo se multiplicaba, aumentaba, contagiaba, ya desde todos los rincones llegaban murmullos –nosotros también no podemos y un general nopodermiento empezó a amenazar de todos lados. [...] A cada momento podía sobrevenir el estallido -¿de qué?- del nopodermiento absoluto, a cada momento el salvaje rugido del nopodermiento podía alcanzar los oídos del director y del inspector, a cada segundo todo el edificio de la enseñanza podía desmoronarse, y Kotecki siempre no podía, Kotecki no podía y no podía.” (1947: 53)

De manera similar, es con el simple acto de sentarse que el profesor Pimko se impone al protagonista Pepe, con su postura cómoda sobre sus asentaderas le impone su madurez y lo infantiliza, y es a partir de entonces que el *cuculeíto* (y sus muchas variantes) será el término para designar la infantilización a que son sometidos los alumnos de la escuela. Por todo lo cual los neologismos surgen de manera bastante orgánica con respecto a la progresión de la historia y logran expresar un concepto nuevo, no se trata aquí de pirotecnia verbal. Por eso en el original polaco varios de ellos han terminado por incorporarse a la lengua; no han tenido tanta suerte en español quizás por la difusión relativamente limitada de Gombrowicz, pero sí se ha hecho frecuente en los artículos críticos sobre su obra emplear este particular léxico para hablar no solamente de sus textos sino también de sus contextos.

Precisamente porque Gombrowicz sabía que se trataba de un libro “imprevisto”, que no engarzaba realmente en el horizonte de expectativas de la literatura local, es que concibió su intervención en este espacio no como un diálogo sino como una irrupción teatral. Existe una teatralización del fenómeno literario en sus intervenciones en la *escena* de la literatura argentina. Nuevamente podemos observar una profunda diferencia con Max Aub en su manera de concebir la recepción y circulación de la (y de su) literatura. Para Aub se trata siempre de un diálogo, a veces imposible porque las lógicas de la circulación impedían que las obras llegaran a sus destinatarios; es entonces cuando empieza a buscar el diálogo con el medio en el que se

encontraba, y a publicar con mayor frecuencia textos ‘mexicanos’. Aub intenta comprender a México a partir de su literatura, y luego la usa como plataforma para ensayar su propia versión del país, recreando en su narrativa los géneros locales. Gombrowicz rechaza la literatura argentina en su conjunto, porque considera que no representa lo que él encontraba de valioso en el país. A diferencia de Aub, difícilmente emite un juicio sobre una obra específica, para él se trata sobre todo del sistema literario, y –eventualmente- de la posición que ocupa determinada figura dentro de ese sistema. Sí utiliza modelos literarios, más para parodiarlos que para recrearlos, pero saquea (ya que compara a su novela con una “nave corsaria”) el panteón literario polaco, no el argentino. Esto no significa que no le interese relacionarse con este último ambiente, sino que su modo de interacción es diferente.

He dicho anteriormente que la traducción del Ferdydurke empleó un modo de producción no demasiado distante del cinematográfico; pues bien, la campaña publicitaria concebida y montada por Gombrowicz para su novela, a la que llamó la ‘gesta ferdydurkista’, también tiene algunos elementos más propios de la distribución de las películas que de los circuitos habituales de la distribución editorial. Se trata de una campaña de promoción más o menos delirante que incluía la invención de supuestos admiradores, cuyas presuntas cartas entusiastas eran dirigidas a editoriales, periódicos, y autoridades culturales, junto con reseñas más ‘calificadas’, firmadas por los miembros más notables del comité de traducción, donde se declaraba la novela como un acontecimiento cultural sin par y se comparaba a su autor con Proust, Joyce y Kafka. Cuando hacía falta se invocaba el aval de Borges o Martínez Estrada, sin necesidad por supuesto, de ponerles al tanto del asunto. Todo redactado y distribuido con sumo cuidado por el propio Gombrowicz. Estos “prospectos propagandísticos”, como los llama Virgilio Piñera, quien reproduce algunos de ellos, no son tan distantes de los folletos (booklets) que se usan en la

promoción -a la prensa y a los exhibidores- de las películas, con la hiperbólica crítica elogiosa convenientemente resaltada. Por otro lado, se pueden ver también como aspectos performativos que operan una teatralización del fenómeno literario.

El histrionismo desplegado en la ‘gran batalla ferdydurkista’ está ligado a la ética gombrowicziana de la identidad, ética “que orbitará entre cierta predisposición recurrente a la confesión, el culto a la metamorfosis [...] y un concienzudo histrionismo” (Gasparini 122) Así, la máxima gombrowicziana sería, en lugar del “Sé tú mismo”, “Fingid que sois quienes sois”. Dinámica que se expresa a lo largo de su obra, pero sobre todo en sus esquivos *Diarios*. Al mismo tiempo, también ilustra su concepción teatral (o cinematográfica) del espacio literario, en parte porque el diálogo local no le parecía viable o interesante, pero también porque tomar por asalto el campo es la estrategia más coherente –sino la única posible- para una literatura que se pretende de destrucción, renovación y originalidad absolutas. *Ferdydurke* se impondría *contra* el sistema literario vigente, y a partir de aquellos que por estar fuera de él y no compartir sus valores estarían deseosos de renovarlo. Los lectores, semejantes a aquellos fraguados por el autor, se multiplicarían y en conjunto forzarían a los europeizados (malaxados) críticos oficiales a admitir una nueva estética, una estética de la inmadurez, de lo bajo, de lo impertinente, en fin, de todo aquello que constituía la verdadera riqueza nacional y de lo que la élite se avergonzaba.

Es cierto que la novela no había sido concebida originalmente desde ni para este espacio, que venía de la Polonia de preguerra de 1937 y “es difícil no encontrar en ella el paranoico terror (y portentoso presagio) [...] del creciente monstruo totalitario que está por instalarse en Europa.” (Gasparini 97). Sin embargo, su autor piensa que puede funcionar perfectamente en Argentina, no sólo por su apelación universal (de la que está, por otra parte, convencido), sino por tratarse en ambos casos de países periféricos a Europa, “naciones menores” que “viven el mismo

complejo de inferioridad hacia París” (Riccio 20) y guardan su ignorado tesoro en el patio trasero. Pero además, agrego yo, porque la traducción, que no provino de un pulcro trabajo profesional sino que fue en sí misma un acontecimiento literario, produjo un *Ferdydurke* argentinizado, que no se limitó a usar un repertorio de vocabulario de color local, sino que creó un léxico ad-hoc para expresar los neologismos conceptuales de la novela. Más que una traducción al dialecto local, se trató de una re-creación a partir de éste, y por ello parece más orgánicamente vinculada con el contexto al cual se destinaba. Gombrowicz recuerda en su diario cómo en el proceso de traducción se produce la resurrección de un texto para él olvidado y muerto:

“Pero, cuando teníamos traducidas algunas páginas, *Ferdydurke*, libro ya muerto para mí, que yacía sobre la mesa como cualquier otro objeto, empezó de repente a dar signos de vida... y percibí en los rostros de los traductores un interés creciente.” (2001: 56)

De modo que el primer efecto del *Ferdydurke* en español fue el redescubrimiento de la obra por su propio autor y con ello, la revitalización de su vena creativa, ya que desde su llegada a la Argentina, Gombrowicz atravesaba un periodo de sequía de casi 7 años, durante los cuales solamente publicó algunos artículos. Contagiado del entusiasmo de la traducción, empieza a trabajar en su obra de teatro *El casamiento*, que luego, aunque con menor arrebato que la primera vez, también se ocupa de traducir<sup>215</sup> y publicar. El segundo efecto, simultáneo, fue la instalación de Gombrowicz como profeta de un círculo alternativo o contracultural en la escena bonaerense. Gracias a la difusión de esta obra, el escritor polaco se convierte en la leyenda urbana de la que

---

<sup>215</sup> Esta traducción fue un poco más convencional, ya que estuvo a cargo de una sola persona, Alejandro Russovich, en lugar de un comité. Sin embargo, el método se mantiene, en tanto traducción inicial del autor seguida de una larga discusión sobre las mejores posibilidades en castellano, ya que Russovich tampoco sabía polaco.

habla Alicia Borinsky. Finalmente, un efecto indirecto y más tardío de esta edición argentina es, como señala Alessandra Riccio, la difusión de la novela en Francia, ya que fueron dos de estos ejemplares los que llegaron a las manos de figuras como Albert Camus y Francois Blondy, director de la revista *Preuves*, quien escribe una reseña que a su vez concita el interés de Maurice Nadeu, y así se va cimentando el camino de la publicación en francés, ya que pesar del entusiasmo de Konstanty Jelenski y los exiliados polacos de *Kultura* (quienes hicieron circular los ejemplares), ninguno de estos eminentes críticos franceses hubiera podido acceder al original polaco. De modo que no es una exageración decir que la existencia de esta traducción contribuyó, y no poco, a la consagración parisina (por tanto internacional) del autor de *Ferdydurke*.

Después de referirse a la divertida estrategia de promoción de la novela, Piñera acota:

“Todo esto contiene humor, ingenio, sana burla de sí mismo, altivez, orgullo, agresividad, pero también está lleno de patetismo. He aquí a un hombre que lucha para no morirse de hambre.”

(Piñera: 254)

El propio Gombrowicz parece no sólo confirmar, sino llevar esta hipótesis hasta un extremo, cuando en su *Testamento* <sup>216</sup> señala que tras conseguir empleo en el Banco Polaco, “la última razón que podía tener para implicarme en la literatura argentina, es decir, la perspectiva de rascar algún dinero aquí y allá, perdía su validez.” (*Testamento*: 99) Cabe recordar que todos los recuentos biográficos de este escritor nunca dejan de resaltar sus penurias económicas durante sus primeros años en Argentina, (registrando a veces que debió cambiarse de habitación por no poder pagar el alquiler, o que andaba buscando encontrarse con alguien para que le

---

<sup>216</sup> Así denominó al libro de entrevistas y conversaciones con Dominique de Roux, publicado en francés en 1968.

invitara la cena) y que contrastan patéticamente –para emplear el término de Piñera- con sus pretensiones nobiliarias y poses aristocráticas.

De ningún modo hay que menospreciar las condiciones materiales presentes en la generación de una obra artística, pero tampoco –creo yo- hay que minimizar la apuesta simbólica que está buscando toda obra. Que el autor diga que su motivación para “implicarse en la literatura argentina” era estrictamente monetaria, es una manera de renovar su condena a la élite intelectual, es una suerte de reducción a lo bajo de las altas cumbres del pensamiento en que creen estar los escritores argentinos hegemónicos. Para no morir de hambre, Gombrowicz en esos años trabaja en la revista jesuita *Solidaridad*, da cursos de filosofía a señoritas de sociedad que sienten que le están haciendo un favor, se presenta humilde y patriota en la embajada polaca en busca de algún subsidio. Pero pensar que el móvil principal para traducir y publicar su obra más acabada es el “rascar algún dinero aquí y allá” es dejarse engañar por la leyenda de Gombrowicz.

Cierto, Gombrowicz no estaba interesado en contemporizar con la institucionalidad literaria argentina, pero sí intenta asaltar el centro, no tanto para establecerse allí (lo que sería inaugurar una nueva “facha”), sino para des-fachatar todo lo artificioso y autocomplaciente que allí encontraba. Gombrowicz busca ser odiado tanto como admirado, insultado tanto como alabado, héroe tanto como demonio, partir las aguas y estar al medio. El centro que busca no es el de la institución sino el del escándalo. Como finalmente no encontró más rival que la “somnolienta impasibilidad” con la que sus astutos detractores lo castigaron, y como no logró arrastrar tras de sí al caudal de la inmadurez que tanto admiraba del país, tuvo que conformarse con ser el profeta de una (anti)élite ferdydurkista, de un selecto grupo de seguidores que se irían renovando a lo largo del tiempo y en cada una de sus estancias en distintas provincias del país.

Quizás él aún no lo sabía o no quería aceptarlo, pero al crear este centro alternativo, ya formaba parte del sistema literario argentino, como no tardaron en reconocer los críticos locales que se acercaron a su obra y a su figura.

### 4.3 Gombrowicz y Borges: la invención de una polémica

*Transatlántico* es una novela paradójica. Aún cuando desde el título se aventure a cruzar el océano, aún cuando su escenario sea Buenos Aires, es una novela sobre Polonia, y como tal ha sido leída. A nivel de contenido, el dilema moral entre la Patria y la *Filiatría*<sup>217</sup> estructura el relato. Y la Patria, por supuesto no puede ser otra que Polonia. Para probarlo está el repertorio de exiliados polacos que puebla la novela: el consejero Cieciszowski, el Ministro Kosiubidzki, los tres irreconciliables socios de la Empresa Equina o Canina (el Barón, Pyckal, y Ciumkala), el ex Comandante Tomasz Kobrzycki y su codiciado hijo Ignacy. Entre los personajes principales hay solamente un argentino (pero cuya importancia en la novela es esencial, como veremos): el *puto* (en español en el original) Gonzalo. A nivel formal, la crítica ha señalado que su estructura recupera un género arcaico de la literatura popular polaca, el *gaweda*, narración oral que en tiempos antiguos se performaba ante un auditorio (Thompson 79-89). El lenguaje de *Transatlántico*, por otra parte, es una extraña e inquietante mezcla de barroco y argot lumpenescos, en donde los arcaísmos suenan un poco como vocablos vulgares, y viceversa (Thompson 105-111). Este efecto resulta por supuesto sumamente difícil de replicar en la traducción, y las traducciones al español y al inglés que he consultado no lo evidencian del

---

<sup>217</sup> Este término, uno de los neologismos de la novela, se constituye como una suerte de antónimo, ya que frente a la figura del Padre y la idea de deber moral contenidas en Patria, la adoración, con un fuerte componente erótico, del Hijo, implica abjurar de todos aquellos imperativos a favor del goce. En la novela, Tomasz, padre de Ignacy y ciudadano polaco irreprochable encarna la primera, mientras que Gonzalo el “pederasta” propugna la segunda. El personaje Gombrowicz oscila entre una y otra alternativa.



todo<sup>218</sup>. En todo caso, lenguaje y estructura apuntan a recuperar una parte desatendida de la herencia cultural polaca. Desatendida por la tradición romántica, que instituye los modelos literarios sobre los que se cimentará en parte la identidad de la nación polaca, construida en el siglo XIX junto con los demás nacionalismos europeos, según el proceso estudiado por Benedict Anderson (1983). Los antimodelos entonces, sobre los que también se construye esta novela, son el *Pan Tadeusz* (1834) de Adan Mickiewicz, y la *Trilogía* (1888) de Henryk Sienkewicz. En ambos casos, a partir de la dura experiencia del exilio y la ocupación, se romantiza la patria, la infancia y el amor perdidos, añorando por cierto el momento del retorno al idilio. A mayor humillación real, mayor compensación simbólica, explica Gombrowicz en sus *Diarios*. En *Transatlántico*, la dolorosa circunstancia de la patria ocupada (por los nazis) no produce automáticamente la unión, el compromiso y la exaltación de los valores del espíritu polaco, en los que se empeña el ministro Kosiubidzki. Sino, por el contrario, resulta para el narrador la circunstancia perfecta para liberarse de aquella pesada carga, desertando de su Patria e incluso maldiciéndola (2003: 17-18), lo que constituye, según dice el autor en su prólogo, la “fuerte carga de dinamita” (8) que contiene la novela.

Pero ya sea que añore a su patria, (como Aub y como los polacos románticos) o que la maldiga, tal parece que el protagonista de esta obra no llega a cortar realmente las amarras con su tierra natal. La referida maldición ocurre en las primeras páginas de la novela, sin embargo pocas páginas después, contradiciendo el consejo de Cieciszowski, ‘Gombrowicz’ decide presentarse en la legación polaca, en parte en busca de alguna asistencia económica (invocando pues a esa

---

<sup>218</sup> La versión inglesa de Carolyn French y Nina Karsov (1994) resulta más lograda en este sentido que la española de Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek (1986). En su Nota del Traductor, French y Karsov declaran que han tomado como base el inglés del XVII para lograr dicho efecto. Pitol y Piekarek no incluyen ninguna nota, y optan, en mi opinión, por desentenderse del problema usando un español moderno y respetando, eso sí, otras peculiaridades lingüísticas del texto. Nótese que en ambos casos se trata de colaboraciones, e incluso en el primero, sólo una de las traductoras conoce ambas lenguas, mientras que la otra aporta su mayor conocimiento de la lengua de destino, replicando así, en menor escala, lo ocurrido con la traducción del *Ferdydurke*.

patria que provee por sus hijos) y también para apartar las sospechas de desertión que sobre él pudieran haber surgido. A diferencia del autor Gombrowicz, el protagonista del mismo nombre no lleva demasiado lejos el consejo del mismo Cieciszowski de “disolverse, perderse entre extranjeros” (20). Como hemos visto, el escritor polaco procuró crear nutridas relaciones con el medio local, diseñó cuidadosamente su intervención en la escena intelectual (aunque con éxito discreto) y procuró generar un polo alternativo a la –en su visión- europeizada y vergonzante Literatura argentina. Esto no quiere decir que renunciase a relacionarse con sus compatriotas,<sup>219</sup> pero sí que el escenario de su “desertión” (como la llama en el prólogo) y de su exilio, fue más argentino que polaco, a diferencia de su personaje. En su prólogo, el autor califica a Transatlántico como “una fantasía”, subrayando su carácter no autobiográfico<sup>220</sup>. Yo agregaría que es también una ‘proyección’: al narrar su pasado en la Argentina, Gombrowicz está proyectando el regreso, aunque sea simbólico, a Polonia.

La coincidencia en el nombre del personaje con el del autor tiende evidentemente a confundir al lector. Este es un dispositivo que Gombrowicz repetirá en todas sus siguientes novelas. Siguiendo a Phillippe Lejeune en *El pacto autobiográfico* (1975), puede recogerse bajo la categoría de *autoficción*, para la cual el propio Lejeune no logra encontrar ningún ejemplo. Podríamos decir que en la autoficción –o al menos en la Gombrowicz- el autor se performa a sí mismo, se convierte en personaje exagerando sus propios rasgos, teatralizando todo el escenario de la novela.

---

<sup>219</sup> Sobre todo a partir de 1948, en que entra a trabajar en el Banco Polaco, Gombrowicz se integra un poco en la comunidad polaca de Buenos Aires, aunque según se puede colegir de los testimonios recogidos por Rita Gombrowicz, las relaciones con sus compatriotas fueron sobre todo de tipo laboral, y a veces social, mientras que las interacciones propiamente amicales e intelectuales se seguían dando sobre todo con los jóvenes argentinos.

<sup>220</sup>

El “ajuste de cuentas” con Polonia se produce únicamente después de que no cuajara del todo el intento de ‘universalización’ que supuso la traducción del *Ferdydurke*. Si hubiera obtenido un éxito rotundo en Argentina, ¿habría escogido otros temas para su segunda novela? Es posible que sí. Lo concreto es que a partir de 1950, es decir, a poco de terminar la escritura de *Transatlántico*, Gombrowicz procura insertarse en el medio europeo. Por un lado, intenta publicar *Ferdydurke* y *El casamiento* en francés, enviando copias de las ediciones españolas tanto a editoriales como a autoridades culturales que puedan avalarlo, como Gide y Camus. Paralelamente, retoma los lazos, hasta entonces un tanto segados, con su tierra natal: reinicia correspondencia con su hermano Janusz; se encuentra en Buenos Aires con su amigo y colega Jaroslaw Iwaszkiewicz, quien logra interesarlo en la posibilidad de publicar en Polonia; e inicia una sustanciosa y prolongada colaboración con la revista de la emigración polaca *Kultura*, que publicó en varios números extractos de *Transatlántico*, y más adelante, de los *Diarios*. Gombrowicz logró encender la pradera: la hostil y a veces violenta reacción a dichos extractos por parte de sus compatriotas en Polonia y en el exilio, cimentó el camino de su publicación en su lengua natal. A comienzos de 1953, el Instytut Literacki, casa editora de la revista, publicará *Transatlántico* y *El casamiento* en un solo volumen, y seguirá publicando todas las obras subsecuentes de Gombrowicz. Finalmente, en 1958 se publica la traducción al francés del *Ferdydurke*, que es bastante bien recibida, y ya no tardan en llegar las demás obras. Aunque muchos de los hitos de este trayecto se deben seguramente al azar, puede apreciarse también la persistencia del escritor para sacar adelante su obra. Podría considerarse pues, la escritura de *Transatlántico* como el primer paso de un cambio de rumbo en su estrategia literaria: de Argentina hacia Polonia; de América hacia Europa. Por eso no debe extrañarnos tanto que la novela sobre Argentina sea la más polaca de todas las suyas. Al otro lado del Atlántico se inicia

el viaje de retorno simbólico a Europa, que muchos años más tarde, en 1963, se convertirá en un retorno real<sup>221</sup>.

Pero esto no quiere decir que en *Transatlántico* no pueda encontrarse nada sobre Argentina. Si bien la novela tiene un pie firmemente asentado en Polonia, el otro todavía reposa sobre la tierra en la que Gombrowicz seguía viviendo. Creo que hay dos instancias en que el acerbo comentario del autor revierte hacia Argentina, y sintetiza un poco su experiencia. La primera es el pasaje del duelo literario entre el protagonista y la celebridad literaria local. La segunda es el personaje de Gonzalo, de gran importancia tanto narrativa como estructural en la novela.

Pablo Gasparini sintetiza así los presupuestos narrativos que pone en juego la primera escena referida:

“Invitado (o intimidado) por el representante de la Delegación Polaca a asistir a una recepción literaria, el pendular Gombrowicz de *Transatlántico* se verá obligado, de pronto, a demostrar la grandeza de su nación a la pretensiosa intelectualidad argentina. [...] [Los nacionalistas polacos buscan] demostrar la superioridad de su artista o “perro” polaco (pues se lo azuza y se lo trata como tal); instar a que su histriónico Gombrowicz se muestre –en este *bluff* que la institución arte habilitaría- mordazmente superior al “Maestro local”, a que su perro, en fin, “muerda”, con ostensible impiedad- al “Escritor más Famoso” de la Argentina” (196)

De modo que el encuentro se produce, reiterando el tema principal de la novela, a partir de la defensa de los valores nacionales que se le encomienda oficialmente al protagonista, y que este ejecuta de manera ambivalente e histriónica. Sin embargo, la caracterización del rival y de su círculo, así como el desarrollo del duelo mismo, introducen un comentario sobre el medio

---

<sup>221</sup> No retornará, sin embargo a su tierra natal, dado que el régimen comunista no le tenía demasiado aprecio. Pasará sus últimos años en algunos pueblos de la campiña francesa.

literario argentino que no está supeditado a dicho tema, sino más bien sintetiza en un episodio la experiencia que el autor vivió a lo largo de varios años, y que ya hemos explorado un poco.

¿Quién es, pues, este famoso escritor? A ojos vistas parece tratarse de Borges, aunque aquí llega Ricardo Piglia para sembrar la duda (y la discordia) e identificarlo con Eduardo Mallea:

“En *Transatlántico* de Gombrowicz [...] hay una escena memorable. Se trata de una especie de payada sarcástica entre un oscuro escritor polaco, llamado por supuesto “Gombrowicz”, y un escritor argentino en el que se identifican fácilmente los rastros de Eduardo Mallea, el novelista argentino por excelencia en esos años. Este “Mallea” (que también puede ser Mujica Láinez pero sobre todo recuerda a Carlos Argentino Daneri) posa de refinado y erudito y se pasea por el infierno de las influencias: cada vez que “Gombrowicz” habla le hace ver que todo lo que dice ya ha sido dicho por otro.” (Piglia 49)

La ‘facilidad’ con que, según Piglia, se puede identificar a Mallea, haría innecesaria la sugerencia de un segundo candidato (Mujica Láinez). Además, aun suponiendo que Mallea fuera, en efecto, “el novelista argentino por excelencia” de la época, cabe observar que en *Transatlántico* no se habla en ningún momento de un “novelista”, sino, simplemente, de un “escritor.” Finalmente, tras “el infierno de las influencias” que menciona Piglia, no cuesta demasiado adivinar los juegos textuales de Borges y su constante apelación a la referencia, ya sea precisa o apócrifa. Esta es, al fin y al cabo, una de las características más visibles de su narrativa.

¿Por qué, entonces, prefiere Piglia identificarlo con Mallea? Gasparini opina que “la opción de Piglia por Mallea obedece a su resistencia en contextualizar a Borges ya en un plano de consagración en la época en la que el texto se enmarca (1939)” (222) Si bien es cierto que en dicho año Borges aún no había alcanzado la cumbre de su prodigiosa carrera literaria, ya había publicado, además de sus poemas, dos libros capitales de ensayos, *Discusión* e *Historia de la*

*eternidad*, y su colección de cuentos *Historia universal de la infamia*. En 1939, Borges ya colaboraba en varias revistas literarias, incluyendo *Sur*, y había traducido a Virginia Woolf. Es cierto que sólo en los años inmediatamente posteriores Borges iba a terminar de convertirse en Borges, con la obtención del Premio Nacional de Literatura en 1941 por *El jardín de senderos que se bifurcan*, así como la reconversión de este último título en el clásico *Ficciones*, y la primera colaboración con Adolfo Bioy Casares (*Seis problemas para don Isidro Parodi*). Podría pues acusarse a Gombrowicz de un ligero anacronismo (lo que no sería un gran problema en una novela que poco tiene de realista), pero es claro que hacia la época de escritura de la novela, sino también de su acción, era Borges –y no Mallea- la autoridad literaria más prominente de Buenos Aires, y por lo mismo, el blanco idóneo para la artillería de Gombrowicz.

Si Piglia no lo quiere ver así, es, en realidad, por la razón más simple: porque no conviene a su hipótesis. En su ensayo, Piglia argumenta precisamente a favor de las coincidencias entre estos dos escritores, ya que ambos producirían dentro de “literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas” (51), lo que Deleuze y Guatari famosamente llamaron “una literatura menor”. Si Gombrowicz se ubica a sí mismo como marginal en oposición al céntrico Borges, Piglia reubica a ambos en el margen y desde allí puede acercar al polaco a la literatura argentina. La oposición Borges/Gombrowicz tampoco convence a Juan José Saer<sup>222</sup>, quien, aunque no hace mención de la escena de *Transatlántico*, sí enumera –en lugar de escamotear- las acusaciones “que Gombrowicz blande a menudo contra Borges” (119) para rebatirlas y encontrar que existen, en cambio, “coincidencias profundas”. El argumento central de Saer es afín al de Piglia. Gombrowicz, dice Saer, guarda una perspectiva exterior “no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente, y, sobre todo

---

<sup>222</sup> En su ensayo sobre Gombrowicz titulado “La perspectiva exterior”, y reproducido en Tcherkaski, 2004.

[...] respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior.” (115) En última instancia se trata de una perspectiva exterior “generalizada, ya que Gombrowicz la aplica de un modo sistemático a todo lo que examina” (ibíd.) Aquí la coincidencia con Piglia: “Esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina [epitomizada en Borges] de relacionarse con Occidente.” (ibíd.)

Este es un argumento que no deja de llevar razón, y tanto el propio Gombrowicz como su aliado Piñera tienden a suscribirlo.<sup>223</sup> Más allá, sin embargo, del acierto o desacierto de la hipótesis, tal parece que la “pertenencia” de Gombrowicz a la literatura argentina, la “argentinización” a la que nos hemos referido al principio, pasa siempre por la aduana de Borges. No por nada el escritor petulante de *Transatlántico* le recuerda a Piglia “sobre todo” al escritor petulante de *El Aleph*. La voluntad de Gombrowicz de instalarse en los extramuros de la ciudad letrada terminaría por expulsarlo también del país; es preferible entonces, si lo que se quiere es incluirlo, ampliar los muros y encontrar esas “coincidencias profundas” que una rivalidad superficial y anecdótica tendería a ocultar. ¿Será acaso que no hay, en el vasto campo de la literatura argentina de mediados de siglo, ningún espacio libre de iridiscencias borgianas –o si se quiere, Sur-eñas – en el que se pueda instalar un aspirante a anti-Borges? Es curioso, porque es el propio Piglia quien contrapone, en *Respiración artificial*<sup>224</sup> (de manera un poco más lúdica, por tratarse de una novela), a Borges con Roberto Arlt, proponiendo, con elaborados y provocadores argumentos, que Borges sería el escritor que clausura el siglo XIX, mientras que Arlt inauguraría la literatura argentina moderna del XX (1992: 130-138). De modo que Arlt

---

<sup>223</sup> Alessandra Riccio (1996: 20) cita una conversación radial en que ambos escritores sostuvieron ideas parecidas, sin mencionar por supuesto a Borges.

<sup>224</sup> Cabe resaltar que en esta novela aparece un escritor polaco apellidado Tardewski, en el que se puede identificar fácilmente algunos rasgos de Gombrowicz. Tardewski es, en la novela, el que viene de fuera y con su perspectiva le hace (re) pensar al protagonista Renzi sobre su tradición literaria. Marzena Grzegorzcyk considera esta novela como la más clara muestra del legado gombrowicziano en la Argentina, aunque Gasparini no está del todo de acuerdo.

podría concebirse como un polo alternativo a todo lo que representa la literatura de Borges<sup>225</sup>. De hecho, cuando Piglia en su ensayo sobre Gombrowicz habla de su estilo, afirma que “uno piensa inmediatamente en Roberto Arlt.” (1990: 52) y sin embargo, a la hora de ubicar al polaco en el mapa, prefiere ubicarlo junto con Borges, como una manera de ubicarlo dentro de la literatura argentina. Arlt, al fin y al cabo, es una rareza y no tiene seguidores, más que un polo alternativo es un polo ex-céntrico y sólo el hecho de haber nacido en suelo argentino le da derecho de ciudadanía, pero no parece un buen árbol al cual arrimarse para ‘argentinizar’ a un evasivo polaco.

Pablo Gasparini discrepa de Piglia y Saer a partir del concepto de “tantalismo” introducido por Virgilio Piñera en su “Nota sobre literatura argentina de hoy”<sup>226</sup>. A partir un giro sobre el mito de Tántalo, “que se habría atado a sí mismo a fin de procurarse el dulce tormento que era para él mirar sin tocar aquellos frutos y aquella agua” (Piñera 175), Piñera evalúa la relación entre los escritores argentinos y la realidad que los rodea. “Amurallados en un orbe metafísico gratuito, pleno de categorías intelectuales” (íbid.) contemplan desesperaciones, tragedias y asesinatos que narran en sus ficciones con una mezcla de impasibilidad, envidia y desprecio. Se preocupan tanto de la ornamentación de la frase, de la “fórmula formal”, que sus obras resultan como “un pastel del cual la ornamentada superficie de merengues y grageas se repitiera incansablemente” (176) hasta el punto que la masa queda totalmente oculta y desapercibida. Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Borges, serían para Piñera los autores “del más quintaesenciado tantalismo”, y Gasparini agrega a la lista a Lezama Lima y al propio Piglia (124-

---

<sup>225</sup> Otro posible polo sería, en la línea del artículo, Macedonio Fernández. Piglia no piensa ni por un momento en lo que lo podría ser de manera más evidente el polo alternativo a Sur, es decir el Grupo de Boedo, de ideología socialista, y que predicaba una literatura mucho más política. Sin embargo para la década del 40 la rivalidad entre ambos grupos ya se había difuminado mucho tanto por acercamientos entre sus miembros como por la silenciosa victoria de la estética de *Sur*. Por otra parte, Gombrowicz, si bien guardaba distancia de *Sur*, se encontraba aún más alejado del arte politizado de Boedo, cuyos presupuestos no compartía en absoluto.

<sup>226</sup> Publicada originalmente en *Orígenes* N° 13, primavera 1947, y reproducido en *Poesía y Crítica* (1994)



134). De todo esto he podido encontrar ecos en el mismo Gombrowicz cuando contrasta “la palabra directa y ágil” del pueblo argentino con “el Verbo ornamental, retórico, rebuscado y un tanto estéril” de su Literatura (1999: 21)<sup>227</sup>. No se trata entonces solamente del viejo conflicto entre arte y vida, sino de dos propuestas estéticas diferentes, y rivales. En vez de coincidencias, Gasparini encuentra diferencias profundas. Después de confrontar la estética de Borges, basada en la apropiación marginal de lo universal, y la de Gombrowicz, basada en el dismantelamiento de lo universal a partir de un Yo radical, Gasparini cuestiona la equiparación de Piglia afirmando que:

“es a expensas de ignorar aquella variable que Piñera intensifica a partir de su experiencia con Gombrowicz: aquella desfachatada irreverencia en la escritura –ya sea que se entienda por esto, en primera instancia, la negación de una literatura profesional o especulativa o, más ampliamente, el deseo de hacer de la escritura una práctica bufa, remisa a la seriedad, y en la que un desubicado y complicado “Yo” de impertinente soledad pretende exorcizar su miedo (o terror) menos con un explícito “hacer pensar” que con el (histriónico y guarango) alarde de su propia capacidad de seducción.” (131)

Lo que constituye para este crítico la esencia de la escritura de Gombrowicz. Gasparini está más interesado en leer a Gombrowicz que en usarlo de observatorio para leer la literatura argentina, como hacen Saer y Piglia. Por tanto, no muestra particular empeño por incorporarlo a la cultura argentina<sup>228</sup>, aunque si se tratase de establecer un parentesco “encontrarían en la propia Argentina un temprano antecedente: Roberto Arlt” (126). El anti-tantalismo, la desacralización de la literatura, y la reivindicación de lo bajo harían de Arlt el gran “desubicado del Arte” dentro de la literatura argentina, adjetivo este último que el crítico suele reservar para Gombrowicz, a

---

<sup>227</sup> Extraído de la plaqueta *Aurora*, publicada artesanalmente por Gombrowicz en 1947 como parte de su campaña ferdydurkista, y reproducida en su integridad en el periódico trimestral *Diario de Poesía*, Buenos Aires, primavera de 1999.

<sup>228</sup> Incluso desde el título, ya que *El exilio procaz* se subtitula “Gombrowicz por la Argentina”, subrayando el tránsito y evitando la idea de permanencia de la preposición “en”, que usa, entre otros, Rita Gombrowicz.

quien lee desde la figura de la ‘desubicación’. Pero una golondrina no hace verano, y dos desubicados no construyen una vía alternativa a aquella por la que suele discurrir la literatura argentina. Si el precio de una mejor comprensión de la obra de Gombrowicz, es el de renunciar al proceso de su localización, no parece ser un precio demasiado elevado, puesto que el que Gombrowicz no se asimile a la literatura argentina no quiere decir que no tenga nada que decir sobre la misma.

Me he detenido en este proceso de localización de Gombrowicz por parte de la crítica literaria argentina porque las recontextualizaciones que su obra genera o permite me parecen tan importantes como la reevaluación que él emprende de las literaturas polaca y argentina. Cómo y desde dónde se ha leído a Buñuel, a Herzog, a Aub, a Gombrowicz; qué estrategias se ha empleado en cada caso para ‘llevarlo’ o ‘traerlo’ e insertarlo en un contexto nacional que no es el que ‘naturalmente’ le corresponde, todo eso forma parte también de estos autores, de su inestabilidad y permeabilidad geográfica, que un análisis detenido de su obra permite igualmente evidenciar. Aún si la estrategia de Piglia sólo resulta parcialmente convincente, quede claro que no se trata meramente de un capricho o de una provocación del autor de *Respiración artificial*, sino del desarrollo de posibilidades que el propio Gombrowicz, en su praxis literaria, en su reconversión del *Ferdydurke*, y también en pasajes de *Transatlántico*, y de sus *Diarios*, instigó. Hemos dicho que el primer inventor de un Gombrowicz argentino es él mismo.

También es cierto que si pensamos en el Borges que conocemos ahora, desde la posmodernidad, con sus sutiles e ingeniosas apropiaciones de la enciclopedia europea, con su enriquecedora polisemia, podríamos empezar a trazar rutas de conexión con Gombrowicz, como lo hacen Piglia y Saer. Pero Gombrowicz no pudo conocer a este Borges, porque no estaba discutiendo tanto con su obra como con su figura. Como algunos a escritores latinoamericanos

(recuérdese el diálogo entre Vargas Llosa y García Márquez en la Universidad Nacional de Ingeniería en Lima) Borges le parece al escritor polaco demasiado europeo. Reconoció, eso sí, desde el primer momento, que era el más talentoso del medio, y por tanto el líder al que debía enfrentarse en su performance simbólica.

Vuelvo a la escena del duelo literario en *Transatlántico*. En tan sólo diez páginas (52-62) pinta un retrato demoledor del medio cultural argentino, y condensa además opiniones suyas expresadas por extenso en Diarios y escritos varios. Sería un poco trabajoso detenerse en cada uno de los aspectos sugeridos por esta escena, de modo que abordaré los que considero más esenciales. Al pintar el ambiente de la recepción en la casa del pintor Ficinati, el narrador describe el medio literario argentino, en el que la “cordial ternura” entre los invitados oculta mal un absoluto desinterés por la persona del otro: “mientras uno aún charlaba, el otro, distraído, ya no lo escuchaba, dedicado por entero a observar sus propios Calcetines.” (53-4) Se intercambian comentarios triviales sobre novedades literarias, honorarios por artículos en la prensa y precios de terrenos. De pronto irrumpe en los escritores la ‘mala conciencia’:

“¡Pero qué estamos diciendo! ¡Ay! ¿Por qué no sabemos Hablar? ¡Ay! ¿Por qué no nos Respetamos y nos Honramos a nosotros mismos? ¡Ay! ¿Por qué esta chatura, por qué esta chatura?  
(54)

La respuesta podría ser, siguiendo a Gombrowicz, que lo único equivocado es esa voluntad de engrandecimiento, ese deseo de “saber hablar” que se traduce directamente en la imitación de los modelos europeos, “altura” que los escritores argentinos pugnan por alcanzar. Como vimos, para Gombrowicz esto implica la autonegación de lo más valioso del país, incluso si se lo considera en términos estilísticos:

Si en privado somos ingeniosos, creadores y llenos de chispa, mientras en público nuestra voz sufre un leve apagamiento, esto prueba que, nuestro estilo público está por debajo de nuestro estilo privado. En casa somos vitales porque somos nosotros mismos, pero en público ocultamos nuestras verdades internas y nos convertimos en voceros de la Abstracción. (1999: 21)

La auténtica ‘altura’ consistiría en hablar –paradójicamente- “desde el subsuelo”, como intenta hacerlo Gombrowicz en su plaqueta *Aurora*, de donde proviene la cita. Esta revista anónima de un pliego y sólo cien ejemplares fue publicada como un divertimento entre Gombrowicz y Piñera (este publicaría casi simultáneamente una revista de respuesta, titulada *Victrola*, supuestamente dedicada a defender la alta cultura) poco antes de iniciar la escritura de la novela. Pero más aún que la disociación entre lo público y lo privado, o el apagamiento que se produce justamente por buscar la iluminación, lo que me llama la atención de este pasaje es el uso de la primera persona del plural. Así como los jóvenes argentinos en la novela se angustian en forma colectiva, este Gombrowicz no firma su plaqueta y juega a ser también una voz colectiva: el “Comité de la Resistencia” es quien firma la editorial. Hecho un tanto insólito pues Gombrowicz se caracterizó por defender la voz individual, la expresión a partir de la experiencia personal, y condenó enérgicamente el uso del ‘nosotros’<sup>229</sup>, ya que usualmente sirve como trampolín hacia el estilo público y la abstracción. Sin embargo en *Aurora*, en parte por estrategia retórica, en parte porque su propio apellido (ese que tan obsesiva como engañosamente aparece en sus novelas) ha sido borrado de la página, se atreve a usar la voz colectiva. Y el ‘nosotros’ que usa no es el de un supuesto comité, sino exactamente el mismo que en otras partes critica, es decir, ‘nosotros los argentinos’. A diferencia de sus *Diarios*, en donde sus variadas opiniones

---

<sup>229</sup> “¿No será culpa del ‘nosotros’, de la palabrita ‘nosotros’ (de la que desconfío tanto y que prohibiría usar al individuo solo)? [...] ¡Y el ‘nosotros’ es un abuso! ¡Al fin y al cabo el individuo está hecho para decir ‘yo!’” (*Diario* 2: 170-1)

sobre la Argentina están expresadas cuidadosamente desde el punto de vista de un exiliado polaco, en esta olvidada plaqueta Gombrowicz critica la cultura argentina desde ella misma, como un connacional que tiene derecho a hablar en el plural. Se convierte, casi, en uno de los jóvenes escritores invitados a la fiesta de *Transatlántico*.

Finalmente llega el Maestro local, acompañado de su séquito<sup>230</sup>, y, como señalamos, ‘Gombrowicz’ es azuzado por sus compatriotas, como un perro, para ‘morderlo’. De modo que el primer ataque lo inicia él, hablando a su círculo, pero lo suficientemente fuerte para que escuche su rival:

“ – No me gusta la Mantequilla demasiado Mantequillosa, ni los Fideos demasiado Fideosos, ni la Sémola demasiado Semolosa, ni los Cereales demasiado Cerealientos.” (57)

Estas palabras logran concitar la atención general y la del Maestro, quien, después de enterarse con alivio que el Escritor Extranjero no era “Inglés, Francés o acaso Holandés”, sino simplemente Polaco, se dispone a responderle. Adelantamos que en esta y las demás réplicas el Maestro siempre responderá remitiendo las frases de su rival a una cita previa (sucesivamente, de Sartorio, Madame de Lespinasse y Cambronne) que “refuta la demanda de expresión y originalidad.” (Gasparini 197). Pero antes de abordar esta retórica de la referencia, quiero detenerme en el desafío –y declaración de principios- lanzado por el ‘Gombrowicz’ de la novela. ¿A qué se refiere con este enigmático y paradójico rechazo de la mantequilla mantequillosa? Gasparini recuerda que en su manifiesto “Contra los poetas”, Gombrowicz usa otra metáfora culinaria al decir que “el azúcar sirve para endulzar el café y no para comerlo a cucharadas de un

---

<sup>230</sup> En el que destaca “una dama, envuelta en una capa de cibelinas, con plumas de avestruz y de pavorreal y una gran bolsa de mano” (55) que quizás podría identificarse con Victoria Ocampo. En *Aurora* al menos se encuentran varias menciones irónicas a la fundadora de *Sur*, al punto que los editores de *Diario de Poesía* (que reproducen las plaquetas) comentan que se trata de “una revista destinada casi íntegramente a burlarse de Victoria Ocampo”, afirmación sin duda exagerada, pero no falsa.

plato” (Apud. Gasparini 229). El azúcar en estado puro o, podría decirse, demasiado azucarada, es equiparada a la poesía demasiado poética, a la literatura demasiado literaria. De manera un tanto críptica, Gombrowicz está reiterando en este diálogo su condena al exceso de ornamento y de artificio que representa mejor que nadie –para Piñera y Gombrowicz- la literatura de Borges. Y si persistiera alguna duda sobre esto último, podría despejarla esta otra cita de *Aurora*:

“Se sabe que Borges publicará un nuevo libro de altos quilates, Capdevila un volumen de romances y Larreta una manzana. Pero no hay vida. Todos estos hombres no son hombres sino meras abstracciones o, mejor dicho, muy talentosas y capacitadas fábricas. [...] *Borges ya se ha vuelto demasiado borgiano*, y francamente, Barletta nos resulta demasiado Barletta”. (1999: 21, subrayado mío)

La referencia adicional, bajo la misma estructura, a Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo y conspicuo miembro del Grupo de Boedo, avanza un paso más allá la condena de este polaco localizado a todo el sistema literario argentino, tanto en su extremo más ‘purista’ como en el más ‘comprometido’, mostrando que en ambos casos se trata de fórmulas repetitivas, de “fábricas”. Más que optar entre una y otra alternativa predeterminada, lo que pretende Gombrowicz es instalarse en el medio literario como una voz inconfundible, un nuevo núcleo que transforme el predecible panorama editorial y explote lo que ninguno de los dos bandos ha podido apreciar de su entorno.

Así podemos entender la segunda intervención de ‘Gombrowicz’ en su respuesta al Maestro: “¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien Habla?” (58). Ese Yo que habla es la defensa de Gombrowicz ante la retórica de la referencia esgrimida por este Maestro borgiano quien, antes de cada respuesta, hurga cuidadosamente entre sus libros y papeles. En *Aurora*, Gombrowicz también confronta esta retórica de la cita, defendiendo la

convicción propia, pero usando, curiosamente, la segunda persona, como un Maestro de cuño opuesto que diera consejos a sus discípulos:

“Cuando te digan algo nunca digas “eso ya fue dicho”. Es de pésimo gusto y denota una mentalidad pretenciosa de foxterrier de moda con afanes de erudición y una sed incurable de una originalidad enfermiza. Las personas que tienen algo que decir nunca se preguntan si ya fue dicho.

Salpicar notas con citas es una tonta costumbre. No busques nunca otra autoridad, sino la de tu propia convicción. Acostúmbrate a hablar en tu propio nombre sin ocultarte cobardemente como un chihuahua entre las piernas de Huxley, Marx o Shelley. ¡Perritos, no sean perritos entre comillas!”  
(1999: 21)

Sin embargo, cabe notar que en la escena de *Transatlántico* es el Maestro local quien termina ganando la lid, al remitir una y otra vez, todos los ataques de su adversario a una cita previa. El último intento de ‘Gombrowicz’ de romper con la prisión del lenguaje es acudiendo a la procacidad: “¡Mierda, mierda, mierda!”, pero nuevamente se ve envuelto en las redes del Maestro, quien lo remite al eufemismo francés “le mot de Cambronne”. Al final el protagonista termina por enmudecer, se queda sin palabras, “porque lo mío ya no Era Mío, sino que parecía un Robo.” (59). La defensa de Gombrowicz de la convicción individual, de la voz personal, no ignora en absoluto que el lenguaje es un entramado social, que los significados pueden modularse pero no crearse, que la originalidad es una pretensión “enfermiza”. El lenguaje de *Transatlántico* (como el de *Ferdydurke*) es sumamente original, pero es una originalidad que se logra no intentando la inútil empresa de decir lo que nadie ha dicho, sino más bien haciendo resonar a la vez sus diversos tonos, haciendo sonar al barroco como un dialecto rústico y viceversa; o también, haciendo colisionar los semas contenidos en las frases, afirmando y negando simultáneamente, diciendo y desdiciendo, socavando el proceso de estabilización del sentido con un lenguaje esquizoide (Gasparini le llama “discurso *borderline*”), ambiguo, que no

se puede capturar en las redes de la cita por estar en permanente fuga. Hacía falta que pasara el tiempo para que se pudieran acomodar esas voces en los lectores y críticos argentinos.

#### **4.4 Gonzalo y la otra Argentina**

Nada es concluyente en esta novela proteica, y tampoco lo es la derrota del narrador. Después de haber sido robado de su propia voz, avergonzado ante sus compatriotas, decide escapar, “huyendo de mi deshonra y de mi vergüenza”, “pero cuando me hallaba cerca de la puerta, volví hacia atrás y recorrí una vez más todo el salón” (60). Camina y Camina, “y mis pasos se hicieron cada vez más fuertes, más potentes...”. El pasar del plano del lenguaje al de la acción, de lo simbólico a lo físico le permite cierta imposición, (“uno se metió debajo de un Mueble, otro se escondió detrás de un Sillón”) sobre todo por lo desconcertante del ejercicio, que rompe tanto las normas de la corrección social como del dominio simbólico. No es pues una movida válida, por eso esta Victoria del Cuerpo, si así puede llamársele, sólo puede ser equívoca: produce en los invitados, incluso en sus compatriotas, desconcierto, miedo e ira sucesivamente; en contraste con los aplausos y chasquidos de lengua que generan las réplicas del duelo verbal, sobre todo las del Maestro (que a esta altura ya ha desaparecido, no tanto de la fiesta como del texto, pues después de su última intervención triunfal no hay más mención a su figura). Pero además de equívoca es una victoria efímera, pues pronto el propio acto de Caminar se apodera de la voluntad del caminante (“Diablos, ya no sabía qué hacer con aquel Caminar”), o para ponerlo en categorías del autor, emerge la Forma para imponerse sobre la acción. Pero no es sólo esto lo que le ocurre sino que, una vez atrapado por su propio caminar, el narrador se percata de hay otro hombre imitándolo, replicando su caminata. Cuando lo observa con más detenimiento, resalta el



detalle de que “sus labios eran rojos, pintados de Rojo, Encarnados” (61), y el estupor que le produce este descubrimiento (“Aquel que a mi lado Caminaba y a cuyo lado yo Caminaba, no era Toro, sino Vaca”) le permite huir por fin de la fiesta.

Así hace su aparición Gonzalo, el homosexual que orquestará la mayor parte de los acontecimientos del resto de la novela. Si un poco disimulado Borges es el maestro de la palabra, de lo que se puede decir, en fin de lo simbólico; este Gonzalo, también local, es a su vez el maestro del cuerpo y de la seducción, tan versado en la sutileza del gesto como el otro en la sutileza de la inteligencia. La estrategia para seducir a Ignacy, su principal objeto de deseo, hasta el punto de volverlo contra su padre<sup>231</sup>, es notablemente elaborada y sutil: Horacio, un criado de Gonzalo de la misma edad de Ignacy, empieza a concordar sus movimientos con los de éste (“con sus Movimientos le contestaba a sus Movimientos y era como si le hablara al moverse” (134)) hasta que, en un momento los movimientos de Ignacy no hacen más que replicar los de su compañero, quedando sometido a la corporalidad de éste, y por tanto a la voluntad de Gonzalo. Es pues desde este dominio del cuerpo que Gonzalo proclama la victoria del narrador (“venciste a todos los demás con tu Caminata” (62-3)) y crea en él un lazo de adhesión que será tan intenso como la repulsión moral que no deja de producirle, tanto en este primer encuentro como en el resto de la novela.

La función estructural que cumple este personaje es característica de las novelas de Gombrowicz. Ewa Thompson lo denomina “stage producer” (63-65). Este sería un alter ego y ayudante del narrador que juega en la trama un rol más importante que el propio narrador, y que tiene una comprensión más profunda que éste de lo que está en juego. Además, este ‘productor

---

<sup>231</sup> La novela se cierra con la inminencia del parricidio que, sin embargo, cuando está a punto de consumarse desemboca en una desaforada y totalmente carnavalesca carcajada general.

escénico' comparte con el narrador una tendencia sadomasoquista y le ayuda a descubrirla y /o satisfacerla. (ibíd.) Thompson ve esta dupla narrativa como una regularidad en las novelas de Gombrowicz que cumple más o menos las mismas funciones, y si alguna variación existe está en el narrador, que se va volviendo más lacónico de novela a novela. En mi opinión, toda la estructura narrador/productor escénico se plantea de manera diferente en cada obra, hasta el punto que en *Cosmos* es bastante discutible la existencia de un productor escénico, a no ser en los últimos capítulos de la novela. Donde más claramente se expresa la relación solidaria y de colaboración entre ambos personajes es en *Pornografía*, donde en efecto 'Witold' y Fryderyk se ponen de acuerdo primero secreta y luego abiertamente para tramar la perversión de los adolescentes Karol y Henia en la foresta polaca. ¿Y en *Transatlántico*? Creo que la relación es de disyunción tanto como de conjunción. Gonzalo ciertamente actúa como un gran productor escénico (o fílmico, dada la espectacularidad de sus puestas en escena) al maquinar el primer acercamiento a Ignacy en la Sala de Baile del Parque japonés, el imposible duelo con el padre con las pistolas descargadas y finalmente la fiesta en su casa. Gonzalo usa de su astucia, de su encanto y de las debilidades ajenas para lograr sus objetivos. 'Gombrowicz' actúa unas veces como su cómplice y otras como su enemigo. El narrador de esta novela oscila entre la Patria (Polonia, Tomasz) y la Filiatría predicada por Gonzalo, sin terminar de decidirse por ninguna de las dos.

Gonzalo representa pues muchas cosas y quizás una de las más desapercibidas y que a mí más me interesa destacar, es que representa a la Argentina. No, ciertamente, a la Argentina intelectual que se quedó en la casa del pintor Ficinati y que no vuelve a aparecer en la novela, sino a la otra cara del país, la de la juventud y la inmadurez, que al autor le parecía más admirable. Gonzalo replica en gran medida las experiencias nocturnas de Gombrowicz en los

primeros años de su llegada, relatadas en su *Diario*. “Retiro”<sup>232</sup>, la zona portuaria y ferroviaria de la ciudad, se convierte en la cifra de aquella “obsesión [que] empezaba a dominarme por completo” (2001: 42), es decir, la de aventurarse detrás de jóvenes de clase baja (en la novela: “correr de nuevo detrás de los jóvenes Aprendices, Artesanos, Lavaplatos, Soldados o Marineros” (65)). En el *Diario* Gombrowicz insiste bastante en que no es homosexual y su búsqueda no era de carácter erótico, sino espiritual o metafísico (aunque el adjetivo sería seguramente objetado por él), una contemplación de la belleza de la juventud ajena e indirectamente de la propia, así como del poder de la inmadurez y lo inacabado para barrer las abstracciones en que discurría su vida diurna. En *Transatlántico* sí se trata evidentemente de una aventura erótica (incluso con ribetes de prostitución, ya que el ofrecimiento de dinero es el anzuelo que usa Gonzalo para atraer a los jóvenes); sin embargo aquí tampoco se llega a producir la consumación del acto (homo)sexual, ya que ante los requerimientos de Gonzalo, los muchachos lo rechazan o lo insultan, o lo golpean y le roban apenas se empieza a sacar la ropa (63-65). Ciertamente aún queda terreno por explorar en la compleja y reticente relación de Gombrowicz con la (y con su) homosexualidad, pero para mis fines no es tan relevante si el impulso que guía al narrador de los *Diarios* o a su alter ego en la novela es carnal o anímico; podría decirse que se trata en ambos casos del mismo impulso: filiátrico.

Gonzalo representa entonces esa pulsión por la otra Argentina. No representa a esa Argentina, ya que Gonzalo es rico (incluso millonario), sofisticado y maduro; pero condensa en cierta manera el valor que ella tiene para el autor. Condensación que no deja de ser también una suplantación: Gonzalo finge ser su propio mayordomo, los jóvenes marineros y soldados aparecen en la novela de modo fugacísimo, e Ignacy es “menos una conciencia que un mero

---

<sup>232</sup> En la novela no se hace mención expresa de este barrio, pero sí indiciaria con una referencia a “la torre construida por los ingleses.”

objeto de disputa entre su padre y Gonzalo” (Gasparini 192). Ignacy de hecho no pronuncia más de tres o cuatro frases cortas a lo largo de la novela. Dos importantes ocasiones en las que el narrador se persuade de abandonar el partido del padre por el de Gonzalo ocurren cuando contempla a Ignacy durmiendo, es decir que la capacidad de seducción del adolescente se amplifica cuanto más se acalla su voz, cuanto más se convierte en objeto estético y erótico. La proclamada defensa de la expresión personal parece no incluir a este efebo. Esto llama aún más la atención si se compara con otras novelas de Gombrowicz en las que sí se les otorga voz a los adolescentes alrededor de quienes se articula (parte de) la trama. En *Ferdydurke*, el peón Quique se burla de las costumbres de los señoritos, y en *Pornografía* Henia y Karol se resisten a cumplir con las expectativas que ‘Witold’ y Fryderyk tienen para ellos. Gasparini opina que la mudez de Ignacy indica la suspicacia del autor textual con respecto al proyecto filiátrico de Gonzalo. Es posible, pero no suficiente para explicar este extraño escamoteo. Por un lado, el deseo homoerótico parece ser un tema particularmente delicado para Gombrowicz, que sólo aborda de manera directa en algunas páginas de sus diarios (de un modo bastante sublimado) y en esta novela. El deseo heterosexual y además indirecto de *Pornografía*, el deseo de fraternización con el peón en *Ferdydurke*<sup>233</sup> parecen prestarse mejor a la subjetivación del otro que el turbulento deseo homosexual, en donde la objetificación no es sólo consecuencia, sino también causa de la libido. Herramientas psicoanalíticas o el aporte de la teoría de género serían útiles para explorar con mayor detenimiento esta cuestión. Los planteamientos de Judith Butler sobre el género y la sexualidad como algo que se escenifica y actúa trazan de hecho puentes hacia la performatividad literaria y simbólica del escritor polaco.

---

<sup>233</sup> Aunque ciertas connotaciones homoeróticas de esta voluntad de “fraternización” son innegables en la descripción del acercamiento entre Polilla y Quique, el narrador se empeña en distinguirlo de una inclinación de este tipo, planteándolo en cambio como la búsqueda de una naturalidad que sólo puede encontrarse en el campesinado rural, y que permite, por fin, crear una relación igualitaria y no de poder. (*Ferdydurke*, cap. XIII y XIV)

En cambio, quiero sugerir una hipótesis de otra naturaleza para explicar la espectralidad de los jóvenes argentinos y el enmudecimiento de Ignacy. *Transatlántico* es, no lo olvidemos, la novela que se rebela contra la construcción de la esencia nacional. Parodia y subvierte los modelos literarios románticos que encarnan la supuesta esencia polaca, deserta del deber patriótico en el momento más álgido de la guerra, maldice a la nación. Nada de esto es suficiente para liquidar a la Patria, que seguirá reapareciendo a lo largo del relato, mostrando desde su rostro más condescendiente (el Ministro Kosiubidzki) hasta el más cruento (los Caballeros de la Espuela), sin olvidar el de la imperturbable dignidad (Tomasz, el padre de Ignacy). La patria sigue siendo pues uno de los dos polos a los que se ve inevitablemente impelido el narrador, tanto por sus propias convicciones como por fuerzas externas. El otro es, por supuesto, la “filiatría”, literalmente “culto del hijo”, y por tanto renuncia (o traición) a la patria y al padre, para abrazar lo nuevo y desconocido, según el modelo utópico de Gonzalo que, como dice Gasparini, disimula poco su deseo carnal. Más que una solución iconoclasta, que finalmente implicaría revertir hacia una nueva “facha”, un nuevo esencialismo de cuño opuesto, Gombrowicz responde con una permanente oscilación, con una inquebrantable indecidibilidad que se filtra hasta el nivel de la frase, produciendo ese discurso *borderline* que se disgrega en la novela. Frente a las demandas de pureza contenidas en el discurso nacionalista, responde con una estética de la impureza, la contaminación y la mezcla que Gonzalo (y todo lo que le rodea) representa quizás mejor que nadie.

Gonzalo, cuenta el narrador, “era probablemente un Mestizo, un Portugués nacido en Libia de madre persa o turca.” (63) Esta profusión y confusión de orígenes sirve paradójicamente para marcarlo como argentino, “un pleno argentino hijo de la inmigración” (Gasparini 208). Lo mismo puede, con igual derecho, aplicarse a Ignacy, porque, a pesar de ser presentado como un

joven polaco, bien mirado, en razón de su edad y del tiempo que se presupone que habita en el país, también es un argentino. Todos pueden ser argentinos sin dejar de ser muchas cosas más: esta Argentina “mestiza”, babélica, es precisamente la que Gombrowicz admira. En el caso de Gonzalo,

“esa falta de pureza se extiende a su residencia campestre (una suerte de palacete rural polaco y, a la vez, pampeana estancia argentina) y que, pasando por las increíbles cruas de sus perros, llega a abarcar su ambigua vestimenta y hasta [...] el desnaturalizado carácter de los objetos y platos con que se pretende honrar a los invitados.” (Gasparini: 206)

Sandalias que parecen borceguíes, perros policías cruzados con hámster, lacayos que tal vez sean camareros, cerveza condimentada con vino, empanadas que parecen mazapanes, libros que se muerden unos a otros, tal es el mundo donde habita Gonzalo. Acaso sea su indefinición sexual la que acarrea toda esta cadena de indefiniciones, pero plantear la identidad sexual como origen de la inestabilidad resulta tan arbitrario como adjudicarla, por ejemplo, a la (falta de) identidad nacional. En mi lectura, la casa de Gonzalo puede verse como una metáfora de la Argentina, entendida como un país joven, inmaduro y rico en posibilidades. Para retomar la cartografía anterior, Retiro no era precisamente una “zona roja”, sino la puerta de entrada a la ciudad de Buenos Aires, donde funcionaba el Puerto Nuevo, el Hotel de Inmigrantes y la Estación Ferroviaria. Espacio de circulación, de tránsito, de mezcla de las más variadas procedencias que aún no habían completado su proceso de ‘argentinización’. Lo que Gombrowicz objeta de los intelectuales argentinos no es solamente su europeización y su abstraccionismo, sino también su proyecto de construcción de una cultura y una historia nacional<sup>234</sup>. Al otro lado del Atlántico, no deja de aplicar la misma crítica que le merece el

---

<sup>234</sup> “El argentino [...] empieza a fabricarse esta historia a la fuerza, colocando en cada esquina monumentos a los innumerables héroes nacionales, celebrando cada semana un nuevo aniversario, pronunciando discursos a veces

nacionalismo polaco. Con el agravante de que en Argentina, por ser una nación ‘joven’ y formada en gran parte por inmigrantes, el estallido nacionalista resulta aún más artificial, y sacrifica mucho de la diversidad que se resiste a entrar en el cauce de lo nacional.

La identidad nacional se construye en Polonia (según Gombrowicz) exaltando la belleza y la virtud (cristiana) de una patria siempre perdida o desplazada, y monumentalizando a sus escritores que han sabido concretar esta idea. ¿Cómo se construye en Argentina? Gombrowicz comenta sobre la fabricación “forzada” de una historia nacional a través de monumentos, aniversarios y discursos. No comenta, en cambio, pero es algo que no podía dejar de percibir, que la otra vertiente para construir esa identidad nacional era a través de la selección de un personaje ‘típico’ que encarne la esencia nacional. Personaje que en gran medida se podía identificar con el gaucho; pero al pasar de la pampa hacia las zonas urbanas, surge el ‘compadrito’ como emblema de la fascinación del tango y la literatura por las clases populares y por su lenguaje, fascinación que Piñera no dudaría en calificar en muchos casos de ‘tantálica’. ¿Cómo se puede representar a los jóvenes artesanos, lavaplatos, marineros y soldados, y hacerlos hablar sin que parezcan una mala copia? Los escritores argentinos todavía podían ingeniárselas para evitar el cliché; Gombrowicz, como extranjero, hubiera tenido que recaer en él. Por esto, creo, evita una participación mayor de estos personajes y la reemplaza con la indeterminación cultural representada por Gonzalo. En vez encontrar el perfil característico de la ciudad, Gombrowicz prefiere plantearla como “algo Distinto, algo Nuevo”. En vez de ceder al realismo de la representación, Gombrowicz prefiere construir, a partir de algunos elementos de su experiencia y de su mirada, una gran metáfora. Despojada de todos los acechantes personajes

---

gomposos, y convenciéndose a sí mismo de su gran pasado. La fabricación de la historia es, en toda América del Sur, una empresa que consume cantidades inmensas de tiempo (perdido)”. (*Diario* 2: 171)

polacos que pueblan la novela, Buenos Aires sería, en verdad, el reino de la Filiatría, el espacio utópico de lo nuevo, lo desconocido, lo imperfecto y lo indistinto.

Una coda. Cuando llegan ‘Gombrowicz’, Tomasz e Ignacy a la casa de Gonzalo, éste, después de recibirlos y mostrarles la casa, se excusa “para ponerse un traje más cómodo” (131). Regresa al poco rato, “pero vestido con una Falda” (que no era una Falda) y una blusa (que era una camisa). Al darse cuenta de la indignación de sus invitados, ofrece la siguiente excusa:

“Debéis saber que en mi país por culpa del excesivo calor los hombres andan en la casa con faldas; de modo que esto no tiene nada de raro ni de malo, os ruego me permitáis llevar este vestido por comodidad. ¡Al país que fueres haz lo que vieres!” (132)

Excusa que reitera poco después para justificar la presencia de Horacio, un criado que está allí supuestamente para lucir su figura, según la costumbre del país, “sobre todo en las casas ilustres”, aunque su verdadera función, como vimos, es la seducción de Ignacy. Esta apelación a las “costumbres” recuerda por un lado una situación frecuente en los intercambios entre culturas: la viveza del nacional que, aprovechando la desubicación del extranjero, lo obliga a aceptar, e incluso a replicar, actos estrambóticos en base a ficticias costumbres ad-hoc. Por otro lado, sin embargo, y en la línea de la lectura que estoy haciendo, es algo más profundo, ya que con esta libre fabricación de la tradición, Gonzalo está trasladando este reino utópico del futuro también hacia el pasado. Las costumbres (argentinas) quedan despojadas del peso de la tradición (polaca).

Entonces, la novela que está más entramada con su tradición nacional, que discute incesantemente con ella, que se aparta y se acerca alternativamente al nacionalismo polaco, quedaría incompleta, sin embargo, sin esa zona de promesas que representa para el autor la Argentina. En Argentina Gombrowicz se reinventó como escritor, se relacionó con el medio literario, libró batallas por su obra, exploró aspectos nuevos de su personalidad, e instaló un



observatorio desde el cual mirar al resto del mundo, incluyendo a su tierra natal. Por eso, *Transatlántico*, su novela sobre Polonia, es también un sentido homenaje a la pobreza y la riqueza de su segunda patria.

## Conclusión

Hemos visto, entonces, distintas maneras en las que un autor extranjero se inserta, intencionalmente o no, dentro de una tradición local, y puede por tanto ser leído como parte de (o por lo menos en referencia a, para no entrar en la problemática pertenencia) aquella tradición en la que se está inscribiendo, sin invalidar por supuesto la tradición de la que proviene, ya que se trata de multiplicar las lecturas, y no de establecer la validez de una sobre la otra. En el caso de Buñuel, nadie cuestionaría la mexicanidad de las películas que dirigió en este país, puesto que al ser productos de la industria y ser producidas bajo sus reglas, es relativamente secundaria la nacionalidad del director. Otra manera de decirlo es que dentro de una serie de factores (producción, locación y dirección los más importantes) sólo uno de los componentes es externo. Justamente por eso es que para el caso de Herzog, en donde la ecuación se invierte, ya que solamente la locación es peruana, la ‘americanidad’ de su obra no resulta evidente. Algo similar ocurre con Aub y Gombrowicz, porque además del mayor peso autorial en la literatura, la temática de la mayor parte de su obra se sitúa en relación a su espacio de origen. Creo, sin embargo, que es posible argumentar a favor de una lectura ‘americanista’ de estos autores. Hemos visto que Herzog retoma narrativas que son medulares dentro del imaginario histórico latinoamericano, así como se preocupa también por establecer una conexión visible con la tradición fílmica de la región, y finalmente la locación en la que trabaja le impone condiciones que el director debe permanentemente negociar para poder plasmar su visión personal. Es decir, el contexto presiona por establecer los términos de su representación, y encuentra en el director apertura y un interés de larga data en la región. En el caso de Aub, ha demostrado también un interés y conocimiento de su país de exilio, y ha modelado una sección de su obra en base a la literatura local, inscribiéndose así en esa tradición literaria. Finalmente, Gombrowicz, que toma

sus modelos estructurales de la literatura polaca, se preocupa sin embargo de insertar su obra en el medio cultural (no oficial) argentino, es decir, de producir una lectura alternativa de sus novelas a través de un trabajo colectivo de traducción muy detallado que recrea el personalísimo uso de la lengua polaca al dialecto argentino. Además, en su obra la Argentina juega un rol simbólico importante como contraparte de su tierra natal. Todos ellos, entonces, con las diversas estrategias que emplean, procuran insertarse en la tradición del espacio que se encuentran habitando, y, entre sus múltiples identidades, forman sin duda parte del cine y la literatura latinoamericanos.

Por otra parte, Buñuel, Aub y Gombrowicz, más o menos contemporáneos los tres, son exiliados en el sentido clásico de que, antes que un acto de voluntad soberana, son las circunstancias de la guerra –la española y la europea- las que los obligan a desplazarse y les cierran la puerta del retorno. Hoy en día este tipo de exilio político no ha desaparecido ni mucho menos; baste recordar los miles de refugiados que provoca cada conflicto de los que atormenta nuestro mundo. Es más, el exilio económico provocado por la extrema y creciente desigualdad entre el Primer y el Tercer mundo se ha incrementado hasta niveles impensados hace cincuenta años, obligando a los países desarrollados a considerar el tema de la inmigración entre los primeros puntos de su agenda política. Al mismo tiempo, sin embargo, y de manera más complementaria que contradictoria, se multiplican en nuestra época las identidades transnacionales de ‘ciudadanos del mundo’ que ya no guardan la experiencia de lo nacional por haber vivido en diferentes lugares sin que ninguno logre resumir su identidad como sujetos. Los sujetos cosmopolitas se desplazan sin atender mucho a las fronteras nacionales y creando quizás nuevas configuraciones con sus desplazamientos. Herzog es un ejemplo particularmente intenso

de un desplazamiento por todos los rincones del planeta, y de involucramiento personal con lo más esencial de cada locación.

En uno como en otro caso, de estos autores podemos aprender mucho (y si el trabajo ha sido exitoso, debemos haber aprendido mucho) sobre las complejas negociaciones entre los rastros del lugar que quedó atrás y el efecto del lugar de llegada. En ese ir y venir de exiliados, refugiados, nómades, apátridas, exploradores o turistas se están construyendo culturas que podemos aprender a estudiar siguiendo algunas de las pautas que he trazado en este trabajo. Al estudio del cosmopolitismo transnacional le falta quizás el peso histórico de casos como los que he desarrollado, que muestran que la transnacionalidad no se desliza sin obstáculos, sin fricciones complejas --algunas materiales y otras de índole cultural o simbólica. Por eso creo que el presente trabajo puede ser importante no solamente por lo que muestra y aporta con respecto a estos cuatro autores y sus contextos sino también porque ellos anticipan una condición esencial de la época en que vivimos, caracterizada por los flujos migratorios de uno y otro lado.

## Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Buñuel and Mexico : The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Adame, Domingo. "Max Aub En El Contexto Del Teatro Contemporáneo En México." *Homenaje a Max Aub*. Eds. James Valender and Gabriel Rojo Leyva. 1.th ed. 7 Vol. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :Fondo Eulalio Ferrer, 2005. Serie Literatura Del Exilio Español.
- Aguilar, Gonzalo Moisés. "La salvación por la violencia: Invasión y La hora de los hornos" *Episodios Cosmopolitas En La Cultura Argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2009.
- Ainsa, Fernando. *De La Edad De Oro a El Dorado: Génesis Del Discurso Utópico Americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Almesto, Pedrarias de, and Francisco Vasquez. "Relación De Todo Lo Que Sucedió En La Jornada De Omagua y El Dorado Hecha Por El Gobernador Pedro De Orsúa." *La Aventura Del Amazonas*. 1a ed. 19 Vol. Madrid: Historia 16, 1986. Crónicas De América.
- Alvarez Acosta, Miguel. *Muro Blanco En Roca Negra; Novela*. 26 Vol. México,: Ediciones Cuadernos Americanos, 1952.
- Alvarez de Miranda, Angel. *La Metáfora y El Mito*. Madrid: Taurus, 1963. Cuadernos Taurus, 49 .
- Álvarez, Federico. "Max Aub: Diarios." *Homenaje a Max Aub*. Eds. James Valender and Gabriel Rojo Leyva. 1.th ed. 7 Vol. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :Fondo Eulalio Ferrer, 2005. Serie Literatura Del Exilio Español ;.
- Anderson, Benedict R.O'G. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Ansión, Juan. *Pishtacos De Verdugos a Sacaosjos*. Lima, Perú: Tarea, 1989.
- Aub, Max, and Manuel Aznar Soler. *Diarios*. (3 vols) en Memorias mexicanas ed. México, D.F.: CONACULTA, 2003.

---. and Luis Buñuel. *Conversaciones Con Buñuel : Seguidas De 45 Entrevistas Con Familiares, Amigos y Colaboradores Del Cineasta Aragonés*. 1a ed. Madrid: Aguilar, 1985.

---. *Crímenes Ejemplares*. Madrid: Editorial Calambur, 1991. Print.

---. *Ensayos Mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. Colección Poemas y Ensayos .

---. *La Gallina Ciega; Diario Espanol*. [1.] ed. México,: J. Mortiz, 1971.

---. *Jusep Torres Campalans*. [1. ed. México: Texontle, 1958.

---. "Prólogo a *Poesía Mexicana (1950-60)*." *Ensayos Mexicanos*. Ed. Max Aub. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. 272. Colección Poemas y Ensayos .

---. *Teatro Completo*. México: Aguilar, 1968. Print. Biblioteca De Autores Modernos .

---. *La Verdadera Historia De La Muerte De Francisco Franco, y Otros Cuentos*. México,: Libro Mex, 1960.

---. : UNAM, Dire : Imprenta Universitaria, 1959.

---. : Fondo de C , 1969.

---. . Palma de Mallorca: Las Ediciones de los Papeles de Son Armadans, 1971.

Avila Dueñas, Iván Humberto. *El Cine Mexicano De Luis Buñuel : Estudio Analítico De Los Argumentos y Personajes*. Mexico, D.F. : Instituto Mexicano de Cinematografía: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Aznar Soler, Manuel. "Exilio y Retorno En *Tránsito* de Max Aub." *Los Laberintos Del Exilio: Diecisiete Estudios Sobre La Obra Literaria De Max Aub*. Ed. Manuel Aznar Soler. 3 Vol. Sevilla: Renacimiento, 2003. Biblioteca Del Exilio.

Barbachano, Carlos J. . Barcelona: Salvat, 1986.

Barth, Fredrik, and Universitetet i Bergen, eds. *Ethnic Groups and Boundaries. the Social Organization of Culture Difference*. Bergen, Universitetsforlaget; London: Allen & Unwin, 1969. Scandinavian University Books .

- Basadre, Jorge. *Historia De La República Del Perú*. 5. aumentada y corr. ed. Lima: Ediciones "Historia", 1961.
- Baxter, John. *Buñuel*. London: Fourth Estate, 1994.
- Bayo, Ciro. *Los Marañoses (Leyenda Áurea Del Nuevo Mundo)*. Madrid: [Impr. de E. Bailly-Baillièrè], 1913.
- Bazin, André, and Gray, Hugh, ed. *What is Cinema?*. Berkeley,: University of California Press, 1967.
- Bedoya, Ricardo. *En La Selva no Hay Estrellas: El Estilo Radiofónico.*, 15 Abril del 2007. Online.  
<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2007/04/en-la-selva-no-hay-estrellas-el-estilo.html>
- Bernardi, Auro. *Buñuel : Cittadino Messicano = Buñuel : Ciudadano Mexicano : [Rassegna Cinematografica, Cinema De Amicis, Milano, 7-17 Ottobre 1999]*. Recco, Genova: Mani, 1999.
- Blank, Les, et al. *Burden of Dreams*. 287 Vol. United States: Janus Films :Home Vision Entertainment, 2004. The Criterion Collection ;.
- Bordwell, David. *The Cinema of Eisenstein*. New York: Routledge, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Seccion: Literatura Vol. Madrid: Alianza Editorial, 1982.[1944]
- . *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1932
- . "Prólogo." *La Invención De Morel*. Por Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Losada, 1940. Novelistas De España y América .
- Borinsky, Alicia. *One-Way Tickets: Writers and the Culture of Exile*. San Antonio, Tex.: Trinity University Press, 2011.
- Bracho, Julio, et al. *Distinto Amanecer*. Santa Monica, CA: Lionsgate :Televisa Home Entertainment, 2008. Print. Nuestro Cine Clásico .
- Brenner, Anita. *Idols Behind Altars. Spanish; Idolos Tras Los Altares*. 1a ed. México, D.F.: Editorial Domés, 1983.
- Buñuel, Luis. *Mi Último Suspiro*. 5a ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1994. Tribuna De Plaza & Janés .
- Burns, E. Bradford. *Latin American Cinema: Film and History*. Los Angeles: UCLA Latin American Center, University of California, 1975. UCLA Latin American Studies ; v. 26 .

- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America : Conversations with Latin American Filmmakers*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 1986. Special Publication Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin .
- . "Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory". En Grant, Catherine y Annette Kunh, eds. *Screening World Cinema: A Screen Reader*. London, England: Routledge; 2006.
- Butler, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Thinking Gender .
- Caltvedt, Lester. "Herzog's Fitzcarraldo and the Rubber Era." *Film and History*, 18 4 (1988): 74-84.
- Carpentier, Alejo, and Roberto González Echevarría. *Los Pasos Perdidos*. 211 Vol. Madrid: Cátedra, 1985. Letras Hispánicas.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2004.
- Castro Arrasco, Dante. *Tierra De Pishtacos*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas, 1992.
- Caudet, Francisco. "Max Aub y México." *Homenaje a Max Aub*. Eds. James Valender and Gabriel Rojo Leyva. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :Fondo Eulalio Ferrer, 2005. 219. Serie Literatura Del Exilio Español.
- Chanan, Michael. "The Changing Geography of Third Cinema". En *Screen*, 1997 Winter; 38 (4): 372-88.
- Chase, Stuart, and Marian Tyler Chase. *Mexico : A Study of Two Americas*. New York: Macmillan, 1931.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología, and Humberto Rodríguez Pastor. *La Antropología En El Peru : Ier. Congreso Nacional De Investigaciones En Antropología [Lima, Peru, 24-28 Nov. '85]*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1985.
- Cosío Villegas, Daniel, 1898-1976. *La Crisis De México*. México: Clío, 1997 [1947].



Crofts, Stephen "Concepts of National Cinema". En Hill, John, et al, eds. *World Cinema : Critical Approaches*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000.

Damrosch, David. *What is World Literature?*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003. Translation/transnation

Davidson, John E. "As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema." *New German Critique*.60, Special Issue on German Film History (1993): pp. 101-130.

---. *Deterritorializing the New German Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

De la Colina, José, Tomás Pérez Turrent, and Luis Buñuel. *Luis Buñuel, Prohibido Asomarse Al Interior*. 1a ed. México: J. Mortiz/Planeta, 1986.

De la Hera, Alberto. "El "San Juan" De Max Aub." *Aproximación a Max Aub*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. 117-122.

de Usabel, Gaizka S. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982. Studies in Cinema ; no. 17 .

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe : His Life and Strange, Surprising Adventures*. Philadelphia: Henry Altemus Co, 1897.. Altemus' Young People's Library .

Degregori, Carlos Iván. *No Hay País Más Diverso : Compendio De Antropología Peruana*. San Miguel, Lima, Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú : Universidad del Pacífico, Centro de Investigación: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. Perú Problema; no. 27 .

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka : Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Theory and History of Literature ; v. 30 .

---. *La Imagen-Movimiento : Estudios Sobre Cine I*. Barcelona: , 1984.

D'Lugo, Marvin. "The Adventures of Robinson Crusoe: The Transnational Imagination as Cinematic Praxis." *Buñuel : El Imaginario Transcultural = l'Imaginaire Transculturel = the Transcultural Imaginary*. Ed. Gastón Lillo. Ottawa, Ont.: Legas, 2003. 47.

- Durham Peters, John. "Nomadism, Diaspora, Exile: The Stakes of Mobility within the Western Canon." *Home, Exile, Homeland : Film, Media, and the Politics of Place*. Ed. Hamid Naficy. New York: Routledge, 1999. 17-41.
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema : A History*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1989.
- Evans, Peter William. *The Films of Luis Buñuel : Subjectivity and Desire*. Oxford: New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1995. Oxford Hispanic Studies.
- Faber, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony : Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. 1st ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963.
- Flaherty, Robert Joseph, et al. *Nanook of the North*. Wilmette, Ill.: Distributed by Public Media/Home Vision, 1976.
- Franco, Jean. "High-Tech Primitivism: The Representation of Tribal Societies in Feature Films." *Mediating Two Worlds : Cinematic Encounters in the Americas*. Eds. John King, et al. London: BFI, 1993. 82.
- Friedberg, Lilian, and Sara Hall. "Drums Along the Amazon: The Rhythm of the Iron System in Werner Herzog's Fitzcarraldo." *The Cosmopolitan Screen : German Cinema and the Global Imaginary, 1945 to the Present*. Eds. Stephan K. Schindler and Lutz Peter Koepnick. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007. Social History, Popular Culture, and Politics in Germany.
- Fritze, Ronald H. "Werner Herzog's Adaptation of History in Aguirre, the Wrath of God." *Film and History*, 15 4 (1985): 74- 86.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel En México : Iluminaciones Sobre Una Pantalla Pobre*. Teruel; Aragón: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel; Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1993. Colección Luis Buñuel. Estudios y Documentos .
- . *La Mirada De Buñuel : Cine, Literatura y Vida*. 1.th ed. Madrid: Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2005.
- Funes, Jorge Ernesto. *Una Lanza Por Lope De Aguirre*. Buenos Aires: Platero, 1984.

- Gaos, José. "La Adaptación De Un Español a La Sociedad Americana." *Revista de Occidente* 38.Segunda Epoca (1966): 174.
- García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto". En *La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá: Voluntad, 1995.
- García Márquez, Gabriel, 1928-, and Mario Vargas Llosa 1936-. *La Novela En América Latina : Diálogo*. 2.th ed. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 1991.
- Gasparini, Pablo. *El Exilio Procaz : Gombrowicz Por La Argentina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Gettino, Octavio. "Hacia una cinematografía legalizada por el pueblo" [1972] En Híjar, Alberto. *Hacia Un Tercer Cine : Antología*. México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- . "Hacia un Tercer Cine: Diez años después" [1979]. En Híjar, Alberto. *Hacia Un Tercer Cine : Antología*. México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- Gettino, Octavio, y Fernando Solanas. "Hacia un Tercer Cine" [1969] En Híjar, Alberto. *Hacia Un Tercer Cine : Antología*. México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- . "Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine" [1971] En Híjar, Alberto. *Hacia Un Tercer Cine : Antología*. México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz En Argentina, 1939-1963*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2008.
- Gombrowicz, Witold, and Dominique de Roux. *Testamento : Entrevistas Con Dominique De Roux*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.
- . "Aurora (Plaqueta)." *Diario de Poesía*. Buenos Aires, primavera 1999.
- . *Cosmos*. Barcelona: Planeta, 1999. Clásicos contemporáneos internacionales.
- . *Diaries. Spanish. Selections; Diario Argentino*. Tran. Sergio Pitol. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2001. Narrativas.
- . *Pornografía*. Tran. Gabriel Ferrater. Barcelona: Seix Barral, 2002. Biblioteca Gombrowicz.
- . *Three Novels*. 1st ed. New York : Grove Press: distributed by Random House, 1978. Evergreen Book.

- . *Trans-Atlántico*. Tran. Kasimierz Piekarek Sergio Pitol. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. Biblioteca Gombrowicz.
- Grande Otelo, et al. *Macunaíma*. São Paulo, Brazil: VideoFilmes, 2002.
- Greene, Graham. *El Poder y La Gloria*. Tran. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952.
- Grzegorzczak, Marzena. "Formed Lives, Formless Traditions: The Argentinean Legacy of Witold Gombrowicz." *Gombrowicz's Grimaces : Modernism, Gender, Nationality*. Ed. Ewa Płonowska Ziarek . Albany: State University of New York Press, 1998. 135-148.
- Gubern, Román. *Cine Español En El Exilio, 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976.
- Guillén, Claudio. *El Sol De Los Desterrados : Literatura y Exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- Guneratne, Anthony R., Wimal Dissanayake, and Sumita S. Chakravarty. *Rethinking Third Cinema*. London ;New York: Routledge, 2003.
- Hershfield, Joanne. *Mexican cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: University of Arizona Press, 1996. Latin American Communication and Popular Culture.
- Herzog, Werner, and Paul Cronin, eds. *Herzog on Herzog*. London ; New York: Faber and Faber, 2002. Print.
- . "Aguirre, the Wrath of God." *Screenplays*. New York: Tanam Press, 1980. 16.
- . *Conquista De* \_\_\_\_\_ J. Buenos Aires: Ed. \_\_\_\_\_ , 2008.
- . *Fitzcarraldo : The Original Story*. 1st ed. San Francisco: Fjord Press, 1982.
- Híjar, Alberto. *Hacia Un Tercer Cine: Antología*. no. 20 Vol. México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- Hill, John, et al, eds. *World Cinema : Critical Approaches*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000.
- Huxley, Aldous. *Más allá Del Golfo De México*. Tran. Leal Rey. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980.

- Jan Mohamed, Abdul R. "Worldliness-without-World, Homelessness as Home: Towards a Definition of the Specular Border Intellectual." *Edward Said: A Critical Reader*. Ed. Michael Sprinker. Oxford, UK ;Cambridge, USA: Blackwell, 1992. 98.
- Joffré, Sara. "La Hija De Lope." *Obras Para La Escena*. Lima, Perú: Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002. 264. Serie Humanidades .
- Jos, Emiliano. *Ciencia y Osadía Sobre Lope De Aguirre El Peregrino*; . [1.] ed. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1950.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema : The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- King, John. *Magical Reels : A History of Cinema in Latin America; History of Cinema in Latin America*. New ed. London ; New York: Verso, 2000. Critical Studies in Latin American and Iberian Cultures .
- Lawrence, D. H. *La Serpiente Emplumada*. Tran. Carmen Gallardo de Mesa. Madrid: Editorial Losada, 2005.
- Lejeune, Philippe,. *Estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Lévi-Strauss, Claude. Trans. John Weightman, and Doreen Weightman *Tristes Tropiques*.. London: Cape, 1973.
- . *The Savage Mind*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972. The Nature of Human Society Series.
- Lewis, Bart L. *The Miraculous Lie: Lope De Aguirre and the Search for El Dorado in the Latin American Historical Novel*. Lanham, Md.: Lexington Books, 2003.
- Lillo, Gastón. *Género y Transgresión: El Cine Mexicano De Luis Buñuel*. Montpellier: Université Paul Valéry, C.E.R.S. (U.F.R.II), 1994. Print. Co-Textes, 0249-6356 ; no 26 .
- Malraux, André. *Sierra De Teruel*. Mexico: Ediciones Era : Difusion Ruedo ibérico, 1968.
- Matthiessen, Peter. *Midnight Turning Gray: Short Stories*. Bristol, RI: Ampersand Press, Roger Williams College, 1984.
- Mercado Jarrín, Edgardo. *El Conflicto Con Ecuador*. 1a ed. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1981.

Mérimée, Prosper. *Carmen*. Chicago: ARTFL Project, 1996.

Meyer, Eugenia. "Los Tiempos Mexicanos De Max Aub." *Homenaje a Max Aub*. Eds. James Valender and Gabriel Rojo Leyva. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: Fondo Eulalio Ferrer, 2005. Serie Literatura Del Exilio Español ;

Millán Agudo, Francisco J. *Las Huellas De Buñuel : Influencias En El Cine Latinoamericano*. Teruel :Aragón :Calanda :Teruel: Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses ;Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte ;Centro Buñuel Calanda ;Caja Rural de Teruel, 2004.

Mockus, Antanas. *Cultura Ciudadana En Bogotá : Nuevas Perspectivas / [Autores, Antanas Mockus ... [Et Al.] ; Editores, Efraín Sánchez Cabra, Carolina Castro Osorio]*. 1.th ed. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporta, 2009.

Monegal, Antonio. *Luis Buñuel De La Literatura Al Cine : Una Poética Del Objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993. Autores, Textos y Temas. Literatura; 17.

Monsiváis, Carlos. *Aires De Familia : Cultura y Sociedad En América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

, Antonio, and Max Aub . *Destierro y Destiempo : Dos Discursos De Ingreso En La Academia*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2004.

Mutis, Alvaro. *La Nieve Del Almirante*. 176 Vol. Madrid: Alianza, 1986. Alianza Tres; 176.

Nagib, Lucia. *Werner Herzog : O Cinema Como Realidade*. São Paulo-SP: Estação Liberdade, 1991.

Naharro Calderón, José María. "Max Aub y Los "Universos Concentracionarios"." *Homenaje a Max Aub*. Eds. James Valender and Gabriel Rojo Leyva. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :Fondo Eulalio Ferrer, 2005. Serie Literatura Del Exilio Español.

Naipaul, V. S. *The Loss of El Dorad : A History*. New York: Vintage Books, 1984.



- Posse, Abel. *Daimón*. 1a ed. Barcelona: Argos, 1978.
- Prager, Brad. *The Cinema of Werner Herzog : Aesthetic Ecstasy and Truth*. London: Wallflower, 2007. Directors' Cuts.
- Rama, Angel. *Ruben Dario y el modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Ramirez Berg, Charles. "The Cinematic Invention of Mexico: The Poetics and Politics of the Fernandez-Figueroa Style." *The Mexican Cinema Project*. Eds. Chon A. Noriega and Steven Ricci. Los Angeles, CA: UCLA Film and Television Archive, 1994. 16-22. UCLA Film and Television Archive Studies in History, Criticism, and Theory .
- Ramos, Samuel. *El Perfil Del Hombre y La Cultura En México*. 2., aum. ed. México, D.F.,: P. Robredo, 1938.
- Rentschler, Eric. *West German Filmmakers on Film : Visions and Voices*. New York: Holmes & Meier, 1988. Modern German Voices Series .
- Reyna, Ernesto. *Fitzcarrald, El Rey Del Caucho. (Contribución Peruana Al Centenario Del Río Amazonas Por Españoles.-Año Amazónico)*. Lima de P. Barrantes C, 1942.
- Riccio, Alejandra. "Witold Gombrowicz o De La Ingratitud (La Traducción De Ferdurdurke)." *Inti* 48 (1998)
- Rivera, José Eustasio, 1888-1928., and Juan Loveluck M. *La Vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Robles Godoy, Armando, et al. *La Muralla Verde*. Skokie, Ill.: Texture Films, 1985.
- Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2003 [1963].
- . *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra :Embrafilme, 1981.
- Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Rotellar, Manuel. "Luis Buñuel En Filmófono." *Cinema*.37 (2002 (1978))
- Rubio, Isaac. "Buñuel En España." *Buñuel : El Imaginario Transcultural = l'Imaginaire Transculturel = the Transcultural Imaginary*. Ed. Gastón Lillo. Ottawa, Ont.: Legas, 2003. 199.



- Ruiz, Adilson. "Buñuel, Um Cineasta no Exílio." *Um Jato Na Contramão : Buñuel no México*. Ed. Eduardo Peñuela Cañizal. 262 Vol. São Paulo, SP, Brasil: COM-ARTE/ECA :Editora Perspectiva, 1993. 200. Debates. Cinema ;.
- Russell, Dominique. "Blinding Women. Buñuel, Feminism and Representation of Rape." *Buñuel : El Imaginario Transcultural = l'Imaginaire Transculturel = the Transcultural Imaginary*. Ed. Gastón Lillo. Ottawa, Ont.: Legas, 2003. 189.
- Saer, Juan José. "La Perspectiva Exterior." *Las Cartas De Gombrowicz*. Ed. José Tcherkaski. Buenos Aires: Catálogos: Siglo XXI, 2004. 112.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- Sánchez Vidal, Agustín, and Luis Buñuel. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991. Signo e Imagen. Cineastas; 4.
- Sanchis Sinisterra, José. "Lope De Aguirre, Traidor." *Trilogía Americana*. 376 Vol. Madrid: Cátedra Letras hispánicas ; 1996. 362. Letras Hispánicas ;.
- Sandford, John. *The New German Cinema*. London: O. Wolff, 1980.
- Santos, Nelson Pereira dos et al. *Como Era Gostoso o Meu Francês how Tasty was My Little Frenchman*. New York: New Yorker Films release, 1973. International Cinema .
- Sanz Alvarez, María Paz. *La Narrativa Breve De Max Aub*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.
- Sanz Álvarez, María Paz. "Vivir En España Desde La Distancia: El Transterrado Max Aub." *Max Aub : Veinticinco Años Después*. Eds. Ignacio Soldevila Durante and Dolores Fernández Martínez. 1.th ed. Madrid: Editorial Complutense, 1999. 159-178. Cursos De Verano De El Escorial .
- Saura, Carlos. *El Dorado*. Spain: Warner Bros. Entertainment S.L, 2005. Cine Español .
- Sender, Ramón José, 1901-1982. *La Aventura Equinocial De Lope De Aguirre*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981.
- Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein, a Biography*. New York: A. A. Wyn, 1952.
- Shaw, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America : Ten Key Films*. New York: Continuum, 2003.

Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. London ;New York: Routledge, 1994.

Sjöholm, Cecilia. *Kristeva and the Political*. London ; New York: Routledge, 2005. Thinking the Political .

Smith, Paul Julian. "From Brussels to Madrid: EU-US Audiovisual Relations and Spanish TV Production." *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*. Eds. Federico Bonaddio and Xon de Ros. Oxford, England: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2003. 177-182. Legenda: European Humanities Research Centre (Legenda) .

Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered : Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2007. Cultural Memory in the Present .

Stock, Ann Marie. *Framing Latin American Cinema : Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Hispanic Issues ; v. 15 .

Taranger, Marie-Claude. "Le Dialogue Interculturel Chez Buñuel: Les Films Francais Et l'Hispanité." *Buñuel : El Imaginario Transcultural = l'Imaginaire Transculturel = the Transcultural Imaginary*. Ed. Gastón Lillo. Ottawa, Ont.: Legas, 2003. 11.

Thompson, Ewa M. (Ewa Majewska), 1937-. *Witold Gombrowicz*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive : Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Torrente Ballester, Gonzalo. "Lope De Aguirre: Crónica Dramática De La Historia Americana En Tres Jornadas." *Teatro*. 145-146 Vol. Barcelona: Destino, 1982. Destinolibro.

Uslar Pietri, Arturo. *El Camino De El Dorado*. 3.th ed. Buenos Aires,: Editorial Losada, 1947.

Valdivielso Miquel, E. *El Drama Oculto : Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992. Colección Nuestro Mundo ; Núm. 30. Serie Arte y Cultura .

- Valender, James. "Max Aub y Su Antología De Poesía Mexicana (1950-1960)." *Homenaje a Max Aub*. Eds. James Valender and Gabriel Rojo Leyva. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios :Fondo Eulalio Ferrer, 2005. 14. Serie Literatura Del Exilio Español ;.
- Varese, Stefano. *La Sal De Los Cerros : Resistencia y Utopía En La Amazonía Peruana*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. *La Casa Verde*. 1a ed. Barcelona: Seix Barral, 1966. Biblioteca Formentor .
- . *Lituma En Los Andes*. Barcelona, España: Planeta, 1993. Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos .
- . *El Sueño Del Celta*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Vazquez Martin, Eduardo. "Max Aub Traduce a Ibn Abu Hakin Desde El Puerto De Veracruz y Frente Al Mar Mediterráneo." *Aproximación a Max Aub*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. 253.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *La Aventura De Eisenstein En México*. México, D.F.: Cineteca Nacional, 1998. Cuadernos De La Cineteca Nacional. Nueva Epoca; 6.
- Vermeren, Patrice, and Horacio González. *Paul Groussac : La Lengua Emigrada*. 1o ed. Buenos Aires, Argentina: Colihue, 2007. Puñaladas .
- Wayne, Mike. *Political Film : The Dialectics of Third Cinema*. London ;Sterling, Va.: Pluto, 2001.
- Weinrichter, Antonio. *Caminar Sobre Hielo y Fuego : Los Documentales De Werner Herzog*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, 2007. Textos Documenta ; 4 .
- Woll, Allen L. *The Latin Image in American Film*. Rev. ed. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1980. Print. UCLA Latin American Studies ; v. 50 .