

O BUÑUEL O BUÑUELO

ENRIQUE LYNCH

Además de poner en marcha nuestra la pulsión escópica, el cine estimula la nostalgia, de ahí que cada tanto nos demos el gusto de volver a ver una antigualla. Intenté en vano que alguien me acompañara a ver de nuevo, casi treinta y tres años después de estrenada, *La grande bouffe* (1973) de Marco Ferreri, película (¿alegórica? ¿comprometida? ¿satírica?) que se hizo notoria por su factura guiñolesca y sus escenas escatológicas concebidas como parte de un escenario pantagruélico, aunque de signo exactamente opuesto a las comilonas descritas por Rabelais. Nadie aceptó mi invitación. Todo el mundo guardaba muy mal recuerdo de esa película, así que al final la vi solo. No puedo decir que la experiencia de la soledad en contacto con la impostada sordidez del espectáculo pergeñado por el dúo Marco Ferreri-Rafael Azcona incidiera gran cosa en este balance, pero sí que me sirvió para reconocer en el gesto de quienes se negaron a verla cierta gazmoñería que la película, en el fondo, no justifica.

La grande bouffe es una alegoría que participa de ese breve momento de *terribilità* que se apoderó de los directores europeos *cultos* a mediados de los años setenta del pasado siglo, cuya culminación se encuentra en *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975), película con la que el malogrado Pasolini escandalizó a las buenas conciencias de la cultura llamada progresista casi tanto como con las circunstancias de su propia muerte. En *Salò*, entre escenas de coprofagia y sadismo, unos fascistas malísimos y de lo más groseros encerraban en un castillo a un grupo de jóvenes de ambos sexos y se dedicaban a sodomizarlos sistemáticamente, una y otra vez, entre consignas nihilistas y saludos con el brazo en alto.

Aquello era también *muy* alegórico.

Lo mismo que la obra de otro director italiano “comprometido”, Elio Petri, filmada en 1970: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, película en la que un jefe de la policía política (Gian-Maria Volonté) se daba a un sofisticado acto de narcisismo: asesinaba a su amante (Florinda Bolkan) y dejaba deliberadamente toda clase de indicios para autoinculparse del crimen. Sospechaba —con alguna razón— que el sistema represivo del cual era él una pieza fundamental y decisiva, no era capaz de echarle el guante si él mismo era el criminal. Moraleja incontrovertible: la justicia sólo persigue a unos mientras que otros siempre quedan impunes, sobre todo si son los encargados de impartirla.

La alegoría es la figura preferida de la crítica social, prima hermana de la propaganda y de la publicidad, y fórmula preferida de la iconografía del barroco, figura que se hace más ceñida y discreta —y tanto más insoportable— cuando tiene connotaciones ideológicas o cuanto más torpe o más dogmático es quien la concibe y la diseña.

Pues nada, si se vuelve sobre *La grande bouffe* se comprueba que es una película italiana alegórica en la que se propone una mirada *descarnada* sobre la burguesía. La protagonizan actores franceses e italianos, pero el guión es de un español, Rafael Azcona. Sin embargo, su marca inconfundible,

su modelo y hasta su forma característica es de Luis Buñuel, que no figura en los créditos, pero que sin lugar a dudas es el inspirador del escenario goyesco así como de la trama escueta, casi inexistente, del *film*: cuatro individuos masculinos de mediana edad y buena posición, un piloto de aviones (Marcello Mastroianni) un director de publicidad (Michel Piccoli) un *chef* (Ugo Tognazzi) y un juez (Philippe Noiret) se reúnen en una casona y encargan en las mejores proveedurías de París una cantidad incalculable de comida. Enseguida entiende el espectador que la intención de estos amigos no es tanto gastronómica como perversa: se proponen zamparse todo aquello, pero lo que en verdad quieren es comer hasta reventar.

(A la española.)

Al cabo de unos días de comilona ininterrumpida y tras contratar a unas prostitutas para unirse a la juerga, entran en contacto con una maestra del pueblo llegada al jardín de la casona a jugar con sus niños, y la invitan a cenar. Sin pensárselo dos veces, la maestra (Andréa Ferréol, una actriz gordita y sensual) se apunta al festín con los cincuentones y las putas, y se queda en la casa. Poco a poco, con el correr de los días, las respectivas dispepsias de los cuatro amigos van convirtiéndose en empachos, y los empachos en retortijones; empiezan los meteorismos, una incontenible flatulencia y los vómitos, lo que no disuade a los protagonistas que siguen con las comilonas, de modo que al final llega el colapso. Las prostitutas, asqueadas por las costumbres un tanto exageradas y extravagantes de este puñado de descerebrados (y además porque —cómo si no, tratándose de un guionista español de mediados de los años setenta— son lesbianas), abandonan la escena y sólo la maestra gordita, convertida en alegoría de la muerte, los acompaña hasta el final. Mueren uno tras otro, entre los sonos de una melodía de cabaret, acompañados por la maestra jardinera que no sólo se suma de buena gana a la comilona, sino que copula con cada uno de ellos y los ayuda a morir. La trama —quizá porque ya es suficientemente alusiva— no introduce ninguna razón y, como no hay nudo, tampoco hay desenlace. No hace falta explicar nada porque no pasa nada que no deba ser “autoevidente” para el espectador. Así pues, de esas muertes inopinadas uno atina a pensar que ejemplifican una especie de suicidio de la burguesía, pensada como una clase *decadente* que sólo existe para suicidarse y, naturalmente, atragantándose con sus propias comilonas. Se presupone que guionista y espectador comparten la idea de que el destino de clase de los burgueses es colapsar o reventar como víctimas irredimibles de su propia gula.

Por supuesto que esto es lo primero que el tiempo desmiente. Y aunque el absurdo de base es buñuelesco —efectivamente, en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) Buñuel hace enlazar los episodios de su relato haciendo que sus personajes se reencuentren, tras cada situación dramática, en sucesivos encuentros gastronómicos; y en otra película célebre, *El ángel exterminador* (1962), se alude al progresivo enclaustramiento de los burgueses como una pauta de clase— la fórmula literal de Azcona/Ferreri más que a Buñuel se parece a un típico buñuelo: un bollo que parece exquisito pero que en el fondo es una ordinariéz. Sin embargo, no recuerdo que en su momentos nadie se aperciese de la patraña. Todo quedaba en un “Cómo se pasa...”, dicho con admiración, aprobación y complicidad *progresistas*, acompañado por comentarios tales como “una crítica despiadada a nuestras sociedades ahítas y opulentas”. Al cabo de treinta años la película deja ver su torpe modelo crítico y su candidez, porque mientras tanto la burguesía sigue allí, con el añadido de que ahora cuida el colesterol, come alimentos balanceados y algas japonesas, y hace deporte. Es que la burguesía no tiene nada que ver con la *gourmandise* de unos cincuentones acomodados.

dos; y sus costumbres son bastante más complejas que el comer a saco, una hipérbole un tanto trivial salida de la mente de un típico guionista hispánico que da demasiado valor a la comida, pero sobre todo a la cantidad.

El tiempo destroza todas las alegorías. Sin embargo las películas de Buñuel todavía resisten los años y en cambio esta película, juzgada en su momento como radical e implacable crítica de la costumbres tardocapitalistas, se ve ahora como una parodia escatológica salida del cine *gore*.

El contraste entre las diferentes *Wirkungen* es significativo: ¿por qué razón una obra queda atrapada en el contexto que le dio sentido o razón y en cambio otras son eternas, y parece como si atravesaran las barreras de las lenguas, los tópicos y las modas y los prejuicios del momento? ¿Por qué razón se soporta el *Napoleón* de Abel Gance y en cambio Godard se nos revela como un pelmazo cantamañanas? Uno tiende a pensar de manera idealista que es la inasible relación entre la forma y el contenido, y recurre a las teorías sobre la espiritualidad del arte, el canon y la Forma, pero seguramente la explicación es otra. Una obra, hasta la más mala e insignificante, deja siempre una huella en la tradición. Y esa huella enlaza con otras para constituir itinerarios que sirven para reconstruir nuestra memoria o para orientarnos en el bosque de signos en busca del sentido. Pero el tiempo fatalmente borra las huellas y los rastros se interrumpen o se confunden. Así pues las alegorías envejecen y las metáforas se vacían hasta convertirse en pasos perdidos, *cul-de-sac*, vías muertas. De modo que cuando, en un acto de nostalgia, de memoria o de investigación, volvemos a ellas gracias a que la cultura es un archivo, ya no encontramos ningún sentido en sus programas no porque sean absurdas o inescrupulosas o inconsistentes sino porque nos hemos *hecho* de otros significados. No han cambiado las coordenadas de la obra, hemos cambiado nosotros, y muchas veces de acuerdo con esa obra (o contra ella).

El hombre es un ser genérico, decía Marx, un ser que tiene la cualidad de construirse a sí mismo como individuo y como especie. Parece veleidoso y superficial pero sus veleidades no son cambios de gusto o de patrones estéticos. Cuando cambia, lo que cambia es su historia.

Setiembre de 2006