

Cando apareceu *A moza*, a primeira vaga do movemento dos dereitos civís estaba no seu punto máis alto. A seguinte vaga, os anos da rabia, as revoltas, os asasinatos e a militancia, abríase diante. A rabia negra, con todo, non atopou un reflexo escénico no cinema. Cando os filmes de mediados dos 60 tiñan heroes negros, estes eran individuos non ameazantes que se abrían paso con coidado na sociedade do home branco: *Unha pataca, dúas patacas* [*One Potato, Two Potatoes*] (1964, cun educado Bernie Hamilton), *Só un home* [*Nothing But A Man*] (1964), o celebre *Adiviña quen vén cear* [*Guess Who's Coming to Dinner?*] (1967) de Stanley Kramer. Mesmo se *A moza* tivera algún tipo de éxito en 1961, tería sido eclipsada ben logo. De feito, ningunha historia dos negros no cinema americano a nomea hoxe.

Considerando a política cultural daquela, este foi un filme destinado á autodestrución. Buñuel, nas palabras de Jean Butler, tiña «tal necesidade para que non houbera branco nin negro», no sentido moral, que el e Butler incluíron algo para descontentar a todos ao perseguiren un obxectivo diverxente: abrir unha polémica social progresista con heroes e viláns, pero baseada na cosmovisión amoral de Buñuel.

Buñuel entendeu a contradición. Destacou unha reacción: «Un xornal de Harlem publicou que eu tería que ser colgado boca abaixo, coma Mussolini, na Quinta Avenida»<sup>1</sup>. Asumindo que este «xornal de Harlem» existise (a investigación aínda non o sacou a luz), era se cadra algún panfleto de esquerdas ou do nacionalismo negro? Se o era, *A moza* provocou unha contracorrente ideolóxica.

Calquera resposta coma esta, mantiña Buñuel, estaba provocada porque a xente prefere ver só estereotipos: «Para que a xente guste dun filme como este, o home negro ten que ser un heroe que salve ao branco ao final, ou ao revés. Pero no meu filme, non hai heroe»<sup>2</sup>.

«O sistema moral americano, perfectamente ensamblado nos filmes, estaba baseado en tipos bos e tipos maos. *A moza* tentou ser unha reacción contra esta costume. O home negro era bo e mao, e tamén o home branco... Este antimaniqueísmo meu foi probablemente a razón principal do fracaso do filme nas billeterías»<sup>3</sup>.

Isto pode discutirse, en calquera caso. Nos anos inmediatamente posteriores a *A moza*, Buñuel construíu boa parte da súa reputación artística sobre este antimaniqueísmo, así que non é de estrañar que negue a miúdo que un filme seu (mesmo un filme menor, mesmo un filme producido e escrito xunto a apaixonados esquerdistas) poida ter mensaxe, moral ou tese. A

*moza*, insiste a posteriori, «non pretende ter unha tese, procura entender, aínda que non xustificar, os personaxes racistas»<sup>4</sup>.

Tamén é digna de debate a repetida afirmación de Buñuel de que *A Moza* non ten heroes, incluíndo a Traver. «O home negro era bo e mao, e tamén o home branco»<sup>5</sup>. E, noutra parte: «A fita non está nin a prol dos negros nin dos brancos... O home negro non ten que ser perfecto. Pode ter tantos defectos como calquera outro home»<sup>6</sup>.

Na súa preocupación por baleirar de elementos positivos a Traver, Buñuel esaxera. Esqueceu como el e Butler traballaron para rebaixar o personaxe orixinal de Matthiessen? Que 'defectos' ten o Traver do filme que se correspondan cos de Miller? Traver é unha vítima inocente, o tipo bo. Ofrécese a pagar pola comida e a gasolina, non se atreve a tocar a Evvie. E ten coraxe para responder aos racistas, loita para defenderse.

O filme de Buñuel e Butler contén unha tese, por suposto, e esta é antirracista. Desde o comezo até a fin, *A moza* ofrece un retrato incansábel da explotación social e económica do home negro. Se acaso, a historia amorea tantos insultos e injurias sobre Traver que resulta dolorosa de ver.

Ao mesmo tempo, *A moza* representa o racismo dun xeito dinámico, non estático (en contraste, o racismo no *Travelin' Man* orixinal de Matthiessen é unha condición estática, traxicamente inexorábel). Miller vacila e cambia, suxeito ás influencias de Jackson, Fleetwood, Evvie e o propio Traver. A presada de personaxes abarca un amplo espectro, desde a inocencia até o odio racial extremo. Nas idas e vidas, nas relacións e interaccións, vemos un tecido social, contemplamos unha evolución irregular, e aprendemos algunhas leccións importantes sobre o racismo.

Aprendemos que o racismo non é innato: Evvie está libre del. Aprendemos que algúns racistas, da caste de Miller, son capaces de mudar, aínda que só sexa cando están ameazados pola lei. Outros, como Jackson, non poden mudar: a súa violencia ten que ser derrotada coa violencia. En canto ao reverendo Fleetwood, representa un liberalismo maiormente impotente. O seu principal triunfo é conseguir que o opresor ate os pulsos de Traver dun xeito un pouco menos incómodo... até o final, cando vira no mensaxeiro da civilización e a conciencia, un catalizador do cambio.

E que hai de Traver? Traver é un antiheroe (baixo os padróns de Hollywood, en calquera caso): sen heroísmos de cartón, sen discursos humanistas, sen nin sequera a resignación de Poitier. É un pouco brechtiano, este personaxe: elástico e adaptábel, orgulloso pero sen tender á insensatez cando a súa vida pende dun fio. Os cineastas querían sen dúbida debuxar un retrato máis positivo e contemporáneo do afroamericano que o que proporcionaba a historia de Matthiessen. Traver ten orgullo e independencia: leva o humor, a música e a cooperación a un mundo apenas civilizado. Ten alma, e ten lume nela.

Entre *Travelin' Man* e a súa adaptación cinematográfica só pasaron tres anos, pero parece o paso de toda unha xeración.

O final positivo no filme rematado, ao que Buñuel se opuxo tanto tempo, vese de primeiras como algo convencional:

# Nin negro nin branco

Randall Conrad

cooperación entre negros e brancos, sobe a música, lisca da beira, e o pasado pasado está. Aínda que é posíbel sentir a ironía subxacente cando lembramos que o destino de Traver, o continente, aínda acolle unha turba de brancos que poden matalo. Mesmo se a axuda de Miller é sincera, este foi un experimento realizado en illamento. No mundo exterior, Traver aínda ten todo costa arriba.

Por tras da superficie, a reconciliación final de Miller con Traver resulta ambigua. É ben posíbel que o cambio de parecer de Miller sexa simple interese, non a consecuencia dunha conciencia emerxente senón «o resultado dunha negociación»<sup>7</sup>. E se cadra, desde o punto de vista de Buñuel, as verdadeiras relacións humanas poden ser o resultado (só poden ser o resultado) da negociación. Así como non hai idealismo na visión buñueliana da motivación de Miller, non hai ningunha actitude de optimismo sobre a natureza humana ou o progreso.

A tensión entre optimismo e pesimismo fornece a *A moza* da súa dinámica, así como das súas contradicións. En termos xerais, o optimismo de *A moza* debeu provir na meirande parte de Butler, produto da súa escritura convencional de guións ou da preferencia comunista polo realismo social. O pesimismo, pola outra banda, é a marca de Buñuel. Era principalmente Buñuel o que avogaba por un final abrupto e pesimista que levaría *A moza* máis preto da visión violenta de *Os esquecidos* [*Los olvidados*] que das ironías tenues de *Robinson Crusoe*, poñamos por caso.

Pero non sexamos maniqueos sobre quen contribuíu con que. En todo caso, Butler achegou a súa propia visión da ambivalencia a *A moza*. Jean Butler ten destacado que no autoexilio mexicano o seu home pasou «por unha reavaliación profesional e cultural dos seus propios valores... comezando a moverse a un lado dos seus primeiros brancos e negros, que eran máis ben liñas políticas». Co estímulo de Buñuel, Butler quería ir alén das fórmulas de bos e maos que compartían tanto a retórica do partido como a tradición do cinema.

Pola contra, Buñuel ten suavizado en moitos filmes a violencia inicial da súa propia visión. O surrealismo, co seu humor negro anárquico, foi a súa primeira lealdade, pero Buñuel foi intermitentemente sensíbel aos argumentos dos antigos camaradas de que un artista de esquerdas debera dar ao mundo unha razón para aguantar, non para a desesperanza.

Ao xirar non só sobre o racismo senón sobre o racismo e a sexualidade, *A moza* está construída sobre unha simetría escénica irónica: o home negro é acusado en falso de violación e enfróntase ao linchamento; o home branco forza a Evvie, pero non se enfronta a ningunha consecuencia até o final.

Aínda máis, *A moza* implica por veces que o racismo de Miller está baseado nos ciúmes sexuais. O filme contén paralelismos entre o sometemento de Traver por Miller e a súa posesión de Evvie: ela cociña e limpa para el, mentres que el lle ladra ordes e (só nunha escena) bate nela. Como motivación dramática, se cadra o racismo de Miller responde á necesidade de vencer o seu medo a Traver como rival erótico. Pola mesma razón, ao tempo que os sentimentos de Miller por Evvie comezan a civilizalo, o seu prexuízo cara a Traver perde forza.

A relación sexual de Miller con Evvie, daquela, é un punto cardinal da historia, e algo difícil de vulgar en termos convencionais. A sedución de Evvie é unha liberación para Miller, así como o comezo da propia perda da inocencia dela. Inicia unha relación consensual, non forzada, entre o home e a rapariga, e proba que Miller é capaz de virar máis humano, mesmo tenro.

O guión era claro neste punto e tamén o foi o director: «Miller podería ter sido violento con Evvie, pero actúa case contra a súa propia natureza: é tenro, dálle agasallos, namora dela»<sup>8</sup>. Ao final, só a lei pode declarar criminal a relación, posto que Evvie é menor.

Discretamente esluído nun fundido á mañá seguinte, que Miller faga súa a Evvie é deste xeito unha sedución, non unha violación. Ou non é? Cando o filme se estreou, con todo, algúns críticos falaban de violación. Outros evitaron ter que

nomealo. Todo o asunto fixo que a primeira lectora do guión, Jean Butler, se sentise «moi incómoda».

Con sensibilidade extrema sobre os abusos, os críticos de hoxe en día rapidamente lle chaman tamén violación, pero son máis tolerantes coa complexidade moral da situación. Deste xeito, Betsy Sherman conclúe nunha crítica recente:

«Aínda que o retrato da historia de Traver foi importante para o seu tempo, é Evvie quen nos fascina agora, precisamente porque Buñuel, aínda que non xustifique de ningunha maneira a acción de Miller, non nola presenta como vítima con v maiúsculo»<sup>9</sup>.

[...]

Cunha nacionalidade mixta e baixo presuposto, coas súas orixes escuras de fóra de Hollywood, a súa actitude antiorodoxa e o seu fracaso de público e conseguente eclipse, *A moza* ten sido vista habitualmente como unha obra menor ou imperfecta.

Imperfecta quizais. A forza da historia orixinal de Matthiesen reside no seu estilo frío e equilibrado: o seu vocabulario preciso, o seu control dos puntos de vista. *A moza* non ofrece a mesma pureza dramática, mesmo recorre a un *deus ex machina*, o sacerdote. O filme é mellor cando observa en silencio a interacción da xente coa natureza, máis frouxo cando o diálogo leva a carga da exposición ou o didactismo.

Pero *A moza* ten puntos fortes doutro tipo. Hoxe, tras décadas de case invisibilidade, o filme de Buñuel rexorde nalgúns tendas de vídeo, así como en retrospectivas ocasionais e proxeccións de repertorio. A consecuencia diso, temos a sorte de redescubrir unha obriña única, que se fai eco do conflito continuo da nosa sociedade, e faino con ironía e perspicacia. Os novos espectadores poden mesmo estar de acordo co historiador do cinema Raymond Durnat:

«Na súa énfase no material, no produtivo, na subsistencia e o comercio, e no seu estudo das contradicións entre a xente, na enguedellada dialéctica do seu desenvolvemento dramático, *A moza* é marxismo na acción dramática dun xeito no que poucas obras de arte esquerdistas o foron nunca».

Durnat non nomea o ingrediente clave nunha obra marxista: a loita de clases, a loita polo poder. Pero isto, tamén, está en *A moza*, por exemplo cando Traver nos recorda de onde vén o poder:

Para el é fácil matarme. E para min é difícil matalo. Así que aínda ten o poder. Ofréceme a man, agardando que a beixe. (Toca o rifle) Gústame mais así. Poderíase dicir que nos fai iguais.

**Extracto de:** Conrad, Randall: «No Blacks or Whites. The Making of Luis Buñuel's *The Young One*», *Cineaste*, XX/3 (Verano 1993), p. 28-34. [Disponible en <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/youngone.html>].

## NOTAS

1. Entrevista a Luis Bunuel, *Cahiers du Cinema*, nº 191, xuño de 1967, p. 71.
2. Entrevista a Luis Bunuel, *Cahiers du Cinema*, nº 191, xuño de 1967, p. 71.
3. Luis Bunuel: *Mon dernier soupir*, Paris, 1982, p. 237.
4. Jose de la Colina e Tomas Perez Turrent, Luis Bunuel: *Prohibido asomarse al interior*, Mexico, 1986, p. 133-134.
5. Luis Bunuel: *Mon dernier soupir*, Paris, 1982, p. 237.
6. Jose de la Colina e Tomas Perez Turrent, Luis Bunuel: *Prohibido asomarse al interior*, Mexico, 1986, p. 133-134.
7. Jean Gili, «La jeune fille et le probleme du racisme», *Études cinématographiques*, nº 22-23 (Primavera 1963), 194.
8. Buñuel, entrevistado por Manuel Michel, *Les Lettres francaises*, 5/18/60. Perante a inevitábel comparación con *Lolita*, o best seller de Vladimir Nabokov, Buñuel respondeu que Evvie é «completamente diferente... non é unha mala rapaza, non é calculadora. A súa iniciación sexual prodúcese por casualidade, non por precocidade».
9. *Boston Sunday Globe*, 2/7/93.