

DEBATE Luis Buñuel, hijo del surrealismo, fue uno de los directores de cine más visionarios y perturbadores de la historia. En España, en París o en México realizó una filmografía rabiosa y revolucionaria que Kaurismäki reivindica con devoción de discípulo.

LUIS BUÑUEL

Y la muerte de Dios

Por Aki Kaurismäki

Siempre he seguido las directrices que me ha dado el surrealismo: la necesidad de comer no justifica la prostitución del arte. Estoy en contra de la moral convencional, de las ilusiones tradicionales, de toda la maldad moral de la sociedad. La moral de la burguesía es, en mi opinión, amoral, puesto que sus fundamentos son las instituciones más injustas: la religión, la patria, la familia y los demás pilares de la sociedad.

De los maestros que comenzaron su trayectoria en la era del cine mudo, Luis Buñuel es el único director de cine que se mantiene vivo, ahora, que Chaplin y Renoir también han pasado a los estudios de cine más bienaventurados. Ya nos quedan pocos cineastas originales que hayan dejado su huella imborrable en la historia del cine.

No obstante, el hecho de si Buñuel se siente ahora como un viejo solitario es totalmente irrelevante a la hora de evaluar su obra, compleja pero claramente perfilada.

Lema: “Tengo la intención de demostrar con un ojo frío y blanco lo que se ha hecho aquí en la tierra en nombre de Dios” (Buñuel).

Cuando Buñuel creó sus primeras obras maestras (la mayoría de las películas de Buñuel son obras maestras), *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930), fueron atacadas por la Iglesia, la burguesía y los fascistas franceses, todos a una, armados con la declaración de excomunión, las bombas de humo y la prohibición de proyección. El surrealismo y sus manifestaciones cineastas estaban en conflicto irremediable con la sociedad burguesa.

Cuando Buñuel, medio siglo después, hizo la película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), los círculos de la alta sociedad estaban encantados y Buñuel fue galardonado inmediatamente con el Oscar por la mejor dirección. En vez de los surrealistas y vanguardistas, exteriormente totalmente incomprensibles, ahora los teatros estaban poblados por miles de abrigos de visón y fracs estereotipados, cuyos portadores emitían sin cesar gritos de entusiasmo, aunque no entendían nada de la película, simplemente porque todo era tan *original*.

El mismo fenómeno surgió también ya con *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Y sin embargo también estas películas se mofan implacablemente de la moral y de las costumbres burguesas.

¿Y cómo deberíamos explicar esto? ¿Será que Buñuel ya estaba más apaciguado y había empezado a sentir lástima de sus víctimas? La explicación parcial es obviamente el desmoronamiento de los valores tradicionales, surgido durante ese medio siglo, y el decrecimiento de la influencia de la Iglesia. La Segunda Guerra Mundial no dejó piedra sobre piedra de los antiguos conceptos del honor, y por otro lado tampoco era la época más propicia para fomentar la fe de los hombres en el Todopoderoso. Y, por otro lado, también el poder que antes ostentaban la élite social y la antigua clase alta en general, se había desmoronado. Y, además, los hombres de negocios no van al cine.

La moral y la visión. No obstante, no conviene engañarse imaginando que la hipocresía y los conceptos osificados de la moral hubiesen desaparecido del mundo, dejando paso a la transigencia y a la humanidad. Es simplemente que Buñuel, por su parte, ha engañado a sus eternos enemigos, ha conseguido que —sin darse cuenta— la burguesía se esté riendo de sí misma. Les divierte ver las costumbres perversas y la moral igualmente perversa de los burgueses de las películas de Buñuel, pero no se dan cuenta de que ellos mismos siguen los mismos ritos y poseen la misma moral en su vida cotidiana, justo después de salir del cine.

Y eso es muy triste. Porque de esta manera tampoco aprenden nada. O quizás ellos (inosotros!) se ríen tanto, para que los otros no se den cuenta de que se han identificado en la película.

Sea como sea, Buñuel ha empezado a utilizar métodos más sutiles, cuya consecuencia inevitable es que el impacto es menor. El *blasfemo* se ha convertido en satírico.

En nombre de la verdad tengo que decir que la última película de Buñuel no da en realidad ningún motivo para enfadarse, ni siquiera para el más recalcitrante guardián de la moral. Es una película en la cual yo ya no identifico a mi maestro, y después de la cual, en mi opinión, Buñuel podría perfectamente seguir el camino de Chaplin y de Renoir y hacer películas sobre ángeles para los ángeles.

Pero antes de que dejemos a este viejo sacando brillo a su colección de armas, debemos estu-

diar qué es lo que ha conseguido antes de esto. Grosso modo, las películas de Buñuel pueden ser divididas en tres grupos: Una trilogía, más bien inconsistente, de tres películas surrealistas, que incluye, además de las dos antes mencionadas, también *Las Hurdes* (1932). Luego la serie de películas mejicanas que comienza con *Los Olvidados* (1950), y por último las películas hechas durante las dos últimas décadas en España, Italia, México y Francia.

No obstante, todas estas películas forman una línea bastante clara, cuyos extremos están sorprendentemente cerca el uno del otro. Su denominador común es la misma moral, y la visión extraordinaria que tiene Buñuel del mundo y de los objetos. La forma

.....
 “Tengo la intención de demostrar con un ojo frío y blanco lo que se ha hecho aquí en la tierra en nombre de Dios” (Buñuel)

de Buñuel de hacer películas no es —en sí— tan excepcional en cuanto a su forma de rodar o de cortar, pero aún así es inimitable. En este aspecto —como en otros muchos— Robert Bresson está muy cerca de Buñuel. La diferencia con los convencionales narradores de la trama nace en su caso mayormente de la forma de utilizar los actores y de la forma de describir los objetos, dar un énfasis especial a unos objetos y unas acciones, en sí totalmente cotidianos. Son materialistas en segunda potencia, separan el espíritu de los objetos. La toma de Buñuel

es inconfundible, tiene una forma totalmente antinarcisista y, sin embargo, poética de acercarse al objeto: entra directamente en lo que ha visto y sentido, sin una mínima intención de embellecerlo.

Escuela de jesuitas. Luis Buñuel nació en un día claro y diáfano de la primavera invernal de 1900 en Calanda, provincia de Teruel, España, y no sin razón. Vivió su infancia en un ambiente casi medieval. Más tarde él mismo ha contado que los dos sentimientos fundamentales de su infancia fueron un profundo erotismo —que primero se canalizó en religiosidad— y una permanente conciencia de la mortalidad. Eso explica en parte las posteriores obras de este hombre.

Tenía padres y todo eso, pero no tiene ninguna importancia en este contexto. En su lugar, lo que sí importa es la escuela de jesuitas a la que



Luis Buñuel lleva una cruz a cuestas durante el rodaje de *La vía láctea*, en 1969. AFP/Getty Images.



iba Buñuel, hasta que se convenció de que Dios había muerto y renunció a su carrera de monje (¿un monje puede tener carrera?), y se trasladó a Madrid para estudiar entomología, filosofía y literatura. “No puedo decir que hubiese sido un miembro de la sociedad moderna antes de cumplir los dieciséis años. El traslado de la provincia a la capital me hizo sentir lo mismo que un peregrino que de repente se encuentra en la Quinta Avenida de Nueva York” (Buñuel).

No obstante, Buñuel no se olvidó de nada de la escuela de jesuitas; especialmente se acordaba de los intentos de los jesuitas de canalizar los sentimientos sexuales de los jóvenes en un amor hacia la Virgen María (lo que les condujo a practicar masturbaciones en grupo delante de su imagen). La escuela se quedó grabada en su mente y le condujo a una reacción violenta contra el cristianismo; le ató al cristianismo de una forma invertida, pero permanente. Esto explica en parte los continuos ataques

de Buñuel contra la Iglesia. Su culminación se encuentra en *La vía láctea* (1969), donde cada uno de los fotogramas es pura religión, cada frase, la película entera, desde el principio hasta el final.

.....
“Nuestro surrealismo fue la lucha contra la Cultura; en teoría éramos enemigos, pero, en la práctica, amigos” (Luis Buñuel)

También es importante el hecho de que Buñuel es español, porque los españoles son gente rara, son a la vez infinitamente religiosos y extremadamente materialistas, y llenos de humor negro.

Un documento de la subconciencia. En 1925 Buñuel se trasladó a París después de haber holgazaneado un tiempo en los círculos universitarios de Madrid. Allí siguió escribiendo poemas, sin tener ni idea de lo que iba a hacer con su vida.

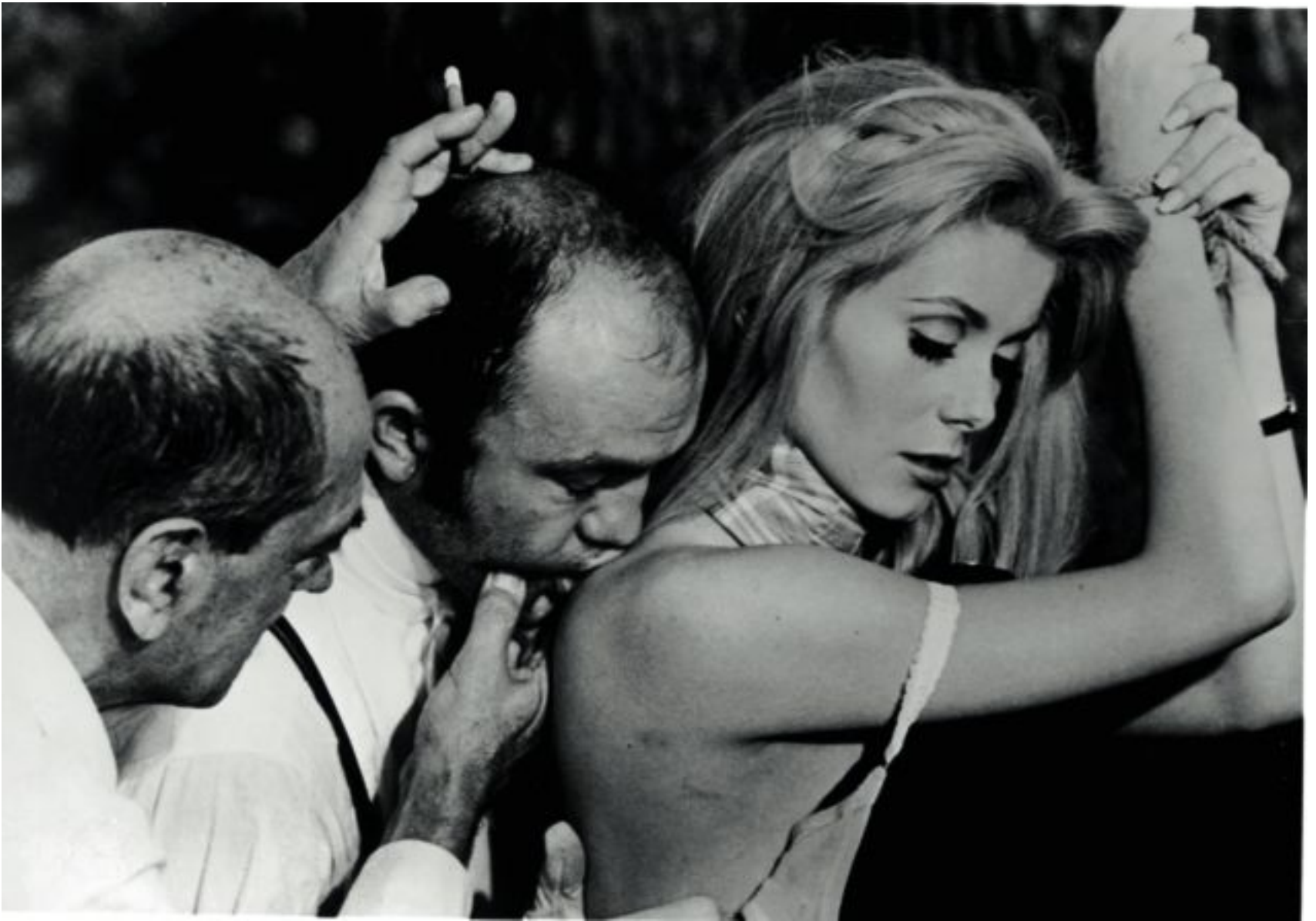
Dirigió una obra de teatro en Ámsterdam y se fue convenciendo poco a poco de las posibilidades de la película como medio de expresión. Así que consiguió meterse como director adjunto de Jean Epstein en la película *La caída de la casa Usher* (1928), entre otras, un producto

del culto a Edgar Allan Poe que se profesaba en esa época.

En el París de los años veinte las tendencias artísticas cambiaban casi a diario. Buñuel se unió a un grupo ligeramente surrealista. “Nuestro surrealismo fue la lucha contra la Cultura; significa que en teoría éramos enemigos, pero en la práctica amigos”.

Luego, en colaboración con Salvador Dalí, Buñuel construye en marzo de 1928 lo que se puede considerar la película experimental más salvaje de la historia. *Un perro andaluz* es una película, donde no aparece ningún perro, pero sí un cierto erizo de mar. Las piezas del rompecabezas de la película son *Tristán e Isolda*, de Wagner, una cantidad ingente de visiones surrealistas llenas de símbolos claramente freudianos, una trama sin elementos narrativos, unos trozos de un tango latinoamericano, algunos subtítulos, como “Érase una vez”, “Aproximadamente a las tres de la mañana” y “Dieciséis años antes”, unos hombres que arrastran pianos de cola cargados con burros muertos, curas y melones, y todo y cualquier cosa que pueda ser frustración, objetos y escenas, ritmo, ritmo, ritmo.

Es incluso un poco más que la suma de sus partes. La primera escena es bastante típica: un hombre (Buñuel) está de pie en la ventana afilando su



En la página de la izquierda, dos de los protagonistas de *Los olvidados*, rodada

en México en 1950. Arriba, Buñuel dando instrucciones en el set durante el rodaje de *Belle*

de *Jour* (1967), con la actriz Catherine Deneuve. Hulton Archives/Getty Images.

navaja de afeitar y mirando a la luna. Una mujer joven está sentada en la terraza. Cuando una delgada nube tapa la luna, el hombre corta el ojo de la mujer de lado a lado, en una toma de un enorme primer plano.

Por supuesto que podemos buscar explicaciones a esto: el ojo cortado es el ojo del espectador, que tiene que ser cortado enseguida, para que el espectador se olvide de todos los bonitos melodramas y tramas convencionales que haya visto hasta ahora, para que pueda recibir lo que le van a dar ahora: una explicación de todo a lo que nos lleva la negación de la sexualidad del hombre, las normas asfixiantes, los residuos de una cultura degenerada y ya obsoleta en el tiempo. *Un perro andaluz* es el retrato de un subconsciente frustrado.

Por otro lado podríamos pensar (si quisiéramos) que Buñuel con la navaja en la mano en la primera escena de su primera película está confesando un asesinato antes de cometerlo, ya que esta imagen es el pistoletazo de salida para aquella serie de películas con la que ha intentado conseguir que la gente se asome a la realidad sin esas gafas de sol de las normas heredadas, ha intentado que escarben y se quiten de encima la escoria de los siglos del mundo real, o por lo menos “intentar convencerlos de aquella verdad absoluta, de que el mundo

donde viven no es el mejor posible”. No obstante, Buñuel ha dicho que no hay nada en esta película que simbolice nada.

Un perro andaluz es un contragolpe al vanguardismo, contra esos estudios estetizantes sobre el juego de las luces y las sombras. Fue la primera película surrealista y desde su primer momento el foco de un enorme debate, pocas películas no-comerciales han recibido tantas expresiones apasionadas de amor y de odio.

No fue hecha para agradar a nadie, sino para producir una sensación de desagrado en el espectador, hacía sí mismo. Buñuel llegó al borde de la desesperación cuando los vanguardistas, cuyo mundo de valores atacaba la película, lo recibieron encantados como una novia en primavera recibe su ramo de flores: él habló de “ese grupo de imbéciles, que encuentran belleza y poesía donde en realidad no hay nada más que una instigación desesperada y apasionada para cometer asesinato”.

Wagner y el sexo. El éxito de *Un perro andaluz* dio a Buñuel la oportunidad de hacer una película para los intelectuales de París, y se puso manos a la obra. Al principio tenía la intención de hacer también esta película con Dalí, pero aunque en los archivos

de la historia del cine a veces se dice que la mitad de la película es de Dalí, en realidad no tuvo nada que ver con ella.

“Rodé *La edad de oro* con un millón de francos que me dio el vizconde de Noailles... Dalí no tuvo nada que ver con el rodaje; puse su nombre en los textos iniciales por nuestra vieja amistad. Dalí y yo nos separamos por culpa de su mujer”.

Como es sabido, Salvador Dalí fue posteriormente el representante de una escuela artística, cuyos integrantes empleaban más tiempo en colocar su gigantesca firma en sus cuadros, que en pintar los cuadros en sí. También re-

conoció ser amigo de Franco y apoyó su administración, es decir, se declaró fascista.

Aunque *Un perro andaluz* fue una película surrealista, su corta duración (solo 16 minutos/24

.....
“Un perro andaluz es un contragolpe al vanguardismo. Una película hecha para producir desagrado en el espectador”

DEBATE

fotogramas por segundo) y su carácter experimental hicieron que fuera más bien una declaración de imágenes surrealistas y de la estética surrealista. *La edad de oro* tenía una duración de una hora y contiene una historia clara (aunque no muy habitual). Independientemente de que contenía muchas imágenes chocantes, era mucho más realista que su predecesora. En esta última, las imágenes surrealistas nacen de unas situaciones mucho más desarrolladas. *La edad de oro* fue de las primeras películas sonoras realizadas en Francia, y ya en esa película Buñuel realizó importantes innovaciones en el uso de ese nuevo elemento.

Esta película es tan increíble que no se puede confiar su descripción —aquí tampoco— a nadie menos importante que a Henry Miller: “Han pasado aproximadamente unos cinco años desde que vi la película de Buñuel, y por eso no puedo estar totalmente seguro, pero creo con bastante certeza que en ninguna de las escenas de esta película había una masacre sistemática de personas, ni guerras, revoluciones, hogueras ni linchamientos, ni ninguna escena de tercer grado. Sí me acuerdo con seguridad, de que un hombre ciego fue maltratado, a un perro le dieron patadas en la tripa, que un padre pegó un tiro a su hijo, como quien no quiere la cosa, que a una viuda de clase alta le dieron una bofetada en una fiesta en el jardín, y que unos escorpiones luchaban a muerte en las rocas de la playa. Algunas crueldades menores y separadas, que —al no estar articuladas en ningún molde claramente comprensible— parecían perturbar a los espectadores aún más que ver una carnicería en masa realizada mecánicamente”.

Algo en esta película trastorna su sensibilidad refinada aún más que eso, y fue esto: la música de Wagner, de *Tristán e Isolda*, que sonaba todo el rato alrededor de uno de los protagonistas. ¿Era posible que la música divina de Wagner pudiera excitar tanto los deseos sensuales de una mujer y de un hombre que hizo que rodaran por un camino de grava mordiéndose hasta salpicar sangre? [...] ¿Tenía este tema legendario, inmortalizado por Wagner, algo que ver con ese hecho fisiológico tan llanamente vulgar como es un amor sexual? Según la película, sí. Y eso no es todo, dado que a través de toda esta *edad de oro* Buñuel ha ido investigando —cuan entomólogo— eso, lo que nosotros llamamos amor, para poder descubrir debajo de la ideología, mitología, trivialidades y frases hechas, la maquinaria sangrienta de la sexualidad desde el principio hasta el final. Nos ha demostrado en su totalidad qué es lo que une el amor a la muerte en nuestra vida: metabolismo ciego, venenos secretos, reflejos mecánicos, secreciones glandulares, en una palabra, toda una red tejida por las fuerzas.

Siendo una de las almas gemelas más importantes de Buñuel, por supuesto Miller ha logrado en su ensayo sobre *La edad de oro* realizar un análisis digno de su objetivo. El punto de vista impactante (aunque quizás poco científico) de Miller no ha podido ser nunca superado por ningún crítico de cine (que, como es bien conocido, son todos gentuza, excepto el ya difunto James Agee). El tema fundamental de *La edad de oro* no es el *l'amour fou* (el amor loco), como se ha afirmado muchas veces, sino en general la imposibilidad del amor en una sociedad burguesa y cristiana, donde absolutamen-

te todo está dirigido para canalizar, distorsionar, someter y explotar el amor, aunque al mismo tiempo es romantizado y alabado.

Surrealismo como método. *La edad de oro* es, además de un manifiesto surrealista, también una ilustración de las teorías de Freud (entonces una novedad): demuestra, con una fuerza casi incontestable, que la bondad y la maldad del hombre, su ambición y sus esfuerzos, parten de nuestro interior, de nuestro metabolismo, de los genes y de las inhibiciones acumuladas en los rincones más recónditos de nuestro subconsciente, y los valores y las normas externas no tienen mucho que decir, salvo crear nuevas inhibiciones de generación en generación.

El hecho de que en *La edad de oro* haya una historia descubre lo esencial de las posibilidades del surrealismo. Su contenido es más claramente político que el de las películas anteriores, o que la mayoría de las obras plásticas del surrealismo. Aunque, como excepción, existe por ejemplo Max Ernst. El núcleo del surrealismo puro fue el principio de *no hacer arte*, y en ese sentido *La edad de oro* es más pura que ninguna otra película, incluyendo los trabajos posteriores de Buñuel.

No obstante, el surrealismo es para Buñuel, tanto en *La edad de oro* como más adelante, solamente un método, una forma de describir la realidad. El surrealismo de *La edad de oro* está dentro de las imágenes, en su tensión interior y en sus acontecimientos, no en la forma. Solo en *El fantasma de la libertad* (1974) Buñuel lleva la forma surrealista a su punto de culminación: es tan solo forma, la cámara es totalmente anarquista, escogiendo cada vez a alguna persona de la multitud para seguirla. En esta, al fin y al cabo, los acontecimientos no tienen ninguna importancia, ni tampoco los diálogos, puesto que en realidad nada tiene ninguna importancia. *El fantasma de la libertad* es en realidad un chiste, que no tiene ningún contenido, pero es un chiste condenadamente bueno.

Inmediatamente después del estreno de *La edad de oro* se montó un follón impresionante: los de la extrema derecha atacaron el teatro, tiraron bombas de humo y frascos de tinta a la pantalla. Buñuel estaba sentado en la sala de máquinas, poniendo discos, con los bolsillos llenos de piedras por si tenía que defenderse. Se escribieron cientos de artículos sobre esta película, algunos a favor, pero la mayoría en contra. La policía cerraba los ojos a estas provocaciones, en realidad las apoyaba. Finalmente el jefe de policía de París, un delgado miserable llamado Chiappe, que encontró aquí sus quince minutos de gloria, prohibió la proyección de la película. Por otro lado el Papa excomulgó a Buñuel. Como es bien sabido, en los años 30 el fascismo no era un problema tan solo en Alemania e Italia.

Miller comentó: “A Buñuel le han llamado de todo: traidor, anarquista, pervertido, blasfemo, iconoclasta. Pero no se atreven a llamarle loco. Es verdad que en sus películas describe la locura, pero esa locura no la comete él. Este caos pestilente, que sale de su varita mágica y dura una hora, es la locura producida por el hombre durante diez mil años de civilización. Para demostrar su respeto y su gratitud, Buñuel coloca una vaca en la cama y conduce el

carro de basuras atravesando el salón. [...] Aquellos que se sintieron traicionados, al no poder encontrarle ningún orden ni sentido, no podrían percibir ningún orden ni sentido en ningún sitio, salvo quizás en el mundo de las abejas y las hormigas”.

Tierra sin pan. Después de sus primeras películas Buñuel ya fue un hombre marcado en Francia, pero el ruido que se había levantado por *La edad de oro* se escuchó hasta el otro lado del Atlántico. Buñuel fue invitado a Hollywood, en cuyas condiciones no quiso trabajar, así que el evento más importante de esta larga visita fue la fiesta de Navidad que organizó Chaplin, donde Buñuel pudo su árbol de Navidad con una podadora.

Buñuel hizo su siguiente película en España, con aquellas migajas que habían quedado cuando un amigo anarquista había repartido sus ganancias en la lotería a la velocidad de un rayo. Después de un rodaje de dos meses el resultado fue un documental de 29 minutos, al que bautizó *Las Hurdes – Tierra sin pan* (1932).

Las Hurdes era una región de la sierra extremeña, prácticamente desconocida hasta para los españoles. Una región donde no había carreteras, ni pan, ni trabajo, ni tradición popular, ni casi animales. Pero personas sí que había, en compañía de enfermedades, hambre y miseria: cada nueva generación era más degenerada que la anterior, cada vez más cerca del idiotismo final. Pero incluso allí se practicaban los ritos religiosos.

El documental de Buñuel sobre estas personas es una imagen impactante del hambre, de las enfermedades y de las supersticiones, todo ello unido a los comentarios secos y formales y a la música, que describe el idealismo romántico (*La Cuarta Sinfonía* de Brahms).

La película comienza con la descripción de las fiestas de un pueblo cercano y acaudalado: los hombres a caballo intentan arrancarle la cabeza a unos gallos atados por las patas, se acaba de celebrar una boda y después se comen los gallos sin cabeza. Un preludeo considerablemente cruel para presentar la miseria de los hurdanos. Solo después de describir la opulencia del pueblo vecino, nos trasladamos a Las Hurdes, cuya vida —o mejor dicho muerte— se estudia de forma antropológica y minuciosa. Vemos las miserables casuchas de los lugareños, las caras deterioradas de la gente, el entierro de una niña pequeña, donde depositan su cuerpo en el río en una pequeña barca de juncos. En la única escuela del pueblo les enseñan a respetar la propiedad ajena, aunque nadie en el pueblo ni siquiera sabe qué es la propiedad. El maestro obliga a los niños a comer los mendrugos de pan, que había conseguido para ellos, en la escuela, para que sus padres no se los roben. Todo el mundo en el pueblo saca su agua para beber del mismo río donde se lavan los escasos harapos que tienen y donde se vierten los igualmente escasos desperdicios. Vemos las pequeñas parcelas de cultivo, aterrazadas con mucho esfuerzo en la orilla del río, que en la escala normal no producen nada. El rostro de una niña de seis años se parece al de una persona de sesenta. No hay personas de sesenta años.

Todas estas imágenes vienen relatadas con una voz formal, que todo lo describe, sin sentimientos, sin ni una pizca de compasión. En el fondo transcurre la música preciosa y fluida de Brahms.

La voz del comentarista confunde al espectador, dado que está acostumbrado a que los autores de los documentales sociales expresen la misma compasión que siente el espectador por el objeto de

“Buñuel nos ha demostrado en su totalidad qué es lo que une el amor a la muerte en nuestra vida, la maquinaria sangrienta de la sexualidad”



Copyright © 1974, 20th Century-Fox Film Corporation. All rights reserved. Permission granted for newspaper and magazine reproduction. (Printed in U.S.A.)

Serge Siberman Presents
A Film By Luis Buñuel
**LE FANTÔME
DE LA LIBERTÉ**
Release by 20th Century-Fox

LF/7 Director Luis Buñuel

El director aragonés tras la cámara en el set de *El fantasma de la libertad* (1974). Getty Images.

la descripción. Y cuando ya se ha exprimido toda la posible compasión por el objetivo, ya nos podemos olvidar del asunto e irnos a dormir.

Pero Buñuel no da al espectador la oportunidad de disfrutar de su sensación de compasión, dado que la compasión es la hermana de la indiferencia y de la cobardía. Obliga al espectador a ver las circunstancias de los hurdanos tal como son, simplemente, aunque no inevitablemente. La compasión solamente sería una coartada para esconder que el hombre es demasiado cobarde para participar personalmente y cambiar las cosas.

La película fue terminada en 1932, pero su estreno no fue hasta 1937 en París, ya que para el gobierno español era mucho más fácil prohibirla que hacer algo en beneficio de los hurdanos.

Comerciendo. Después de *Las Hurdes* Buñuel no volvió a tener la oportunidad de hacer una nueva película propia en casi veinte años.

Antes de la Guerra Civil española, Buñuel actuó de productor en cuatro comedias y melodramas comerciales, que no eran películas suyas, así que

ahí se quedan. Después de la guerra, se encontró en Hollywood sin trabajo, sin dinero ni patria.

Las películas documentales, cuya producción había sido enviada a supervisar por la República, se quedaron inacabadas cuando Franco ganó la guerra.

Luego estuvo un tiempo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de donde se tuvo que marchar cuando Dalí, en un gesto de amistad, descubrió en su libro que el hombre que trabajaba en el museo del mundo libre era el mismísimo Anticristo, es decir, el director de *La edad de oro*, que para colmo era además antiguo miembro del partido comunista francés. Para sobrevivir, nuestro héroe vendió algunos *gags* a Chaplin, que estaba preparando su *Dictador*. Después, Buñuel hizo algunos trabajos de cualquier cosa relacionada con el cine, hasta el

final de la guerra mundial, intentando en vano al mismo tiempo conseguir que sus propios planes se realizaran.

.....
“De los tres idiomas de la imaginación (risa, piedad y terror) para Buñuel solo existen el primero y el último”
.....

En 1945 Buñuel se trasladó a México, después de lo cual su historia personal se convirtió en la historia de sus películas. Allí, después de unos años sin trabajo, dirigió *Gran casino* (1946), que fue un fracaso económico, seguido de otros tres años sin trabajo. Finalmente el productor Oscar Dancigers aceptó su guión para la película *Los olvidados*, pero le pidió que, antes de eso, dirigiera una comedia comercial prometiéndole como contrapartida una libertad artística relativamente amplia para la realización de *Los olvidados*. Así que Buñuel hizo *El gran calavera* (1949) en dieciséis días

y cuando se convirtió en un gran éxito económico, estuvo preparado para comenzar *Los olvidados*.

DEBATE

Durante toda la década de los 50 Buñuel tuvo que dirigir ocasionalmente películas sobre temas que no le interesaban, para poder de esta manera tener la libertad de realizar sus propios planes. Pero la mayoría de esas películas que hizo por compromiso contienen, no obstante, los temas fundamentales de Buñuel en toda su pureza, y en tan solo un par de películas de esta época se nota el compromiso en el resultado.

Sin piedad. *Los olvidados* fue terminada en 1950 y finalizó de golpe el silencio que había existido en torno a su creador. Algún publicista loco en Finlandia había añadido al final del nombre de la película en finés la coletilla de *tened piedad de ellos*. No obstante, en esta película Buñuel recomienda tan poca piedad como solución para los problemas de los guetos, como lo hizo para los habitantes de Las Hurdes. En este sentido parece familiar de Brecht. Presenta el mundo tal como es —tal como lo ve— y no deja sin relatar ni por asomo ninguno de los detalles más sucios del carácter humano. De los *tres idiomas de la imaginación*, es decir la risa, la piedad y el terror, para Buñuel solo existen el primero y el último, y eso se debe a que el del medio es innecesario cuando quieres mantenerte en el lado del realismo. Lo cierto es que el más brechtiano de todos los cineastas es Hitchcock, pero eso ya es otra historia.

Los olvidados contiene el relato de cómo dos chicos de la calle, Pedro y Jaibo, son llevados a la destrucción por ellos mismos y por su entorno. Su viaje hacia la destrucción comenzó con su nacimiento, y la posibilidad de salvarse va disminuyendo según va pasando el tiempo: cuando vives en un entorno donde la única posibilidad de sobrevivir es la astucia y la insensibilidad, es imposible parar. Al final el mayor de los chicos, Jaibo, mata a Pedro, que no es otra cosa que el futuro Jaibo, y así se destruye a sí mismo.

Muchas veces se ha intentado forzar esta película en el estrecho molde de la crítica social, pero las tesis de Buñuel son más agudas y fundamentales: parten de las raíces de la vida sin amor y de la miseria. La madre de Pedro no solo le niega su amor, sino que irónicamente se convierte en la amante de su asesino. Aunque el director no convierte a Jaibo en un diablo, no obstante este parece simbolizar toda esa maldad que contiene el entorno. En un entorno sin moral, la moral individual no tiene nada que hacer. A esas personas emocionalmente tullidas les rodean algunos personajes positivos, pero no pueden salvarse, deben morir uno tras otro, incapaces de vivir sin amor. La muerte es la única escapatoria para los habitantes del gueto.

El sueño de Pedro crea una imagen gráfica de este entorno sin amor. Es la única parte surrealista en esta película, en el fondo documentalista. El anhelo de Pedro por el amor recibe una respuesta erótica cuando su madre le ofrece un trozo de carne cruda y sangrienta, al mismo tiempo que Jaibo aparece por debajo de la cama de la madre; el diálogo interno de las personas se oye sin que se muevan los labios.

Los olvidados es la heredera directa de *Las Hurdes*: ambas parecen documentos sociales, pero en realidad son una instigación a la rebelión. Nin-

guna de ellas ofrece ninguna solución positiva de desarrollo. Salvo la rebelión.

Los olvidados demuestra que las teorías y la dialéctica de las primeras épocas de Buñuel son todavía válidas, aunque su estructura no fue de ninguna manera vanguardista. Es verdad que el director hubiera querido añadir a esta historia, en el fondo totalmente realista, algunos detalles surrealistas, de valor puramente simbólico, pero el productor no se lo permitió. Como por ejemplo en la escena donde Jaibo está de camino para matar a Pedro: en el fondo de la imagen se ve de refilón un edificio comercial de once plantas. Buñuel quiso colocar en el tejado del edificio una orquesta sinfónica.

Él. La maldad dentro de nosotros. *Los olvidados* es (como *Las Hurdes*) un poema trágico sobre el hombre, que le interesa a Buñuel tanto por su belleza natural como por su infinita maldad. El mundo es una especie de infierno que no tiene salida. Los hombres tienen el destino que se merecen, o al menos se someten a él sin rechistar. El hombre no puede cambiarse a sí mismo, dado que la maldad también está dentro de él, desde dónde sino hubiera podido introducirse en la comunidad.

En sus siguientes películas Buñuel cambia su opinión hacia una dirección más leve, incluso ligeramente optimista. *Susana* (1950) es también una descripción de las infinitas fuerzas de la maldad, pero, no obstante, es una evolución en comparación con la anterior. A su manera, ambas son películas optimistas, dado que su pesimismo nace tan solo por la ausencia de las soluciones positivas de desarrollo. Tanto los niños en *Los olvidados* como *Susana* son malos, porque solamente pueden seguir existiendo haciendo el mal. El optimismo de Buñuel se basa en la idea de que creando una sociedad que no es criminal también nosotros podremos dejar de ser criminales. Pero él tampoco parece creer en la posibilidad de escaparse. Su desesperación nace del escepticismo hacia todos los programas políticos y hacia todas las teorías evolutivas. Buñuel tiene una fuerte tendencia al anarquismo, pero en muchas de sus películas, no obstante, demuestra que la rebelión individual solamente lleva al caos.

En *El bruto* (1952) hay una escena donde los hombres andan como ciegos en el vapor que sale de la sangre que bulle en el suelo del matadero. Es como si estuvieran en un laberinto, buscándose unos a los otros, para unirse contra el mal (que en esta ocasión aparece en el personaje de su jefe). En esta película aparece por primera vez el deseo de Buñuel de encontrar en la solidaridad humana y social una solución para la eterna lucha del hombre entre el bien y el mal.

En toda su producción de los años 50 busca una solución aceptable para salir de este caos creado por el hombre. En casi todas las películas de este período, el cineasta presenta y reflexiona sobre la lucha entre el bien y el mal, tanto dentro del hombre como entre hombres. Hay hombres buenos, es decir, aquellos que todavía tienen una mínima posibilidad de salvarse, y hombres malos, los que ya no la tienen. El representante de los primeros es Ramón, de *Los ambiciosos* (1959), simpatizante y seguidor de una dictadura. Se da cuenta demasiado

tarde de su propio oportunismo, y sin poder seguir autoengañándose, solamente puede ser destruido después de su inútil rebelión.

Junto con la anterior, la *trilogía de la revolución* de Buñuel incluye las películas *Así es la aurora* (1955) y *La muerte en el jardín* (1956). Todas ellas describen, a través de personas individuales, los movimientos revolucionarios en unas dictaduras militares sin nombre (en España). De estas, *Así es la aurora* es la más completa, y pertenece a las mejores películas de esta época. *La muerte en el jardín* se derrumba por los conflictos entre los puntos de vista de Buñuel y de los numerosos productores, está dramáticamente fragmentada, pero sin embargo presenta temas muy interesantes.

Instigación a la revolución. *Así es la aurora* presenta al primer héroe positivo de Buñuel, el médico Valerio, que defiende a su amigo obrero Sandro contra el despótico dictador industrial en una pequeña isla sin nombre del Mediterráneo. Al final Sandro mata al dictador para vengar la muerte de su mujer, y también él es destruido, pero la revolución sigue en el personaje de Valerio, que se une a los obreros. Si *Un perro andaluz* fue una instigación al asesinato, *Así es la aurora* es una instigación a la revolución. En esta película Buñuel va claramente detrás del pellejo de Franco.

Otra de las líneas fundamentales en la producción de este cineasta en los años 50 consiste en un estudio psicológico de los degenerados representantes de la burguesía. *Él* (1952) es un estudio científico sobre un psicópata. Francisco es un hombre rico, valorado y moralista, típico representante de su clase. La religión ha hecho que siga sexualmente intacto aún a sus cuarenta años. De repente se casa con una mujer joven y bella, y se vuelve locamente celoso. Introduce agujas por las cerraduras por donde piensa que los amantes imaginarios están espionando, y escenifica conscientemente situaciones en las cuales su mujer hubiese podido serle infiel. Estos celos sadosomasoquistas terminan por destruirle, y en el final vemos a este hombre, que al principio de la película ayudaba a los curas en la misa, intentando estrangular a uno de ellos en el mismo altar. No obstante, en los otros aspectos Francisco es un capitalista totalmente típico, que cuida sus intereses y sus negocios. Todo esto ha sido descrito con una imaginación surrealista increíble.

El mismo patrón existe en la película *Ensayo de un crimen* (1955), aunque ha sido realizado en forma de comedia pura. Archibaldo es en muchas formas una copia de Francisco. No obstante, su problema tiene sus raíces en un trauma experimentado en su infancia, por el cual siempre intenta matar a todas las mujeres a las que desea. El punto cómico nace del hecho de que sus víctimas siempre mueren antes de que Archibaldo tenga tiempo para realizar sus planes, lo cual aumenta aún más la frustración del pobre hombre. Ni siquiera le admiten en la cárcel, cuando va a confesar sus numerosos intentos de asesinato, porque “si encarceláramos a todos los que en alguna ocasión han querido asesinar a alguien...”. Al final consigue liberarse de su trauma destruyendo una caja de música, que le recordaba el origen de su trauma, es decir, la muerte de su niñera.

Buñuel también hizo un par de películas sobre novelas clásicas muy conocidas. La novela de Emily Brönte, en la que se basa *Abismos de pasión* (1953), era la obra favorita de los surrealistas de París. *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1952) fue

.....
 “Nazarín (1958)
 es sin duda
 una de las
 mejores
 películas de
 Buñuel y en
 la que se
 muestra más
 fiel a sí mismo”

algo que Buñuel hizo claramente a desgana, pero, no obstante, es una de sus mejores películas de esta época. En la primera parte de la película, el director estudia el alma de una persona, que tiene cortadas todas sus conexiones con otras personas. Por sorpresa, Robinson se ve sin todas esas normas religiosas, económicas y sociales, que antes habían regulado su vida. Tiene que arreglarse solo y cuando en un momento de desesperación grita pidiendo ayuda a Dios, la única respuesta es el eco de su propia voz.

Rápidamente la soledad y la carencia sexual empiezan a torturarlo tanto que abandona todos los sistemas que había construido al principio, y no hace otra cosa que pasearse por la playa con una sombrilla hecha de un vestido de mujer. La segunda parte de la película es para estudiar la reacción de Robinson, cuando por fin vuelve a encontrar a otro ser humano. Y cierto, en el momento que aparece Viernes, Robinson se olvida de todo lo que ha experimentado, renace el hombre civilizado. Robinson se convierte en colonialista: hasta ahora había construido todos los signos exteriores del colonialismo en la isla, pero ahora hasta tiene un súbdito, y en seguida le encadena y se pone a enseñarle teología cristiana.

El cura y la prostituta. *Nazarín* (1958) es sin duda una de las mejores películas de Buñuel y en ella se muestra más fiel a sí mismo. La película se basa bastante fielmente en la historia creada por Galdós sobre un cura donquijotesco. El director tan solo añadió en la historia tres escenas cortas, donde se presentan los temas de la película: el humanismo contra la religión y la inadaptabilidad de una visión de vida puramente cristiana en nuestro mundo imperfecto. La historia sucede en México, en 1900, en la época que estuvo gobernada por el dictador Porfirio Díaz, apoyado por la clase terrateniente, por los militares y por los curas conservadores.

Y la historia va así: *Nazarín* es un cura de la clase obrera que vive con los pobres y comparte con ellos todo lo que posee. Perseguido por la policía y por la Iglesia, huye al campo en compañía de una antigua prostituta y una mujer histérica y atormentada por los sentimientos de culpa — una mezcla entre Sancho Panza y María Magdalena— cuyo interés en *Nazarín* no es puramente espiritual. Pero por dondequiera que pase, no encuentra más que injusticias y en todos los sitios es rechazado. Los obreros del ferrocarril rechazan a *Nazarín* porque trabaja por comida, en vez de exigir un sueldo. Su humildad causa un incidente entre los obreros y su jefe; se disparan tiros y la gente se dispersa.

Después de mucho tiempo la fe de *Nazarín* se va disipando, y comprende que ni sus palabras ni su ejemplo tienen importancia para poder cambiar el mundo. En ese momento se le abre un nuevo camino: un camino que le lleva al cadalso, que la sociedad tiene reservado para los rebeldes.

“En la película hay numerosas escenas que son lo mejor y lo más terrible de Buñuel: su rabia, ahora más concentrada, está en su punto más explosivo. Escena tras escena vemos los intentos de curar un loco, es decir su tortura. Todos a los que se acerca, le rechazan. Los fuertes y los contentos, porque para ellos es peligroso y un individualista antisocial. Los víctimas y los perseguidos, porque necesitan un consuelo diferente, más eficaz. [...] En la prisión, entre ladrones y asesinos, al final nace la claridad definitiva: Tanto la *bondad* de *Nazarín*, como la *maldad* del ladrón de iglesias son inútiles

en un mundo cuyo valor fundamental es la *eficacia*” (Octavio Paz).

Viridiana (1961) fue realizada en España, bajo la supervisión de los censores de Franco; hasta habían aprobado el guión con pequeños cambios. Cuando la película fue terminada, la llevaron a Cannes, medio camuflada, y allí suscitó un enorme interés y atención, ya que demostró ser una descripción increíblemente crítica sobre el ambiente putrefacto en España, asfixiado por la religión y por el semifascismo. Rodaron las cabezas de los censores (levantando una polvareda de caspa), y por supuesto la película fue prohibida en su país natal.

Esta película es uno de los estudios más agudos de Buñuel sobre la sexualidad. *Viridiana* es novicia en un convento, y su instinto sexual solamente se despierta cuando un mísero mendigo la viola casi por casualidad. El tío de *Viridiana* es uno de los muchos fetichistas de Buñuel, obsesivamente trastornado por la muerte de su mujer en su noche de bodas

treinta años antes. *Viridiana* se parece mucho a su esposa muerta y su tío intenta recuperar a su mujer en el personaje de *Viridiana*. No obstante, en medio de su plan, sucumbe al suicidio. *Viridiana* reúne a un grupo increíblemente haraposo de mendigos, ciegos, tullidos y sordos, que bien aceptan su comida y su caridad, pero no aceptan sus enseñanzas, sino que se mantienen tan degenerados como antes. Los mendigos de Buñuel son tan crueles e insensibles como sus personajes degenerados de la burguesía. En su miseria han aprendido las reglas, con las cuales pueden sobrevivir en este mundo: la traición y la lucha de todos contra todos.

Todas las películas de Buñuel contienen episodios que poseen una extraña belleza surrealista, pero no hay ninguna que supere la orgía que los mendigos organizan en la casa del tío de *Viridiana*. Su grupo de comensales, en un momento fugaz, hasta se parece al cuadro de Leonardo de Vinci, de Jesús y sus discípulos en *La última cena*. La película termina con *Viridiana*, jugando a las cartas con el hijo bastardo de su tío y con su criada, es decir, su manceba. La cámara se aleja hacia la oscuridad, acompañada por música rockera.

Humor negro. La siguiente película en España fue rodada por Buñuel en 1970. *Tristana* hasta está permitida allí, por alguna razón. Es una película terrible, y hecha para eso. No hay nada bello: los colores son feos, los paisajes son feos, las personas son desesperadamente repulsivas. O bien Buñuel se había hundido definitivamente en el pesimismo, o bien quería —una vez más— vomitar sobre Franco y sus seguidores, quizás oliendo el principio del final de la dictadura. En cuanto a su contenido, esta película pertenece a la serie que describe a un burgués honorable y degenerado, sus ancestrales conceptos de honor y su moral osificada, que en realidad es amoral, dado que no está fundamentada en ninguno de los valores humanos.

Hay una característica fundamental en casi todas las películas de Buñuel, que se ha quedado en el tintero: son todas extremadamente cómicas, de ellas mana un profundo humor negro. *El ángel exterminador* (1962) es un buen ejemplo. Es una ampliación de la escena de salón de *La edad de oro* (donde una viuda aristocrática recibe una bofeta-

da y donde van con el carro de basuras por todo el salón, etc.). Se trata de una fiesta de sociedad, y de repente nadie consigue abandonar la habitación. Después hay una cantidad interminable de *gags*, verbales y visuales, donde una vez más el mundo de valores burgueses es destripado y descubierto debajo de su aparente brillo superficial. Cuando por fin consiguen liberarse y salir de la estancia, van corriendo a celebrar una misa de agradecimiento, y la escena se repite, nadie puede salir de la iglesia.

Simón del desierto se quedó sin terminar por falta de dinero. Es pariente cercano de *Nazarín* y de *La edad de oro*, pero solamente podemos imaginarnos qué habría sido, si Buñuel hubiese podido desarrollar hasta el final los temas que había empezado. No obstante, improvisó un final para la película, con su propio dinero. Simón es un santo anacoreta que se pasa la vida sentado en el extremo de un pilar alto rezando y ayunando, hace milagros que a nadie le importan (el hombre sin manos, a quien Simón consigue unas manos nuevas,

ni siquiera le da las gracias, sino que se larga a su casa para comprar una nueva pala, y utiliza sus nuevas manos para darles bofetadas a sus hijos). En el final improvisado Buñuel lleva a Simón, junto con el diablo que le había acechado, a Nueva York, a una discoteca de la Quinta Avenida en medio del ruido ensordecedor de la música rockera.

Imágenes repulsivas. En una presentación tan corta es imposible crear una imagen, ni siquiera pasable de las películas de Buñuel, y está claro que sus temas no quedan analizados con claridad. No obstante, los temas fundamentales se repiten constantemente a través de sus películas: la putrefacción de la sociedad burguesa y cristiana, donde el amor es imposible, la impotencia del cristianismo puro, la lucha entre el bien y el mal, la injusticia social y el interés en la mente humana frustrada, y en las causas de esa frustración.

Las mejores películas de Buñuel están lejos de ser conocidas por el gran público. Paradójicamente, le conocen generalmente por ejemplo por la *Belle de jour* (1967), que, en cuanto a película, es prácticamente perfecta, pero sus temas —una señora de clase alta que trabaja en un burdel y sus sueños eróticos—, aunque hábilmente desarrollados, no tienen no obstante ningún contenido de la problemática importante de hoy en día, y por eso, a mí por lo menos, me deja algo frío.

Aunque Buñuel ha hecho la mayoría de sus películas con temas ajenos, son sin embargo auténticamente suyas, dado que están relacionadas con su propia moral y su visión estética. De alguna manera sus películas no han cambiado desde el año 1928: aunque las tomas son a menudo bellas, no han sido creadas para conseguir una belleza lírica. La estética de Buñuel nació en las imágenes *repulsivas* de *Un perro andaluz*, y no ha variado mucho desde entonces.

Las películas de Buñuel cuentan una historia, pero en realidad no tratan de esa historia. Con todo, Buñuel es un tipo que ha influido mucho en la evolución del arte del cine, y, por lo tanto, no ha vivido en balde. Ahora que el trabajo está hecho, mantenerse vivo ya no tiene tanta importancia, dado que la muerte es la única escapatoria para un habitante del gueto. ♣

“Los mendigos de Buñuel son tan crueles e insensibles como sus personajes degenerados de la burguesía”