

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2018/2019

Convocatoria: Septiembre

Título del Trabajo Fin de Grado: *Luis Buñuel: etapa mexicana (1946-1961).
Pequeñas películas de un gran cineasta.*

- Autor: Juan José Lupión Sánchez
- Tutor: Miguel Gallego Roca

RESUMEN

Luis Buñuel es una figura clave en la historia del cine. A lo largo de su carrera, su talento se ha reconocido con los galardones más importantes a nivel internacional. Pero, pese a esto, no todas sus creaciones han sido igualmente elogiadas. Gran parte de sus trabajos durante su exilio en México han sido categorizadas como «obras menores» por tratarse de películas realizadas por encargo y para subsistir.

No obstante, en el siguiente trabajo, compruebo que estas piezas rebosan la misma crítica social, riqueza estética e inquietudes existenciales que en sus realizaciones más aclamadas. Así pues, este periodo artístico asentó las bases que le afianzarían como gran creador.

Para comprender esta idea, comienzo con un análisis de su biografía seguido de su contexto cultural y cinematográfico en México. Tras ello, analizo los aspectos más intimistas de sus obras menores, atendiendo a los títulos que considero que mejor lo reflejan.

Con todo, este estudio pretende exponer el gran valor de las supuestas obras menores del cineasta español, con las que no se pudo alejar de sus inquietudes y talento artístico, y con las que consiguió romper el canon cinematográfico vigente.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	3
2.	QUIÉN FUE LUIS BUÑUEL: VIDA Y OBRA.....	5
2.1.	BIOGRAFÍA.....	5
2.2.	OBRA	7
3.	BIOGRAFÍA CRÍTICA: DE FINALES DE LOS AÑOS CUARENTA A PRINCIPIOS DE LOS SESENTA	11
3.1.	LOS PROFESIONALES CINEMATOGRAFICOS REPUBLICANOS EXILIADOS EN MÉXICO.....	12
3.2.	CONTEXTO CINEMATOGRAFICO Y CULTURAL MEXICANO Y LATINOAMERICANO	13
3.3.	CONDICIONES DE LOS ESTUDIOS MEXICANOS	15
3.4.	APRENDIZAJE INDUSTRIAL EN EL CINE MEXICANO.....	17
4.	SUBVERSIÓN DE LOS GÉNEROS DEL CINE MEXICANO.....	19
4.1.	LA UTILIZACIÓN DEL MELODRAMA.....	21
4.1.1.	IMAGINARIO GÓTICO	24
4.1.2.	IMAGINARIO DECADENTISTA.....	27
4.1.3.	IMPRONTA DEL MARQUÉS DE SADE.....	29
4.2.	MÚLTIPLES REGISTROS DE LO CÓMICO POPULAR.....	32
4.3.	LA PROYECCIÓN PERSONAL DE BUÑUEL	36
4.4.	LA PRESENCIA DE LO COTIDIANO	38
5.	CONCLUSIONES	42
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	43

1. INTRODUCCIÓN

Luis Buñuel es evocado como uno de los grandes cineastas clásicos, junto a otros como Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman, Billy Wilder, Alfred Hitchcock o John Ford. Su influencia es decisiva en los directores que asentaron el cine moderno, como François Truffaut o Andrei Tarkovsky. Es innegable, además, su influencia en la cultura popular; así lo demuestra, por ejemplo, *The Tender Cut*, videojuego que adapta su ópera prima, *Un perro andaluz*; e incluso la aparición de esta misma película en un capítulo de *Los Simpsons*; este mismo año, sin ir más lejos, se estrenó *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, película de animación que ficcionaliza el rodaje de *Las Hurdes*. Con todo, su reputación se la merece gracias a que fusionó la transgresión, la poesía y la experimentación formal.

Su obra cinematográfica suele dividirse en tres etapas: películas de juventud (con *Un perro andaluz*, 1929, *La edad de oro*, 1930, y *Las Hurdes*, 1933), la etapa mexicana y, por último, la etapa francesa. Durante la etapa francesa rodó sus obras maestras, a saber: *El ángel exterminador* (1962), *Diario de una camarera* (1964), *Simón del desierto* (1964), *Bella de día* (1966), *La Vía Láctea* (1969), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). La mexicana, en cambio, suele acosarse de ser la más pobre: de diecinueve películas solo tres han sido aplaudidas internacionalmente.

¿Por qué y a que se debió tal menosprecio? Porque necesitaba trabajar. Inmerso en la crisis mundial de la posguerra, sus aspiraciones artísticas fueron frustradas. En México le ofrecieron la oportunidad de dirigir películas comerciales, es decir, de ganarse la vida mediante el lenguaje por el que él buscaba expresarse. En ello debió enfrentarse a presupuestos escasos, recursos deficientes y a limitaciones ideológicas. No obstante, tales adversidades no le impidieron revelar, paulatinamente, su potencial artístico. Así llegó a los rodajes donde, con plena libertad creadora, rodó su obra más reconocida.

En este trabajo vamos a estudiar las películas más infravaloradas de la etapa mexicana. De tal modo, vamos a comprobar que, en sus películas más comerciales deslumbra el mismo genio inmortalizado en desde *Un perro andaluz* hasta *Ese oscuro objeto del deseo*.

Así pues, la estructura de este trabajo arranca con una breve delimitación (punto 4). En el punto 5, observaremos el contexto y las condiciones personales con las que se desarrolló durante finales de los cuarenta y principios de los sesenta en México. Por

último, en el punto 6, analizaremos los rasgos sobre los que defendemos nuestra tesis; los cuales consisten en cómo burla la estructura del melodrama (6.1), cómo se sirvió de la comedia (6.2), cómo mostró su faceta más íntima (6.3) y cómo, para ello, se servía de los más cotidiano (6.4).

Y en todo observaremos una imagen decadentista de la existencia junto a una mofa de las imposiciones sociales, ambigüedad sobre la que, por cierto, se construye la tradición hispánica. Tal era la frase que Luis Buñuel solía decir a quienes buscan la originalidad a toda costa: «Todo lo que no es tradición es plagio» (Buñuel, 2018).

2. QUIÉN FUE LUIS BUÑUEL: VIDA Y OBRA

2.1. BIOGRAFÍA

Compendiaremos la vida de Luis Buñuel sirviéndonos de su autobiografía, *Mi último suspiro* (Buñuel, 2018). Esta información será acompañada con una obra pionera sobre el estudio académico del cineasta, *Luis Buñuel: biografía crítica* (Aranda, 1975). A partir de ahí, completaremos con un trabajo más actual, *Luis Buñuel*, de Agustín Sánchez Vidal (1991). Pese a que hoy hay trabajos más exhaustivos, son suficientes las tres obras mencionadas, pues, con todo, nuestra intención es acercarnos a su biografía, no analizar sistemáticamente su vida.

Luis Buñuel nació el 22 de febrero de 1900 en Calanda, Teruel. El padre, enriquecido en Cuba, era veinticinco años mayor que la madre —se casaron él con cuarenta y tres años y ella con dieciocho—. Luis sería el mayor de siete hijos —cuatro hermanas y dos hermanos—. A causa de las costumbres, el trabajo y la organización social, Buñuel recordaba Calanda, evocando su infancia, como «la Edad Media». En Calanda también tuvo su primer contacto con la muerte, que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyeron las fuerzas vivas de su adolescencia

Estudió en los jesuitas de Zaragoza hasta su expulsión en 1915. Con 17 años se instala en la krausista Residencia de Estudiantes. Allí entabla amistad con futuros intelectuales de su generación, como Federico García Lorca, Salvador Dalí y Rafael Alberti. En 1922, se licencia en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

En 1922, aparecen sus primeros textos literarios, influidos por Ramón Gómez de la Serna. El primero, en la revista *Ultra*, «Una traición incalificable»; el segundo, en la revista *Horizonte*, «Instrumentación». En 1923, publica, en la revista *Horizonte*, «Suburbios», y «Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo»; y, en la revista *Alfar*, «Por qué no uso reloj».

En 1925, se trasladó a París, donde residiría hasta 1930. Su actividad es intensa durante esos años. Se inscribió en la Academia de Cine dirigida por Alex Allain y Camille Bardoux. Se encargó de la dirección artística de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, representada en Amsterdam. Trabajó como ayudante de dirección de Jean Epstein en *Mauprat*. Escribe un guion encargado por la organización del I

Centenario de la Muerte de Goya, finalmente rechazado. Escribe unas narraciones tituladas *Polismos*. Colaboró como crítico cinematográfico en *La Gaceta Literaria de Madrid* y la parisiense *Cahiers d'Art*. Dirigió un ciclo de cine de vanguardia en la Residencia de Estudiantes por iniciativa de la Sociedad de Cursos y Conferencias. Escribe el guion *El mundo por diez céntimos*, llamado finalmente *Caprichos*, inspirado en un tema de Ramón Gómez de la Serna, junto a quien lo acabaría. Escribe, con José Bello, *Hamlet*, primera obra de teatro española surrealista, que se representaría en el Café Select de Montparnasse, París. Asistió al Primer Congreso Nacional de Cinematografía en Madrid, en 1928. Coordinó el número especial «Cinema 1928» de *La Gaceta*, en el que colabora con varios artículos. En 1929, basándose en *Polismos* y *Caprichos*, escribe *Un perro andaluz* —originalmente titulado *El marista de la ballesta*— junto a Salvador Dalí; rodado en los Estudios Billancourt, se proyectó, exitosamente, en las salas Studio des Ursulines y Studio 28, París, y en el cine Royalty, Madrid. En 1930, escribe y rueda *L'Âge d'or* —inicialmente titulada *La bête andalouse*—, presentada en casa de los vizcondes de Noailles; Buñuel cedió la explotación de sus derechos a Jean Mauclair, dueño del Studio 28, donde es estrenada el 28 de noviembre; la prefectura de policía la prohibió y las autoridades incautaron las copias. En 1930, se mudó a Hollywood, invitado por la Metro-Goldwyn-Mayer para que aprendiera la técnica cinematográfica.

En 1931, dos días antes de la proclamación de la Segunda República, regresó a España. Entre 1931 y 1936, vivió entre Francia y España. Asistió con Yves Tanguy, Max Ernst y Alberto Giacometti a la primera reunión de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, 1932. En 1933, publica «Una jirafa», en el número 6 de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*; también estrena *Las Hurdes*, documental inspirado en un estudio de Maurice Legendre. En 1934 comenzó a trabajar en Madrid como encargado de doblaje para la Warner Brothers. En 1935 en Madrid, fundó, junto a Ricardo Urgoiti, Filmófono, una productora de cine comercial estilo hollywoodiense, que duraría hasta 1936. En 1936, comenzada la Guerra Civil, colabora con la República, desde la embajada de París, para los servicios de Información y Propaganda.

En 1938, migró con su mujer e hijos a Los Ángeles, EE.UU.; aunque iba a trabajar como asesor histórico en películas sobre España, debido a motivos gubernamentales, pierde este empleo, quedándose parado y sin dinero. A finales de 1939, se trasladaron a Nueva York buscando trabajo; tras restaurar películas

propagandísticas alemanas para Nelson Rockefeller, es contratado en el MOMA como jefe de edición en el *Coordinator of Inter-American Affairs*. En 1943, fue obligado a dimitir del MOMA a causa de un escándalo desencadenado por Dalí. En 1944, la Warner Brothers le contrató en Hollywood como director de doblaje, donde trabajaría hasta noviembre de 1945. Durante esta época, apunta ideas que no se realizan, le roban o reciclaría en películas posteriores.

Sobre 1946, viajó a México para negociar un proyecto —filmar *La casa de Bernarda Alba*— que, finalmente, es cancelado. No obstante, allí se relaciona con Oscar Dancigers, quien le invita a instalarse en México para trabajar como director de cine comercial; Buñuel acepta. Su primera película es *Gran Casino*, de 1946; con ella demuestra, además de que domina los códigos cinematográficos, que puede realizarse una película por la mitad del tiempo y el presupuesto establecido. Pese a ciertas vicisitudes, así arrancó su carrera cinematográfica. En 1949, adquirió la nacionalidad mexicana. En 1954, fue elegido miembro del jurado del Festival de Cine de Cannes, presidido por Jean Cocteau.

En 1961, tras diecinueve películas realizadas en México sujeto a los intereses comerciales, algunas de las cuales eran producciones extranjeras, regresó a España para rodar *Viridiana*. Fingiendo reconciliación con el régimen, burló la censura insultando los valores vigentes en España. Así demostró que aún vivía su faceta más gamberra. A partir de entonces realizaría películas entre México, España y Francia, disponiendo de plena libertad creadora. Su labor era internacionalmente reconocida. Rueda su última película en 1977, *Cet obscur objet du désir*.

En 1982 se publican sus escritos y *Mi último suspiro*, sus memorias, redactadas con la ayuda de su guionista y amigo Jean-Claude Carrière.

El 29 de julio de 1983 fallece en Ciudad de México.

2.2. OBRA

Aunque la crítica suele dividir la obra cinematográfica de Luis Buñuel en tres etapas, con breves variaciones respecto a las películas fronterizas, aquí, en cambio, vamos a dividirla en cuatro. Para tal clasificación, nos ceñiremos al índice ofrecido por el propio autor en *Mi último Suspiro* (Buñuel, 2018). Así pues, disponemos de 1.

Surrealismo (1929-1933), 2. España y Francia (1931-1936), 3. México (1946-1961) y 4. España-México-Francia (1960-1977).

Si bien las dos primeras suelen unirse como “etapa de juventud”, propongo desligarlas basándome la motivación artística. Asimismo, advierto en *Las Hurdes* una implicación sociopolítica que la diferencia de las dos películas anteriores, marcando una brecha en el estilo y la ideología. No obstante, no forma parte de este trabajo entrar en este asunto.

Nosotros estudiaremos el tercer periodo, en concreto, las películas más infravalorados. Por ello, antes, vamos a clasificar su respectiva filmografía indicando el reconocimiento oficial. Nuestra fuente será la ficha sobre Luis Buñuel en la base de datos cinematográficos IMDb (Luis Buñuel - IMDb). De tal modo, nos centraremos en las producciones exclusivamente mexicanas sin reconocimientos internacionales.

		PRODUCCIÓN	PRODUCTOR	PREMIOS
1947	<i>Gran Casino (En el viejo Tampico)</i>	Películas Anáhuac S.A. y Ultramar Films (México)	Oscar Dancigers	
1949	<i>El gran Calavera</i>	Ultramar Films (México)	Oscar Dancigers y Fernando Soler	
1950	<i>Los olvidados</i>	Ultramar Films (México)	Oscar Dancigers	<ul style="list-style-type: none"> - Mejor Dirección en Cannes 1951 - FIPRESCI 1951 - Once Arieles
1950	<i>Susana (Demonio y Carne)</i>	Producción Internacional Cinematográfica (México)	Sergio Kogan	
1951	<i>La hija del engaño (Don Quintín el amargao)</i>	Ultramar Films (México)	Oscar Dancigers	
1951	<i>Una mujer sin amor (Cuando los hijos nos)</i>	Internacional Cinematográfica (México)	Sergio Kogan	

	<i>juzgan)</i>			
1951	<i>Subida al cielo</i>	Producciones Cinematográficas Isla S. A. (México)	Manuel Altolaguirre y María Luisa Gómez Mena	
1952	<i>El bruto</i>	Producción Internacional Cinematográfica (México)	Sergio Kogan	
1952	<i>Robinson Crusoe</i>	Producciones Tepeyac (México) y United Artists (EE.UU.)	Oscar Dancigers (México); Henry H. Ehrlich (EE.UU.)	- Seis Arieles
1952-53	<i>Él</i>	Producciones Tepeyac S. A. (México)	Oscar Dancigers	
1953-54	<i>Abismos de pasión</i>	Producciones Tepeyac S. A. (México)	Oscar Dancigers	
1953	<i>La ilusión viaja en tranvía</i>	CLASA Films Mundiales (México)	Armando Orive Alba y Mauricio de la Serna	
1954	<i>El río y la muerte</i>	CLASA Films Mundiales (México)	Armando Orive Alba	
1955	<i>Ensayo de un crimen</i>	Alianza Cinematográfica S.A. (México)	Alfonso Patiño Gómez	- Un Ariel
1955	<i>Así es la aurora (Cela s'appelle l'aurore)</i>	Les Films Marceau (Francia) y Laetitia Films (Italia)	Claude Jaeger	
1956	<i>La muerte en este jardín (La mort en ce jardin)</i>	Producciones Tepeyac (México) y Films Dismage (Francia)	Oscar Dancigers y Jacques Mage	
1958	<i>Nazarín</i>	Producciones Barbachano Ponce S.A. (México)	Manuel Barbachano Ponce	- Mejor película No Europea en Bodil 1961 - Premio Especial

				del Jurado en Cannes 1959 - Premio André Bazin en el Festival de Acapulco 1959
1959	<i>Los ambiciosos</i> (<i>La fièvre monte à El Pao</i>)	Cinematográfica Filmex S.A. (México), Films Borderie y Le Groupe des Quatre (Francia)	Gregorio Wallerstein, Raymond Borderie	
1960	<i>La joven</i> (<i>The young one</i>)	Producciones Olmeca (México) y Columbia Pictures (EE.UU.)	George P. Werker y Manuel Barbachano	
1961	<i>Viridiana</i>	Gustavo Alatraste P. C. (México); Films 59 y UNINCI S.A. (España)	Gustavo Alatraste y Pedro Portabella	- Palma de Oro en Cannes 1961 - Gran Premio de la UCC 1962

3. BIOGRAFÍA CRÍTICA: DE FINALES DE LOS AÑOS CUARENTA A PRINCIPIOS DE LOS SESENTA

En 1946, Luis Buñuel, por azar y por necesidad, migró desde Hollywood a la capital de México, donde se habían refugiado muchos de sus amigos y se había establecido en 1945 el exiliado gobierno español. Llegó con la dolorosa experiencia de la Guerra Civil perdida y tras unos infructuosos siete años en los Estados Unidos, donde estuvo a punto de concluir su carrera cinematográfica (Fuentes, 2005, págs. 63-73). La salida de Buñuel de la Warner, aunque voluntaria, coincidió con la crisis de Hollywood, provocada por la depuración maccarthysta y el desarrollo de la televisión: el 50% de los empleados fueron despedidos, a otros se les rebajó el sueldo. (Aranda, 1975, págs. 194-208)

Pudo ser simultáneamente ciudadano de la España republicana y de México, lugar surrealista por excelencia según Bretón. Su obra mexicana lleva el sello de ambas nacionalidades. Como escribió Manuel Villegas López «no está allí por simple accidente material [...], sino porque allí es donde va a encontrar el definitivo sentido de su personalidad y de su obra». (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

La llegada al México de los años cuarenta se revela como una necesidad creadora. Y es que debió desenvolverse entre las limitaciones de la institución cinematográfica local, que abarcaba el aparato productivo —técnico e ideológico— y la distribución, así como la recepción, expectativas y gusto del público. Pese a que su expresión quedó limitada, aprendió a encauzar su creatividad, gracias a lo cual realizó algunos de los mayores logros de su carrera. (Fuentes, 2005, págs. 63-73)

Tanto es así que las películas de la etapa mexicana, considerando su concepción artística y humana, inciden en aquel contexto artístico y cultural. En México, Buñuel reencontró su camino, pues el entorno le permitía volver a ser él mismo: el idioma, la raza, la tipología, los paisajes áridos, el vocabulario apasionado, la actitud ante la vida y la muerte, el problema religioso y la estructura social. Desde el primer film se afianza su personalidad y su españolismo, lo cual tampoco impidió que interpretara la idiosincrasia del pueblo mexicano (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

3.1. LOS PROFESIONALES CINEMATOGRAFICOS REPUBLICANOS EXILIADOS EN MÉXICO

Los finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta se caracterizan por la posguerra y, en la cinematografía, por la competencia del cine norteamericano y la implantación de la televisión. Suponiendo ello una crisis en la industria mexicana, se abarataron sus producciones, a causa de lo cual resultaron películas de bajo presupuesto, filmadas rápido y con mala calidad (Chaumel, 2016).

Es la época en que se transformaron las líneas ideológicas del PRI hacia una moderación conservadora que caracterizarían los gobiernos de Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1952-1958). Durante estos mandatos, la inversión privada creció, hubo una recuperación económica y se constituyeron grandes sindicatos apoyados por partidos afines. Se desarrolló una sindicalización, resultado de la demanda obrera, que terminó controlada por el aparato oficial del estado. El conflicto de clases fue encubierto por el nacionalismo, y se motivó la construcción de instituciones estatales. La devaluación de 1954 provocó que el gobierno de Ruiz Cortines proclamara la política de *desarrollo estabilizador*, que estimularía el sector privado y exenciones fiscales para las nuevas industrias, consiguiendo que, en menos de una década, el Producto Interior Bruto creciera a la tasa anual de 5,9 % (Chaumel, 2016).

Independientemente de la crisis y la calidad, el exilio cinematográfico español en México alcanzó prestigio. Produjeron una extensa filmografía que plagó la situación fílmica del momento con prolíferas carreras y algunas obras maestras. La mano de obra y creativa española fue considerada y contratada consiguiendo cierta reputación en todos los ámbitos de la cinematografía (Chaumel, 2016).

Dado que la exiliada República no consiguió el mismo reconocimiento que el Gobierno Franquista, el exilio político la sostuvo mediante sus propias instituciones, reconstituidas en 1945. Finalizada la Guerra Mundial y sin esperanza por regresar, los refugiados republicanos acogidos en México se concentraron grupos distribuidos por toda la geografía mexicana sin perder la relación y estableciendo multitud de conexiones. Así se asentó una comunidad española unida por la nostalgia. La casa de Luis Buñuel o la del pintor muralista mexicano Siqueiros fueron puntos de reunión de la intelectualidad exiliada (Chaumel, 2016).

El exilio, en su vertiente cinematográfica, repercutió directamente en la cartelera mexicana. Los nostálgicos refugiados españoles suponían, a la industria mexicana, un determinado público. Así pues, por motivos comerciales, se produjo una corriente españolista en las producciones de los años cuarenta y cincuenta. La obra de los exiliados oscilaba, sentimentalmente, entre la nostalgia de la España perdida y la vinculación, a largo plazo, a esta nueva patria (Chaumel, 2016).

La mexicanización de los exiliados españoles abarcó todos los ámbitos y descripciones del concepto. La Revolución reinventó una mexicanización nacionalista que se asentaría entre los años treinta y cuarenta. Se reflejó, como esencia de lo nacional, en la literatura, el muralismo pictórico y la música; en el cine, los estereotipos aparecidos en la figura de los cómicos, los charros, los dramas familiares, las rumberas y las orquestas tropicales representaron un pueblo orgulloso de sí mismo. Sin embargo, a finales de los cuarenta, el pueblo, desencantado, no creía en los discursos nacionalistas postrevolucionarios. Los exiliados, mexicanizados, también se adaptaron a tal desencanto; de tal modo, sintiéndose parte de su entorno, tras haber colaborado en las realizaciones nacionalistas mexicanas, concibieron necesario criticar, denunciar o mostrar las novedades del México de la época (Chaumel, 2016).

Durante esta época, los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México escribieron y produjeron obras poco relacionadas temáticamente con supuestos políticos o sociales. Realizaron melodramas rancheros, musicales populares y adaptaciones literarias o históricas, en ocasiones relacionadas con la cultura española. Durante la década de los cincuenta, Luis Buñuel, con *Los Olvidados* (1951) y más obras, rompió esa regla, originando un cine social y realista mexicano (Chaumel, 2016).

La llegada de Buñuel a México D.F. y sus críticas a la sociedad mexicana, junto a los cambios estéticos y argumentales de las corrientes cinematográficas francesas e italianas, influyeron en los jóvenes refugiados y en otros jóvenes intelectuales mexicanos, y marcó el rumbo del cine de las décadas posteriores. (Chaumel, 2016)

3.2. CONTEXTO CINEMATOGRAFICO Y CULTURAL MEXICANO Y LATINOAMERICANO

En 1938, Bretón pronunció, en el Palacio de Bellas Artes, una conferencia sobre el surrealismo, a la que le precedió una proyección de *Un perro andaluz*. Esta sería la primera presencia de Luis Buñuel en México. Ello trascendió, según la crítica Ida Rodríguez, abriendo una brecha internacional en el arte mexicano, excesivamente basado, desde la revolución, en el principio de autonomía o independencia ideológica nacional (Fuentes, 2005, págs. 63-73). Desde esta brecha, ciertos medios artísticos y literarios de la capital mexicana habrían recibido a Buñuel en 1945, aunque este llegaba para trabajar, con condiciones un poco anodinas, en su industria cinematográfica y su cine comercial (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

Igual que en los años veinte y treinta, aunque con circunstancias históricas y personales muy diferentes, Buñuel, entre finales de los años cuarenta y principios de los sesenta, y en la cultura mexicana, vuelve a librar una batalla artístico-moral. Fue en solitario, como exiliado y en dos frentes: por un lado, el del cine comercial, desde dentro; por otro lado, el del canon artístico basado en la ideología de la revolución institucionalizada, y relacionado con el muralismo, el realismo socialista y la influencia neorrealista italiana (Fuentes, 2005, págs. 63-73)

Cuando Buñuel llegó a México, en 1948, la única producción cinematográfica ambiciosa allí era *¡Que viva México!*, de Eisenstein (1930). Para el cineasta e historiador cinematográfico Jay Leyda, si el cine mexicano hubiera partido de dicha película, habría poseído una tradición verdaderamente culta y, por tanto, popular y universal. Sin embargo, dado que quedó inconclusa, se partió del malogrado montaje *Thunder Over Mexico* (Aranda, 1975, págs. 227-254).

Eisenstein, influido por los pintores muralistas, transportó una visión estético-idealizada del ambiente indígena, abriendo camino al indigenismo y el folclorismo nacionalista que se impondría durante la *época dorada* del cine mexicano. Por otro camino, Buñuel dejó una original síntesis hispano-mexicana —que, en su conjunto, es una de las contribuciones más originales de toda la cinematografía mundial—. Si Eisenstein prevalece los aspectos formales, Buñuel, sin desdeñarlos, se inclina por lo contenidos. La versión estetizante, truncada y comercializada, de *¡Que viva México!*, junto a sus derivaciones en la cinematografía nacional mexicana, ofrecían una visión idealizada y triunfalista del México de la revolución institucionalizada. Buñuel, por el contrario, enemigo de la didáctica y de las bellezas idealizadas, introdujo en el arte, en cuanto pudo, a *los olvidados* (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

Según Jay Leyda, Buñuel, desde sus primeros films, cuya belleza se compone de fealdad, realismo, violencia y pesadillas, continuó ampliando el film histórico en México. A su manera, defendió la reputación de Eisenstein en el cine mexicano, pues su victoria negativa le constituía un homenaje póstumo (Aranda, 1975, págs. 227-254). El cine referido por Leyda es el melodrama, género vigente en México. Con un ritmo sostenido en su producción, Buñuel se situaría a mediados de los años cincuenta en primera línea del cine mexicano, contribuyendo a su renovación y reconocimiento mundial, lo que, en cierto sentido, sí que supo apreciar y apremiar la industria cinematográfica (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

En contraste con el desarrollo de Buñuel, el cine nacional mexicano comenzó, a finales de los años cincuenta, un irreversible bajón material y moral. En esta coyuntura, los fracasos *oficiales*¹ en los festivales internacionales además del triunfo de *Nazarín*² motivaron a un grupo de jóvenes cineastas influenciados por la *nouvelle vague*. Estos, admiradores de Buñuel, fundan en 1960 la revista *Nuevo Cine*. En 1961, en plena crisis del cine oficial, la coproducción hispano-mexicana *Viridiana* vuelve a triunfar en Cannes, ganando la Palma de Oro; por lo que aprovecharon en *Nuevo Cine* para rendirle homenaje (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

En 1964 se convocó el I Congreso de Cine Experimental y se rueda la última película mexicana de Buñuel, *Simón del desierto*. Esta película se interrumpió a la mitad por falta de su presupuesto, lo que puede interpretarse como signo de la bancarrota que entraba el cine mexicano. En dicho congreso, Buñuel culpó al corporativismo sindical y a la mezquindad de sus productores de la pobreza comercial y artística a la que sucumbió el cine local durante los años sesenta (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

3.3. CONDICIONES DE LOS ESTUDIOS MEXICANOS

El actor Robert Florey, en 1964, opinaba que Buñuel malgastó los dieciséis años que separan *La edad de oro* de *Los olvidados*, su «primera gran obra»; «No deja de resultar curioso que un hombre de tan vigorosa personalidad no hiciera nada durante

1 Como el fracaso de *La cucaracha*, dirigida por Ismael Rodríguez, que, exaltando el nacionalismo, pretendía ser la obra total sobre la Revolución (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

2 Premio especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1959.

esos años», estimó (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109). No obstante, antes de tal valoración deben considerarse las graves condiciones de los estudios mexicanos.

El mismo Buñuel retrató dichos condicionamientos. Si defendía el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México como el mejor del mundo en cuanto a la defensa de sus miembros, también criticaba los resultados de la estrategia sindical desarrollada por la facción más elitista y proteccionista del cine mexicano. Pese a que garantizaba el salario de todos los sectores de la cinematografía, su inaccesibilidad y jerarquía impedía el desarrollo de esta industria (Sánchez Vidal, 1991, págs. 70-77).

Miguel Ángel Mendoza publicó en 1947 un reportaje sobre la filmación de *Gran Casino*, titulado «Buñuel fracasa en México». Ahí testimonia que Buñuel, cuya ánima y estilo fueron penetrados por «la violencia, la vida y el drama sumergido y terrible de México», naufragó, «perdido, titubeante, sin personalidad», «estéticamente en el cacho de aturdimiento que es un *set* cinematográfico». «Y el hombre se veía sufrir. Receloso de sí mismo, inseguro, su aire, cansón de suyo, parecía más agobiado. Era la arena movediza del *set* la que lo tenía así», estimaba (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109).

Y el Buñuel esteta, el que venía a capturar las almas contradictorias del paisaje y el hombre mexicanos, se vio de pronto, de bruces, con una cinta híbrida. En la que el argumento (...) no encaja dentro de la definición de mexicano que él traía aprendida y que aquí se había encargado de comprobar. (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109)

Para Miguel Ángel Mendoza, el problema radicaba en: el apresuramiento y la improvisación en el sistema de trabajo, la realización precipitada en la sucesión de emplazamientos de la cámara, la modificación del diálogo por los actores, la disparidad en la impresión de las tomas, la falta de tiempo y de oportunidades para evitar errores en la composición plástica de las escenas, la falta de selección en el reparto y, como consecuencia, la acumulación de masas de gente sin funcionalismo y sin una motivación estricta (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109).

«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». Pese a ello, añade, «es capaz de llevar a sus personajes a paroxismos de dolor, y de encontrar sendas sin trillar dentro del cine, con un argumento impuesto». Pues, pese a

que «La primera oportunidad (...) ya la desaprovechó», concluye, *Gran casino* «será un film ayuno de calidades estéticas sobresalientes» (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109).

3.4. APRENDIZAJE INDUSTRIAL EN EL CINE MEXICANO

Luis Buñuel, en el seno del cine mexicano, alcanzaría tanto el respeto profesional como su mundo personal. No obstante, según escribió el crítico José Luis Borau en un artículo de 1954, en sus películas, «lo que se quiere no es México, sino una determinada realidad, que por buscarse en aquel país tiene como consecuencia ser mexicana»; es decir, los problemas mostrados son mundiales, no nacionales (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109). Pues Buñuel, desde su llegada a México, aspiró a trabajar en otro circuito, con la creación de un cine nuevo, poético e independiente, que expresara plenamente su personalidad creadora (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

En este sentido, su primer proyecto data de 1947, en colaboración con Juan Larrea: un guion cinematográfico titulado *Ilegible, hijo de flauta*. Si Larrea defendía una creación polémica y antitética a los vigentes supuestos del realismo socialista, Buñuel, por su parte, se nutrió de todas las tendencias sin tomar posiciones. *Ilegible* no se realizó, por lo que Buñuel no pudo iniciar ese ciclo de cine nuevo. Pero sí pasaron a sus películas mexicanas ideas, imágenes y temas de aquella colaboración; con, por cierto, un inconfundible sello personal, e integradas en la realidad, limitaciones y nuevos horizontes de la institución cinematográfica local (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

Uno de los primeros ejemplos de dicha línea la encontramos en la segunda película de este período, *El gran calavera*. Basada en una pieza teatral de Adolfo Torrado³ e inserta dentro del género de la comedia local, en ella, Buñuel introdujo el palimpsesto de *La vida es sueño* que no pudo utilizar en *Ilegible* (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

Gracias al éxito de *El gran calavera*, Danciger le propuso una película sobre la infancia desvalida en México, de donde nació *Los olvidados*. A pesar de realizarse dentro de los límites del cine comercial, *Los olvidados* resultó una película personal y poética que, con repercusión internacional, marcó historia en el cine mexicano (Fuentes,

³ Comediógrafo de moda en la España franquista.

2005, págs. 63-73), gracias a lo cual Buñuel se consagraría ante las masas de espectadores (Aranda, 1975, págs. 194-208) recuperando su prestigio vanguardista y su audiencia como clásico (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109).

En 1953, y tras el éxito de *Los olvidados*, Buñuel, todavía sujeto al cine comercial, se declaró a favor de un nuevo cine, ya adelantado en su primera etapa surrealista y en *Los olvidados*. Frente al convencionalismo de Hollywood y sus imitaciones mexicanas, y frente al neorrealismo de posguerra, reivindicó la poesía, lo subconsciente y las pulsiones instintivas, el misterio y lo fantástico, aunque sin desligarlos de los problemas histórico-sociales. Este realismo integral entronca con el realismo tradicional español y también con lo real-maravilloso americano. Se destacan las maravillas del subconsciente, el misterio y lo fantástico, es decir, el mundo liberador de la poesía; pero también atiende al individuo como miembro de una sociedad (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

Estos supuestos brillan en sus películas mexicanas. Especialmente en las que gozó de mayor libertad creadora, como *Los olvidados*, *Él*, *Nazarín*, *El ángel exterminador* o *Simón del desierto*. Pero también se muestran en las más comerciales, pese a encontrarse maniatado ante las exigencias de la industria cinematográfica mexicana. Fue insumiso ante la moral establecida, tan exaltada en las producciones de la *edad dorada* del cine mexicano y en esta etapa, influida por la Guerra Fría y el conservadurismo del presidente Miguel Alemán (Fuentes, 2005, págs. 63-73)

De cualquier manera, el optimismo, supeditado al orden establecido, se rompe en todas sus películas, quedando el espectador afligido, consciente o inconscientemente, a causa de la idea de que no vivimos en el mejor de los mundos posibles (Fuentes, 2005, págs. 63-73).

4. SUBVERSIÓN DE LOS GÉNEROS DEL CINE MEXICANO

En el ciclo dedicado por Televisión Española a Luis Buñuel tras su muerte, José Luis Guainer preguntó «¿Puede realmente el director de mexicanadas tan montaraces ser un cineasta importante?» (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109). Ante tal dilema, muchos críticos han buscado aspectos del mejor Luis Buñuel sepultados en películas aparentemente menores. Emilio García Riera, en *Historia documental del cine mexicano*, plantea que Buñuel comenzó pronto a dominar el melodrama, logrando invertir las normas del género sin recurrir a parodias facilonas. Dicho dominio de los recursos dramáticos alcanzaría cumbres como *Él*; película que, según Freddy Buache, vuelve a la sustancia de *La edad de oro* (Sánchez Vidal, 1991, págs. 100-109). J. Francisco Aranda, pionero en estudiar las películas «menores» de Buñuel, expone el siguiente planteamiento crítico (1975, págs. 209-226):

La modificación espiritual del autor se opera lentamente a medida que él mismo va rehabilitándose en la vida. *Susana* será también la fuerza del mal desencantada, pero marca un avance con respecto a *Los olvidados*. Hasta cierto punto ambas obras son optimistas, porque su negativismo existe por la ausencia de las condiciones favorables que echamos en falta. Los niños de *Los olvidados*, o *Susana*, son malos porque carecen de amor y solo pueden sobrevivir haciendo el mal. Construyendo una sociedad no criminal, no lo seríamos. Este es el optimismo implícito en Buñuel, que no es literatura, ni utopía, sino humanismo. Solo que Buñuel no encontraba la salida. Su falta de fe en cualquier credo político o ideal progresista le llevaba a este callejón sin salida. Los jóvenes de *Los olvidados* están todos solos: *Susana* también. Esta, empero, busca la sociedad del amor. En *El bruto*, los hombres andan como ciegos en medio de los vapores emanados de la sangre caliente que corre por el suelo del matadero. En ese laberinto buscan. Se buscan los hombres unos a otros, se unen contra el Mal. *El bruto* inicia la esperanza en Buñuel al entrever la solución de su conflicto, aparentemente irresoluble, en la solidaridad humana y social. Todos los films posteriores van aclarando las ideas. Sin llegar a ser risueños ni buscar fáciles soluciones, en cada película se afianza la necesidad de salvarse por la solidaridad, por el amor, por la dignidad humana que no cede ante la esclavitud ni la humillación. A partir de *Robinson*, el cine de Buñuel cobra una serenidad admirable. *Nazarín*, con toda su

ambigüedad, encuentra la solución, única, para el padre Nazario: vivir con los otros hombres como él, contra los principios abstractos que lo apartaban de ellos.

[...]

A lo largo de la obra de Buñuel sentimos el proceso de maduración. Difícil, lleno de contradicciones, con dramáticos retrocesos, son reflejo del hombre que está detrás de la obra. Esta es fiel a su creador, porque Buñuel jamás se engaña ni engaña a los demás.

[...]

A lo largo de más de treinta años Buñuel ha compuesto, con medios exclusivamente cinematográficos, la exacta imagen de su visión del mundo, hasta conseguir resolver el conflicto y encontrar la paz en 1961. Ha sido un proceso no intelectual, sino intuitivo, espontáneo, conseguido con asociaciones mentales, que no debemos confundir con símbolos [...]. *Los olvidados* marca el punto culminante del conflicto. Allí encontró el lenguaje popular inherente a un espectáculo de masas como el cine, en el que podía aclarar las cosas, no solo a los demás, sino a sí mismo. Es esnobismo, o mala fe flagrante, atribuir a su obra anterior toda la excelencia y considerar la obra mexicana como una degradación, una comercialización de lo que antes ya había descubierto. Sin su primera fase, Buñuel no hubiera conseguido nunca dar la profundidad, la trascendencia, el gracioso doble sentido de su obra posterior.

Por eso la producción mexicana —la segunda etapa— es más importante, más rica. En sus modestas películas comerciales mexicanas, Buñuel se ha realizado totalmente como hombre y como artista. A pesar de sus imperfecciones técnicas, de las muchas claudicaciones en cuestiones de forma a que ha tenido que someterse, a pesar de la «paja» melodramática y argumental que hay que soportar muchas veces, es en estos films donde madura su genio. Gracias a ellos Buñuel se ha afirmado como el creador de cine con una obra más continua, más original, más sincera, y quizá también, de fuerza lírica más explosiva.

En la etapa mexicana de Luis Buñuel se consolida el componente ético de su cine; pero en condiciones muy difíciles, pues el cine mexicano estaba supeditado a la moral convencional. Dado lo cual aceptó las formas populares o popularizadas, «por su vinculación al imaginario, a la formación de la mentalidad y la moralidad del pueblo» (Fuentes, 2005, págs. 94-107).

El cine mexicano de Luis Buñuel tiene dos caras: una plegada a las estrictas condiciones del cine comercial —acomodado, a su vez, a la tradición del cine de géneros hollywoodienses— y otra donde los productores le conceden una amplia autonomía —como Danciger en *Los olvidados*, Barchano Ponce en *Nazarín* y Gustavo Alatriste en *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*—. La estimación sobre la obra mexicana de Buñuel suele relacionarse con el mayor grado de libertad creadora; tanto es así que tres de las realizadas más libremente figuran entre sus cinco mejores obras: *El ángel exterminador*, *Los olvidados* y *Nazarín*. (Fuentes, 2000, págs. 73-114)

La mayoría de sus veinte películas mexicanas pertenecen al primer grupo, las cuales el mismo Buñuel denominaba «películas alimenticias» (Fuentes, 2000, págs. 73-86). La crítica y el propio autor valoran la mayoría de estas películas como «menores» y «francamente malas». Sin embargo, Buñuel insistió en que, aparte del valor artístico o fílmico, en ninguna película rodó ni una escena contraria a sus principios; tal y como declaró cuando fue entrevistado por Max Aub: «Yo procuraba que en cada película hubiera siempre un escape, que siempre tuviera un senderillo por donde me iba a hacer lo que quería» (Fuentes, 2000, págs. 73-86). Para Víctor Fuentes, estas eran películas «supeditadas al principio surrealista que le acompañaría toda su vida: la necesidad de comer nunca excusa la prostitución del arte» (2000, págs. 73-107).

Gran parte de la crítica coincide en que la riqueza del cine mexicano de Luis Buñuel estriba en el hibridismo. Pues mezcla géneros y cánones del cine comercial mexicano; fusiona elementos culturales de México, España y Europa; incluye vivencias y recuerdos; y la ironía, la paradoja, la antífrasis, la subversión de elementos formales e incluso las deficiencias de técnica y actuación acentúan un distanciamiento por el que el espectador cuestiona el orden establecido. De tal modo, Buñuel, mediante un cine de masas consagrado a fomentar el optimismo de la burguesía, subvierte, acatándolos, los géneros cinematográficos que trabaja, y revela los entresijos de la sociedad mexicana (Fuentes, 2005, págs. 73-107).

4.1. LA UTILIZACIÓN DEL MELODRAMA

Entre 1950 y 1953, Buñuel realizó en México cinco películas insertas en los cánones del melodrama cinematográfico. Con el productor Sergio Kogan realizó tres:

Susana (Demonio y carne) (1950), *Una mujer sin amor* (1951) y *El bruto* (1952). Con Oscar Dancigers, disponiendo de más libertad en la elección y tratamiento del tema, hizo otras dos: *La hija del engaño* (1951) y *Abismos de pasión* (1953). En *Abismos de pasión* y en *El bruto*, Buñuel lleva el género a los límites del cine gótico o negro (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Además de su poca ortodoxia respecto a los géneros, la actitud de Buñuel ante el melodrama es ambivalente. Por un lado, lo rechaza en su forma banal y conformista, por subordinar las emociones al orden y la moral dominantes. Aunque, por otro lado, sí le atrajo la dramatización de la vida moral y la tragedia del pueblo. Es más, pese a que se opone al sentimentalismo, también defendía los fueros de las pasiones, dado el poder de los sentimientos como arma subversiva (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Él y *Abismos de pasión* se enmarcarían en la vertiente por la que se rechaza el melodrama; *Los olvidados*, por su parte, sería un melodrama sobre la tragedia del pueblo. En cambio, *El bruto* reúne aspectos de ambas vertientes; mientras que *Una mujer sin amor* y *Susana* tratan la compleja situación de la mujer dentro del melodrama (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Los melodramas mexicanos de Luis Buñuel se estrenan siguiendo los reclamos del género (Fuentes, 2000, págs. 73-86). Ya el título —*Una mujer sin amor*, *Los olvidados*, *Abismos de pasión*, etc.— presenta el drama central y los estímulos que mueven a sus protagonistas; de ahí que algunas dispongan de dos títulos —*Una mujer sin amor o cuando los hijos nos dejan* o *Susana (Demonio y carne)*—. También el cartel resalta el carácter melodramático; el de *Susana*, en concreto, la enmarcaba en la temática de *femme fatale*.

Según Mario Praz, en la literatura romántica, dado que lo horrendo es un elemento propio de la belleza, la mujer bella es un arquetipo que reúne todas las seducciones, vicios y voluptuosidades (Praz, 1999). La institución cinematográfica mexicana explotó este tema a fin de denunciar el cebo del sexo y propagar una moral basada en la virtud y la familia (Fuentes, 2000, págs. 73-86). Buñuel, en sus melodramas, subvierte y explota, con una carga sadiana, esta moral.

La censura de la institución cinematográfica mexicana le impidió proseguir el cine de lucha social inaugurado con *Los olvidados*; tampoco continuó profundizando en la concepción del melodrama como dramatización de la moral, tal como hizo en *Él*. Aun así, sus melodramas oscilan entre estas dos dimensiones; ya que, por ejemplo, en *Susana* y *El bruto* retumban ecos de *Los olvidados*. No obstante, Buñuel realiza sus

subversiones sin forzar los parámetros del género; lo cual podemos comprobar mediante los estudios sobre el melodrama pertenecientes al ruso Balukhatyi y al norteamericano Peter Brooks.

Para Balukhatyi, los elementos del melodrama se subordinan a la teología de las emociones y de la moral. Si, como ya señalamos, Buñuel recalca la primacía moral de su cine alimenticio, también destacó la importancia de las pasiones. En consecuencia, se apropió de los elementos de la narrativa fílmica melodramática, con lo cual subvierte la lógica y la psicología del realista y estrecho canon hollywoodiense. Además del despliegue de pasiones, su cine comparte con el melodrama los giros inesperados, los encuentros fortuitos, los cambios polares dentro de un mismo personaje, las abruptas inversiones de la línea argumental —especialmente en los desenlaces— y, sobre todo, la sorpresa y el azar como cohesión del desarrollo argumental (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Para Peter Brooks, el melodrama, a finales del XVIII se constituyó como una de las principales formas para proclamar la moral de una era postsagrada (Fuentes, 2000, págs. 73-86). En el melodrama y en la novela gótica se añora la espiritualidad abolida por la Ilustración, nostalgia que Buñuel comparte⁴. Siendo así, en sus melodramas, el mal no se opone, sin más, al bien, sino que adquiere la ambigüedad destacada por Bataille, que es fundamento del ser, vinculada a la muerte y al erotismo y, por extensión a la vida (Bataille G. , 1959).

Brooks vincula la configuración de la mente con la estética del melodrama y de la novela gótica; de tal modo, basándose en las teorías de Freud, relaciona la arquitectura con la conciencia de los personajes. Tal planeamiento también condicionaría el cine de Buñuel; así aparece en su primera película mexicana, *Gran Casino* —con su casa amarilla—, y culmina en *Él* —y en su casa-castillo *art Nouveau*, tan extraña como las pasiones de Francisco, su protagonista—. Según el análisis de Brooks, el argumento del melodrama se compone por la dinámica de la represión y el retorno de lo reprimido. En dicho sentido encontraríamos la contribución de Buñuel al melodrama cinematográfico mexicano: encarnar profundos conflictos psicológicos en sus esperpénticos figurones. Esto ocurre, por ejemplo, en *Una mujer sin amor*, donde la mente atormentada del hijo

⁴ Tal y como declara: «Yo tuve la suerte de pasar la niñez en la Edad Media, aquella época “dolorosa y exquisita” como dice Huysmans. Dolorosa en lo material. Exquisita en lo espiritual. Todo lo contrario de hoy.» (Buñuel, *Mi último suspiro*, 2018, pág. 29)

Carlos se debate entre sus pulsiones edípicas y las cainitas frente a su hermano Miguel; igual a Archibaldo y a El bruto (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Luis Buñuel incorporó el imaginario gótico y decadentista en sus películas desde sus comienzos como cineasta. Las razones principales por las que, en la estela del surrealismo y cerca de Bataille, abrazó dicha tradición son (Fuentes, 2005, págs. 201-203): 1) por transgredir el ilustrado racionalismo de la Modernidad, que el dadaísmo y el surrealismo también impugnaron; 2) por profundizar el inconsciente del Yo, con sus pulsiones, planteando el éxtasis en el mal.

4.1.1. IMAGINARIO GÓTICO

Luis Buñuel admiraba tanto la novela gótica que en sus películas es posible encontrar algunas características de la fantasía gótica analizadas por William Patrick Day. Así, los rasgos de los personajes góticos coincidirían con los de Buñuel, desde sus primeras películas surrealistas hasta su última etapa, aunque especialmente en su cine comercial mexicano (Fuentes, 2005, págs. 203-211).

Según William Patrick Day, los protagonistas de la novela gótica suelen ser egoístas y monomaniacos, quieren dominar el mundo y, por culpa de sus arrebatos, acaban condenados a la fragmentación y la destrucción. Mediante tal conducta se endiosan y se desdoblan hasta perder su identidad. A ello se añade el goce en el mal. Y así la novela gótica revela el lado oscuro de la naturaleza humana. (Fuentes, 2005, págs. 203-211).

- EL CASO DE *SUSANA*

Susana se realizó inmediatamente después de *Los olvidados* y fue estrenada en 1951. Sigue la línea de las películas comerciales iniciadas con *Gran Casino* y *El gran calavera*, con las que Buñuel intentaba hacer lo que quisiera pese a que las repudiaría. También es de esas películas eclipsadas por *Los olvidados* (Herrera, 2015).

Susana es casi una caricatura de los films comerciales. Buñuel dispondría posteriormente de mayor libertad y habilidad para expresarse bajo los temas impuestos; sin embargo, con *Susana* debió someterse a la elipsis. De tal forma, esta película presenta los temas buñuelescos confesados en clave (Aranda, 1975, págs. 227-254).

Para André Bazin, *Susana y Subida al cielo* son «pequeños films comerciales» donde Buñuel «consiguió introducir de vez en cuando algo personal»; en nombre de los críticos de *Cahiers du Cinema*, le expresaba a Buñuel «Para nosotros tienen más importancia de la que usted parece darles, y descubrimos en ellos riquezas apreciables» (Aranda, 1975, págs. 227-254).

Susana destaca por compendiar la subversión del melodrama en el cine mexicano. Igual que los adolescentes rebeldes en *Los olvidados*, *Susana* pertenece al mundo de los parias. Personifica, por un lado, «la rebelión del maldito» y, por otro, la «tentación de la carne» (Fuentes, 2000, págs. 73-86). Para Bataille, la carne, «exceso que se opone a la ley de la decencia» y «enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo», es «la expresión de un retorno de esa libertad amenazante» (Bataille, 1985).

Tal *Susana* cae en el sacrosanto hogar burgués, anticipando a los mendigos de *Viridiana*. Consideremos que, en *Susana*, Buñuel se sirve del melodrama para subvertir, con un estilo sadiano, el orden y la moral cristiano-burguesa dominante en el México de los años cincuenta. Así observado, el orden burgués pierde su optimismo y evidencia su desorden (Fuentes, 2000, págs. 73-86). *Susana* oculta tras el imaginario gótico la opinión del autor sobre las instituciones cuya misión es marginar sin ayuda a elementos antisociales incómodos (Aranda, 1975, págs. 209-226).

Con todo, lo fundamental es que sus films existen por sí mismos. Para descifrar dicho significado, Buñuel ofrece claves en los prólogos. El primer elemento personal sería el de la araña en la cruz. Luego una reja sólida cede, lo cual cuestiona si el escenario es la realidad o el ensueño, si estamos ante una convención melodramática o ante un milagro. «Por debajo de la pequeña historia de una mujer fatal devoradora de hombres, el severo Buñuel repite la eterna tragedia de causas y efectos» (Aranda, 1975, págs. 227-254).

Susana se refugia en un rancho similar a una sociedad en miniatura, donde impera la familia propietaria rodeada de sus servidores. Unos sirven y otros son servidos, gracias a que les asegura el capital. Fuera hay desempleo y hambre. Así que los señores, cuando no son bien servidos, amenazan con la expulsión. Una estructura de terror mediante la cual ese mundo corrompido marcha casi idílicamente hasta que una fugitiva lo penetra alterando el aparente equilibrio (Aranda, 1975, págs. 227-254)

El capataz amenaza con despedir a los peones cuando le molestan como testigos de sus deseos; el hijo del señor amenaza al capataz; el señor amenaza al hijo; y,

finalmente, el señor despide a su esposa. Susana encarna la belleza, la pasión amorosa y cataliza las amenazas hasta que todos son despedidos. Susana quita la máscara a la familia: la esposa comprende que su vida conyugal no estaba basada en el amor, y el esposo, habiéndose despertado en él el deseo, evidencia sus obscenidades y descubre la hipocresía de la esposa (Aranda, 1975, págs. 227-254).

En pocos minutos, todo el argumento se arregla felizmente, y un travelling retrospectivo cierra la película con el rancho alegre de nuevo. Sobre este final, Buñuel opinaba que lamentaba no haber subrayado la caricatura, ya que «Un espectador no avisado puede tomarse en serio este desenlace» (Buñuel, 2018).

Susana, representando *el mal*, es también un individuo sacrificado por el orden social. Porque ella busca el mismo hogar donde se escudan los protagonistas. Y dado que el hogar es el corazón de la vida burguesa, su matrona luchará por asegurarlo; primero mediante caridad, después rogando a Dios, y, cuando ni Dios la ayuda, ataca con el látigo en un placentero arrebató sádico. Susana, para conseguir un hogar, deberá luchar, fingir, mentir, prostituirse; y con cada acción necesitará nuevos actos de maldad. Si, en términos de tragedia, representa la progresiva fuerza del mal, en sentido determinista, representa la desesperante lucha de un individuo condenado a vivir en la humillación (Aranda, 1975, págs. 227-254). Además, ¿por qué Susana fue encerrada y torturada en una cárcel? Las dudas se disipan en la primera escena, con las frases de las carceleras cuando la encierran en la celda: «¡Aquí aprenderá a ser buena!» «¡Sí, justo! ¡Desde hace dos años que está aquí cada vez es más mala...!»

El rol de los personajes gira en torno tono vulgar del melodrama mexicano (Aranda, 1975, págs. 227-254). El padre, pusilánime objetivo de la fuerza trágica de Susana, es, irónicamente, dueño de los destinos del grupo. La criada, comentadora según un sentido práctico, ejerce de bufón. La señora, fuerza contra la que chocan los embates destructores del destino, funciona como personaje grotesco.

Todo lo cual no excluye un vocabulario cinematográfico surrealista (Aranda, 1975, págs. 227-254). Los encuentros amorosos tienen lugar en unas ruinas. El hijo del patrón caerá en la tentación de la mujer en el fondo de un pozo. Al besar a Susana a la fuerza se queda con los pantalones manchados de huevo. El patrón se enamora con la escopeta en la mano. Las mujeres disputan acaloradamente mientras el pie da al pedal de la máquina de coser con asombrosa regularidad.

Con todo, lo importante es que la forma contiene lo esencial. El surrealismo de *Susana* consiste en que incita al espectador a apoyar el *mal*. Tal y como cuestiona Francisco Aranda (Aranda, 1975, págs. 227-254):

¿Somos, en comunión con Buñuel, pecadores poseídos por el demonio, perversos?
¿O será que Buñuel nos ha hecho ver que si vamos poniéndonos del lado de la lúbrica Susana y en contra de esos buenos cristianos es porque despertó en nosotros el sentido de justicia, porque finalmente nos hace descubrir dónde están los valores positivos, la verdad?

4.1.2. IMAGINARIO DECADENTISTA

Buñuel, enlazando la novela gótica inglesa de finales del XVIII con la decadentista francesa de finales del XIX, filmó las versiones de dos novelas del decadentismo francés: *Diario de una camarera*, de Octavio Mirbeau, y *La mujer y el pelele*, de Pierre Louÿs. Pero en México, en 1951, ya anticipó esta vertiente de su cine, cuando adaptó otra gran novela del decadentismo francés. Se trata de la película *Una mujer sin amor*, basada en *Pierre et Jean*, de Maupassant (1888).

- EL CASO DE UNA MUJER SIN AMOR

Una mujer sin amor, basada en la novela *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant, se estrenó en 1952. Buñuel declararía sobre ella «sin duda mi peor película» (Herrera, 2015). Pese a tal valoración, *Una mujer sin amor* funde la novela naturalista-decadentista-psicológica con el canónico melodrama mexicano. Esto implica una profundización en las pasiones de individuos alterados: el amor prohibido de la protagonista, el desamor de un matrimonio, la envidia fraternal y el complejo edípico. Como resultado, esta supuesta peor película ofrece la concepción de Buñuel sobre la familia burguesa.

Buñuel, siguiendo el argumento de la novela, cambia la perspectiva. De tal modo, se centra en la historia de amor evocada en la novela indirecta y retrospectivamente. Asimismo, la malcasada —tema común en su cine— Rosario, se enamora apasionadamente de Julio; aunque, finalmente, rechaza irse con él, y vive el resto de la

película y de su vida en el erial del matrimonio burgués. Sabiendo que en Rosario su amor oculto sigue vivo, se puede interpretar —igual que en *Abismos de pasión*— que al verdadero amor no lo vence ni la separación física de los amantes, ni menos la muerte (Fuentes, 2005, págs. 203-211); interpretación acorde con la siguiente confesión de Buñuel:

En la época de nuestra juventud, el amor nos parecía un sentimiento poderoso, capaz de transformar una vida. El deseo sexual, que le era inseparable, se acompañaba de un espíritu de aproximación, de conquista y de participación que debía elevarnos por encima de lo meramente material y hacernos capaces de grandes cosas.

Una de las encuestas surrealistas más célebres comenzaba con esta pregunta: «¿Qué esperanza, pone usted en el amor?» Yo respondí: «Si amo, toda la esperanza, si no amo, ninguna.» Amar nos parecía indispensable para la vida, para toda acción, para todo pensamiento, para toda búsqueda. (Buñuel, 2018)

Otros dos grandes temas serían el de la envidia fraternal y el del complejo edípico. Si, en el tema general de la novela, lo edípico estaba implícito, Buñuel añade una dimensión a tono con el melodrama mexicano, que tiende a exaltar las emociones y pasiones, pero dosificadas por su ironía y según su moral (Fuentes, 2005, págs. 203-211).

Respecto al complejo de Edipo, aparece Carlitos rebelándose contra un padre autoritario que usurpa a su madre, y a ella, por su parte, defendiendo al niño; más adelante, durante la celebración de la licenciatura en Medicina del segundo hijo, Miguel, se muestra una de las grandes escenas edípicas del cine de Buñuel (Fuentes, 2005, págs. 203-211): Carlos, desairado por la joven doctora Lucía, saca a bailar a la madre e interpretan un espléndido vals. En cuanto al tema de la envidia fraternal, este segundo gran drama, tanto en la novela como en la película, comienza con la noticia de la herencia: Carlos, movido por la envidia a su hermano y por las insinuaciones sobre la infidelidad de su madre, comportándose como un esposo impetuoso, imposibilita la vida a su familia, especialmente a su madre, a quien lleva al borde de la enfermedad y la crisis nerviosa (Fuentes, 2005, págs. 203-211).

La tercera parte de la película, el desenlace, se abre con la escena de la fiesta de la boda de Jaime y Luisa. Fiesta burguesa que, como en todo el cine de Buñuel, acaba mal.

Carlos llega tarde, borracho y ofendiendo con indirectas a la pareja y a la madre, y don Carlos, al brindar elogiando a su «hijo» Jaime, sufre un síncope mortal. A partir del manifiesto hilo sobre el complejo edípico, puede dictaminarse que Carlos, con la ceguera de su comportamiento, ha matado a su padre (Fuentes, 2005, págs. 203-211).

Más adelante, Carlos, disponiéndose a dejar el hogar materno, se enfrenta con su hermano, y le reprocha que los ha deshonrado aceptando la herencia que revela el adulterio de la madre. Pelean y Jaime está a punto de acuchillarlo por tal afrenta (en una escena que evoca la pelea también edípica de El Jaibo y Pedro en *Los olvidados*). La madre interviene, confiesa que las sospechas son ciertas, pero que no debe avergonzarse, y, con vehemencia, declara su amor por Julio y achaca la culpa a los convencionalismos de una sociedad a la que se sacrificó. Su amor es tan fuerte que se superpone en sus hijos más que cualquier agravio (Fuentes, 2005, págs. 203-211).

Finalmente, en la última secuencia, amainada la tensión del clímax, la madre, en la sala frente al retrato de Julio, pide a su hijo Jaime «Déjame a mí sola en mis recuerdos». Se trata de uno de los típicos finales felices de Buñuel, tras los cuales los personajes atravesaron los límites tanto propios como los de su sociedad (Fuentes, 2005, págs. 203-211).

4.1.3. IMPRONTA DEL MARQUÉS DE SADE

Desde *La edad de oro*, la impronta del Marqués de Sade late en toda la obra de Buñuel. Así lo confesó en sus memorias: «Si bien el interés que hoy siento por Sade ha envejecido —pero el entusiasmo por todas las cosas es efímero—, no puedo olvidar esta revolución cultural. La influencia que ejerció sobre mí fue, sin duda, considerable» (Buñuel, 2018). A partir de ahí, podemos observar que, durante su producción en México, la carga sadiana subvirtió la moral bajo la que operaba el cine mexicano, que estaba secundado al de Hollywood. *Susana* y *Abismos de pasión* serían las más celebradas de estas subversiones; en cambio, *Él* y *Ensayo de un crimen* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, donde sus protagonistas encarnan a un héroe de Sade condicionado por el humor de Buñuel, son un homenaje a la libertad que el Marqués le concedía a la imaginación.

Ensayo de un crimen cuestiona la libertad total de la imaginación. Reflexión relacionada con la opinión de Buñuel sobre Sade: «Sade solo cometía sus crímenes en la

propia imaginación, como una forma de liberarse del deseo criminal. La imaginación puede permitirse todas las libertades. Otra cosa es que usted las realice en acto. La imaginación es libre: el hombre, no» (Fuentes, 2000, págs. 86-98).

A partir de ahí, podemos estudiar la influencia del Marqués de Sade en Luis Buñuel según dos perspectivas críticas: primero, la libertad con que Buñuel indaga en el sujeto y en el deseo masculino; segundo, la rebelión de dicha libertad creadora contra la narrativa hollywoodiense así como su representación de tales sujeto y deseo. Cuando, tras *Los olvidados*, se le cerró el camino de un cine de lucha social, Buñuel intentó, mediante este díptico, retomar, dentro de las limitaciones impuestas por la institución cinematográfica mexicana, un proyecto que no pudo emprender durante su estancia en Estados Unidos, basado en la producción cinematográfica independiente y en el documental psicológico. Pese a que no materializó tal propósito en Estados Unidos, sí logró en México acercarse a ello con *Él* y *Ensayo de un crimen* (Fuentes, 2000, págs. 86-98).

En otro orden de ideas, la teórica de cine Laura Mulvey sostiene que las convenciones de la narrativa clásica hollywoodiense, en las que se basaba el cine mexicano, estaban al servicio del orden establecido, de la subjetividad masculina y de un placer visual ligado a la perspectiva del hombre, que convierte la representación de la mujer en un objeto de su deseo (Fuentes, 2000, págs. 86-98). Pues bien, en ambas películas, el sujeto fálico de la narrativa clásica aparece con todos los atributos otorgados por el inconsciente de la sociedad patriarcal. No obstante, estos atributos, antes de ser instrumentos formativos o placenteros, revelan la alienación del sujeto masculino, escindido a causa de los moldes sociales. Y es que se persigue un deseo inalcanzable, pues remite a su falta psíquica y a sus fantasías infantiles.

Ante esta crítica, marcada por el análisis psicológico de la cuestión del sujeto, ambos films cobran un nuevo interés. En el plano imaginativo y fílmico, la convencional mirada placentera se enturbia, lo cual revela otro cine y otras identidades sexuales, culturales y sociales.

- EL CASO DE *ÉL*

Él es de las películas de Buñuel que más apreciación ha ganado con el tiempo (Herrera, 2015). Buñuel confesó sobre ella «es el film donde he puesto más de mí. Hay algo de mí en el protagonista» (De la Colina & Pérez Turrent, 1993). Además, sobre

este protagonista admitiría «me conmovía ese hombre con tales celos, con tanta soledad y angustia dentro y tanta violencia exterior. Lo estudié como a un insecto» (Buñuel, 2018). Pues, tal como él mismo planteó su poética, «A mí me atrae la oscuridad en un personaje. Si ustedes intentan construir un personaje muy racionalmente, ese personaje no tendrá vida. Debe haber una zona de sombra» (De la Colina & Pérez Turrent, 1993).

Basada en una novela de Mercedes Pinto, Buñuel aplicó su intuición creadora y su gusto antiartístico a fin de investigar la oscuridad psicológica y la pasión amorosa. Como resultado, reflejó la perversión del poder y el deseo masculino, lanzando su carga sadiana contra el marco represor de la moralidad cristiano-burguesa. Esta historia conduce hasta la extremada paranoia a un perfecto caballero cristiano. La mirada patriarcal, a cuyo placer se supeditaba el cine de Hollywood, se desmorona a causa del delirio de su protagonista. Buñuel construyó su relato a partir del melodrama, género que más se le prestaba para sondear en moral (Fuentes, 2000, págs. 86-98).

La película comienza con la celebración, en una iglesia, del lavatorio de pies de Jueves Santo. Siguiendo la mirada de Francisco, observamos al Padre Velasco acariciando y besando el pie desnudo del adolescente —acción que también puede verse como la primera de las pulsiones homosexuales latentes durante el relato—. Observamos los pies desnudos y luego pasamos a los zapatos, pero la cámara-mirada retrocede para fijarse en un zapato negro de tacón alto; en una panorámica vertical, sube al regazo femenino y al rostro de Gloria, quien acusa el dardo de la mirada. La pasión cristiana queda sustituida por la sadiana: la fe minada por la perversión; una caza de amor cargada de perversión fetichista.

En la primera secuencia de la película, en el interior del templo, subyace parte del salvaje deseo liberado en el castillo de Silling⁵. Francisco se enclaustra en su estrambótica mansión en la típica soledad del hombre sadiano, afirmándose en su unicidad y negando al prójimo. En su enclaustramiento, Francisco planea la conquista y posesión de Gloria, pues en su interior se entrecruzan las pulsiones sadianas y cristianas, es decir, erotismo y misticismo.

Para Deleuze, «las pulsiones y perversiones tienen, en el cine de Buñuel, una vertiente espiritual» (Fuentes, 2000, págs. 86-98). Observación evidente en *Él* desde el principio, con el lecho del protagonista flanqueado por un crucifijo y un cuadro de la Virgen ladeado. Los críticos Robert Benayou y Freddy Buach, por su parte, señalaron

⁵ Escenario en *Los 120 días de Sodoma*, de Sade.

«la impugnación sadiana de la idea de Dios y la religión como factores asfixiantes del deseo que encontramos en este melodrama mexicano aparentemente anodino» (Fuentes, 2000, págs. 86-98).

Arrebatado por su pasión, Francisco persigue y acecha a Gloria, espoleado por el hecho de que, en el cine de Buñuel, la represión religiosa y la idea de pecado alientan el deseo erótico. En *Él*, este deseo se oscurece más con los celos y la paranoia. Estas pulsiones inconscientes de Francisco afloran cuando encuentra juntos en un restaurante a Gloria y Raúl —su amigo de la infancia—. Francisco invita a Raúl para que le visite con su prometida; a partir de entonces, con una imagen que remite a la *Venus de las pieles* —Gloria reflejada en un espejo arrojándose en una piel—, aparece el lazo sadomasoquista que unirá a Francisco y a Gloria.

En la secuencia final de la primera parte —discreta cena burguesa en casa de Francisco— el protagonista, burgués descrito como auténticamente caballero y católico, sorprende a sus comensales planteando como tema de conversación los principios del amor loco surrealista. Esto muestra mucho patetismo, ya que los surrealistas consideraban el amor como arma de revolución social y política (Fuentes, 2000, págs. 86-98). Trasladando el amor surrealista al melodramático, Francisco besa apasionadamente a Gloria, pero, como ocurre con Buñuel, no es un beso típico del cine, sino un oscurecimiento total acompañado de un gran ruido. A partir de ahí, Buñuel explota las convenciones del melodrama desenvolviéndose al inexorable y vertiginoso ritmo de la pasión sadomasoquista y paranoica.

Tras una elipsis, en la escena siguiente, Gloria le cuenta a Raúl el estado de su relación con Francisco, generando un flashback. En su narración destaca una sadomasoquista ironía, pues ofrece las extrañas imágenes del infortunio de la virtud; confesión mediante la cual Buñuel homenajea las desventuras de la Justine de Sade. Así, la película adquiere esa crueldad teatral presente en su cine desde *Un chien andalou*. No obstante, pese a que Francisco sigue el precepto sadiano de virtuoso en el crimen, Buñuel gira cómicamente su sino haciendo fracasar sus planes.

4.2. MÚLTIPLES REGISTROS DE LO CÓMICO POPULAR

Pretender definir las comedias de Luis Buñuel implica una ambigüedad. Dado su distanciamiento a la pureza de los géneros y su inclusión en la tradición española de la tragicomedia, lo cómico aparece frecuentemente unido a lo dramático y lo trágico.

En todas sus películas hay risa. Frente a los cerrados horizontes históricos de la época y a los límites cinematográficos, recurrió a la risa liberadora y regeneradora. Si, como sostiene Freud, lo cómico está ligado al principio del placer, por lo tanto, el brote de risa producido en muchas películas de Buñuel posee un importante componente curativo. Según Freud, el humor, mediante su ahorro de carga psíquica, restituye en el espectador un liberador placer perdido; además, protege contra la alienación y la deshumanización. Tal como lo define Freud: «El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos», a lo que añade «el placer del humor surge a costa del desarrollo de afecto cohibido; esto es, del ahorro de un gasto de afecto» (Freud, 1981).

Esta definición se ajusta con la perspectiva de *humor negro* acuñada por Breton en 1939, estilo definido por Annie Le Brun como «una indomable empresa de desdramatización del drama que nace del enfrentamiento entre el yo y las fuerzas restrictivas de la existencia» (Fuentes, 2000, págs. 73-86). El humor negro embiste a cualquier amenaza hacia la plenitud de la vida: es la expresión del rechazo, donde brilla el único fuego del placer rebelado, portado por sus protagonistas malditos. El campo de acción del humor negro es muy vasto, y Buñuel incluye toda su panoplia en algunas películas mexicanas; tal es el caso de *Ensayo de un crimen*, subtitulada como «comedia negra» (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Buñuel, según lo aprendido de los cómicos americanos, aplicó en México una nueva dimensión del gag fundida con el humor negro. Su estilo previo a la etapa mexicana, como la elipsis y la independencia respecto a la lógica clásica, bien por subversión o por parodia, encaja con el carácter libre que infiltra en la narración convencional. De varias maneras, el humor negro destella en casi todas sus películas mexicanas, lo cual rompe los códigos fílmicos y morales en que se enmarcan. De tal forma, en cualquiera de estas películas hay humor de sainete o de picaresca, confiriéndole un carácter híbrido hispano-mexicano (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

- EL CASO DE *SUBIDA AL CIELO Y LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA*

Subida al cielo, considerada un reverso de *Los olvidados* (Herrera, 2015), se basa en algunas aventuras acaecidas a su productor y promotor, el poeta español Manuel Altolaguirre (Buñuel, 2018). Para Altolaguirre, es una película donde no hay nada inventado, sino que es la realidad con pensamientos y reflexiones interpoladas; Luis Buñuel la definía como una fantasía experimental, y confesó que lo más importante de ella es la exaltación de lo trivial (Herrera, 2015). *La ilusión viaja en tranvía*, por su parte, estrenada en 1954 con fracaso de público, le sirvió para desmarcarse del neorrealismo italiano (Herrera, 2015).

Buñuel, oponiéndose al folclore oficial y organizado, en *Subida al cielo* y *La ilusión viaja en tranvía* homenajea las costumbres mexicanas acerca de la vida y la muerte (Fuentes, 2000, págs. 73-86). De tal modo, apuntándolas humorísticamente, liquidó el folclore barato de otras películas locales (Aranda, 1975, págs. 227-254).

En ambas, la vida y el camino constituyen el matriz de la narrativa. El tranvía y el autobús, siguiendo el modelo de la picaresca, se convierten objetos surrealistas que ya anticipan recursos de sus películas de madurez, como la peregrinación —*Nazarín* y *La Vía Láctea*— o los encuentros azarosos —*El fantasma de la libertad* (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

El azar se apodera del volante, y aleja a sus personajes de las ataduras de un horario y un recorrido. Acto análogo con la imaginación de su autor, quien, mediante ello, también se aleja de las restricciones dominantes en la cinematografía mexicana. Así visto, lo cotidiano insólito de los surrealistas se funde con lo real maravilloso americano, hasta dinamitar el estrecho marco realista del cine convencional (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

En *Subida al cielo*, el autobús es cama para el conductor, tálamo nupcial para Oliverio y Raquel, casa de maternidad, furgón funerario y zona común de hombres, mujeres, niños y animales. En su secuencia central, el chófer se desvía de la ruta para visitar a su madre y celebrar su cumpleaños. Saliéndose del deber, el argumento celebra la inversión del mundo propia del carnaval. *La subida al cielo* no es teológica, sino un descenso a los abismos de la pasión o una subida al cielo del deseo y el placer; representado, especialmente, en las escenas oníricas. En pleno clímax, aparece un autobús de turistas norteamericanos, expresión del pragmatismo abolido mediante la fiesta (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

La ilusión viaja en tranvía es una comedia picaresca aparentemente trivial con personajes tipificados. A lo largo del ilegal paseo de los tranviarios suceden episodios

improbables que transforman lo real en maravilloso: la americana que sube y, al enterarse de que el viaje es gratis, le huele el asunto a comunismo; el huérfano que cree distinguir a su madre en una actriz que camina por la acera; el Cristo ultrajado depósito de limosnas; el carruaje convertido en transporte de carnes de matadero; el farmacéutico preguntando si el muerto puede pagar; los burócratas, positivamente antipáticos, despreciando al obrero. Incluso aparece una representación teatral popular e ingenua sobre episodios bíblicos, donde Buñuel se parodia a sí mismo (Aranda, 1975, págs. 227-254).

Con todo, en ambos films brota una risa liberadora y regeneradora. Humor que lucha contra prohibiciones y sentimientos de culpa. Hay placer y goce, con sus sombras de dolor —*Subida al cielo*— y de angustia —*La ilusión viaja en tranvía*—, tanto en la pantalla como en su realización y percepción (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

- EL CASO DE *EL GRAN CALAVERA*

Para Luis Buñuel, lo único bueno de *El gran calavera* era el plano inicial (Aranda, 1975, págs. 194-208). En un plano próximo aparecen piernas de hombres enroscadas entre sí; sus calzados muestran que pertenecen a diferentes condiciones sociales; una mano se desliza entre las piernas; la cámara retrocede lentamente, y descubre que se trata de un grupo de juerguistas encerrados en un calabozo.

La acción se centra en uno de estos *calaveras*. Cuando es soltado, descubrimos que es un burgués respetable padre de dos hijos. Pese a la aparente dignidad del hogar, el descuido de los problemas familiares por culpa del *gran calavera* repercute en la conducta de los hijos: el hijo es un señorito inútil, la hija se enamora de un obrero (Aranda, 1975, págs. 194-208).

Buñuel otorgó al guion la oportunidad de crear secuencias brillantes. Por ejemplo. El personaje obrero es un publicista callejero que anuncia eslóganes como «Acuéstese fea y levántese bonita usando crema Pecados de Siria». Más adelante, encontramos la escena con la declaración amorosa, que, evitando la vulgar fórmula cinematográfica rematada en beso, es un sutil erotismo típico de Buñuel: ella lame la bola del helado mientras escucha complacida, él mordisquea el suyo nerviosamente (Aranda, 1975, págs. 194-208).

Un último ejemplo sería la secuencia final, que transcurre en una trivial iglesia mexicana. La hija debe casarse con un miembro de la respetable sociedad a la que

pertenece su padre. El cura recita una la epístola de San Pablo, y la escena vira hacia la farsa: el antiguo novio aparece con su coche anunciante en la puerta, y se produce un duelo entre el sermón y el altavoz. Las frases se entremezclan y superponen en una abundancia caótica («...la castidad en el matrimonio... solo es posible usando medias El Suspiro de Venus...»), etc.) que escandaliza a los invitados (Aranda, 1975, págs. 194-208).

La posible blasfemia y la burla intencional del sermón de San Pablo evocan a *L'âge d'or*. Buñuel reinventa la técnica surrealista de Max Ernst⁶ en un *collage* cinematográfico, similar al que hiciera Lautréamont en literatura. El contrapunto entre sonidos y palabras ya se había utilizado; si, especialmente, en *L'âge d'or* Buñuel demostró su habilidad en dicha técnica, en esta escena de *El gran calavera* lo lleva a una plenitud indiscutible (Aranda, 1975, págs. 194-208)

El gran calavera era una película vulgar, casi chabacana, pero divertida y con un ritmo mucho más rápido y eficaz que el usado en el cine mexicano. Las escenas descritas eran de fácil apreciación y no pasaron inadvertidas. Realizada en dieciséis días, tuvo éxito formidable en Hispanoamérica, España y Portugal, lo cual concedió a Buñuel la oportunidad de realizar una película su gusto (Aranda, 1975, págs. 194-208).

4.3. LA PROYECCIÓN PERSONAL DE BUÑUEL

En una ocasión, Luis Buñuel aseguró ser uno de los directores que mejor expresaba en sus películas cómo era él, lo cual ilumina una escena aparentemente anodina con vida y verdad, belleza convulsiva y misterio. Tal aspecto, propio en todo su cine, vincula sus obras *malas* con las mejores. En esta línea, podemos identificar en sus películas *alimenticias* sus recuerdos y preocupaciones (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

En su primera película mexicana, *Gran Casino*, hay una escena donde los hombres opuestos al *trust* petrolero sellan su amistad. Además del tema de la amistad, tan importante para Buñuel, estos personajes, hablando nostálgicos sobre su tierra natal, podrían remitirnos al grupo de amigos exiliados de Buñuel (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

⁶ Consistente en pegar imágenes de un grabado en otro.

En *Susana*, el protagonista, tras excitarse con la joven, besa apasionadamente a su mujer mientras piensa en la otra. Esto se relaciona con ciertas reuniones de los surrealistas donde abordaban la sustitución mental de un objeto erótico por otro.

La timidez de Archibaldo y de don Jaime en *Viridiana* podrían aludir a la suya propia. Igual que los celos de Francisco son, según su esposa, los de Buñuel. También el gusto por la soledad de sus personajes se asemeja al del propio autor.

En *Ensayo de un crimen*, vemos al Archibaldito dentro del ropero de su madre calzándose sus zapatos de tacón. Buñuel declaró que el travestismo fetichista marcó su infancia, ya que de niño le gustaba vestir la ropa de su madre —igual actitud muestra don Jaime en *Viridiana*—. Además, en esta misma película, los padres, así como el matrimonio de *Una mujer sin amor*, parecen evocar a los padres de Buñuel, quienes se casaron él con cuarenta y tres años y ella con dieciocho. Por otro lado, la obsesión edípica de Archibaldito y el niño de *Una mujer sin amor* parece aludir al cariño de Buñuel por su madre.

Continuando con *Ensayo de un crimen*, puesto que su protagonista celebra la libertad total de la imaginación, podemos considerarla una metáfora sobre los medios utilizados por Buñuel para manifestarse bajo los condicionantes del cine industrial azteca. Buñuel contó en sus memorias que, durante años, sintiéndose culpable, se prohibió a sí mismo ciertas imágenes, y que solo a partir de los sesenta años aceptó la inocencia de la imaginación. Observemos cómo, relacionando tal confesión con *Ensayo de un crimen*, encontramos un ateísmo subversivo al estilo de Sade (Buñuel, 2018):

En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se la ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención. Antaño, lo que yo imaginaba ser mi conciencia me prohibía ciertas imágenes: asesinar a mi hermano, acostarme con mi madre. Me decía: «¡Qué horror!», y rechazaba furiosamente estos pensamientos, desde mucho tiempo atrás malditos.

Sólo hacia los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que se llamaba «malos pensamientos», en manera

alguna de un pecado, y que había que dejar ir a mi imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera.

Desde entonces, lo acepto todo, me digo: «Bueno, me acuesto con mi madre, ¿y qué?», y casi al instante las imágenes del crimen o del incesto huyen de mí, expulsadas por la indiferencia.

La imaginación es nuestro primer privilegio. Inexplicable como el azar que la provoca. Durante toda mi vida me he esforzado por aceptar, sin intentar comprenderlas, las imágenes compulsivas que se me presentaban.

Ensayo de un crimen, tras enjuiciar esta imaginación supuestamente culpable, sale absuelta mediante la sentencia «El pensamiento no delinque». Esta misma frase también se relaciona con un recuerdo político-cultural: un grupo de intelectuales de izquierda, maltratados por la represión, frente a un cartel de las elecciones españolas de febrero de 1936 que invitaba a votar al Frente Popular, donde se había escrito una frase similar (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Con profusión y naturalidad, aparecen en la pantalla la memoria del autor, lo cual, no obstante, no concuerda con su desconfianza hacia la razón y la cultura. Como el mismo Buñuel aseguró: «No excluyo *a priori* lo que tiene un origen cultural, si es un recuerdo propio, vivido por mí» (Fuentes, 2000, págs. 73-86). En suma, la proyección en sus películas mexicanas de recuerdos personales, culturales, artísticos y literarios incorpora en el cine comercial a un artista con su propio bagaje, quien, como exiliado, supera así la escisión de vivir en una tierra de nadie (Fuentes, 2005, págs. 94-107).

4.4. LA PRESENCIA DE LO COTIDIANO

Luis Buñuel pronunció una conferencia titulada «El cine, instrumento de poesía» en 1953 para la Universidad Nacional Autónoma de México, publicada en la revista *Universidad de México* nº 4 en diciembre de 1958. En ella, tras reivindicar el misterio como esencia artística, manifiesta que su intención es abrir «la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía», y, más adelante, añade «A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un filme anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín» (Buñuel, 1958).

Esta poesía cinematográfica brota inesperadamente en películas como *Gran Casino*, *Una mujer sin amor* o *La hija del engaño*. Luis Buñuel rechazaba el racionalismo y reivindicaba la transgresión de la conciencia. Así abrió, como campo de estudio, la oscuridad del subconsciente, siendo el cine el instrumento artístico con el que indagarlo.

Luis Buñuel resaltó en la mencionada conferencia: «No crean por cuanto llevo dicho que propugno un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que, desdeñoso de nuestra realidad cotidiana, pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño» (Buñuel, 1958). Y concluye destacando la importancia de que el cine «trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, sino en sus relaciones con los demás» (Buñuel, 1958). Pese a ello, solo destacó del neorrealismo la dramatización «del acto anodino» (Buñuel, 1958), actitud con la cual filmó, según propia declaración, *Subida al cielo* (Fuentes, 2005, págs. 107-125).

Bernard Dort destacó del cine de Buñuel una constante sociedad cerrada sobre sí estudiada como haría un entomólogo (Fuentes, 2000, págs. 73-86). En el cine de Luis Buñuel, es importante lo cotidiano, ya que, para él, igual que en el pensamiento arcaico, no se separa lo espiritual-fantástico de lo material. Si Buñuel en su cine se interesa por la vida social, es especialmente en la etapa mexicana donde más directamente la observa, ofreciendo perspectivas del documental y de la crónica (2005, págs. 107-125). Y es que, tal y como él mismo afirmó, muchas películas suyas parten de una crónica (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

Además de ser el origen de *Los olvidados* —máximo ejemplo— la noticia en un periódico acerca de un niño abandonado en un basurero, se inscriben en una matriz de crónica documental películas como *Subida al cielo*, *La ilusión viaja en tranvía*, *El bruto*, *El río y la muerte* y *Los ambiciosos*. El México de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta queda retratado en su cine con una advertencia: si la burguesía, ignorante de las necesidades y aspiraciones de la clase trabajadora, no rectificaba su curso, el destino de la nación sería la ruina (Fuentes, 2000, págs. 73-125).

Las simpatías de Luis Buñuel van hacia la clase popular y trabajadora. En *Mi último suspiro*, declaró admirar a los obreros, gusto probado en sus personajes corrientes y ambientes proletarios. Así encontramos a Meche y su padre en *El bruto*; los tranviarios en *La ilusión viaja en tranvía*, con su utópico trayecto al margen del mercado por la empresa; y la rehumanización del burgués en *El gran calavera*. Cercano

a la realidad, Buñuel también penetró en el México rural, desarrollando la faceta iniciada con *Las Hurdes*».

Por todo ello, podemos concluir que Luis Buñuel inscribió su cine mexicano en la tradición hispánica del realismo-naturalismo, corriente que ha reunido, en la obra artística, la vida cotidiana con las palpitations del espíritu (Fuentes, 2000, págs. 73-86).

- EL CASO DE *GRAN CASINO*

El guion de *Gran Casino* es interesante en relación con la conciencia nacionalista despertada en México en torno a 1937. Nació una *Weltanschauung* mexicana, con una poderosa eclosión cultural y política. El origen de esta valoración era de carácter económico: el 18 de marzo de 1938, el Gobierno de Cárdenas expropió la industria petrolera, expulsando a los norteamericanos; una acción no exenta de violencia cuyo escenario fue Tampico. Esta fue la base sobre la que Buñuel realizó *Gran Casino*, también llamada *Támpico* en algunos países (Aranda, 1975, págs. 194-208).

Nada serio quedó en el film. Aparentemente, se trataba de una de tantas comedias musicales, y ningún crítico vio más allá. En cambio, los allegados a Luis Buñuel encontraron en *Gran Casino* que el autor de *L'Age d'Or* seguía vivo.

Ejercitó su humor con las canciones. En una de las primeras, Libertad Lamarque ensayaba junto al piano en un salón estilo Oeste. La cámara tomaba en plano americano, no como es natural, pero apenas empezaba a cantar, cortaba y retomaba el plano desde el fondo del salón; la cantante aparecía insignificante, gesticulando al fondo. Este retroceso, contrario a las leyes del cine y que fue considerado como una técnica, guardaba un sentido humorístico apenas advertido. Con el campeonato aludido, la cámara tomaba al rollizo Negrete, metiéndoselo casi por la boca, mientras este emitía sus corridos y saltaba en contraplano a la escuálida Lamarque, quien, filmada a respetable distancia, cantaba sus tangos enfermizos. Los títulos de las canciones eran: *Dueña de mi corazón*, *Vals cursi*, *Adiós, pampa mía*, *La norteña*, *El chocho*, *Loca*, *El reflector del amor*, etc.

Además del desdén, dos breves escenas llevaban el cuño del autor. La primera, de puñetazos en una habitación. Con palabras de Jay Leyda, es «una escena de una poesía inclasificable y una denuncia a la violencia hecha sin retórica y con pasión; esto en una

época en que el cine de Hollywood se recreaba en las escenas de brutalidad con el más natural sadismo» (Aranda, 1975, págs. 194-208).

La segunda, amorosa, por un autor reacio al convencionalismo de los besos en el cine. Aparece un banco público en medio de un barrizal donde, al fondo se muestran torres petrolíferas; entran, ante la cámara fija, los protagonistas; un suave viento eleva los organdís de la mujer; corta un plano americano, con una enorme luna al fondo; el protagonista se acerca a besar a la actriz. La cámara no registra el beso, sino que en una lenta panorámica vertical desciende por sus cuerpos hasta el suelo; el hombre remueve, con un bastón, el fango mezclado de petróleo haciendo un remolino; mete el bastón en el centro de este varias veces y, al levantarlo, escurre dos gotas de lodo. La cámara regresa a sus cuerpos y llega a los rostros cuando han terminado el beso. Es un plano típico de Buñuel. El gesto del hombre es igual a la del bastón en *Un chien andalou*.

Estos detalles, de segundos de duración, pasaban inadvertidos ante el público. Su fracaso en taquilla, que le supuso a Buñuel dos meses de desempleo, resulta inexplicable, puesto que, aunque igual a cualquier película mexicana, su técnica y ritmo eran más ágiles y sus protagonistas seguían la moda. Según Max Aub, quien la considera una de las mejores creaciones de Buñuel, se trata de «una comedia musical con todos los ingredientes para ser perfecta» (Aranda, 1975, págs. 194-208).

5. CONCLUSIONES

Los ideales de Luis Buñuel aparecen reflejados a lo largo de toda su obra, ya que, independientemente de su situación personal, irrumpió entre el ruido, buscando su voz, y consiguiéndola reflejar en sus películas. Son cuatro los pilares que mejor definen su trabajo: vida y muerte, religión y crítica social. Estas inquietudes, originadas durante su infancia en Calanda, las muestra en desde sus primeras realizaciones experimentales hasta las últimas de madurez, sin descartar, como hemos comprobado, las producciones mexicanas.

Buñuel comienza su etapa mexicana aceptando dirigir obras por encargo. Llega a un plató donde impera un estándar cinematográfico patriótico y sentimental, y lo rechaza planteando más realismo y poesía. Así, pese a establecer las partidas y los límites, consigue domar los proyectos y amoldarlos a sus intereses creativos.

Un ejemplo de esta sutileza es la alteración del melodrama como crítica de la moral y del orden establecido: ofrece una visión gótica y decadentista, en piezas como *Susana y Una Mujer sin Amor*, y camufla críticas sobre la perversión, el poder y la masculinidad, en películas como *Él*. Con, siempre presente, su admiración por la filosofía del Marqués de Sade. También transformó el drama y lo cómico popular en humor negro, creando sátiras con escenas brillantes en películas como *Subida al cielo*, *La ilusión viaja en tranvía* y *El Gran Calavera*. Todo realizado con ficciones próximas a lo documental, usadas como denuncia social.

Ante lo expuesto en el presente trabajo, defendemos que la prolífica personalidad creadora de Luis Buñuel no permite ordenar su filmografía jerárquicamente. Pues, si incluso ante las peores limitaciones económicas y artísticas, consiguió desarrollar su imaginación, y dado que la imaginación es libre, su obra no puede ordenarse según un valor o calidad, sino acorde con su biografía. Por lo tanto, la etapa mexicana es el camino entre las películas de juventud y de madurez, consideradas *mejores*.

Según Jonas Mekas, Dios creó, tiempo después de la Tierra, la cámara de cine. El diablo convenció de que solo servía para ganar dinero. Por eso Dios creó a los cineastas independientes de vanguardia, entre ellos Luis Buñuel, y les dijo: «Aquí tienen esta cámara. Tómenla y vayan por el mundo cantando sobre la belleza de la creación, diviértanse. Pero recuerden que deberán lidiar con tiempos difíciles y nunca harán dinero con este instrumento».

6. BIBLIOGRAFÍA

Aranda, F. J. (1975). *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Lumen.

Bataille, G. (1959). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.

Bataille, G. (1985). *El erotismo*. (A. Vincens, Trad.) Barcelona: Tusquets.

Buñuel, L. (Diciembre de 1958). El cine, instrumento de poesía. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado el 11 de julio de 2019, de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/178ed553-7300-44fb-a90d-f77480454526/el-cine-instrumento-de-poesia>

Buñuel, L. (2018). *Mi último suspiro* (Tercera ed.). (A. M. Fuente, Trad.) Barcelona: Penguin Random House.

Chaumel, J. (2016). *Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta y cincuenta*. (Tesis doctoral). UNED.

De la Colina, J., & Pérez Turrent, T. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.

Freud, S. (1981). *Obras Completas: El chiste y su relación con lo inconsciente* (4^a ed.). (L. López-Ballesteros y de Torres, Trad.) Madrid: Biblioteca Nueva.

Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.

Fuentes, V. (2005). *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa.

Herrera, J. (2015). *Luis Buñuel en su archivo. De Los olvidados a Viridiana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

IMDb. (s.f.). *Luis Buñuel*. Recuperado el 15 de Julio de 2019, de <https://www.imdb.com/name/nm0000320/>

Sánchez Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.