

«Que boten mis cenizas al aire y se olviden de mí»

LUIS BUÑUEL
CINEASTA DE REALIDAD Y SUEÑOS

LUIS ARMANDO ROCHE



GUÍA PARA UN PROCESO DE DESCUBRIMIENTO
DE LAS PELÍCULAS DE LUIS BUÑUEL

ARSITE@GMAIL.COM

«QUE BOTEN MIS CENIZAS AL AIRE
Y SE OLVIDEN DE MI»

«Que boten mis cenizas al aire y se olviden de mí»

Luis Buñuel,
cineasta de realidad y sueños

Luis Armando Roche

GUÍA PARA UN PROCESO DE DESCUBRIMIENTO
DE LAS PELÍCULAS DE LUIS BUÑUEL

Primera edición
Caracas, agosto 2001

Traducción del inglés: Natalie Alvarais

© arsiete c.a. 2011
Segunda edición 2011

Diseño gráfico
Comala.com

Foto de portada
Buñuel en el jardín de su casa en Ciudad de México, 1958
© 1984, Jesse Fernandez

Impresión
Createspace

Correo electrónico
arsiete@gmail.com

ISBN-13:
978-1456598136

ISBN-10:
1456598139

Los textos de este libro fueron escritos para acompañar ocho conferencias realizadas en el Dartmouth College de New Hampshire, Estados Unidos, ILEAD (Institute of Life Long Learning at Dartmouth) en el año 1993 y en el Ateneo de Caracas en 1999.

La intención es estimular al lector a indagar sobre la obra del cineasta. Los escritos no tienen la intención de proponer una nueva teoría analítica o filosófica sobre las películas de Buñuel –esto se lo dejo a los críticos y teóricos del cine, cuya vocación los dirige hacia esa vía–. El estilo, o la falta del mismo, los errores y omisiones son míos: a veces involuntarios, a veces con la intención *buñueliana* de *brouiller les pistes* («revoltito de pistas»).

Las asunciones y opiniones son necesariamente tendenciosas, prejuiciosas, producto de la concepción personal de un cineasta venezolano que admira profundamente la obra de Buñuel. Para los latinoamericanos, el trabajo de Buñuel no es marginal ni extraño, sino imaginativo, vital y profundamente arraigado en nuestra realidad: vivimos prácticamente en una biosfera virtual *buñueliana*... La disposición surrealista de Buñuel frente al Amor y la Libertad –ambas con mayúsculas– son referencias fundamentales e inescapables para nosotros.

Luis Armando Roche

Agradecimientos

A Fafá por el entusiasmo compartido.

Quisiera dar las gracias igualmente a los señores Yacha David y Frédéric Bonnaud del «Fondo Luis Buñuel» de la Cinematèque Française por su invalorable colaboración y por su apasionado interés por todo lo que se relaciona al trabajo de Luis Buñuel.

Al pintor Jorge Camacho por sus observaciones personales sobre el cineasta y el grupo surrealista.

A Helène Plemiannicov, montadora de las últimas tres películas de Buñuel.

Al señor Marc Mazza, actor en dos de sus últimas cintas.

A las otras, muchas personas que entrevistamos sobre el cineasta.

A los que tuvieron la oportunidad de conocer a Buñuel o trabajar junto a él y que tuvieron la generosidad de darnos información pertinente e inédita sobre el director.

Índice

Introducción	11
Aproximación a Buñuel	13
Raíces	15
Le Chien Andalou (Un perro andaluz)	19
L' Age d'Or (La edad de oro)	25
Las hurdes / Tierra sin pan	31
Gran casino	35
El gran calavera	37
Los olvidados	41
Susana (Susana demonio y carne)	45
La hija del engaño	49
Una mujer sin amor	51
Subida al cielo	55
El	57
El bruto	63
Las aventuras de Robinson Crusoe	67
La ilusión viaja en tranvía	71
Abismos de pasión	77
El río y la muerte	81
Ensayo de un crimen	
(La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)	87
Cela S'Appelle L'Aurore (La aurora)	91
La Mort en Ce Jardin (La muerte en este jardín)	97
Nazarín	103
La Fièvre Monte au Pao (La fiebre sube al Pao)	109
The Young One (La joven)	113
Viridiana	119

El ángel exterminador	127
Journal d'Une Femme de Chambre (Diario de una camarera)	133
Simon du Désert (Simón del desierto)	139
Belle de Jour (Bella de día)	143
La Voie Lactée (La vía láctea)	151
Tristana	159
Le Discret Charme de la Bourgeoisie (El discreto encanto de la burguesía)	167
Le Fântome de la Liberté (El fantasma de la libertad)	181
Cet Obscur Objet du Désir (Este oscuro objeto del deseo)	191
Citas y Misceláneas	203
Biografía Consultada	205

Introducción

Estoy convencido de que la mejor manera de decodificar (!?) la obra de un realizador cinematográfico, especialmente Buñuel, es visionar la mayor cantidad posible de sus filmes. La naturaleza fragmentaria, léase «collages» obsesivos que constituyen su obra, se pueden interrelacionar a través de sus filmes «menos» importantes, en una toma aislada, en sus películas más oscuras, o en una secuencia de un filme comercial y «alimentario». Aunque pareciese evidente, recomiendo visionar toda la obra del realizador ya que es la mejor forma de acercarse a una creación. Espero que sirva de estímulo al «viaje» por la obra del fascinante cineasta.

Citaré fuentes diversas, generalmente entrevistas, incluyendo lo más posible al propio Buñuel, ya que valoro la aproximación documental y testimonial antes que el juicio crítico.

Notas del autor

La presentación de las películas de Luis Buñuel tienen la siguiente metodología:

Título de la película.

Notas cronológicas.

Ficha técnica.

Críticas internacionales.

Valorización personal de la película –de uno a cinco asteriscos (*)–.

Elementos expresivos relevantes de cada obra y referencias cruzadas con otras obras del autor.



Buñuel y Catherine Deneuve en *Belle de Jour*, 1966

Aproximación a Buñuel

Buñuel es un cineasta único: poético, libre, más allá de la estética y de la técnica. El cineasta impone en su obra y su vida su propia moral, ética y punto de vista político sobre la sociedad. La crueldad y la violencia de algunos filmes son la expresión y extensión, según él, de la realidad que lo rodea. El «humor negro», liberador, provocador y cáustico –tal como fue definido por los surrealistas– es una constante en su obra.

Buñuel es atrevido, a menudo revulsivo y violento. Como artista «empuja» el límite más allá de lo razonable. La obra de Buñuel es desconcertante, mórbidamente sublime, demoníacamente angélica, pertinentemente contradictoria, satírica, fantástica, ambivalente, misteriosamente formal, humorística (en el sentido surrealista de la palabra), irrazonable, española y sublime.

Para indagar sobre las pistas de este singular creador se necesita realizar un cuidadoso examen de sus raíces: España, el Surrealismo, México... Si se aspira interesarse por la obra de Buñuel, *es esencial* examinar cabalmente los orígenes e influencias que hicieron al hombre, que hizo la obra : la civilización hispánica, la formación jesuita, la fuerza liberadora del Surrealismo, las encrucijadas políticas en las que se halló como participante activo, y su vida y trabajo en México... Estas influencias se convirtieron en las fuentes para sus atrincheradas (obstinadas) convicciones morales, éticas, poéticas y políticas; en la rima y razón de su vida y obra.

Realizadores han utilizado la crueldad, el sadismo, el fetichismo y la violencia con intención de explotar aberraciones humanas con fines comerciales o voyeurísticos. Buñuel, al igual que el Marqués de Sade, utiliza estos extremos para revelar la realidad de una sociedad injusta a través de la dialéctica y el frenesí de un auténtico surrealista.

«Pensándolo bien, quizás los filmes de Buñuel no sean filmes en lo absoluto...»¹. «La sola idea de que fuésemos a hablar de él lo aver-

gonzaba...»². «Fiel a la actitud surrealista, hostil a la explicación ilustrada, Buñuel consideraba que el espectador tenía que ver los filmes sin interrogantes superfluas acerca de su autor. En este sentido permaneció orgullosamente medieval, opuesto a los procesos [artísticos críticos] contemporáneos»³. «A menudo llegó al extremo de desear que todos los nombres de sus películas (y el suyo) fueran destruidos, para que los espectadores pudieran penetrar en sus obras como quien entra a una catedral de constructor desconocido. [Este visitante] podría sentir la presencia de un maestro de obras, pero el tiempo habría erosionado su nombre...»⁴. «Que boten mis cenizas al aire y que se olviden de mí»⁵.

«Siempre me sorprenden dos imágenes que rodean el cuerpo de su obra. La primera y la última imagen que filmó como director de cine. La primera, la famosa laceración al comienzo de «Un perro andaluz», una hojilla disecciona un ojo. La última, cerca del final de «Ese Oscuro Objeto del Deseo», es la de una mano de mujer que repara un desgarró en una pieza de seda sangrienta. Le importaba mucho esta imagen pero nunca explicó por qué. Aún más, filmó de nuevo [la secuencia] para «mejorarla»(?), dos semanas después de finalizada la filmación. Se convirtió en su última imagen cinematográfica, como si quisiera cerrar misteriosamente –y luego de cincuenta años– la terrible primera herida. Entre estas dos imágenes, el abismo, el secreto...»⁶.

«Los filmes de Buñuel son más que filmes (...) Quizás sólo por accidente tienen la forma y aspecto de un filme, a falta de otro nombre ideal, soñado...» Por supuesto, no tiene nada que ver con la palabra «arte»... De allí viene su inmutable y soberano desdén –alimentado toda su vida– con respecto al efecto estético, el encuadre elegante, la extraña iluminación, la musicalización; en fin, todo lo que hace de una película una obra de arte (...) Pensándolo bien, quizás los filmes de Buñuel no son filmes en lo absoluto..(bis).»⁷.

1 Prólogo por Jean-Claude Carrière de «Don Luis Buñuel» por Marcel Oms, Les Editions du Cerf, 1985 - Paris (Carrière fue co-guionista de seis filmes de Buñuel y colaborador de su autobiografía «Mi último suspiro»).

2,3,4 Prólogo por Jean-Claude Carrière, «Luis Buñuel, Entretiens avec Max Aub», Edit. Pierre Belfond, 1984.

5 Entrevista de Buñuel en el documental «Profiles» – F & A

6,7 Prólogo por Jean-Claude Carrière, «Luis Buñuel, Entretiens avec Max Aub», Edit. Pierre Belfond, 1984.

Raíces

Luis Buñuel, mayor de siete hijos, nació el 22 de febrero de 1900 – simbólicamente con el comienzo del siglo– en el pueblo de Calanda, provincia de Teruel (Aragón), en España. Lo cito: «Donde la Edad Media duró hasta la primera Guerra Mundial...» [y] «donde había dos iglesias y siete curas...»⁸. «Fue en Calanda donde tuve mi primer encuentro con la muerte, la cual, junto con una profunda fe religiosa y el despertar de la sexualidad, constituyeron las fuerzas dominantes de mi adolescencia»⁹. Su padre se convirtió en un terrateniente rico, por medio de las ganancias de una ferretería que tenía en Cuba, antes de regresar a Calanda. Un teatro de juguete (*teatrino*) que le dio su padre fue su primera experiencia teatral. Tal como muchas figuras internacionales formadas bajo la influencia de los curas jesuitas, «descubrió [a través de ellos] su interés por la teología y la disciplina», para luego convertirse en «un ateo declarado y surrealista, pero sin separarse por completo de la atmósfera religiosa de su niñez...»¹⁰. Buñuel nunca perdió contacto con sus antecedentes intrínsecamente españoles: era, simultáneamente: un hombre de campo, aragonés, tozudo y con los pies bien anclados a la tierra (REALIDAD) y un surrealista delirante (SUEÑO). A la vez boxeador amateur («boxeo de sombras», supongo...) e intelectual obsesionadamente preciso.

En 1918, con 18 años, se fue a vivir a la Residencia de Estudiantes en Madrid con el fin de realizar estudios universitarios. Pronto se evidenció su naturaleza metamórfica. Primero quiso ser compositor musical, luego agrónomo, ingeniero industrial y entomólogo. Esta última especialidad –el estudio de los insectos– la practicó por un año y

8, 9«Mon Dernier Soupir» de Luis Buñuel, © Editions Laffond, 1982 - París.

10 Prólogo por Jean-Claude Carrière, «Luis Buñuel, Entretiens avec Max Aub», Edit. Pierre Belfond, 1984.

tuvieron una influencia importante y peculiar en su trabajo. En muchas de sus películas los personajes y su comportamiento parecen ser «diseñados» por un entomólogo excéntrico y devoto. Finalmente, decidió estudiar filosofía e historia entrando en contacto con la literatura picaresca española del Siglo XVI la cual lo influenció en la escogencia de personajes de sus filmes: pordioseros, ciegos, enanos y otras figuras grotescas. Se involucró con el Ultraísmo, un movimiento artístico español de *vanguardia* que admiraba a Dada, Cocteau, Marinetti y a los futuristas italianos. El Surrealismo no había emergido aún, pero Buñuel –sin saberlo– estaba alimentando las futuras teorías surrealistas. Dos de sus mejores amigos en la Residencia fueron: el gran poeta andaluz Federico García Lorca y el pintor catalán Salvador Dalí.

En 1923 murió su padre y en 1925 Buñuel viajó a París con un boleto pagado por su madre. Estando allí, conoció a Jeanne Rucas, atleta olímpica francesa quien se convirtió en su compañera y esposa por el resto de su vida y con la cual tuvo dos hijos varones.

Durante su período formativo, Buñuel fue especialmente influenciado por los filmes expresionistas de Fritz Lang: «Destiny», «Metrópolis», y «Los nibelungos»; así como por «Avaricia» de Von Stroheim, «El acorazado Potemkin» de Eisenstein y las películas de Murnau y Pabst. Su primer trabajo profesional en el cine fue como segundo asistente de Jean Epstein en la película «La caída de la casa Usher», pero fue despedido por negarse a trabajar «ni siquiera por una tarde» con Abel Gance («Napoleón»), a quien consideraba un «director pretencioso».

Entre 1925 y 1929 Buñuel viajó constantemente entre París y Madrid. Durante esa época se involucró con el medio intelectual parisino. En uno de sus viajes se fascinó por una foto de Benjamin Péret insultando a un cura y con una encuesta sobre sexualidad –ambas publicadas en la revista «La Révolution Surrealiste»– órgano oficial del movimiento del mismo nombre. Surgía en Buñuel el gusto característico por la «provocación».

La pasión surrealista por la revuelta, lo irracional¹¹, lo poético

11 René Magritte, un pintor surrealista belga usaba una frase para explicar su proceso poético, el cual también puede ser aplicado al proceso creativo de Buñuel: «Mis pinturas son imágenes. Una descripción válida de una 'imagen' no puede ser realizada sin que los pensamientos estén orientados hacia la

y lo escandaloso, sumada a la vieja tradición española de blasfemia, encontraban un terreno común en el joven Buñuel. El «sexo que no respeta barreras y no que no obedece ninguna ley, puede en cualquier momento, convertirse en un agente de caos»¹². Una mezcla explosiva se cocinaba en él. Por un lado : el ambiente libertario en el cual manio-
braba y por otro, su crianza y sentimientos burgueses. El estudio de la vida del [Divino] Marqués de Sade –y especialmente sus escritos filo-
sóficos– se convirtieron en una importante influencia moral. «Quizás la secreta tarea de su vida era la búsqueda de un código moral personal, al cual [nunca] traicionaría»¹³. Este código estaba basado en un ataque constante al comportamiento burgués, a la moral y a la tradición (hipo-
cresía) religiosa. El surrealismo condujo sus revueltas tempranas –a través del escándalo poético– y en contra de una sociedad injusta y absurda.

«El perro andaluz» surgió de un encuentro onírico entre Dalí y yo»¹⁴.

libertad.» Buñuel a menudo comienza por una «imagen», anexando otras (en asociación libre - «le hasard objectif» en una suerte de escritura automática).

12,13 Prólogo por Jean-Claude Carrière, «Luis Buñuel, Entretiens avec Max Aub», Edit. Pierre Belfond, 1984.

14 «Mon Dernier Soupir» de Luis Buñuel, © Editions Laffond, 1982 - París.



Un Chien Andalou, 1929

Un Chien Andalou

(Un perro andaluz)

Francia, 1929. 17 minutos. B & W.
con Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel (el hombre con la hojilla),
Salvador Dalí (el cura), Jaime Miravilles. Fotografía: Albert Duverger. Producción:
Luis Buñuel

*****El final de la Primera Guerra Mundial dejaba sólo memorias de horror y violación. Se hacía presente la necesidad de cambiar los conceptos sociales, morales y económicos establecidos responsables de la guerra. «Dada», un grupo intelectual nihilista formado en Zurich en 1918 e integrado, entre otros, por Tristan Tzara, Hans Arp y Hans Richter, tenían la convicción de que había que destruir los valores sociales establecidos. Paralelamente en Francia, un grupo llamado «Surrealista» fue formado, entre otros, por los poetas: André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret y Louis Aragon. Al establecerse en París en 1925, Buñuel se unió al grupo. Al principio, los surrealistas compartían la misma tendencia iconoclasta de Dada, pero rápidamente se tornaron más estructurados y políticos en sus objetivos. La idea era no sólo destruir el orden establecido sino reconstruir de las cenizas una nueva sociedad más libre.

Uno de los principales pensadores del Surrealismo, André Breton, definió los objetivos del movimiento en el primer Manifiesto Surrealista: «Todo parece indicar que hay un punto en el intelecto donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo de arriba y lo de abajo, dejan de ser percibidos en una forma contradictoria. Sería en vano buscar una razón distinta para justificar la actividad surrealista que la esperanza de determinar este punto».

Buñuel cuenta de una conversación que tuvo con Dalí donde este le decía: «Tuve un sueño extraño en el que tenía un orificio en mi mano y de allí salían muchas hormigas.»... «Y yo también tuve sueños bizarros» –respondió Buñuel–, «soñé con mi madre, con la luna y con una nube que atravesaba la luna. Soñé que queríamos rajar el ojo de mi madre y que ella apartó la cabeza.» Dijimos: «¡Aquí está nuestra película!» y comenzamos a trabajar. Escribimos el guión en

diez días, asegurándonos de no usar ninguna asociación que pudiera ser considerada «normal», [basada en] recuerdos o en la lógica [...] Sólo cosas que nos dieran placer, que no tuvieran significado, imágenes que amábamos. [...] buscamos un equilibrio inestable e invisible entre lo racional y lo irracional [...] para juntar sueños con realidad, lo consciente con lo inconsciente, alejados de todo simbolismo [...] Es un film surrealista en el cual las imágenes y las secuencias siguen un «orden lógico», pero cuya expresión depende del inconsciente, el cual tiene su propio «orden» ¹.

En una entrevista con Vicente Aranda el crítico de cine español, Buñuel comentó sobre el filme: «En esa película está amalgamada la estética del surrealismo con algunos descubrimientos freudianos. Responde [la película] al principio general de la primera escuela, la cual define al surrealismo como un automatismo psíquico inconsciente capaz de devolverle a la mente su función verdadera fuera de todo control ejercido por la razón, la moral o la estética. A pesar de que utilicé elementos oníricos, el filme no es la descripción de un sueño. Al contrario, el ambiente y los personajes son de tipo realista. La diferencia fundamental con otras películas, consiste en que los personajes funcionan animados por impulsos cuyas fuentes primarias se confunden con los de la irracionalidad y son –realmente– los de la poesía. El filme está dirigido a los sentimientos inconscientes del hombre –y por lo tanto– tiene valor universal a pesar de que pueda resultar desagradable para ciertos grupos de la sociedad que están sustentados en principios morales puritanos...»².

Con su proverbial humor y su deseo de desconcertar, Buñuel buscaba causar impacto y escándalo con la presentación de su película. En este sentido, escribió: «“Un perro Andaluz” es un llamado al asesinato. El impacto fue verdadero [el escándalo fue un poderoso elemento de revelación]» ³.

Durante la primera proyección, Buñuel se escondió detrás de la pantalla para supervisar la ejecución musical, pero también se había llenado los bolsillos de piedras para arrojárselas al público en el

1 Entretiens Avec Max Aub Ed. Laffond - 1984, París.

2 «Luis Buñuel» Entrevista con Vicente Aranda.

3 «Mon Dernier Soupir» - de Luis Buñuel - Ed. Laffond - París, 1982.

caso de que no les gustara la película. No las tuvo que hacerlo. El film fue un gran éxito, primero entre sus amigos surrealistas, y luego, entre los intelectuales parisinos. Buñuel, como «buen hijo», pudo pagarle a su madre el dinero que le había adelantado para realizar la película. Este triunfo lo hizo conocer y le abrió el camino para la realización de su filme mas controversial, «L'Âge d'Or» («La Edad de Oro»).

Una pareja «se busca» para consumir su amor. Los amantes son frenados y frustrados por la moral y las convenciones. // La música: varios tangos y «Tristán e Iselda» de Wagner. (Romanticismo) // Los títulos son utilizados de manera aparentemente convencional, pero la acción es delirante // HABÍA UNA VEZ... // El «actor principal» que utiliza la lámina de afeitar, es Buñuel. // El ojo seccionado es el de una ternera muerta dos días antes. // Título ¿8 AÑOS DESPUÉS? La exactitud se reencuentra con lo intangible. // El traje y los movimientos caprichosos del ciclista: dualidad sexual, inmadurez (?...) // Se establecen los antecedentes burgueses de la muchacha. // Ella arroja el libro. Rompimiento con la cultura y la tradición. // Dentro del imaginario freudiano una caja podría simbolizar el órgano sexual femenino. // Las ropas sin cuerpo «encarnan» frustración. // El traje del joven denota respetabilidad burguesa. // Buñuel utiliza disolvencias cinematográficas para «transformar» –en forma de collage surrealista– los objetos: axila/erizo de mar. // Freud y el símbolo fálico de la mano, el pie, etc. En este caso la mano está truncada y es difícil de estimular. // La sociedad no considera favorablemente la sexualidad. // La pareja observa su propio drama. // Luego de que el carro mata al hermafrodita la gente se va, no les interesa que alguien haya sido asesinado. // Cuando la persona en la calle muere, desaparece la represión sexual del joven. // El joven se torna sexualmente activo y la muchacha, pasiva. // Transformaciones psíquicas –a través de técnica cinematográfica. // Una raqueta de tenis –humorística arma de defensa burguesa. // El joven se disfraza y arrastra tradiciones. // Representantes del clero también cuelgan de la cuerda. Dalí es el sacerdote de la derecha. // Ella lanza la puerta sobre la mano-pene del joven. // El joven regresa a su estado de inhibición inicial. // Título: HACIA LAS TRES DE LA MAÑANA –precisión-impre-

cisa. // Aparece un nuevo personaje (no vemos su rostro). Es activo y un contrapunto del joven inhibido. // El nuevo castiga al joven, como a un niño, haciéndolo ponerse de pie en un rincón. Castigo/crucifixión.

// Título: 16 AÑOS ANTES –hacia atrás, ES hacia adelante. // El recién llegado se voltea y descubrimos que es el mismo joven (doble identidad). // Cultura y libros. Los libros se convierten en pistolas. La cultura se torna agresiva. // Una polilla tiene una calavera tatuada sobre su cuerpo = muerte. La calavera se transforma en el joven. // El joven sin boca no puede hablar, no se puede comunicarse. // La muchacha afirma su femineidad al colocarse el lápiz labial. // Un nuevo hombre joven. Los jóvenes amantes se hallan en un mundo idealizado. Sus trajes simbolizan su clase social. // El nuevo joven patear la caja y las ropas caprichosas del joven hombre inhibido, indicando que ha obtenido madurez sexual. // Los amantes caminan juntos hacia el horizonte. Sueño de amor confortable y sentimental. / / Título: EN PRIMAVERA. Se espera que la primavera sea una época feliz de renacimiento –pero irónicamente– la pareja está enterrada en arena, prisionera de sus valores burgueses.





L'Age d'Or, 1930

L'Age d'Or

(La edad de oro)

Francia, 1930. 61 minutos. B & W.

con Gaston Modot (el hombre), Lya Lys (la mujer), Max Ernst (el jefe de los bandidos), Pierre Prévert (Peman, un bandido), y la voz de Paul Eluard.

Guión: Luis Buñuel con la colaboración de Salvador Dalí. Música: una mezcla escogida por Buñuel de piezas de Mendelsohn, Mozart, Beethoven, Debussy, Wagner, y un pasodoble de George Van Parys. Producción: El vizconde y la vizcondesa de Noailles.

***** Dalí y Buñuel trataron de colaborar nuevamente en este segundo filme, pero [no pudieron ponerse de acuerdo en nada]¹ y Buñuel escribió solo el guión. Más que en «Un perro andaluz», el Buñuel de «La Edad de Oro» es menos onírico y absurdo y comienza con un fiero ataque a la sociedad convencional. La edición y las secuencias son más lentas y largas que las de «Un perro andaluz», pero son más críticas, anticlericales, políticas y provocadoras. El film tiene el poder «realista» de un documental y la blasfematoria violencia que caracteriza a algunas de las obras posteriores de Buñuel. Ataca la sociedad burguesa, la policía, la religión, el ejército, la moral, la familia y el Estado», dijo Leon Moussinac, en el diario «L'Humanité». «La Edad de Oro» señala el camino de los mejores filmes de Buñuel y todavía, sesenta y tres años después de realizada, es una formidablemente «explosiva» película.

En palabras de Buñuel: «La historia es una secuencia de estética surrealista y moral. Los principales personajes son un hombre y una mujer rodeados por el conflicto existente en todas las sociedades humanas. Por un lado, el amor –y por el otro– los sentimientos de un orden religioso, patriótico y humanitario... El héroe es impulsado por puro egoísmo. Se imagina que todas las actitudes son amorosas, excluyentes de todo control o de cualquier otro sentimiento...»²

El filme fue financiado por el Vizconde de Noailles, un acaudalado noble parisino y mecena del arte. Este le dio a Buñuel completa libertad para realizar su película. «L'Age d'Or» resultó primero un «succès d'estime» de la comunidad intelectual³. Mientras se regaba la voz acerca de los poderosos mensajes del filme (estamos en 1930), el

1 “Mon Dernier Soupir”, de Luis Buñuel - Ed. Laffond - 1984, París.

2 Luis Buñuel, entrevista con Vicente Aranda.

3 “Mon Dernier Soupir”, de Luis Buñuel - Ed. Laffond - 1984, París.

Vizconde de Noailles empezó a ser atacado en público [¡maldito judío!] y rápidamente la situación degeneró en un gran escándalo, cuando la sala donde la película estaba siendo exhibida fue saqueada y casi destruída, por los *Camelots du Roi* (Jeunesses Patriotiques), un grupo juvenil extremista de derecha. Los surrealistas respondieron con un folleto feroz protestando por el fascismo y el antisemitismo y reclamando el derecho a criticar a la sociedad. Chiappe –comisionado de la policía de París– en vez de castigar a los responsables de los disturbios, prohibió la exhibición de la película. Como resultado de esta interdicción, la película no fue proyectada públicamente por los siguientes 50 años, convirtiéndose en un filme maldito y en causa célebre.

«Para mí, el filme es sobre el amor pasión, *l'amour fou*» (*el amor loco*), la fuerza irresistible que arroja juntas a dos personas y la imposibilidad de no poder convertiste ambas en una sola». Buñuel determinó, con ese filme, que el Amor Loco, la Pasión y la Locura son elementos esencialmente revolucionarios.

Este filme es más político, más alejado de la influencia de Dalí y más cercano al mundo de Buñuel. // El filme comienza como un documental acerca de los escorpiones. Significa que debemos observar la película, no como una obra de pura imaginación, sino como un «documento sobre la realidad». // Título: «Escorpión amigo de la oscuridad» –como el propio Buñuel...– Arzobispos «en las rocas» cantan «Dies Irae» –la ira del Dios del Apocalipsis–. // «Él» camina cansado, desorientado hacia su refugio. // Estos «bandidos», como Buñuel los llama, pudieran significar las fuerzas que combaten la reacción. Una suerte de guerrilleros revolucionarios. // Max Ernst, el pintor, es el cabecilla de los «bandidos». // Pemán, es Pierre Prévert un realizador de cine y poeta, hermano de Jacques Prévert, el poeta, escritor y guionista francés. // Se escuchan diálogos inteligibles: primero de muchos en la obra de Buñuel... –Los Mallorquinos– una sección de la sociedad. // Estos observan los cadáveres de los arzobispos pero no se muestran interesados o sorprendidos. // Los Mallorquinos ponen la primera piedra de una ciudad. La pareja: Modot y Lya hacen el amor en el barro. Los amantes perturban los rituales burgueses de la sociedad. Modot y Lya son insultados y separados. // Dos monjas pasan... // Lya sueña con su amante.

Lava caliente fluye de sus pensamientos. El incongruente sonido de un retrete acompaña la burbujeante roca líquida. // Modot reacciona en forma hostil y violenta a la agresión de los Mallorquinos. // El político da un discurso absurdo, estadístico, cliché, sin sentido y sin contenido. // Modot pisa un insecto –lo que anuncia peores cosas a venir...–. La primera piedra ha sido colocada. El cemento es excremento. // La ciudad de Roma en forma semi-documental. Se alquila el Vaticano. // Un hombre patea un violín sobre la acera. Contra «la cultura». // Un hombre carga un pan sobre su cabeza. Parece una suerte de halo de santo. Secuencia de corte Daliniana. // Modot tiene sueños eróticos con Lya. Ella también piensa en él. // Los antecedentes sociales de Lya quedan establecidos al mostrar el apartamento burgués que habita. // La vaca en la cama pudiera simbolizar la presencia represora de la madre o también la policía (Vache = Vaca, en jerga francesa de la época, policía –o algo «coño de madre»). // Ella sueña con su amante y se «pule» las uñas. Trasfondo sexual masturbatorio. // Los sonidos del cencerro y el ladrido del perro se unen. // Viento y espejo mágico. La fuerza trascendental del amor. Lya sueña con su amante. // Modot persiste en su violencia creciente. // Insólito documento. Modot, la violencia personificada, es jefe de una organización de caridad: ¡parangón de bondad y virtud! // Modot reacciona con mayor violencia. «Criminal en una sociedad criminal» (Sade). // La fiesta burguesa recuerda –entre otras– a la película «El ángel exterminador» realizada 32 años después. // Nadie percibe la carreta. Se establece, una vez más, la indiferencia burguesa. // Fuego en la cocina, se ratifica la indiferencia. Recuerdos en «El». // Enfrentados a un asesinato horrible e innecesario, los invitados van a regañadientes a ver lo que sucede. Los burgueses pronto se hastían y vuelven a la fiesta. Una sociedad que repudia la sexualidad, pero es inmovible frente la muerte. // Llega Modot a la fiesta. Arrastra un vestido vacío. (Recuerdo de «Un Chien Andalou», «Nazarín», etc.). // Lya y Modot expresan «el deseo total». // La excitación creciente de Modot es interrumpida por la conversación insustancial de la madre, el role represor. // Modot reacciona violentamente de nuevo. Los burgueses aceptan su conducta // pero los amantes sólo tienen ojos el uno para el otro. // Comparen la loca pasión de los amantes con la conducta formal de los invitados. // El éxtasis y el paroxismo de los amantes aumenta. // Varias interrupciones, frustraciones... Esta vez son inte-

rrumpidos por la orquesta. // Son torpes. // Se ven asediados por objetos decorativos que no están hechos para transmitir amor. // Modot transfiere –en forma fetichista– su sexualidad frustrada al pie de la estatua. // La Iglesia participa en la música; también son parte de la «cultura». // Al ser abandonada, en medio de plena pulsación erótica, Lya en gesto de frustración y delirio erótico, succiona el dedo de la estatua. // Modot observa a Lya mientras ésta envejece –a través del tiempo– y continúa su pulsación de erotismo sin límite. Los diálogos eróticos fluyen como de un sueño. // La figura del conductor-padre asume el role represor e interrumpe la relación de los amantes. El viejo director musical le recuerda a Lya su identidad social y su realidad. Ella escoge su crianza burguesa por encima del «Amor Loco» de Modot. / / Modot se levanta mientras retumba el pulso obsesivo de los tambores de Calanda –el pueblo de Buñuel. // Frustrado y violento, Modot desgarrar las almohadas. Vuelan plumas... símbolo freudiano de masturbación. // Modot «arroja por la ventana» –«símbolos» surreales. // Vista del castillo de Sade. Esta secuencia está basada en la novela de Sade, *120 días de Sodoma*. // El Duque de Banglis/Modot/Jesús se han convertido en criminales. // En nombre de la moral, la sociedad ha reprimido sentimientos instintivos y lo ha transformado en criminal. // Esta última escena es celebración de pasión salvaje e irracional: una ley en sí misma.





Las hurdes / Tierra sin pan, 1932

Las hurdes / Tierra sin pan

España, 1932. 27 minutos. B & W.

Documental

Guión: Luis Buñuel basado en un libro de Maurice Legendre. Fotografía: Eli Lotar. Producción: Ramón Acín

«La película de Buñuel, un documental, describe una región de España tan arrasada por la pobreza endémica que nuestras peores fantasías interiores hallan en la película su correlativo exacto. Esta «fantasía» mórbida fue creada no por un inconsciente surrealista pero por la querida y vieja Madre Naturaleza, con la activa cooperación de la tradición cristiana y las leyes de la oferta y la demanda.» (Raymond Durgnat, *Luis Buñuel*, 1967)

*****Este es uno de los documentales sociales más importantes que jamás se hayan realizado. Es quirúrgico y frío como una hojilla de afeitar y sus contenidos causan repulsión y son explosivos como una granada. Producida y dirigida por Buñuel, fue prohibida por el gobierno Republicano, el cual no podía aceptar las horribles condiciones retratadas en el film. El comentario es cortante y frío. Las estadísticas impactan. La técnica es tan primitiva como los habitantes. La realidad es traumática.

Extractos del texto de la película y la descripción de algunas escenas representan el significado del film: «Tierra no prometida», «Geografía humana», «Gente que nunca canta». Niños hambrientos, sumergiendo un pedazo de pan duro en el riachuelo que atraviesa el pueblo pero «recibiendo la misma educación que otros niños del mundo: la suma del ángulo de un triángulo = dos ángulos rectos.» Un burro muere atacado por abejas. «Manos vacías - estómagos vacíos», «despojos humanos sufriendo en silencio», un bebe muerto «navega» río abajo en una urna improvisada, una anciana posa como el Ángel de la Muerte...

Buñuel introduce reproducciones del libro *Souvenirs d'Entomologie*, de Jean-Henri Fabre, el cual, en ese momento era la Biblia del estudio de los insectos. Este libro, los escritos del Marques de Sade, el movimiento surrealista y por sobre todo, los escritores de la picaresca española fueron las principales influencias sobre la obra de Buñuel.

«La belleza será revulsiva o no ser» propuso el poeta surrealista André Breton... Este es un ejemplo genuino.

PERÍODO MEXICANO TEMPRANO

Algunas obras menores y otras relevantes (a menudo, Buñuel utilizaba el humor, a veces «negro», como recurso alternativo en sus filmes tempranos, cuando se encontraba enfrentado a un filme puramente «comercial» donde no podía expresar sus verdaderos sentimientos sin censura comercial). Hay muchos filmes interesantes en este período temprano. En todas sus películas –aún en aquellas consideradas «alimentarias»– hay una imagen, una secuencia o varias secuencias, un guiño para el enterado: creativo, significativo, vital. Observen atentamente y «descubran» estas *petits oeuvres* poco conocidas.



Gran casino (Tampico)

Gran casino (Tampico)

México, 1946. 85 minutos. B & W

Guión: Mauricio Magdaleno y Edmund Baeg, basado en la novela *El rugido del paraíso* de Michel Weber. Fotografía: Jack Draper. Producida por Anahuac, Oscar Dancigers

con Libertad Lamarque (Mercedes Irigoyen), Jorge Negrete (Gerardo Ramirez), Mercedes Barba (Camelia), y el Trio Calavera.

* En 1946, a Buñuel le ofrecen la dirección de un musical mexicano, «Gran casino», con los cantantes estrella del momento: Jorge Negrete y Libertad Lamarque. No había dirigido una película en catorce años. En sus propias palabras: «Tal vez la historia no tiene ningún interés, pero la técnica es aceptable...» La única imagen que pocos recuerdan, es en la que Gerardo (Negrete), mueve un charco de barro a sus pies con un palo largo. [Esto podría estar relacionado con] «Le Chien Andalou» (el hermafrodita con la mano cortada) y «L'Age d'Or», (el excremento en los pensamientos de Lya!), pero no voy a convertirme en típico crítico analítico que «ve» cosas que ni el director sabía... De todos modos, «Gran casino» es una película «alimentaria», hecha tal como la haría un gran y orgulloso técnico artesano.



El gran calavera, 1949

El gran calavera

México, 1949. 90 minutos. B & W.

Guión: Luis y Janet Alcoriza. Fotografía: Ezequiel Carrasco. Producida por Ultramar Films: Fernando Soler y Oscar Dancigers con Fernando Soler (Don Ramiro), Rosario Granados (Virginia), Andrés Soler (Ladislao), Rubén Rojo (Pablo), Luis Alcoriza (Alfredo)

«Un entretenimiento amigable que prolonga las convenciones del cine comercial mexicano de ese momento. Buñuel no considera que este film sea importante y está en lo correcto. Está realizado sin mucha convicción. Sin embargo, uno nota que a veces las situaciones evolucionan de forma sorprendente y que algunos giros y muecas transforman al viejo melodrama de vaudeville tradicional.» (Freddy Buache, *Buñuel, L'Age d'Homme*, 1980)

*** Esta no es una película muy conocida pero la hallo más interesante que los críticos o que el mismo Buñuel. Tiene el ritmo de las mejores comedias americanas de época y está colmada de situaciones y diálogos excelentes; fuego rápido, humor... (son demasiados para mencionarlos).

En el film abundan los típicos giros buñuelianos. La película se inicia con una toma de un laberinto de piernas dentro de una celda. Don Ramiro es un burgués que está constantemente borracho y que vive una vida anárquica de regalar todo. Un psiquiatra le inventa un estilo de vida falso (;falsa miseria!) con el fin de curarlo. Buñuel repite tres veces una idea directoral fabulosa: la joven rica («actuando» de pobre, como parte del invento del psiquiatra) sale con Ladislao, un anunciante empobrecido. Este tiene un camión destartado que arregló para hacer publicidad callejera y que lleva instalado un sistema de altoparlantes. En una secuencia, los amantes se susurran dentro del camión intimidades amorosas. El micrófono está encendido y todos en la calle escuchan sus «secretos» a través de la electrónica... (casi sus «pensamientos»...). La segunda vez, Virginia, se encuentra en una iglesia a

punto de casarse con un hombre rico. El cura le informa que la mujer tiene mas deberes que derechos... Ladislao, a través del sonoro parlante, hace que el cura detenga la ceremonia y vuelve a ganarse a Virginia, con una combinación magistral de «seducción y vendedor»... Virginia se marcha con Ladislao en su camión y todo el pueblo –digo– todos los espectadores de la película, son testigos de su amor..





Los olvidados, 1950

Los olvidados

México, 1950. 89 minutos. B & W.

con Stella Inda (la madre de Pedro), Alfonso Mejía (Pedro), Miguel Inclán (Don Carmelo, el ciego), Ramón Martínez (Nacho), Roberto Cobo (El Jaibo), Alma Delia Fuentes (Meche)

Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, y la participación de Max Aub y Pedro de Urdimalas.

Fotografía: Gabriel Figueroa. Producción: Ultramar Films, Oscar Dancigers.

Premio al Mejor Director Festival de Cannes 1951.

Premio de la Crítica Internacional.

Buñuel construye un film donde la acción es tan precisa como un mecanismo de relojería, tan alucinante como un sueño, tan implacable como el movimiento silencioso de la lava. El tema de «Los Olvidados», la delincuencia juvenil, está tomado de los archivos policiales. Los personajes son contemporáneos, tienen las edades de nuestros hijos. Pero «Los Olvidados» es más que un film realista. Allí, «el sueño, el deseo, el horror, el delirio, el azar y la noche hallan su lugar.» (Octavio Paz, 1951).

«El sueño de Buñuel no pertenece al pasado. Es más la conciencia del hombre latinoamericano que se torna revolucionario liberando su imaginación vedada por la razón... Desde Robinson Crusoe hasta el criminal [reprimido] Archibaldo de la Cruz, desde el padre Nazarín hasta la hermana Viridiana y San Simón; los héroes de Buñuel son fanáticos latinos, organizadamente hambrientos. La conducta de éstos es necesariamente absurda, es por ello que la realidad de «los que se mueren de hambre» evoluciona hacia un neo-surrealismo y su moral como proletarios se torna más metafísica que política. En la realidad absurda del Tercer Mundo, Buñuel se convierte en una conciencia frente a la opresión cotidiana, los policías, el oscurantismo institucionalizado y la hipocresía. Buñuel propone una moral libertaria, descifrar caminos a seguir, un proceso constante de revuelta clarificadora. El surrealismo se constituye por excelencia en el lenguaje del hombre oprimido». (Glauber Rocha, 1966, *Positif* No. 272, Octubre 1983).

*****Veinte años después de «L'Age d'Or», Buñuel regresa a la palestra del cine internacional. Entre estas dos películas ha realizado diver-

sos trabajos «alimentarios». Participó como supervisor de producción cinematográfica de la República española en los estudios de Hollywood. Actuó como jefe de doblaje al español en un estudio californiano y así siguió perfeccionando su oficio. De allí pasó al Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Nueva York, donde trabajó como montador y archivista. Durante ese período realizó el remontaje de una nueva y contradictoria edición de la película de Leni Reifensthal «El triunfo de la voluntad». Fue licenciado por el MOMA después que Dalí lo denunció como ateo y único responsable de la realización de la explosiva «L'Age d'Or». Buñuel regresa a Los Ángeles donde continúa su trabajo de doblaje, acepta una oferta de trabajo como director en México y se muda para Ciudad de México con el resto de su familia donde reside por el resto de su vida.

El filme «Los olvidados» es un retrato implacable de la delincuencia juvenil y de la miseria en el centro de una gran ciudad latinoamericana. En contraste con los directores neorrealistas de la época, Buñuel va más allá de sólo mostrar la realidad exterior y se adentra en la poesía y la psicología del mundo onírico de los personajes.

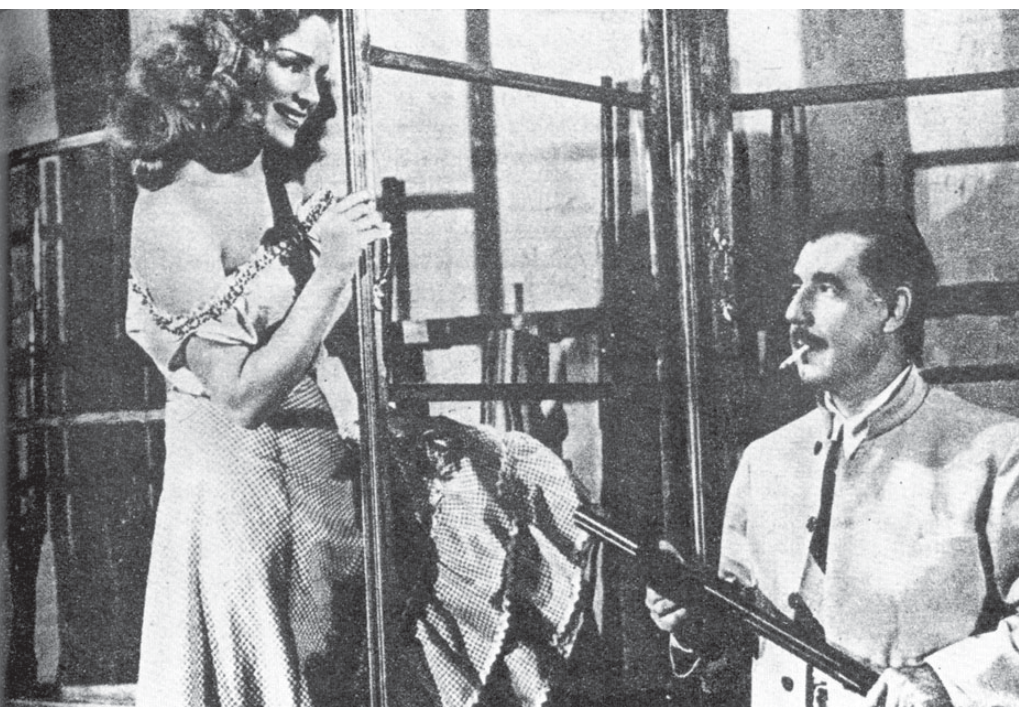
El film comienza como un documental («L'Age d'Or») con el fin de establecer la autenticidad de los hechos. Los niños son vistos como escorpiones que arrastran su pobre humanidad y su hambre en el polvo de la miseria: listos para atacar o ser atacados. El mayor del grupo, Jaibo, pudiera ser la personificación de un personaje de Sade, amoral y violento. Pedro es aún joven e inexperto, pero pronto se hallará atrapado en el vértigo de la negligencia y de la corrupción de la sociedad. Es un Jaibo en potencia—si logra vivir lo suficiente. Meche es una joven dispuesta a venderse. Su futuro es fácil de prever. El pequeño campesino a quien llaman «Ojitos», fue abandonado por su padre en la plaza del pueblo y explotado como perro lazarillo por el ciego Don Carmelo. Su relación con Meche es el único momento optimista del film.

Los personajes «maduros» se ahogan todos en la desdeniosa arena movediza de la sociedad. El ciego es un explotador y un sádico (1). Marta, la madre de Pedro siente que la sobrepasa la dificultad de entender y amar a su hijo. Las fuerzas públicas «progresivas» que encabezan el reformatorio y creen en el poder renovador de la sinceridad, deben enfrentarse al hecho de que ni la confianza ni la caridad

podrán cambiar a la sociedad. Este es un tema recurrente en otros filmes de Buñuel, tal como «Nazarín» y «Viridiana». Como un vocero sustituto del propio Buñuel, el director de la institución dice que «desearía que pudiéramos encerrar la miseria en vez de los niños en este reformatorio».

Los animales tienen roles recurrentes en esta película. Gallinas (plumas), palomas (pureza e insinuaciones fálicas), vacas (leche, la bebida favorita del ciego, la policía de «L'Age d'Or»), perros (perros comen perros). Los sueños no son una liberación de la existencia cotidiana sino un complemento a la insoportable presencia de la realidad. Pedro culmina su búsqueda de amor maternal soñando que su madre le ofrece un gran trozo de carne cruda, sangrienta... Mientras muere, Jaibo sueña con un río y un perro sarnoso que lo busca...

El intolerable final deja al espectador horrorizado y conmovido. Como acostumbra, Buñuel ofrece una mirada precisa, repulsiva, sin compasión ni sentimentalismos, sobre una cruel realidad.



Susana (Susana demonio y carne), 1950

Susana

(Susana demonio y carne)

México, 1950. 82 minutos. B & W.

con Fernando Soler (Don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Victor Manuel Mendoza (Jesús)

Guión: Luis Buñuel y Jaime Salvador, basado en un cuento de Manuel Reachí.

Fotografía: José Ortiz Ramos. Producción: Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan, Manuel Reachí

«Esta obra es quizás una de las más importantes, logradas y explosivas películas de Buñuel de ese período; por lo menos una de las más insidiosas, hábiles y reveladoras : una bisagra y llave para su otro trabajo». (Claude Gauteur, *Etudes Cinematographiques* No 22-23, 1963)

**** «Susana» es uno de los mejores melodramas típicamente comerciales de Buñuel del período temprano mexicano. En «Susana» podemos percibir cómo un gran director puede transformar una película «alimentaria» —como las llamaba— en una provocadora comedia dramática. El tema de la película tiene relación directa con «Boudou Sauvé des Eaux» de Jean Renoir, donde por casualidad un vago libertario se introduce en una familia burguesa y lentamente impone la anarquía general. El gran giro de Buñuel es que el instrumento anárquico es una mujer. Susana utiliza su sensualidad para crear caos en entorno burgués. El escenario de la granja donde se desenvuelve toda la acción podría representar el hogar donde Buñuel creció como niño en Calanda. Al hijo joven le encanta coleccionar insectos... —como Buñuel—. En la película abundan las obsesiones: insectos, agronomía, brazos, ovejas, piernas femeninas desnudas...

El ruido de las espuelas de las botas de montar del capataz tienen un sonido particular, extraño y sincopado. (¿Los tambores de Calanda?). En la celda de la cárcel, las ratas y los murciélagos acompañan a Susana. // Animales a menudo acompañan el sexo y la frustración. / / La sombra de una cruz brilla en el suelo. Susana le pide «un milagro» a Dios. Misteriosamente se abren los barrotes de hierro de la

ventana permitiéndole salir... «Dios» es el iniciador del periplo de Susana. El nombre del terrible cuidador es Jesús. Chantajea a Susana para que haga amor con él y es quien busca a la policía y la delata. «Las fuerzas del orden» encarcelan a la problemática Susana. La familia burguesa fácilmente «olvida» todo pasado: «Es casi como un sueño...» dice el padre banalizando lo que claramente es un hecho real. Felicity (irónico nombre y en inglés...) la solterona, agrega en un diálogo lleno de ironía y provocación: «La realidad es Dios y todo lo que sucedió fue una pesadilla del diablo.» Buñuel ironiza y se burla de los dogmas y de la imaginación de la beata.



Buñuel y su madre en 1954



La hija del engaño, 1951

La hija del engaño

México, 1951. 78 minutos. B & W.

con Fernando Soler (Don Quintín Guzmán), Rubén Rojo (Paco), Nacha Contra (Jonron), Fernando Soto (Angelito)

Guión: Luis y Janet Alcoriza, basado en la comedia musical «Don Quintín el amargáo» de Carlos Arniches y Estremera, basado en la obra de Carlos Arniches.

Fotografía: José Ortiz Ramos. Producida por Ultramar Films, Oscar Dancigers.

*Un melodrama absurdo, estrafalario con más de un giro improbable. Las telenovelas de ahora no han igualado semejante desfachatez. Ya que esta película no se ve a menudo, escribiré una corta sinopsis superficial como referencia para los estudiosos de Buñuel. Traten de seguirme –si pueden– en este «melodrama retorcido» y barroco.

Un hombre, Don Quintín, sale de su pueblo por negocios. El tren se regresa porque ha habido un accidente. De vuelta al hogar encuentra a su esposa en la cama con su jefe. Ella deja a su marido con su pequeña bebe María (¿alusión a la María más conocida?), pero no sin antes decirle que la niña no es suya. Don Quintín se convierte en amargado y sin piedad. Uno de sus diálogos: «Desprecio a los hombres. Si fuera Dios, nunca los perdonaría.» Decide regalar al bebé y escoge una casa en el campo. Deja el bebé en la puerta. Los dueños acaban de tener a otra bebe, Jovita, y por tanto no ven ninguna dificultad en cuidar a una más...

Dieciocho años más tarde, Don Quintín se convierte en despiadado dueño de un nightclub llamado «El Infierno». Su ex esposa declara en su lecho de muerte que María es en verdad la hija de Don Quintín. Don Quintín decide buscar a su pariente. La muchacha se ha ido de su hogar adoptivo con su novio, Paco, porque su padre sustituto le pegaba. Don Quintín busca desesperado. Por casualidad, tropieza con María en un restaurante sin reconocerla. Se enfrenta a Paco.

Dos de los secuaces de Don Quintín conocen a Jovita, quien quiere ser cantante de cabaret. Deciden contratarla, calculando que María aparecerá en cuanto vea a su «hermana» cantando en un nightclub. Por supuesto, esto sucede y todos ellos se encuentran en «El Infierno» y celebran. ¿Qué tal?



Una mujer sin amor (Cuando los hijos nos juzgan), 1951.

Una mujer sin amor

(Cuando los hijos nos juzgan)

México, 1951. 84 minutos. B & W.

con Julio Villareal (Don Carlos Montero), Rosario Granados (Rosario), Tito Junco (Julio Mistral), Joaquín Cordero (Carlos). Guión: Jaime Salvador, basado en la novela de Guy de Maupassant: *Pierre et Jean*. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Producción: Cinematográfica Internacional, Sergio Kogan

«[Esta película] es absolutamente la peor película que alguna vez hice. Debía haber sido una versión (*remake*) de una película excelente dirigida por André Cayatte y basada en *Pierre et Jean* de Maupassant y me dijeron que instalara una pantalla en el set y que copiara la película de Cayatte escena por escena. Claro, lo hice mi propia manera, pero sin embargo, fue un desastre.» (Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Laffont, 1982)

****** Un desastre no es. Es un melodrama absurdamente plano y común con pocas ideas directoriales... SIN EMBARGO, el director de esta pieza es Buñuel... y es capaz de introducir elementos que vinculan la película a sus temas usuales.

Buñuel medra situaciones comunes con diálogos llenos en humor y burla: Rosario, la madre, habla sobre su hijo Carlos «¡El es difícil, rebelde, pero bueno!». El padre a su esposa que sin su conocimiento le ha sido infiel: «Usted no sabe nada de los hombres». Rosario le habla al ingeniero tratando de convencerlo de cuan realmente afortunada es: «Hay mujeres que no tienen ni marido ni niño» y el contesta de una forma casi interior: «...pero han conocido el amor...». Un amigo de la casa hablando jocosamente sobre cosas materiales: «Es como la riqueza, está mal distribuida. Ustedes son una familia de muchos doctores y hay familias con sólo un enfermo». Carlos, el hijo mayor: «Nunca pensé en mi madre como una mujer.» El mismo Carlos, cuando justifica que su hermano se lleve a su chica: «No nací para marido pero estoy contento». Muchos otros diálogos –demasiado largos para citar– son notables.

Buñuel logra introducir alguno de sus temas: Carlos, el hijo mayor se vuelve violento y casi loco de celos cuando descubre que su madre ha estado enamorada de otro hombre que no es su padre. Rosario, habla sobre su relación ilícita: «Era una unión imposible. Yo no pido perdón por mis relaciones con él, ni estoy avergonzada en lo más mínimo . La sociedad me ha forzado a sacrificar mi amor, pero aún después de su muerte, él todavía vive dentro de mí.».





Subida al cielo, 1951

Subida al cielo

México, 1951. 85 minutos. B & W.

con Lilia Prado (Raquel), Esteban Márquez (Oliverio Grajales), Carmen González (su esposa, Albina)

Guión de Luis Buñuel, Juan de la Cabada, Manuel Altoaguirre, basado en un cuento de Manuel Altoaguirre. Fotografía: Alex Phillips, Producción: Isla Elus, Manuel Altoaguirre

«Aun cuando “Subida al cielo” no permite que Buñuel señale, como en sus otras películas, casi todo lo que lo atormenta, la película es un trabajo atractivo por más de una razón: la secuencia del sueño cuando el autobús se transforma en un invernadero y Lilia Prado teje con pieles de manzana... Es también notable la escena final de la película donde el “héroe” coloca los pulgares de su madre muerta en su testamento. Estas secuencias son Buñuel en sus mejores momentos.» (Benjamín Péret, *Artes*, 29 de agosto de 1952)

***Un autobús, en esta solitaria región mexicana, es uno de los medios de comunicación más importantes y ordinarios. «Subida al cielo» es un filme «comercial», filmado con diestra rapidez, lleno de inventiva juvenil, humor y creatividad. El autobús se vuelve una «máquina cerrada de soñar» en las manos de Buñuel. Introduce sus fijaciones a través de situaciones surrealistas jocosas y fragmentadas. Una selección de personas y animales, se «comunican» el uno contra el otro, se huelen el uno al otro, son seducidos e introducidos al amor carnal... Un español que ha perdido su propiedad, un político, rápido con el arma, en más de una manera..., un hombre con una sola pierna que queda «atascado» en el fondo del río después de ayudar a empujar el autobús fuera del arroyo, un buey ayuda a desatascar al «moderno» autobús y tractor.

A través de la hábil imaginación de Buñuel, «escalamos la montaña del cielo de la vida».



El, 1952

El

México, 1952. 91 minutos. B & W.
con Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria),
Luis Beristáin (Raúl Conde)
Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, basado en una novela de Mercedes Pinto.
Fotografía: Gabriel Figueroa. Producción: Tepeyac, National Films, Oscar
Dancingers

La mezcla única y sin par de humor convulsivo dentro del drama nunca ha sido tan bien representada como en este retrato de un marido loco, delirantemente celoso, cuya paranoia social es descendencia directa del divino Marqués (de Sade) (Luis A. Roche, *Analyse de film*, IDHEC, 1964).

«Algunos psicólogos han sugerido recientemente que la paranoia es quizás un fallo trágico en la hechura del hombre lo que pone en peligro su supervivencia como especie». Raymond Durnat, University of California Press

«Buñuel realizó este estudio burlesco de amor irracional y de celos, una película con recuerdos de Freud y del Marqués de Sade. Buñuel hace «un chiste negro»: paralela la obsesión masculina española con la castidad femenina; hasta la paranoia». Pauline Kael.

*****La extraordinaria solidez del guión, la seguridad y la precisión de su progresión dramática, estos son algunos de los elementos más importantes de este filme. La película comienza en tiempo presente y continúa hasta que Francisco, el personaje principal, y Gloria, la protagonista –de nombre simpáticamente irónico– deciden casarse.

Desde este momento Buñuel propulsa la historia hacia el futuro con el uso de un malicioso *elipse* hacia adelante (*flashforward*) , que incluye imágenes semi-documentales de la construcción de un dique eléctrico. Esto nos recuerda a la vez la insistencia de Buñuel en utilizar documentales para reafirmar la «realidad» de su ficción y su obsesión con la electricidad («Nazarín», «Celle S'Appelle l'Aurore», «Viridiana»). Gracias a este subterfugio, el autor omite la ceremonia

de matrimonio de Francisco y Gloria y otros detalles sin interés. Nos encontramos confrontados de inmediato con una Gloria en su punto de quiebra –ya ha vivido con Francisco días y noches de un infierno físico y psicológico. Gracias a la artimaña cinematográfica, Raúl y Gloria, los verdaderos amantes, fueron separados cinematográficamente por un período muy corto... En un *flashback* Gloria le cuenta a Raúl los infortunios que ha tenido en su vida matrimonial con Francisco. Este *flashback* se convierte en el cuerpo central de la historia.

Los extravagantes decorados fueron diseñados por Edward Fitzgerald, quien fue responsable de la mayoría de decorados de los filmes mejicanos de Buñuel. La casa de «*estilo art nouveau*» donde reside Francisco. Este dice «fue construida por mi padre después de la Exposición Mundial de 1900» –lo que denota la raíz y educación de influencia europea de Francisco. El sacerdote explica que a pesar de que la casa luzca «extraña y rara» es producto del gusto del padre de Francisco y no de éste último, ya que Francisco es «un hombre normal».

Muchas secuencias en «El» nos recuerdan otros filmes de Buñuel y en particular, «L'Âge d'Or». // La definición que Francisco hace del amor. // Raúl casi atropella a Gloria con su carro. («Un perro andaluz»). // Mientras el grupo de burgueses está escuchando música el valet hace ruido y sacude un trapo polvoriento en el cuarto de al lado. // («L'Âge d'Or» - el fuego en la cocina.) // La casa de Francisco tiene un jardín lleno de estatuas y Gloria lo visita dos veces con personas diferentes. Primero con su marido, cuando se dan el primer beso –y, luego con el nuevo abogado joven que Francisco ha obligado a Gloria a «acompañar». («L'Âge d'Or») // Se escucha a Gloria gritar, pero el espectador sólo percibe el inmenso y solitario interior de la casa y no logra sino imaginarse qué es lo que está sucediendo. («L'Âge d'Or») // La secuencia en el campanario donde Francisco le dice a Gloria que los peatones se ven como gusanos y que desearía pisarlos. («L'Âge d'Or»). // La puerta de la casa de Francisco es similar al Castillo de Sade («L'Âge d'Or»). // El valet guarda en su habitación una bicicleta («Un perro andaluz»).

Buñuel maneja la transformación del personaje de Francisco con extraordinaria maestría: desde un burgués respetado, rico y «normal,» hasta un desatado paranoico. Las pistas de la locura de Francis-

co y de su camino irreversible hacia la demencia son al principio sugeridas subliminalmente, pero mientras se desarrolla el argumento se convierten en certeza convincente e infalible.

Ideas de director y puesta en escena: rápido diálogo efectivo y sorprendentes giros de argumento durante todo el filme. Mientras los curas lavan ritualmente los pies de los creyentes los ojos de Francisco –la cámara en plano subjetivo, a través de los ojos de Buñuel y también la mirada voyeurista del espectador– «panean» sobre los pies. A través de este acto premonitorio de voyeurismo fetichista de pies descubrimos el «oscuro objeto de transferencia de deseo» de Francisco. Francisco descubre a su futura esposa a través de pulsaciones sexuales fetichistas. // Francisco y a Gloria conversan del otro lado de una ventana, en una secuencia ingeniosa donde no se escucha lo que dicen. Buñuel utiliza esta idea en varios filmes, entre otros: «Abismos de pasión», «La joven», «El discreto encanto de la burguesía», etc... / / La manía de «orden» de Francisco se manifiesta en la secuencia donde le pide –al excesivamente adulator valet– que enderece una pintura que se encuentra torcida. // Durante la sesión de fotografía en Guanajuato, Gloria toma una foto de Francisco pero cuando le entrega la cámara y le pide que le tome una a ella él contesta: «Quizás mañana»... La incomunicabilidad amorosa es sugerida. Francisco endereza los zapatos que Gloria ha guardados en el closet. Deben apuntar en la misma dirección de los suyos. Fetichismo y paranoia. // Francisco: «Desprecio a los hombres. Si fuera Dios nunca los perdonaría». // Francisco le dispara a Gloria y esta cae muerta al piso. Buñuel manipula el tiempo, el espacio y la realidad. El espectador «pierde el hilo dramático» ya que es Gloria la que cuenta la historia. // Una idea dramática expresiva y de utilización del sonido. En un momento desenfrenado de frustración sexual Francisco arranca un barrote de la baranda de la escalera y la golpea. La cámara se aleja. El eco, en vez de hacerse más débil, aumenta presagiando la escalada de violencia futura. // Francisco prepara herramientas para coser a su esposa con el fin de asegurar su castidad. La secuencia representa el frustrante delirio erótico de Francisco. Coser y tejer son actividades recurrentes en filmes de Buñuel como signo de frustración. Francisco, convencido de que hay alguien que los observa detrás de la puerta, introduce una aguja de tejer...nueva frustración, no hay nadie... //

Un momento inolvidable es la secuencia en la iglesia luego que Gloria ha abandonado a Francisco. La esquizofrenia paranoica ha alcanzado su paroxismo. Francisco tiene visiones y confunde la identidad de las personas. La tos de un anciano y la risa de una mujer son transmitidas a todos los presentes en la mente de Francisco. Hasta el cura se contagia. Todos, incluyendo el cura, se burlan de «Él»... // Raúl y Gloria se casan. Los acompaña un niño de nombre... «Francisco». El padre superior asegura que Francisco, convertido en monje, es ahora un hombre normal. Francisco, tiene sin embargo, un extraño hábito de caminar de lado a lado...





El bruto, 1952

El bruto

México, 1952. 83 minutos. B & W.

con Pedro Almendariz (Pedro), Katy Jurado (Paloma Cabrera), Rosita Arenas (Meche), Andrés Soler (Andrés Cabrera), Joaquín Roche (Funcionario del pueblo).
Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Agustín Jiménez. Producción: Internacional Cinematográfica, Oscar Dancigers.

«Raramente el universo de Buñuel y las pasiones que obsesionan sus exasperaciones han alcanzado este nivel de paroxismo: la virilidad sacrificadora de Pedro, la vibrante sensualidad de Paloma, la idealizada virginidad de Meche. Tres personajes dibujados con una seguridad en el trazo, tan aguda, que se acerca a la abstracción. ¿Maniquea? Quizá, pero en un estado bruto. Raramente, el pesimismo del autor ha sido más explícito. «El bruto» es la quinta esencia del «film noir»..» (Claude Beylle, *La splendeur du mélodrame*, Etudes Cinématographiques, No. 22-23, 1963)

«Siempre fue un bruto, diría Federico [García Lorca] sobre Buñuel». Entretiens avec Max Aub.

****El comparar esta película con la famosa escuela americana de «film noir» es interesante, aunque Buñuel decía detestar este género. No hay duda de que los personajes en la película son en su mayoría negativos o seniles, la atmósfera y la fotografía, la complejidad del tema, el diálogo agudo, el ritmo de la acción y de la edición, todo nos recuerda ese estilo filmico; pero «El Bruto» es en todo sentido un film buñueliano. Basado en un guión original de Buñuel y Alcoriza, expresa la mayor parte de los fetiches, el humor y los temas del director:

Político: el terrateniente quiere expulsar a los pobres de su hogar.

Sexualidad: Paloma —una fascinante y sensual Katy Jurado— es una de las mujeres mas perturbadoras y seductoras en los filmes de Buñuel. Cuando primero la vemos, se está mirando en un espejo,

moliendo sus dientes... Imagen onírica y evocadora de reescondidos impulsos eróticos. Esta secuencia nos ofrece una visión previa de lo que va a poder suceder. Paloma –símbolo del Santo Espíritu y de la paz– «arregla» la ropa de Pedro y de manera sexualmente incitante y delirante, muerde hilos y su garganta . En el momento que Pedro reacciona a la provocación sexual, Paloma, manipuladora, se aleja. Pedro queda confundido y en sus términos.

Humor: Constantemente, el padre de Don Andrés profiere la palabra «Puñales,» que significa cuchillo en español, pero es traducido por un involuntario humorista escritor de subtítulos en inglés, en la copia subtitulada que vi, como «mierda.» El abuelo senil es de origen español y ha vuelto a la niñez convirtiéndose en un «ladrón de dulces» y succiona, como un niño borracho, el dedo de Paloma mojado en tequila.

Violencia y giros barrocos: ¡aunque totalmente violento –como un Frankenstein moderno– Pedro mata a su amo por el amor de Meche. ¡Pedro había matado igualmente al padre del muerto... y así podría seguir *secula seculorum* !

En los aspectos técnicos: Sonido creativo: en el cuarto donde vive Pedro con Meche se escucha un sonido de fondo, una «pulsación» obsesiva –en este caso una fábrica-. (¿Calanda?) . Dirección: Mientras Paloma y Pedro hacen el amor la cámara se queda fija sobre dos ardientes pedazos de carne sobre la parrilla.

Esta película requiere una buena dentadura para «morderla de plenos dientes»...





Las aventuras de Robinson Crusoe, 1952

Las aventuras de Robinson Crusoe

(The Adventures of Robinson Crusoe)

México, EEUU, 1952. 89 minutos. Color.

con Dan O'Herlihy (Robinson), Jaime Fernández (Viernes)

Guión: Luis Buñuel y Philip Ansel Rueda, adaptado de la novela *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Fotografía: Alex Phillips- Producción: Ultramar Filma OLMEC, Oscar Dancigers (México) Henry F. Erlich- United Artists (EEUU).

«Quería mostrar la soledad del hombre, su angustia dentro de la sociedad humana. Al igual, quería tratar el asunto del amor, digo, la falta de amor, de amistad dentro de la sociedad entre los hombres y las mujeres. Todavía pienso que a pesar de algunos de los cortes [realizados por los productores] las relaciones de Robinson y Viernes quedan suficientemente claras. Al final ambos se han vuelto parte de la fraternidad humana.» (Luis Buñuel, *Des Cahiers du Cinéma*, No. 36, Junio 1954 «Entretien avec Luis Buñuel» por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze)

***Buñuel adapta un cuento que siempre disfrutó. Transforma la historia de Defoe en un cuento de «moralidad» buñueliana. El nombre del barco de Robinson que se lava como desecho en la orilla es «Ariel» —como en *La Tempestad* de Shakespeare—. Esto no lo hallamos en el *Crusoe* original de Defoe.

Robinson sufre particularmente la soledad. En un momento delirante, sintiéndose febril y sediento, sueña con agua y con su padre. En lugar de darle de beber, su padre lava un cerdo. También en el sueño, Robinson está atado y sujetado y el agua le llega hasta la cintura pero no logra beber. La frustración está vinculada al recuerdo de su padre y su niñez. // Robinson tira al piso la ropa de mujer que encuentra. («El perro andaluz») No le sirve para nada. Esta ropa de mujer será vista de nuevo dos veces: ¡una vez, cuando viste el espantapájaros y la segunda vez cuando Viernes se disfraza de mujer —pero blandiendo fieramente un machete afilado! // Encuentra a la gata, que con el perro, eran los únicos sobrevivientes del naufragio —milagro de

inmaculada concepción— rodeada de una camada de gatitos: «Los gatitos sin padre fue el único misterio de la isla que nunca se iba a resolver». Humor e ironía blasfematoria. // Robinson recita pasajes de la Biblia en el valle y las montañas. Recibe un eco de su propia voz. Viernes le pide a Robinson que lo instruya sobre Dios y el Diablo —y con su buen sentido ingenuo— le propone problemas teológicos que Robinson es incapaz de contestar. // Insectos se alimentan de insectos. Caníbales se alimentan de hombres. Robinson/ Buñuel hace «explotar» al grupo de caníbales. Los cardenales muertos de «L'Age d'Or». // Robinson le «enseña» a Viernes que él es el amo. En su paranoica imaginación, se preocupa tanto por la posible violencia de Viernes contra él, que lo encarcela para poder dormir profundamente. Aunque se convierte en amigo de Viernes, siempre mantiene con él una relación de amo-sirviente. «Que agradable fue el encontrar a alguien que me sirviera!» // El dinero es un símbolo en la película. Robinson encuentra las monedas en el naufragio del bote, se siente tentado de abandonarlas ya que no les ve uso alguno. «Diabólicamente», Buñuel les encuentra un uso más adelante en el filme. A Viernes le encanta cómo brillan y les pide algunas. Robinson se las da sin pensarlo dos veces. Cuando llegan los amotinados, es el collar de monedas de oro de Viernes lo que los conduce a su derrota.// Cuando Robinson sale de la isla, su imagen reflejada en el espejo es la de un hombre mucho más joven: es un reflejo de su memoria. Robinson verifica que se lleva sus notas (libro) consigo para asegurarse de que «las personas civilizadas» no vayan a pensar, cuando les cuente su historia, que es un loco. // Contrariamente a lo que Buñuel generalmente hace en sus filmes, el «toque documental» viene al final. En una narración, Robinson precisa que ha gastado: «28 años, 2 meses, y 19 días.» Esta «precisión» le otorga una «verdad/verdadera» y «documental» a la historia.





«La Ilusión Viaja en Tranvía», 1953

La ilusión viaja en tranvía

México, 1953. 86 minutos. B & W.

con Lilia Prado (Lupita), Carlos Navarro (Juan Caireles), Fernando Soto «Mantequilla» (Tarrajas), Agustín Isunza (Papá Pinillos)

Guión: Luis Buñuel, Mauricio de la Serna y José Revueltas, basado en la novela de Mauricio de la Serna. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Producción: Clasa Films Mundiales, Armando Orive Alba.

«En este film hallamos la indiferencia y el buen humor de algunas comedias italianas... Buñuel retoma el control con desvíos picarescos, episodios jocosos y personajes ridículos sin siquiera insistir mucho. En una secuencia de antología, el espectador asiste a la representación proletaria de la vida en los cielos...» (Michel Ciment, *Positif* No. 75, Mayo 1965).

***** Esta película, muy popular a la época, es un estupendo filme. Este comienza y termina con la usual secuencia documental que reafirma la «realidad»... pero, es la «poesía» en este filme, la que viaja en este tranvía... Esta película combina una realidad proletaria urbana con la fantasía onírica surrealista.

La historia trata de dos obreros del tranvía que se enfrentan al hecho de que—debido a su avanzada edad— su viejo tranvía va a ser desmantelado. A través de la larga asociación de los dos mecánicos con la máquina, el vehículo se ha convertido en «su territorio» y en símbolo de sus propias vidas: «usadas y luego desechadas». En el curso de una borrachera, los dos obreros deciden «robar» el tranvía para llevarlo a dar una última vuelta alrededor de la ciudad. Como en «Subida al cielo», el vehículo se convierte en universo ambulatorio cerrado donde todo es posible. Durante el onírico viaje, el tranvía se cruza con el más heterogéneo grupo: personas sin hogar transportando pequeñas bolsas con ropa sucia (Buñuel no olvida a «Los olvidados»...), mujeres cargando pollos vivos—los animales están presentes con frecuencia en los filmes de Buñuel: burros muertos, «Un perro andaluz», escorpiones, plumas de pollo y una jirafa, «L'Age d'Or», un gatito en una mano y una pistola

en la otra en «Cela s'Appele l'Aurore»... y muchos otros...— carniceros arrastrando despojos de carne y arreglos de cabezas de cochino —memorias de «El bruto»...—; un elegante y aristocráticamente borracho «Duke of Odants» —un cómico *pastiche* del divino Marqués— con sombrero de copa; dos mujeres desfilando un paquete cuidadosamente cubierto que contiene una estatua de Jesús —estas estatuas son «más comerciales» para lograr limosna, ya el Nazareno es una institución en México. // Un grupo de niños de un orfanato —¿recuerdos de Buñuel de los tiempos pasados con los Jesuitas?

Las ideas de director son abundantes: // Tarrajas, uno de los dos mecánicos del tranvía insulta a la «televisión» mientras es expulsado de un bar. // El número del tranvía es el 133 // Cristo es «El único» y vivió por 33 años. El tranvía iba a ser originalmente reparado (renacer) el 24 de diciembre... // Los niños que viajan en el tranvía beben, pelean y han aprendido desde temprana edad a ser desagradables con sus compañeros. Hay un pequeño huérfano cuyo nombre es Lorenzana, « ... hay muchos otros Lorenzanas por ahí»... // Niños en el tranvía miran por la ventana y observan una imagen erótica, una hermosa dama arreglándose las medias. Llamen de inmediato a Lorenzana y le «aseguran» que es su madre... Es bien conocida la capacidad infantil de hacerle bromas sádicas a sus compañeros, pero en este caso, a través de la maliciosa intención de los niños fuerzan a Lorenzana a descubrir una «imagen» maternal en forma de una «sensual» actriz de cine... Lorenzana es catapultado a un nebuloso limbo psicológico oedípico... La sexualidad como elemento de tensión. // En el tranvía uno de los niños le pregunta al conductor dónde se encuentran y él le responde: «Churubusco»... Este es el nombre del estudio donde se realizó la película que vemos. ¿Cual es la ilusión y cual es la realidad? Un filme dentro de un filme. // El tranvía aprovecha que los niños se bajan a «ver cine» para alejarse. ¡El tranvía abandona a los niños abandonados...! Una caja, dentro de otra caja, dentro de una tercera caja... // El conductor cambia la señal móvil exterior que indica el destino del tranvía. ¡Ahora su destino es «Niño Perdido»! (sin comentario...).

Los diálogos son particularmente humorísticos y pertinentes. Tarrajas, uno de los dos mecánicos, es representado por un famoso cómico mejicano llamado «Mantequilla» quien tiene un tipo físico

típico de ciertos habitantes de Ciudad de México, además de su acento, su lenguaje, su vestimenta y la forma de moverse. Tiene algo del Cantinflas de la primera época. // El gerente de la compañía de tranvías explica de manera académica: «El exceso es siempre perjudicial... ¡hasta cuando el exceso sea demasiado eficiencia»...! // Tarrajas dice: «Dale al cuerpo lo que pida (de beber) para olvidar (memoria). // Un conductor trata de seducir a Lupe, la hermana de Tarraja: «Mi futuro está en tus manos». Ella contesta con malicia: «Cuando el auto sea tuyo»... Pero, inmediatamente añade: «¿No hay un Ford en tu futuro?». (Publicidad de Ford de la época) // Lupe le pregunta a los dos hombres: «¿Han estado bebiendo? ¡...Sóplenne en el ojo! –¡un ojo que huele (ojo «oledor») es una «imagen» digna del «mejor» surrealismo ocular! // El profesor, a cargo de la representación teatral, se culpa a sí mismo luego de que Caireles –quien hace el papel de Dios– desaparece en el medio de la obra. Dice: «No me preocupa el papel del Diablo porque podría representarlo yo mismo, pero es mi culpa por darle la parte de Dios a un Don Nadie! // Al preguntarles a dónde van los músicos que abordan el tranvía, responden: «A la esquina de Perú y Argentina». El tiempo, el espacio y la distancia son poéticamente borrados...). // Una mujer le da a Lupe un corazón de vaca como pago por el viaje en tranvía. Le dice: «De todo corazón». Nada habría sido menos previsible que esta forma de pago, así que este es un gesto gratuito, absurdo, surreal. Lo que completa esta extraordinaria escena es el diálogo de la mujer. Ella dice *dos verdades*, *dos realidades*: Es un corazón de vaca y TAMBIÉN es entregado con agradecimiento (corazón)...! // Una elegante dama norteamericana se monta en el tranvía y quiere pagar. Los dos mecánicos temen cobrar y rechazan el pago pues no tienen autorización para circular. La turista reacciona: «¿Gratis? Esto me huele a comunismo...» Un gesto satírico humorístico, en una era en que el comunismo era lo suficientemente importante como para ser odiado por una turista norteamericana.

Una de las más ingeniosas y enloquecidas secuencias del filme es la puesta en escena de una obra de Navidad en una calle del barrio. El teatro dentro del cine. Los trabajadores y otros miembros de la población hacen de actores en una obra «maravillosa»: Dios, el Espíritu Santo, los ángeles y el Diablo en el Paraíso. Tarrajas, un ángel

completamente borracho –que escupe y ríe casi simultáneamente– trata de dispararle a una paloma de papel que representa al Espíritu Santo. Caireles, el otro mecánico, representa a Dios y aparece con un globo terráqueo de papel maché en sus manos. Haciendo uso de su «poder», transforma a su compañero Tarrajas en un Diablo cornudo y barrigón. ¡La primera acción del Diablo es amenazar a todos con la bomba atómica...! // En la escena siguiente, Adán y Eva están en el Paraíso. El Diablo tiene sobre el pecho una banda como las que se usan en los concursos de belleza. Esta dice: «SERPIENTE». La música que acompaña la escena es tomada de la ópera «El barbero de Sevilla» de Rossini. // Adán y Eva «prueban la manzana» y son expulsados del Paraíso –luego de serles prudentemente entregadas unas pudorosas hojas de parra–. Al principio, Eva no sabe qué hacer con ella, y su coqueta reacción inicial es usarla como adorno de cabello. El gesto es rápidamente perdonado por un Dios prudente.

Una de las pocas «comedias» de Buñuel, pero en la cual se perfilan solapadamente todas sus obsesiones, ironías, humor, preocupaciones y pasiones.





Abismos de pasión, 1963

Abismos de pasión

México, 1953. 91 minutos. B & W.

con Isarema Dilián (Catalina), Jorge Mistral (Alejandro), Lilia Prado (Isabel), y Ernesto Alonso (Eduardo)

Guión: Luis Buñuel, Arduino Maiuri, y Julio Alejandro, basado en la novela de Emily Brontë. Fotografía: Agustín Jiménez. Producción: Tepeyac, Oscar Dancigers, Abelardo L. Rodríguez

«Uno de los menos conocidos, pero quizás uno de los más importantes filmes de Buñuel (.) Una adaptación completamente personal de la última parte de la famosa novela de Emily Brontë (.) El tema trata de lo que los surrealistas llamaron «L'amour fou» (.) La última escena es sublime: lo imaginario, la pasión; el amor desafiendo todo, aún la muerte. Todos estos temas, estimados por Buñuel, se desarrollan en estos extraordinarios últimos cinco minutos. (Ado Kyrou, *Luis Buñuel*, Seghers, 1992)

** (por la película en general)***** (por los últimos cinco minutos)
Buñuel «in extremis» logra introducir sus temas, muy personales, en esta –por otra parte– terriblemente sobre actuada telenovela mexicana, adaptada de novela de Emily Brontë. Es obvio por qué la historia le interesa a Buñuel: la venganza social de Alejandro (el nuevo rico co-dueño de la granja) y la trascendencia del amor más allá de muerte (l'amour fou) entre Alejandro y Catalina.

Repetición de las fijaciones de Buñuel se encuentran en toda la película: Eduardo colecciona insectos. Clavándole una aguja a una mariposa palpitante dice: «De esta manera pasarán rápidamente de la libertad a la muerte.» // El hermano borrachín de Catalina, Ricardo, trata a su hijo sadicamente. Hace llorar al pobre niño y se aprovecha de él // Una escena semi documental utilizada a menudo por Buñuel para enfatizar el factor de «realidad». Hombres matan un cerdo para comer. // Alejandro dice: «Arañas viviendo bajo las pie-dras... sólo tienes que poner tu pie encima de ellas y las aplastas.» Fobia de las arañas del director y reacción violenta hacia el objeto

animal – el perro de «L'Age d'Or» // Catalina cose, frustrada por no haber visto a su amante. // Cuando los amantes se ven por última vez, Buñuel usa extractos de «Tristán e Isolda» de Wagner, al igual que en «L'Age d'Or».

Los diálogos van de lo terrible [no los vamos a mencionar aquí] a lo sublime: Las palabras apasionadas de Catalina: «Voy a vivir de una manera que asustaría a cualquiera», «temblaba de frío [de amor] en el medio del verano», «amo a Alejandro más que la salvación de mi alma», «mi amor por Alejandro no es de este mundo», «no ayudaría si lo matas [Alejandro] porque todavía lo amaría después de su muerte.» Contestando por qué ama a Alejandro: «¿Por qué no me pregunta por qué mi pelo es negro, o por qué soy una mujer? Es irremediable...»

Las ideas directorales son escasas pero eficaces. // Catalina está con su amante en el parque e Isabel la observa. Mientras Catalina entra a la casa, Isabel rápidamente se sienta al piano y comienza a tocar. Catalina va a la ventana y nota que el vidrio todavía está húmedo y empañado por el aliento de Isabel. Así se da cuenta de que Isabel la mira. // Hay una escena enigmáticamente tierna donde Ricardo, padre ebrio y violento, le pide a su hijo –a quien generalmente trata violentamente– que le permita recostar su cabeza en sus muslos y que le acaricie la cabeza suavemente. El padre, adulto vicioso, se revierte a una posición fetal y actúa como un recién nacido. // Eduardo se prepara para matar a Alejandro en el momento preciso en el que le dicen que su esposa comienza con el parto. Toda la escena es mostrada a través del arma cargada en manos de Eduardo. Mientras el diálogo explica la situación, Eduardo, lentamente desmonta el arma y la deja caer al suelo.

// Los últimos minutos del film son magníficos, Buñuel tres estrellas *vintage especial*. Catalina ha muerto durante el parto. Alejandro va al cementerio a visitar su tumba. Rompe la cadena que cierra la bóveda y cuando va a entrar, Ricardo le dispara. Aunque herido, Alejandro todavía es capaz de entrar a la cripta y de abrir el ataúd de Catalina. Todo lo que queda de ella es arena, huesos y su vestido de seda. Besa el cráneo apasionadamente, pero de pronto oye detrás de él una voz de mujer que lo llama. Se voltea y ve a Catalina vestida con traje de bodas. Mientras se levanta hacia ella,

la visión se transforma en Ricardo sosteniendo un arma. Ricardo le dispara a Alejandro, quien cae muerto al lado de Catalina...por siempre, su AMOR LOCO... perenne...



El río y la muerte, 1954

El río y la muerte

México, 1954. 90 minutos. B & W.

con Columba Dominguez (Mercedes), Miguel Torruco (Felipe Anguiano), Joaquín Cordero (Gerardo Anguiano), Jaime Fernández (Rómulo Mechaca), Víctor Alcolcer (Polo Mechaca)

Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, basado en la novela de Miguel Alvarez Acosta: *Muro blanco sobre roca negra*. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Producción: Clasa Films Mundiales, Armando Orive Alba

«Esta película sobre la vendetta de dos familias del mismo pueblo podría ser una especie de juego; una suerte de parodia. Pero Buñuel introduce una eruptiva y sistemática matanza automática, que asume un ritmo tan excesivo, que todo el film bordea la irrealidad. No supongo que Buñuel quería divertirse con esta película, creo que quería ser convincente.» (Jean Delmas, *Jeune Cinema* No. 12, febrero, 1966)

Buñuel explicó acerca de esta película: «[Está basada en la] tradición mexicana de la «muerte fácil». La vida de un hombre es insignificante; la muerte apenas importa. En la película hay siete muertes, cuatro entierros y no se cuántos velorios». La obsesión mexicana con la muerte está ilustrada por las expresiones artísticas autóctonas y por el folklore del país. El más grande grabador mexicano, Posada, construyó su arte alrededor de un grupo apocalíptico de esqueletos que retratan la «vida» diaria mexicana. Los niños anhelan los cráneos del azúcar que llenan los mercados en México.»

***Un «machismo» colérico, rasgo significativo del carácter mexicano. «Machismo,» en español mexicano, no tanto una aserción de los derechos de los hombres sobre de las mujeres, sino la afirmación de un determinado «valor» varonil.

Fiel a un código de honor medieval y burgués, dos familias de un pueblo pequeño mexicano cercano a un gran río, han comenzado un ciclo de disputas, una vendetta, que ha durado por más de cien años. El mayor de los parientes de cada familia debe vengar la matanza que el mayor de los parientes de la otra familia ha cometido. El objetivo:

exterminio total de la familia contraria, en el nombre del «honor.»

Gerardo, el sobreviviente más antiguo de la familia Anguiano, dejó el pueblo cuando era un joven. Se fue a la universidad en Ciudad de México para convertirse en médico. Rómulo, el más viejo de la familia Menchaca, vive aún en el pequeño pueblo. Todavía continúa impulsado por el mismo odio y sentimientos atávicos de venganza que mantienen atrapada a su familia por siglos. Rómulo viaja a la capital para verificar el rumor de que Gerardo está enfermo y puede que eso lo incapacite de confrontarlo en duelo terminal. Rómulo encuentra a su antagonista en el hospital, en un respirador de metal... y desafía a Gerardo a volver al pueblo y poner en orden sus pasadas «cuentas.» Un flashback permite que Gerardo nos cuente la historia de San Viviana, de sus rituales extraños, y la historia de pueblo hasta nuestros días.

Un río pasa cerca del pueblo. Al otro lado, el cementerio inhabitado del pueblo. Cada vez que sucede una matanza en el pueblo, el asesino debe nadar o cruzar el río y vivir por sí mismo, aislado, «en el otro lado hasta que su deuda se considere pagada». Nadie lo acompaña en una especie de ritual primitivo y atávico, una especie de prisión auto impuesta. «Las costumbres se han vuelto ley,» dice la narración.

La primera muerte es el apuñalamiento de un miembro de la familia Menchaca por un miembro de la familia Anguiano durante una fiesta. Fue asesinado por haber dicho cosas descorteses acerca de la esposa del oponente. Desde hace tiempo, un viejo sabio y pacífico, Don Nemesio «El Tata», ha tratado de contener la escalada de la violencia sin mayor éxito. El segundo pacífico del pueblo es Don Chinela, el «artista de la comunidad,» quien tiene un extraño estilo de «pintar» utilizando cabellos de hombres muertos. Tiene una teoría: «En la medida en que el pelo cambia de color, uno puede saber lo que le ha pasado al alma del hombre...». Felipe, el más viejo de la familia Anguiano está enamorado de Lupe, la hija de «Tata». «Tata» le sugiere al sacerdote del pueblo, durante un juego de cartas, que emita, durante uno de sus sermones de la iglesia, un perdón por la matanza insensata. // El sacerdote contesta que no puede perdonar porque sería recomendarle a la gente que deben matar. A seguidas «Tata,» le susurra al sacerdote que es un consuelo mínimo el que haya por lo menos dos personas en este pueblo que no llevan armas: él y el sacer-

dote, a lo cual contesta clérigo: «¡Yo no se usted, pero yo llevo uno!» sacando un enorme 38. // Una nueva reyerta explota en un sala de billar. Sosimo, el primo de Felipe, es matado por Polo, un miembro de la familia Menchaca. Alguien jocosamente observa, «Lo mataron porque tenía mala puntería». Polo cruza el río. El gobierno envía tropas al pueblo para desarmarlos pero misteriosamente todas las armas han desaparecido... las han escondido. La policía se lleva a Felipe, mientras explica con la certeza del poder: «No es por lo que ha hecho, sino por lo que podría hacer.» // Filogonio, otro miembro de la familia Menchaca, decide matar a Felipe antes de que se lo lleven. Cree que matándolo acabará con el círculo de matanzas... Trata de emboscar a Felipe pero muere. Felipe cuenta a Lupe, su amada, lo que ha pasado. En el jardín de la casa hacen el amor («L'Age d'Or», «El discreto encanto de la burguesía») mientras canta un gallo. Lupe queda embarazada. Felipe cruza el río. // «Tata» muere de vejez y las noticias llegan al otro lado del río. Polo y Felipe, por el amor mutuo hacia el anciano, deciden volver al pueblo para su velorio. El recuerdo del anciano es conciliatorio y logra acercar a los dos jóvenes de familias contrarias. Con brazos entrelazados llevan el ataúd del anciano. Esta muestra de solidaridad «asusta» al miembro más joven de la familia Menchaca y éste decide enviarle a ambos una carta donde los cita por la noche. Ambos llegan al encuentro, pero como ya no tienen nada el uno contra el otro, siguen su propio camino. El joven decide matar a Felipe él mismo, pero el hombre mayor es más rápido y dispara antes. El tiro alerta a Polo, quien vuelve para ver caer al joven miembro de su familia. Polo dispara a Felipe, pero también recibe una bala. Llega gente del pueblo, incluso Lupe y el sacerdote. Felipe aún vivo, y como «buen católico,» le pide al sacerdote que lo case con Lupe. // Un *flash forward* en el tiempo nos lleva de nuevo al presente y al hospital de Gerardo en Ciudad de México. Él le explica a su enfermera/ novia: «Esta vendetta viene de un «completo irrespeto por la vida humana. No es culpa de la gente, la culpa la tiene la sociedad barbara en la cual viven.» Sigue: «Hay tantos crímenes en el mundo... (Sade) inclusive entre hombres de ciencia, investigadores, personas cultivadas... pero tengo fe en que acabará esta oscuridad [oscurantismo] y se abrirá a la luz.» // Complaciendo la insistencia de su madre, Gerardo vuelve al pueblo. Todos lo invitan a asistir a la

fiesta del pueblo. La madre está dividida entre el amor por su hijo y la tradición atávica terrible del pueblo. Raymond Durnat, el crítico comenta: «El duelo emocional entre madre e hijo es Buñuel en su modo más tierno y más sutil.» Todos, incluso la madre, percibe que si Gerardo va a la fiesta será desafiado por Rómulo... La madre está dividida entre sus propios sentimientos inalterados de venganza y la actitud más racional de su hijo... Trata de retenerlo mientras –a la vez– lo está guiando hacia la violencia. // Gerardo asiste a la fiesta, y como se esperaba, Rómulo insulta a Gerardo y trata de hacerlo participar en un incidente. Gerardo le pide que se alejen del pueblo, al otro lado del río, en un sitio más neutral, donde pueden estar solos. Al llegar a la «tierra de nadie», Rómulo saca su arma, listo para matar a Gerardo, pero reflexiona cuando se da cuenta que Gerardo está desarmado. Luchan por el arma y Gerardo la toma. Rómulo le pide a Gerardo que lo mate pero éste, herido, rocía a Rómulo con sangre de su propia herida.: «¿Quieres sangre? Aquí tienes la mía.» Le regresa el arma a Rómulo y lo desafía a ver si Rómulo le disparará por la espalda... // Gerardo se va de San Viviana a Ciudad del México. Rómulo, al parecer confuso, viene por la calle, violento, pero desarmado. Es seguido por su familia y por parte de los habitantes del pueblo que observan. La confrontación parece convertirse en continuación de la costumbre maldita. Gerardo, por segunda vez razona con Rómulo. Alaba a Rómulo por atreverse a hablarle delante de todo el pueblo. Rómulo acepta una lección de valentía de Gerardo. Se abrazan y dicen, «Al Diablo con ese pueblo!»

Insólito, barroco, melodramático: juego de la vida, muerte y las obsesiones violentas...





Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz), 1955

Ensayo de un crimen

(La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)

México, 1955. 92 minutos. B & W.

con Miroslava (Lavinia), Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), Rita Macedo (Patricia Terrazas), Ariadna Welter (Carlota), Rodolfo Landa (Alejandro Rivas), Andrea Palma (Señora Cervantes).

Guión: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, basado en la novela de Rodolfo Isigli. Fotografía: Agustín Jiménez. Producción: Alianza Cinematográfica, Alfonso Patino Gómez.

«Buñuel evalúa, en su propia manera distintiva, el conflicto de los hombres y las mujeres en búsqueda de felicidad. Es lejos de la Sociedad: la Policía, el Ejército y la Iglesia, donde cada persona debe encontrar el compañero que lo satisfaga...» (Marcel Oms, *Don Luis Buñuel*, Cerf 1985).

***** Ésta es una película intrigante... Un hombre sueña con convertirse en asesino pero no logra sublimar sus fantasías violentas. Repetidas circunstancias reprimen sus realizaciones mórbidas. ¡Archibaldo es un asesino frustrado! La película es quizás el ejemplo más claro de «Humor Negro» cinematográfico en toda la obra de Buñuel. El título en español de la película introduce un toque «cómico» puesto que el significado de «Ensayo» indica que es el momento para ensayar un crimen...!

Archibaldo es el malcriado hijo único de una familia acaudalada. Su madre le ofrece una pequeña caja de música sobre la cual gira una bailarina de ballet. Su cuidadora, a quien detesta, le cuenta una leyenda acerca de los potenciales mágicos de la caja. (Un viejo rey le deseó la muerte a su reina, evocando los intrigantes poderes supremos del instrumento). Mientras que la enfermera cuenta la historia, se oyen tiros en la calle. Se trata de una revolución social que se está gestando. (Las manifestaciones políticas son recurrentes en la obra de Buñuel: «La Muerte es Este Jardín», etc.). La mujer se acerca la ventana y Archibaldo ve la oportunidad de comprobar los poderes de la caja de música: ¡le desea la muerte.! Una bala perdida rebota en el cuarto y le da en el cuello a la cuidadora. Mientras cae muerta, brota sangre del pequeño agujero de bala en su cuello. Se le levanta la falda más arriba de los tobillos mostrando sus hermosas piernas. En

el universo de Buñuel, el sexo y la muerte no están lejos el uno del otro. Archibaldo, de diez años, se inicia en la violencia y el sexo, por «casualidad» («*el hazard objectif*» de los surrealistas).

Elipse hacia adelante: Archibaldo es un hombre maduro. Emplea su tiempo tratando de recobrar sin éxito el poder sobre la muerte que tenía de niño. Cada vez que va a ejecutar sus numerosas acciones macabras, ocurre una suerte de destino que se lo impide.

Los diálogos son sardónicos y a menudo jocosos: Archibaldo le dice a la madre «No podemos ir al teatro esta noche porque han surgido una serie de revueltas alrededor de la ciudad». Ella contesta, «¿Cómo pueden los revolucionarios apartarnos del hermoso teatro?» (según Buñuel, la cultura, a menudo, a estado en mano de reaccionarios). // Un juez dice: «Es peor ser decente y pobre que estafador y rico» (hay un dicho muy similar en «*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*».) // Lavinia le explica a un turista americano: «Hay 32 monjas para cada 10/12 «monjos» (ella equivoca la pronunciación española de «monjes» –y la hace sonar extrañamente como «monos»)– monjes en México.» // ¿Archibaldo le dice a Lavinia que su «primita,» el maniquí de la vidriera que había hecho como efígie de Lavinia, no contesta sus preguntas porque «es sorda!» (Ésta fue una dolencia real de Buñuel durante toda su vida.) // Archibaldo a Lavinia mientras se prepara para quemar el maniquí en el horno del ceramista: «¡Mi pequeña Juana de Arco!» // Lavinia a los turistas «Sí, puedo atestiguar: existen casas en México que nunca fueron conventos..» // Una de las frases de mayor Humor Negro de toda la obra de Buñuel es la que le dice el juez a Archibaldo después de que éste le ha confesado todos los potenciales crímenes que ha soñado, pidiéndole castigo, que tampoco obtiene. El juez, le contesta: ¡«Pensándolo bien, no existe *justicia* para un gran criminal en potencia... pero tengo que sugerirle algo, señor de La Cruz, si yo fuera usted, me afeitaría con una afeitadora eléctrica.»!

Son abundantes las ideas directoriales y las referencias a otras películas de Buñuel. // La primera persona que Archibaldo quiere matar, además de su cuidadora, es una monja (igual que Francisco en «El» quien trata de ahogar al sacerdote durante la misa.) // Se introducen varias secuencias de sueños como parte de los deseos violentos de Archibaldo y están magníficamente integradas a la realidad del

cuento. // Patricia, la vulgar buscadora de oro, se burla de él, sacándole la lengua. («Le Chien Andalou»). // Archibaldo sólo bebe leche. // El viejo barbudo novio de Lavinia se parece al conductor musical que se interpone entre Modot y Lya en «L'Age d'Or.» // La pierna del maniquí se descoyunta mientras Archibaldo lo arrastra. Tristana. Muchos filmes de Buñuel, demasiados para contarlos, usan las extremidades bajas y el pie. // Archibaldo obliga a Carlota a arrodillarse y rezar como una santa, antes de dispararle. Ella cae muerta en el lecho matrimonial. (todo en el sueño de Archibaldo). // Archibaldo zigzaguea entre carros que se van moviendo rápidamente cuando sale de las oficinas del Juez. («Le Chien Andalou» y «El»). Después de haber confesado sus sueños mórbidos al juez, Archibaldo revela su verdadero ser y no es capaz de matar con su bastón al pequeño saltamontes que sube a un árbol. Lo mismo le pasa a Don Jaime en Viridiana. Lavinia, que nunca se caso con el viejo porque se enteró de que era un policía (!), le da su amor a Archibaldo «para siempre», redimiéndolo a través de «l'amour fou».



Cela S'Appelle l'Aurore, 1955

Cela S'Appelle l'Aurore

Francia, Italia, 1955. 108 minutos. B & W.

con Georges Marchal (Dr. Valerio), Lucia Bosé (Clara), Gianni Esposito (Sandro Galli), Gaston Modot (el principal de «L'Age d'Or»!) (Giuseppe).

Guión: Luis Buñuel y Jean Ferry, basado en una novela de Emmanuel Roblès. Fotografía: Robert Febvre. Producción: Films Marceau (París), Laetitia Films (Roma)

«Esta película marca el resurgimiento de Buñuel en la escena internacional. Inaugura lo que podría llamarse como su tríptico revolucionario. Los otros «paneles» serían «La Mort Dans Ce Jardin» y «La Fievre Monte a El Pao.» (Raymond Durgnat, *Luis Buñuel*, Universidad de California Press).

**** Buñuel se encuentra trabajando en un entorno cinematográfico internacional, principalmente francés (coproducción franco-italiana). Los técnicos, los actores, el co-adaptador (Jean Ferry), el músico (Joseph Kosma), el escenógrafo (Max Douy) son miembros bien conocidos y respetados de la industria cinematográfica francesa e italiana.

Georges Marchal, quien de manera convincente interpreta el role protagónico principal (Dr. Valerio), también tendrá un papel principal en la próxima película de Buñuel «La Mort Dans Ce Jardin» y papeles menores en muchas de sus películas posteriores. La extraordinariamente bella Lucia Bosé (En esos tiempos, casada con el torero español Juan Miguel Dominguín. Mucho más tarde, su hijo, Miguel Bosé, interpretaría el extraordinario doble role en el film de Pedro Almodovar, «Átame»). Una estrella italiana, interpreta a Clara, quien Junto al doctor Valerio conforma en la película, «amantes eternos». Un particular «guiño» a los espectadores que conocen bien la obra de Buñuel: Gaston Modot, el actor principal en «L'Age d'Or», hace a un papel pequeño, pero muy simbólico —él es el hombre que viene a asumir el trabajo de Sandro. Giuseppe (Modot) obliga a Sandro y Magda, los segundos «amantes eternos,» a salir de su hogar. Modot está más allá del arrepentimiento y lo expulsa violentamente. Se convierte en el secuaz de Gordon (el jefe de la fábrica) Un peón a voluntad de los poderosos.

La novela fue escrita por Emmanuel Robles, un popular escritor francés contemporáneo de melodramas sociales. Buñuel y el escritor Jules Ferry (el autor y poeta surrealista) adaptaron la novela. Buñuel introduce varios de sus temas, transformando la novela en una película personal. No obstante, el estilo de la novela original –típico de los melodramas sociales de la época– se percibe tanto como en sus películas «comerciales» mexicanas. En México, Buñuel se había vuelto diestro en transformar una historia trivial en trabajo personal.

Voy a volver a contar la historia linealmente ya considero que vale la pena tener una referencia cronológica de esta película. Valerio, doctor y liberal, trabaja curando a los pobres en un pequeño puerto de mar en Córcega. Angela, su esposa, se siente infeliz por la vida aburrida que lleva en el pueblo. Durante unas vacaciones, regresa al hogar de su padre en Niza. Gorzone, el dueño de la fábrica, explota a sus obreros sin la más mínima preocupación humana. Sandro es jardinero en la casa Gorzone. Magda, su esposa, sufre de tuberculosis y el doctor le ha indicado reposo. El Jefe de la policía tiene una pintura de Dalí en el muro de su oficina y recita poesía de Paul Claudel (el escritor católico francés). Reprende a un diputado por su violencia, pero de pronto emergen del fondo de su ser procedimientos policíacos tradicionales. El doctor y Clara, una joven viuda italiana, se conocen y se enamoran de manera profunda e irreparable. Se hacen amantes. Gorzone despide a Sandro quien debe marcharse con su esposa. Magda muere. En venganza, Sandro le dispara a Gorzone y es perseguido por la policía. El doctor lo esconde. Angela, acompañada por su padre reaccionario, vuelve de Niza y descubre que Sandro se esconde en la casa del doctor. El policía, advertido por el padre de Angela, llega a la casa del doctor y Sandro es obligado a huir. Los policías lo persiguen y Sandro se suicida. Valerio y Clara salen juntos del escenario de la tragedia.

Abundan las creativas ideas directoriales de Buñuel y los diálogos perceptivos, a veces crípticos y enigmáticos. La primera escena es una descripción casi documental del pueblo. El sonido de silbatos de barco está siempre presente. Hay gatos y niños por todas partes. / Mientras la figura triste de Angela camina por las calles, niños juegan a la guerra y uno de ellos está a punto de ser ejecutado. Otros llegan al último minuto y dispersan el escuadrón de fusilamiento a

punta de piedras. Buñuel ha usado piedras como armas, por ejemplo, en «Los olvidados» y especialmente, las piedras que introdujo en su bolsillo para protegerse cuando se escondió detrás la pantalla durante la primera proyección de «Un Chien Andalou». // Un asno no se mueve con la premura que desea su dueño. Este le pega violentamente con un palo. // Un ciclista bufo, de un circo callejero. Imaginación y teatro. «Ilusión viaja en tranvía», «El encanto discreto de la burguesía»... El ciclista no divierte a Angela. // En la casa del doctor hay una extraña pintura de la figura de Cristo con terminales que sostienen cables eléctricos adosados a su cabeza. ¿Visión surreal «paranoica crítica» de Dalí?. El doctor dice sobre la pintura: «Este es un recuerdo de la campaña italiana» (?). Un amigo trabajador, aun cuando no es creyente, critica a Valerio por tener una imagen tan sacrílega. El doctor le dice enigmáticamente: «Nunca entenderás cosa alguna acerca de ese lado de la guerra». Buñuel usó un diálogo muy similar en «Simon del desierto» // Queda establecido que Sandro y Magda se aman más allá de la vida y la muerte // Una pequeña niña es molestada sexualmente por su abuelo. El abuelo permanece detenido en un gallinero hasta que llega la policía. El jefe de la policía, poético y no violento, muestra su verdadera personalidad al aplastar la mano del hombre contra una cerca de alambre. // El doctor le pregunta a la niña si le gustan las manzanas. Cuando ella asiente, de forma enigmática, le dice que «le traerá algunas enceradas y bellas que tiene en casa». ¿Alusión irónica al paraíso? // Valerio y Clara sucumben abruptamente a «l'amour fou.» En una toma amplia y larga los vemos caminando lejos en la playa... como pequeños insectos. // El doctor es realmente organizado. Cuidadosamente se quita los zapatos y calcetines y los coloca con atención bajo la cama. («Journal d'Une Femme de Chambre», etc.) // Gorzone (el poder) dice, «Tengo la ley de mi lado.» // Dialogo de amantes entre Valerio y Clara: «Nada o nadie, jamás, nos podrá separar.» // Sandro y Magda salen de su casa llevando un cesto lleno de pollos vivos. En un momento, se rompe el cesto y los pollos corren en todas direcciones. Como en muchos otros filmes de Buñuel, los pollos se asocian a la frustración, a veces sexual. En este caso, los pollos huyen en el momento exacto de en que Magda está muriendo. // Luego de la muerte de su esposa Magda, Sandro vaga sin destino por las calles. Murmura. La única frase audible es

cuando le dice «mi niña» a Magda. // Cuando entra a la fiesta en casa de Gorzone con la intención de matar al anfitrión, lleva un gatito en una mano y un arma en la otra // Al ser preguntado de quién sospecha, el policía responde: «Sospecho de todo el mundo». // El padre de Angela es un viejo reaccionario. Vale mencionar dos de sus diálogos : «Los asesinos parecen recibir más piedad que sus víctimas» y «Mi niña se casó con un Don Quijote». // Cuando el padre de Angela oye sonidos en un cuarto cerrado, trata de ver por el ojo de la cerradura (obsesión repetitiva del ojo y el «voyeurismo» —«Le Chien Andalou», «El», «La Vie Lactée», etc. // La sirvienta no aprueba las ideas liberales del doctor a pesar de que parecen estar más cercanas a su condición social. En «El fantasma de la libertad» los oprimidos piden «¡Cadenas!» // Después de ver que Sandro se ha suicidado, el policía dice: «Estoy feliz por que dejó la última bala para él.» // El doctor no le estrecha la mano al Jefe de la Policía: No es posible relación alguna con la policía para un héroe de Buñuel.





La Mort en Ce Jardin, 1956

La Mort en Ce Jardin

Francia, México, 1956. 104 minutos. Color

con Simone Signoret (Gin), Georges Marchal (Chark), Charles Vanel (Caspin), Michel Piccoli (Padre Lizzardi), Tito Junco (Chenko), Michèle Girardon (María, la hija de Caspin).

Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Raymond Quenau, basado en la novela por José-André Lacour. Fotografía: Jorge Stahl Hijo. Producción: Dismage (Paris), Tepeyac, Oscar Dancigers (México)

«Una película que mantiene un tono ambiguo al reflejar fielmente a la gente en sus búsquedas, sus renunciadas, sus reinicios, sus actos indefinidos... hasta la muerte. Pero, su significado es claro: Buñuel reafirma, una vez más, el fracaso de la fe cristiana». (Freddy Buache, *Buñuel, L'Age de l'Homme*, 1959)

**** (por la primera parte)**** (por la segunda parte (!?))** ¡Lo primero que me viene a la mente sobre esta película es su título irónico: «Muerte en este Jardín». Ciertamente hay bastante muerte, pero el «jardín» en este caso es una jungla inextricable... ¿algo como el Paraíso?

Alcoriza, el antiguo coguionista de Buñuel está de vuelta. El tercer adaptador de la novela original es Raymond Quenau, un notable escritor/poeta francés de inclinación surreal y absurdista cuya otra incursión notable en la escritura para cine nos dio «Zazie Dans le Metro», el film de Louis Malle.

Buñuel está filmando de nuevo en México, después de «Cella s'Appelle l'Aurore» en Europa. Esta película es una coproducción franco-mexicana con las bien conocidas estrellas del cine francés: Simone Signoret, Charles Vanel, y Michel Piccoli. Georges Marchal repite su actuación de «Cella s'Appelle l'Aurore.»

Buñuel dirige escenas, condensadas, filmadas en largos planos secuencia. Su destreza técnica es utilizada para alcanzar el efecto dramático, no como muestra de habilidad técnica o estética. Buñuel concentra la esencia de sentimientos complejos y dramáticos con su notable dirección de actores. Buñuel se preocupaba en escoger los actores para los papeles. Generalmente escogía actores inteligentes; a

menudo, actores de teatro. Su dirección de actuación es a veces hecha de sutiles sugerencias, a veces críptica...pero el logro actoral es efectivo y excelente. Jean-Claude Carrière, su guionista, recuerda como Buñuel pasó más de una hora bajo la mesa durante la filmación de «Le Charme Discret de la Bourgeoisie» con Fernando Rey «hablando» acerca del papel. ¡Como ambos hablaban español, Carrière dice que él no entendió de qué hablaban! El propio Buñuel era un muy buen actor y sabía exactamente lo que quería en una escena. Escuchaba cuidadosamente la opinión de los actores que había escogido. Creía que podían aportar mucho al papel que, a veces él mismo, «ya que ellos eran el personaje»...

La película se divide en dos partes. Primero, la vida en el pueblo y luego, el viaje por la selva. La segunda mitad es una especie de sueño, léase pesadilla. Mientras miembros de una sociedad explotada luchan por sus vidas y sus libertades, un grupo pequeño, compuesto de una selección de esa misma sociedad, se encuentra aislado y atrapado en un espacio cerrado. A menudo, Buñuel ha colocado a los personajes de sus películas en espacios confinados, con el fin de observar mejor su conducta. «El ángel exterminador», «Robinson Crusoe», etc.. Al principio, cada uno mantiene sus propias características externas, pero al pasar del tiempo y las dificultades se convierten en más significantes, la conducta se transforma; emerge su verdadero carácter.

Es consiguiente resaltar ideas directoriales y diálogos. EN EL PUEBLO: La aparición de Chark en el momento en que los soldados se preparan a disparar en la muchedumbre. El gesto de su «dedo» hacia ellos es una provocadora idea dramática. // La muchacha sordomuda se llama María, como la madre de Jesús // El reloj que lleva Luzzardi dice también la fecha. Este hecho invoca la precisión del Padre Luzzardi, la cual no se confirma en la película ya que cada vez que participa en algo o hace una sugerencia, las cosas no salen bien. («Nazarín») // Cuando Chark se queda en la cama de Gin, un gatito entra el cuarto y Chark le tira un zapato (gatos= sexualidad, botas= fetichismo) // Gin, la prostituta, explica su nombre: «En idioma indígena es el nombre de un pájaro». Creo, que se trata probablemente de una travesura poética de Buñuel, ya que la ginebra (Gin) era, como todo el mundo sabe, su bebida favorita. Gin dice, «Ahorro

como una hormiga» . Obsesión de Buñuel con los insectos // Gin entrega a Chark a la policía sin pensarlo dos veces, ya que esta acción la «pondrá de buenas» con las autoridades. Mientras se llevan a Chark, ella teje serena y calladamente. Tejer es una constante y obsesión/frustración en películas de Buñuel: «L'Áge d'Or», «Los olvidados», «El extraño objeto del deseo», etc. // Cuando llevan a Chark a la cárcel el grupo pasa frente a una iglesia donde se celebra una misa. Todo el mundo se arrodilla, Chark se queda de pie. Un soldado le pega con la cruz del rifle y Chark cae al piso. María (¿Magdalena?) lo ayuda a levantarse. // Caspin trata de explicarle a su hija sordomuda que se curará de su problema del oído cuando vuelvan a París (sorde-ra de Buñuel) // Chark se da cuenta de que cuando el sacerdote viene a visitarlo tiene sus manos manchadas de tinta. Le pide una pluma y tinta para escribir. Escritura significa comunicación, cultura y especialmente, es uno de los derechos «sagrados» de una persona condenada –ver el Marqués de Sade. Chark utiliza esta arma para escaparse. Clava la pluma en el ojo del carcelero. («Le Chien Andalou») // Durante la ejecución, los tambores son tocados de manera obsesiva. (¿tambores de Calanda?) // Caspin muestra señales de frustración y de culpa. En el barco, «teje» los cordones de sus botas.

EN LA SELVA: Los cambios empiezan a ocurrir y afectan el carácter de los personajes. // En el primer campamento en la selva Gin le devuelve los diamantes a Caspin y le dice que no lo ama –que nunca lo ha amado– y que es viejo y feo. El sacerdote susurra: «Esta mujer es sin piedad.» María, la hija de Caspin, que no entiende lo que pasa, se acerca a «consolar» a Gin (generosidad cristiana). La prostituta manotea e insulta a María. Chark agarra a Gin y le tira violentamente de los cabellos, mientras dice: «Detén la música...» (Arrête ta musique). Traducción literal de un dicho francés, escogido sin duda alguna con alevosía y humor provocador por Buñuel // Chark está listo para atarle las manos a Chenko pero el sacerdote lo convence de que debe tener piedad del pobre hombre. De nuevo la piedad cristiana. Chark acepta la sugerencia del sacerdote y...naturalmente Chenko escapa. // El pelo de María se enreda en la densa vegetación. Parece «atrapada» en una tela de araña. // A la noche, Chark está de guardia en el medio de un torrencial aguacero. La cámara mueve la cámara hacia sus rodillas: en una rodilla está recostada María y en la otra Gin.

Esta misma escena –casi idéntica– se repite en «Nazarín» con las dos mujeres en el pesebre // El grupo consigue una serpiente y decide comérsela. Chark –el hombre de acción– la mata y Caspin –el europeo que cocina– la prepara. // El Padre Luzzardi rasga una página de su Biblia para ayudar a encender las llamas de la hoguera. // Cuando el grupo están a punto de poner la serpiente en el asador se dan cuenta de que miles de hormigas ha tomado por asalto el cuerpo inerte de la serpiente, «animándolo» literalmente. // Una vista igualmente «animada» del Arco de Triunfo en París cruza por la pantalla. Poco a poco, el movimiento se detiene y el espectador se da cuenta de que se trata de una tarjeta postal que Caspin tiene en su mano. Lo que vemos es la imaginación de Caspin, desintegrándose y enloqueciendo. // Un diálogo en la selva: «Tantas «cosas» arrastrándose, persiguiéndose unas a la otras, comiéndose, unas a la otras... ¡y nunca las vemos!» // El padre tiene un sueño extraño: dos huevos y el seminario de su juventud... El sueño finaliza de manera peculiar con las palabras «El nombre de mi madre es María». Los sueños en Buñuel son asociaciones libres, collages y no tienen, como el lo afirmó múltiples veces, significados simbólicos // Caspin se ha tornando cada vez más delirante y muestra abiertamente sus sentimientos de culpabilidad judeo/cristiana, dice: «Es nuestra culpa. Todos tenemos algo que «reprocharnos» // Gin se disculpa con Caspin, pero ha habido una inversión amorosa: es ahora Caspin quien no la quiere. // Mientras caminan, encuentran cenizas aún calientes, pero al inspeccionarlas se dan cuenta de que son las de su propio campamento y que han estado caminando en círculos. // Luzzardi y María comen raíces. // Chark aparece de pronto cargando una maleta de viaje. El grupo lo siguen y hallan un avión estrellado, lleno de cadáveres, pero también de comida, joyas y otros equipos. El avión en la selva es como un collage surrealista. «Bello como el encuentro fortuito de un máquina de escribir y un paraguas en una mesa de disección», poema «Les Chants de Maldoror» de Lautréamont. En los años 20, los surrealistas basaron uno de sus procesos creativos en lo que llamaron «*le hasard objectif*»: un «collage» poético de imágenes, palabras, y objetos que se atraen y se repulsan en forma automática... // El sacerdote es fiel a la costumbre de su dogma y entierra a los muertos. // María encuentra unas joyas dentro del avión pero el sacerdote se las quita, ya que

considera que «es pecado robar a los muertos». En una secuencia posterior vemos que el sacerdote esconde la caja con las joyas... ¿Quizás sea «debilidad» humana? // Caspin lanza sus propias joyas al río. // Chark y Gin están listos para comenzar la vida juntos. Chark le dice a María que podría convertirse en su padre // Todos se transforman en «lo contrario», el reflejo, la contradicción, de lo que eran antes. Gin viste un estafalario vestido de noche que ha encontrado entre los escombros del avión. Se transforma en el «collage» definitivo; en una «diva» vestida con ropa de lujo en medio de la selva. // Caspin revela su verdadera personalidad y le dispara a Chark y luego al sacerdote. Chark mata a Caspin frente a su hija y ambos *navegan río abajo* —como padre e hija, como potenciales amantes. // «El ángel exterminador» // «Los Navegantes de la Calle Providencia», como se llama el documental de Arturo Ripstein sobre Buñuel y que tiene que ver con la calle «Providencia» donde vivía Buñuel y su familia en Ciudad de México.



Nazarín, 1958

Nazarín

México, 1958. 95 minutos. B & W.

con Francisco Rabal (Nazarín), Marga López (Beatriz), Rita Macedo (Andara), Jesús Fernández (Ujo, el enano).

Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro, basado en la novela de Benito Pérez Galdós.

Música: canciones por Macedio Alcalá («Dios Nunca Muere», y los tambores de Calanda. Fotografía: Gabriel Figueroa. Producción: Manuel Barbachano Ponte.

Hasta Nazarín, los curas de Buñuel se caracterizaban por su opacidad y hasta su candidez, en la forma en que los personajes *Buñuelianos* pueden ser cándidos. Esta característica, además de una objetividad irónica, les otorgó el role de símbolos, tal como los policías o los militares. Nazarín, al contrario, no es más que únicamente un elemento cándido de la sociedad. Delineado por el ojo de un retratista cruel, ha adquirido una nueva consciencia, y de allí su ambigüedad. Nazarín es la contradicción viviente de alguien forzado a vivir de manera simultánea una vida interior y otra exterior. ...(Andre-S. Labarthe, *Cahiers du Cinéma* No. 115, Enero 1961).

*****Esta película ganó el Primer Premio del Festival de Cine de Cannes —y también, curiosamente— el Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine (!) Nazarín le restauró a Buñuel la notoriedad mundial que lo ayudaría en el futuro a realizar filmes personales sin mayor intervención externa.

Este es el primer film de Buñuel que pone en escena a un cura como personaje protagonista. Nazarín dedica su vida a seguir las enseñanzas de Cristo, y a la vez, tratar de entenderlas. Describe así su código de propiedad cristiana: «Para mí, nada pertenece a una sola persona. Todo pertenece a la primera persona que lo necesita». Resultado, una prostituta ladrona le roba todo lo que posee. Nazarín es la «bondad» personificada. El sacerdote soporta con resignación y sin pestañear todo lo que le ocurre; los tratamientos violentos y severos, las persecuciones y la calumnia. Considera que las dificultades son enviadas por Dios y debe aceptarlas. No cree tener capacidad de intervenir y

modificar las estructuras sociales o los eventos reales que generan sus dificultades. Sus actos son virtuosos, sin tacha, ejemplares. No reacciona cuando los actos cristianos desatan una serie de catástrofes. Las acciones piadosas son el origen de sus infortunios pero él persiste en su role de evangelizador.

El tema y las ideas de director se multiplican en una obra coherente y poderosa. El film está dividido en dos partes: la vida en los barrios y el peregrinaje de Nazarín y las dos mujeres. Nazarín vive una vida sencilla en una pequeña habitación de un barrio de la ciudad. // Curiosamente, nadie usa la puerta de su cuarto y entra por la ventana... —en un mundo «cabeza abajo, patas pa'riba» ¿por qué no entrar por la ventana y mirar por la puerta? // Nazarín vive rodeado de gente pobre sin dinero. El colmo es que no tienen «ni para instalar electricidad». La electricidad es un fenómeno recurrente en los filmes de Buñuel. En «La Hija del Engaño» el joven es electricista. En «EL», Raúl, el ingeniero, construye diques eléctricos. En «Cela s'Appele l'Aurore», el Cristo del cuadro tiene un cableado eléctrico sobre la cabeza. En «Le Charme Discret de la Bourgeoisie» el «Policía Sangrante» tortura con un piano electrizado, etc. // Una mujer llamada Beatriz, es poseída de deseos terrenales y confundida por la prédica de castidad de Nazarín. // Beatriz tiene un poderoso sueño erótico: está haciendo el amor con su amante Pinto —¿Será coincidencia que exista un género de caballo «Pinto»? Cada vez que aparece este personaje en la película se escucha reforzado el ruido obsesivo que hacen sus espuelas. Beatriz le muerde el labio y éste le sangra. Otra imagen poderosa de Amor Pasión que perdurará en la mente del espectador...junto al corte del cuello de su amante mientras se besan de «Ensayo de un crimen». Queda claro con esta escena, luego reiterada al final de la película, que Beatriz está destinada a cumplir soberanamente sus deseos eróticos. // Andara —la tercera del trío principal— es una terrenal y violenta prostituta, pobre y sin educación. Andara asesina violentamente a La Camella (otra ramera) y es escondida «cristianamente» por Nazarín. Andara sueña como Beatriz, pero el extraño objeto de su deseo es una pintura de Cristo con corona de espinas que «ríe» de ella. Esa imagen ha sido interpretada por Fernando Cesarman, el escritor psiquiatra mejicano en su libro *El ojo de Buñuel* con dos posibles significados: «puede ser el resulta-

do de la distorsión de Andara. Ella cree que los dilemas que vive son el castigo por sus pecados. Pero también pudieran ser la proyección amenazadora sobre su propia ironía hacia Nazarín a quien está “utilizando” (explotando) para protegerse de la policía». En ese momento el sonido y el montaje son magníficamente utilizados con fines dramáticos. Se escucha un grito, parte del «Sueño de Andara»... pero la cámara hace un corte a la plaza del pueblo y vemos que se trata de la voz de un niño que está siendo golpeado por la madre de otro. Esta artimaña cinematográfica maliciosa marca la interacción entre el sueño inconsciente y la «realidad». // Andara continúa su violentas pulsaciones y quema el cuarto de Nazarín para que la policía no sepa que ella ha estado allí. Don Andrés, uno de los otros tres curas que aparecen en el film y que siempre ha ayudado a Nazarín –le ha dado pequeñas monedas como caridad– después del fuego y temiendo un escándalo (¡un cura viviendo «con» una prostituta!) lo convence de que abandone la ciudad, que se vaya lejos, al campo, no sin antes asegurarse que ya Nazarín no utilizará sotana. Nazarín acepta, razonable como una oveja: «el aire libre me hará bien...» y se marcha. // Nazarín accede a trabajar en un la construcción de líneas de ferrocarril aceptando comida como pago. Esto complace al capataz pero molesta a los trabajadores que lo amenazan. Nazarín se retira sin hacer ni preguntas. Mientras se aleja por el campo, recogiendo un ramo de hojas de laurel, escucha tiros que provienen de la construcción. Sin querer, de nuevo a promovido la violencia. // Nazarín explica que le entregó sus zapatos a un hombre enfermo y que otro, disfrazado de cura, le robó su mochila... Entra a un pueblo descalzo y con las manos vacías. Allí se reencuentra con Beatriz quien también se ha mudado del barrio dónde se conocieron. Ella lo convence de que intente curar la enfermedad de la pequeña hija de su hermana. El niega enfáticamente tener capacidad de «curandero» y sugiere que lleven a la niña a ver a un médico. Beatriz insiste. Nazarín acepta rezar por su salvación. El espíritu pagano de los campesinos desata una «orgía» voodoo. Nazarín se encuentra sobrecogido y confuso. Al día siguiente todos hablan del «milagro» de Nazarín. Los «milagros» son parte de la «mitología» cristiana y por lo tanto, siempre han interesado a Buñuel: «Simon del Desierto», «La Voie Lactée», etc. // Beatriz y Andara deciden seguir a Nazarín en su peregrinaje contra la voluntad del sacerdote. // El gru-

po se encuentra con un carruaje cuyo caballo ha caído al piso. Nazarín ofrece su ayuda. Viajan en él: un coronel, un cura y una dama elegante —el ejército, la iglesia y la burguesía, principales objetivos de denuncia de Buñuel—. El coronel humilla a un pobre campesino que pasa a su lado sin saludar. Nazarín critica abiertamente al coronel: «su conducta es anti cristiana y bárbara. Este hombre tiene tanta dignidad como cualquier tirano del pasado, del presente o del futuro...». El coronel lo agrede físicamente, pero es detenido por el bien alimentado cura quien explica que Nazarín debe ser uno de esos predicadores liberales que provienen del «Norte». Mientras Nazarín continúa su camino el cura mete un dedo en su oído, hurgándolo extrañamente —María, la niña inocente en «La Mort en ce Jardin» y la propia sordera de Buñuel—. Al fondo ruge un tren. // Ver «Citas y Misceláneas» para el recurrente «sueño del tren» de Buñuel. // Nazarín decide recrear un pesebre con Beatriz y Andara. Es obvio que la favorita de Nazarín es Beatriz. Ambas tienen «el diablo en el cuerpo» —posible relación con la novela francesa del mismo nombre llevada a la pantalla por Claude Autant Lara. // Ambas mujeres desean a Nazarín. Él explica que el deseo carnal es «una enfermedad de la imaginación» y por lo tanto pueden ser curadas coartando su propia imaginación. // Nazarín recoge un caracol del piso y juega con él mientras lo observa con atención —para contener su propia imaginación erótica, la fija sobre un insecto... Andara, celosa de Beatriz, se queja. El cura les dice, equitativo, que las ama a las dos por igual. Ellas se sientan, una a cada lado de Nazarín y colocan sus cabezas sobre su hombro —reminiscencias de «La Muerte en Este Jardín» y de Cristo con los dos ladrones... // Andara finaliza con una frase extraña e irónica: «Creo que los diablos que están poseyendo mi cuerpo son *diablos coronados...*» (reyes, cornudos...) La Ilusión Viaja en Tranvía», etc.). // Don Quijote/Nazarín «arrastra» —en este caso a dos féminas— como en la escena de «Un Chien Andalou». Llegan a un pueblo arrasado por la plaga. Lucía está muriendo. Nazarín trata de confortarla, pero ella sólo murmura el nombre de su amante... A los rezos de Nazarín ella responde: «¡No, no el cielo no... quiero a Juan!». // Un enano, Ujo, se encuentra colgado por la cintura de un árbol —como una piñata. Niños tratan de robarlo. Nazarín baja a Ujo. Andara y Ujo, dos parias deformados, establecen un diálogo amoroso. Llega un grupo de sol-

dados en búsqueda de una tal «Ana Dara» y de un cura. A Andara se le acusa del asesinato de La Camella y a Nazarín de esconder a un criminal. El cura cristianamente acepta su suerte. ¡La población se torna violenta contra el cura que «vive» con dos mujeres! Le pegan, lo patean y lo apedrean (Jesús). // La policía junta a los tres a un grupo de prisioneros. Beatriz decide continuar con ellos. Pinto, con su característico ruido de espuelas, trata de obligarla a seguir con él, pero Beatriz cree que ha hallado en Nazarín la posibilidad de vivir con un hombre sin necesidad de sexualidad. // Al atravesar su propio pueblo, Beatriz se confronta a su madre quien le hace saber que sus sentimientos por Nazarín son los «de una mujer por un hombre». Al ser confrontada, por parte de su madre, grita: «El nunca debe saberlo...». Beatriz se niega a asumir la realidad de su sexualidad. // En prisión, un hombre que ha asesinado a su padre, –patricidas abundan en los filmes de Buñuel– trata mal a Nazarín. La relación de Buñuel con su padre era menos cercana que con su madre. // Nazarín es protegido por un ladrón profanador de iglesias. Por primera vez Nazarín es casi incapaz de perdonar pero convierte sus sentimientos en desatención. Lo invade la culpabilidad al sentirse incapaz de separar el perdón del desprecio. // El arzobispo envía a otro sacerdote que aparta a Nazarín del grupo criminal. El prelado lo sermonea: «Eres un anticonformista, un espíritu rebelde. Será difícil hacerte ver la realidad... hacerte ver que tus costumbres están en contradicción con las de un cura y que ofenden a la Iglesia que dices amar y obedecer» // Un soldado solitario acompaña a Nazarín por un camino polvoriento. Beatriz y Pinto –nuevamente pareja sexual– se cruzan con Nazarín sin verlo. Nazarín se encuentra confundido y azorado. El soldado y el cura se cruzan con una mujer que vende frutas. El soldado toma una. La mujer le ofrece una piña a Nazarín. Al principio, el la rechaza, pero luego cambia y acepta la caridad ofrecida... al son de los sonidos estridentes de los tambores de Calanda...Este final ha sido objeto de variados y contradictorios análisis.



La Fièvre Monte à El Pao, 1959.

La Fièvre Monte à El Pao

Francia, México, 1959. 97 minutos. B & W.

con Gérard Philipe (Ramon Vasquez), María Félix (Inés Vargas), Jean Servais (Alejandro Gual), Víctor Junco (Indarte), Roberto Cañedo (Coronel Olivares), Andrés Soler (Carlos Barreiro), Domingo Soler (profesor Juan Cardenas)

Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat, y Henri Castillou, basado en la novela de Henri Castillou. Fotografía: Gabriel Figueroa. Producción: Groupe des 4- Cita Películas, Indus Films, Terra Films, Cormoran Films (Paris), Cinematográfica Filmex (México)

«Éste es más un film ético que político. Además de la denuncia del fascismo, el oportunismo y la resignación, Buñuel claramente difiere con el punto de vista «político» de Brecht. La película es el film hecho por un aristócrata y eso es quizás lo que la hace atroz y pesimista en vista de los eventos actuales.» [los eventos revolucionarios de mayo 1968 en París] (Gérard Gozlan, *Positif* No. 34, May 1968)

* Buñuel la calificó: «No (es) una buena película... la adaptación me costó mucho esfuerzo y tuve toda clase de dificultades antes de poder filmarla. Los requerimientos de la coproducción distorsionaron los valores.» La película es una gran superproducción: extras en masa, dos grandes actores franceses famosos : Gérard Philippe, (un actor magnífico, especialista en papeles «románticos» [en el verdadero sentido histórico de la palabra]. Se siente en el filme una cierta tristeza al recordar que Philippe se estaba muriendo de cáncer durante la filmación y que éste iba a ser su último filme. También actúan Jean Servais y María Félix, la más famosa de todas las actrices mexicanas. ¡Una de las secuencias inolvidables de la película es el desnudo de espaldas de María Félix ¡y bello desnudo que es!

La película se esfuerza por ser una pintura al fresco de la «política de las islas Caribeñas», léase latinoamericanas. Con pocas excepciones, el filme está constituido de viejos estereotipos cinematográficos.

Gual es un político cínico, sexualmente obsesionado con Inés. La trata con la frustración y crueldad de un «Archibaldo». Ella es la causa de su decadencia y de su muerte.

Ramón Vasquez, es el joven secretario educado en la universidad. Dato de humor buñueliano: ¡nunca terminó la carrera de dere-

cho que estudiaba porque se le terminó el dinero!. Ramón es una especie de Nazarín de políticos burócratas . Es un confuso idealista semi-liberal que trata de aplicar sus ideas progresistas en una dictadura y a la vez conservar su trabajo. Detesta hacer concesiones, pero las hace a menudo. La más flagrante es aceptar la condecoración de Barrero, el dictador/presidente. Pero como Raymond Durnat sugiere :» La película es, quizás, menos una película política que una película moral, interesada no tanto en las tácticas, como en el alma [confusión] de la izquierda». Ramón sacrifica todo por sus ideales. Contradiendo a sus superiores, da su última contraorden: el levantamiento de las cadenas de los prisioneros políticos. Esto precipita su destino.





The Young One (La joven), 1960

The Young One

(La joven)

México, EEUU, 1960. 95 minutos. B & W.
con Zachary Scott (Molinero), Kay Meercham (Evie), Bernie Hamilton (Travers),
Graham Denton (Jackson), Claudio Arroyo (Reverendo Fleetwood)
Guión: Luis Buñuel y H.B. Addis (Hugo Botler) adaptado de la novela «Travelling
Man» de Pedro Mathieson. Fotografía: Gabriel Figueroa. Producción: George P.
Werker (EEUU), OLMEC (México)

«Creo que esta es una de mis películas más personales (.) Hay muchos detalles: los pies del hombre muerto, las arañas, la gallina, la imparcialidad. No hay personas absolutamente “buenas” o “malas”.»
(José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*, Planeta, México, 1986)»

**** Una vez más Buñuel aísla a sus personajes para estudiarlos mejor. En este caso los coloca sobre una isla —simbólicamente en una reserva de cacería!— apartada de la costa oriental del sur de los Estados Unidos. La película fue filmada en una isla mexicana y en los estudios Churubusco en Ciudad de México.

Miller, un guarda de cacería, vive aislado de la sociedad con Evie —¿su nombre tendrá relación con Eva, la del paraíso?— una niña de doce años y con PeeWee [también llamado Gramps (¿abuelo?)]. No queda muy clara cuál es la relación del hombre llamado «Gramps» con los otros personajes. La muerte del anciano, debida a la vejez y a la demasiada bebida, no afecta a nadie. La única queja viene de los hombres que cargan el cuerpo del difunto a su lugar de descanso, menciona casualmente Miller: «no sabía cuánto pesaba el alcohol...». Es evidente que esta gente vive bajo reglas distintas a las de la sociedad de tierra firme. Los habitantes de la isla viven armónicamente, al ritmo de la naturaleza, entre arañas, abejas, pollos, conejos, lluvias tropicales, pulsaciones eróticas, y la muerte aceptada estoicamente como el resultado de una vida larga y atareada. Todo este «equilibrio» es perturbado por la llegada de Travers, un músico negro perseguido por supuesta violación. // Después de la muerte de PeeWee, Miller

aumenta su avance sexual hacia Evie: le pide peinarlo, hace que se bañe y le trae un vestido, zapatos y medias nuevas, símbolos frívolos de la sociedad exterior, que sirven sólo para las necesidades eróticas de Miller. La muchacha no está consciente –ni requiere– de las tentaciones sexuales fetichistas de Miller. Este le comenta: «La edad del caballo la indica su dentadura, la edad de una mujer, su carne y su peso.» En forma tosca, Miller busca amor. // Buñuel muestra una larga secuencia, filmada a través del vidrio de la ventana, donde Miller habla con Evie pero no se escucha lo que dicen. Buñuel emplea secuencias similares en algunas de sus otras películas y particularmente en: «Abismos de Pasión», «Susana», «Le Charme Discret de la Bourgeoisie», etc. // Evie todavía no está preparada para convertirse en adulto y se encierra en el cuarto de Gramps. Coloca en sus pies las botas del hombre muerto –las «recicla» en forma natural. Esto ilustra su aceptación de la muerte de PeeWee, como fenómeno normal. Sin mostrar sensibilidad innecesaria (luto) hacia la muerte, procede a comerse un pan con miel. Es obvio que la tendencia sexual natural –tan predecible como la muerte de PeeWee– seguirá su curso natural a su debido tiempo. // Jackson, un extremista, fascista y racista, llega a la isla a apresar a Travers y llevárselo a tierra firme, ya que lo solicita su «jefe,» un promotor que piensa «desarrollar» la reserva natural. La acechante «Civilización» está sólo a la vuelta de la esquina. Ambos hombres ayudan a enterrar Gramps. Evie coloca espontáneamente una botella de whisky en la tumba de PeeWee. Miller abandona la isla dejando sola a Evie con Jackson y Travers. // Travers se acerca a la casa de Miller para buscar comida y suministros para continuar su fuga. Es un hombre articulado y sensible. Evie, alejada de la sociedad, inocente, libre, sin culpas, acepta su presencia sin cuestionamiento –de la misma forma en que acepta cualquier evento ordinario. (Luego de ser bautizada por el Reverendo será «introducida» a la existencia del pecado.) El bote de Travers sufre una avería y él debe volver a la casa a recoger herramientas para repararlo. Encuentra a Evie bañándose desnuda en una improvisada ducha en el centro del patio. Ni Evie ni Travers reaccionan frente a la latente sexualidad de la situación. Evie se envuelve con una toalla y vuelve a casa. Es Travers, adulto ciudadano, quien descubre primero el potencial sexual de la situación. Con franqueza describe a Evie sus impulsos sexuales –esta

actitud genuina contrasta con el acercamiento confuso y culpable de Miller más tarde—. Por la noche, mientras Evie duerme, un animal ataca a una gallina y Travers toca el clarinete revelando la sexualidad inherente del momento. // Miller regresa, Evie, inocentemente, le revela la presencia de Travers. El primer instinto de Miller es violento; le dispara y lo deja por muerto. Miller induce a Evie para que se pruebe la ropa nueva que le compró. Introduce a Evie a los elementos fetichistas de moda y consumismo. Miller sienta a la inocente «Lolita» sobre sus piernas. El diálogo de Miller revela su confusa pulsión erótica. «No deberías sentarte en las piernas de un hombre ¿sabes? No todos los hombres son como yo.» Travers aparece sosteniendo un arma. El tiro no lo alcanzó. Desarma a Miller y se convierte en «Amo.» (Robinson y Viernes). // Evie se muestra feliz con la nueva situación y se divierte con Travers mientras éste reconstruye su barco. Miller, actuando en forma «natural», poco a poco le ofrece su amistad y viene a verlo trabajar. Durante la conversación se enteran de que tienen algo en común: ambos sirvieron en el Ejército norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial en la campaña italiana. No obstante, la conversación se degrada rápidamente y termina en insultos: «negro», «basura blanca». Evie le pregunta por qué no logran ser amigos y ambos responden lo mismo: «Pregúntale a él.»... Travers explica mejor: «El arma [que sostengo es la que] crea la igualdad.» Buñuel decía que «la cultura la tiene el (país) que tiene más cañones». // Miller construye una granada y logra desarmar a Travers, de nuevo adquiriendo el papel de esclavo. Miller lo hace trabajar para su comida. Resurge la situación atávica del Amo/sirviente. // Travers habla de su trabajo de músico. Miller le pide que toque el clarinete. Travers a Miller, un diálogo irónico e inesperado : «Buena idea para culturizar a los campesinos.» Evie cose —señal recurrente de angustia y frustración. // El Reverendo Fleetwood (¿modelo de Cadillac?) hace su aparición. Viene a la isla a realizar los últimos ritos de PeeWee. Jackson lo acompaña. El racista Reverendo acepta dormir en la vieja cama de Travers pero exige que se voltee el colchón. Procede en su misión de preservar almas y persuade a Evie de ser bautizada y le ofrece «una llave de oro.» Ella se asusta durante la inmersión, y se siente frustrada cuando se da cuenta de que ¡lo de la «llave de oro» era sólo una poética metáfora mística ! // El Reverendo es la primera persona que

cree el cuento de Travers. Conoce a la anciana –blanca– que lo acusa. Travers se había negado a hacerle el amor y ella –por venganza– lo acusó de violarla. El Reverendo cree en la Ley Federal y en la Justicia. Su «Bondad» es tan grande que convence a los otros dos hombres de atar a Travers a un poste con sus manos en la espalda «para que esté más cómodo.» // El Reverendo acusa a Miller de abusar de la muchacha y lo amenaza con acusarlo frente a las autoridades por molestar sexualmente a una menor. Miller dice al Reverendo que quiere casarse con la muchacha. // Evie libera a Travers. Jackson se cruza con Travers mientras éste huye y lo ataca con un cuchillo. Travers logra quitárselo. Jackson le pide a Travers que lo «mate» –viejo código de honor, igual a «El Río y la Muerte», etc.– Travers decide no matar a Jackson –pero sólo porque no quiere darle a él, ni a sus semejantes– razones para lincharlo. // Sin pensarlo mucho, Evie acepta casarse con Miller de la misma manera que acepta el curso natural de vida. El recién encontrado equilibrio de Miller induce un cambio en su actitud hacia Travers y decide ayudarlo a escapar de la isla. // En uno de las últimas secuencias de la película Evie, con tacones altos, juega a en el malecón. Es una niña aún. // Travers –tomado del apodo de su padre: «Travellin´man»– se escapa de la isla, pero tal como dice la canción: «Corre hacia las piedras: ¿..rocas me esconderán?. Corre hacia el mar: ¿mar, me esconderás?..» .





Viridiana, 1961

Viridiana

España, 1961. 90 minutos. B & W.

con Silvia Pinal (Viridiana), Francisco Rabal (Jorge), Fernando Rey (el tío, Don Jaime), Margarita Lozano (Ramona)

Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Fotografía: José F. Aguayo. Música: *El Mesías* de Handel y *Réquiem* de Mozart. Producción: Gustavo Alatríste (México) para Uninci y Films 59 (Madrid).

Palma de Oro del Festival de Cannes 1962

Cuando Buñuel me escribió el 8 de octubre de 1960, desde México, para contarme que había escrito la sinopsis de una película que se llamaría «Viridiana», el decía: «No es fantasía sino una repetición suplementaria del famoso realismo español». (Ricardo Muñoz Suay, productor ejecutivo español).

En este film, Buñuel no se aleja de sus concepciones originales acerca del amor, la libertad, la sociedad, la realidad y los sueños... «A los sesenta y un años de edad, uno no está creando niñerías...» (Buñuel hablando acerca del film a la periodista Yvonne Baby, del periódico *Le Monde*, en 1961).

*****Como introducción voy a referirme a lo que fueron reacciones políticas y sociales al film, más que estéticas. Explicaré la «Controversia de Viridiana»¹ con el fin de ubicar a este film en el contexto de la era de los '60. Habían pasado 29 años desde la última vez que Buñuel había filmado en España, su propio país. Luego de realizar el documental «Las Hurdes» en 1932, Buñuel se había convertido en un expatriado filmico viviendo y trabajando en México. El guión de «Viridiana» fue escrito por Buñuel y Julio Alejandro, el mismo co-guionista de Nazarín y un compatriota español que también vivía en México. Buñuel recibió propuestas de amigos españoles para regresar a trabajar en España y filmar allí la película. En esos momentos se había establecido una amnistía política para los ex republicanos, pretensión de «liberalización» del régimen de Franco. «Luego de mucho

1 Parte de esta información proviene de J.F. Aranda, Madrid, 1962 y François Gergeley, 1962, publicada en *Viridiana*, Filéditions, Pierre Lherminier, París, 1984.

tiempo, decidí aceptar», explicó Buñuel. El guión fue enviado al comité de censura español. Fue levemente modificado por la censura y obtuvo el visto bueno de filmación. La película fue realizada en España y mostrada a los censores españoles en forma parcialmente editada –carecía aún de música, efectos y títulos²– y pasó la censura preliminar. El film sería completado en París donde los estudios de sonido de la época eran considerados superiores a los de Madrid. Gracias a la insistencia de los productores de Buñuel el film fue invitado a participar en el Festival de Cine de Cannes. A pesar de que no hubo tiempo para que los censores vieran la copia final el Comité Español de Cine aceptó darle a los productores la autorización para que el film representara a España en el festival. Debido a demoras en la subtitulación, la película llegó al Festival en la tarde del último día de competencias... El jurado le otorgó «La Palma de Oro» (Primer Premio) del Festival. El premio fue otorgado *ex-aequo* con la película francesa «Une Aussi Longue Absence».

Una nota en «L'Ossevatore Romano», el periódico oficial del Vaticano y uno de los críticos «oficiales» españoles (J.F. Aranda) iniciaron la «Controversia de Viridiana». Decía el Ossevatore Romano: «Quizás por vez primera en la historia de los festivales internacionales de cine, representaciones blasfemas se sumaron a las habitualmente impuras exhibiciones...» –supongo se refería a «Madre Juana de los Angeles» film polaco mostrado en festival–. La reacción oficial española fue feroz. Las autoridades del gobierno español y eclesiásticas trataron de evitar la exhibición del film pero los negativos se encontraban en París. Desde entonces el film ha logrado un inmenso éxito comercial alrededor del mundo.

Georges Sadoul, historiador y crítico cinematográfico le hizo una importante entrevista a Buñuel sobre la película en el año 1961.

2 Buñuel ha hablado, a menudo, la manera en que obtiene las ideas originales para sus películas. Frecuentemente ha dicho que primero viene una imagen a su mente (una especie de visión surrealista), y que la historia se construye alrededor de esa imagen. Según él, en el caso de Viridiana la imagen de Don Jaime sosteniendo a Viridiana vestida con el traje de bodas fue el punto de partida de este film. Este fue el método utilizado por el escritor Lewis Carroll (de Alicia en el país de las maravillas) en su poema, «The Hunting of the Snark». Carroll pensó primero en la frase «Y el Snark era un Boojom, usted ve...». Luego decidió que esta frase fuese la última del poema y, sin saber aún qué significaba, escribió el poema hacia atrás...

«¿Es blasfemo el film?» Buñuel lo niega: «La cruz de cuchillos, por ejemplo, fue comprada en un mercado español. Es de uso común en España. El hecho de que fuera «fotografiada» transformó su significado. ¿Quemar la corona de espinas? Siguiendo la más ortodoxa liturgia, cuando una vestidura sacerdotal o un objeto sagrado no va ser usado más uno no debe tirarlo a la basura o venderlo, sino debe quemarlo». ¿Usted dice que es un *film noir*? ¡Abajo el *film noir*, lo odio!».

Viridiana es la pureza personificada. El tío, Don Jaime, es un hombre confundido y tímido, pero idealista. Su deseo es hacer cosas trascendentales por la humanidad. Jorge, en contrapunto con el personaje que encarna en Nazarín, tiene un espíritu práctico y es un hombre de acción. Sólo el ciego –como en todos los filmes de Buñuel– es adulator y malicioso. ¿Y los pordioseros? Buñuel contesta: «No soy responsable. Han sido así desde hace siglos. Yo no los inventé. Los mostré tal como son. Vienen directo de la realidad y de la tradición literaria española como *El Lazarillo de Tormes* –quizás la más conocida de las novelas de la Picaresca española–, de Goya, Breuguel... Pero basta ya de historias y justificaciones.»

Voy a mencionar algunas escenas, diálogos e ideas de dirección que considero significativas y que deben observarse con atención: El film está dividido en cuatro partes principales: Viridiana y su tío, la llegada de Jorge, Viridiana da asilo a los pordioseros, –la fiesta de los pordioseros– y Viridiana descubre el amor.

El film comienza mostrando una fila de jóvenes uniformados en el patio de una escuela católica o un convento. Este breve momento es un guiño a la temprana escolaridad jesuita de Buñuel. ¡Hay que recordar que se trata de lo primero que filma en España luego de 29 años de ausencia...! // Rita, la pequeña niña salta la cuerda bajo la mirada acariciadora de Don Jaime. La forma del mango de la cuerda se asemeja a un pene. // Don Jaime le cuenta a Viridiana que en la casa principal «Las arañas se reproducen muy bien» . El desagrado que Buñuel le tenía a las arañas es bien conocido. Ver entrevista con su hermana Conchita en «Mon Dernier Soupir» . // Queda establecido que Viridiana se parece mucho a la esposa muerta de Don Jaime. // Don Jaime «bombee» el fuelle del órgano con el pie. Masturbación y fetichismo de pies... // Ramona mira a través del hueco de la cerra-

dura –«El», «Cela S'Appelle l'Aurore». // Viridiana no logra ordeñar la vaca –frustración, tensión erótica («L'Age D'Or»). // Don Jaime salva a una abeja que se está ahogando –«La vida criminal de Archibaldo de la Cruz». // Viridiana camina sonámbula y *descalza*. Quema hilos y agujas de tejer y coloca las cenizas en la cama de su tío (?) // Viridiana y Rita saltan la cuerda juntas mientras el tío las observa lascivamente. // Don Jaime le pide que se vista con el traje de bodas de la tía muerta. Don Jaime quiere «transferir» el amor de su ex esposa hacia Viridiana. Ver otras «transferencias» sexuales, por ejemplo, Archibaldo de la Cruz y el maniquí. // Don Jaime explica que cuando era joven quería realizar «buenas acciones» para la humanidad pero era demasiado tímido para lograrlo. // Don Jaime se quiere casar con Viridiana –ver relación entre Tristana y Don Lope en «Tristana». A Viridiana la idea le causa repulsión. Con la ayuda de Ramona –la sirvienta cómplice y «enamorada»– Don Jaime le da a Viridiana una poción para dormir. // Rita, la pequeña niña, sueña que un gran toro negro ha entrado en su cuarto. Séverine, en «Belle de Jour» visita una granja de toros // Cuando Ramona –la adulta lógica– le dice que no puede haber entrado por la puerta puesto que era muy grande, Rita contesta que entró por la despensa. Surrealismo. // Rita observa cómo Don Jaime sostiene a Viridiana sobre la cama al son del «Réquiem» de Mozart³. La tensión erótica aumenta a través de los ojos de la inocencia. // Don Jaime le explica a Viridiana que «sólo la ha ofendido con sus pensamientos» (Archibaldo). Ramona, más pragmática, revisa las sábanas. // Don Jaime ríe enigmáticamente antes de suicidarse. Antes de que Viridiana pueda «escaparse» de este mundo cerrado, Don Jaime se ahorca con la cuerda de saltar de Rita. Los mangos cuelgan simbólicamente hacia abajo. Rita, con la misma cuerda usada para el suicidio, salta bajo el árbol del ahorcado. // Curiosamente en contra de las recomendaciones de la Madre Superiora, Viridiana decide «realizar buenas acciones». La monja siente que Viridiana está desafiando el derecho exclusivo de Dios de hacer el bien –irónica observación–. Viridiana pide perdón por su acto de arrogancia y altives. La Madre Superiora la perdona. (Nazarín) // Viridiana trae a los pordioseros a la casa. Manuel, uno de los pordio-

3 Idem

seros, le dice al ciego: «Viridiana tiene la cara de un ángel pero lástima que no puedas verla...» –humor sadista y poético–. // Llega Jorge el hijo bastardo de Don Jaime. Buñuel crea un *chef d'oeuvre* de casting: Jorge el hombre práctico, moderno es personificado por Francisco Rabal quien hiciera el papel del padre Nazario en Nazarín. // El ciego le pide a Manuel que le describa la casa. «Tiene muchas ventanas y dos torres como una iglesia (opulencia).» El ciego, acostumbrado a adular, responde: «Esta casa (la opulenta) merece gran respeto...» // Otro pordiosero dice: «Esta mujer es mejor que el pan» –viejo dicho español mezcla de humor y cotidianidad. // Uno de los pordioseros que vino a la casa al comienzo es un inconforme y se queja constantemente. El cuidador lo ha insultado y se enfrentan de manera violenta. Viridiana habla de la necesidad de adherirse a una «disciplina». La palabra es suficiente para ahuyentarlo, se marcha rápidamente, no sin antes pedir la «caridad»... // Jorge lava su pies en una ponchera («El»). // Refiriéndose a Viridiana Jorge dice: «Cada quien a sus zapatos». Otra referencia a pies y zapatos. // Cada uno de los pordioseros explica que es lo que saben hacer. Manuel, el leproso dice sorpresivamente: «Yo sólo sirvo para hacer reír a la gente». // Jorge quiere instalar electricidad –vieja idea recurrente en los filmes de Buñuel. «Nazarín», «Celle s'Appelle l'Aurore», etc. // Viridiana posa de Virgen para un pordiosero que pinta la Natividad. Alguien se da cuenta de que le «falta un ojo». Viridiana contesta extrañamente: «No importa» –¿Frase surrealista y/o alusión a las pinturas de un solo ojo de Dalí o Picasso, a todos los repetitivos «ojos» en la obra de Buñuel...? Asimismo, si a ella le falta un ojo, probablemente tiene mala «visión de las cosas» como «veremos»... // La secuencia de Jorge con el pequeño perro atado atrás del coche y el carruaje ¡recuerden que Rabal/Nazarín está representando a Jorge!. A pesar de que «salva» a un perro –siempre habrán otros, muchos, perros atados a otros caballos y otros carruajes; a menos que ocurra un «cambio completo»–. El campesino hace un comentario sádico acerca del perro: «Mientras menos le dé de comer, mejor cazaré. El perro –como una reacción de Pavlov –tan pronto escucha su nombre se muestra listo para acudir hacia su dueño/explotador»–. Buñuel nos hace ver que «la costumbre alimenta la aceptación». // Jorge le advierte a Viridiana que «El ayudar a este grupo de personas no va a cambiar

nada. Estos son nuevos tiempos» –de nuevo habla un Nazarín/Rabal consciente. // Fuerzan a José el leproso a usar una lata vacía para avisar su paso –tal como un gato amaestrado–. El hombre que hace el papel del leproso es realmente un pordiosero que Buñuel halló en las calles de Madrid. Los otros pordioseros son actores. // Miguel cuenta una «historia» horrible, sádica, chocante sobre el leproso: «A José le gusta colocar su brazo en el agua bendita de la iglesia para que la gente se contamine...» // Jorge utiliza el crucifijo –cuchillo para abrir un reloj... (tiempo) // Viridiana dirige el Angelus –la oración campesina de Acción de Gracias. // «El Angelus» pintado por el pintor Millet fue «transformado» por Dalí –Buñuel edita esta secuencia en paralelo con obreros trabajando. // En la escena en la buhardilla entre Jorge y Ramona, los humanos juegan al gato y al ratón. Un gato «cae sobre un ratón» literalmente. Recuerde del ratón que muere en «L'Age d'Or», pero, en ese caso... ¡el gato era un escorpión...! // Viridiana, Jorge, Ramona y la niña van a la ciudad. Los pordioseros deciden «cocinar un poco de cordero» –frecuentemente Buñuel utiliza el cordero (de Dios?) en forma simbólica–. «El ángel exterminador», etc. // José atrapa una paloma, símbolo de la pureza y la paz... Como dice Buñuel: «La mata, la despluma y se la come *porque tiene hambre...*». // Un diálogo brillante. El ciego se aleja del sordo porque «El (el sordo) robaba iglesias y no quería compartir... Lo descubrí por el sonido del oro en sus bolsillos y lo delaté a las autoridades. El juez me llamó»... Otro interrumpe: «¿Te llamó cerdo o delator?», y el ciego contesta, furioso: «¡Cívico, me dijo... cívico!» // Una de las «imágenes» más cargadas, ingeniosas, delirantes, originales e inventivas del cine es la de la fotografía de la «última cena» que toma Endrina con su cámara/sexo. La escena de los pordioseros danzando al son del coro del «Aleluya» de Haendel es una magnífica mezcla del Barroco con pesadilla de Sabat miserabilista. El leproso se viste con ropas de mujer y tira plumas al viento. Las plumas ha sido utilizado como símbolo freudiano de masturbación –«L'Age d'Or», etc. // Enelina y el leproso hacen el amor detrás del sofá. Un delator le cuenta lo que sucede y el ciego, frustrado –similar a Modot en «L'Age d'Or»– destruye todo lo que encuentra a su paso. Llegan los dueños. Entra Jorge y se cruza con el ciego que camina enredado en el tocado de bodas de la novia... El ciego, incapaz de olvidar su manera cínica/

adulante le dice a Jorge: «Qué Dios se lo pague». Entra Viridiana. Es violada por quien ella intentaba ayudar. En una mano sostiene la cuerda de saltar/suicidio con el mango largo. Jorge, hombre práctico, le paga a José para que mate al violador. Llega la policía. // Jorge habla de nuevo de instalar electricidad. Referencias eléctricas a «El», «Nazarín», «Cela s'Appelle l'Aurore», etc. // Viridiana se mira en el espejo y descubre su sexualidad. // Luego de pincharse un dedo con la corona de espinas, ésta es quemada por la niña. // Viridiana va al cuarto de Jorge que la incita a participar en un juego de cartas a tres. Este final fue la alternativa genial de Buñuel a la censura. «Sin saberlo, la censura ayudó a que el final fuese más sutil y fuerte. En el guión original, Viridiana va al cuarto de Jorge y lo halla en la cama con Ramona. Viridiana entra al cuarto, Ramona sale y Viridiana se mete en la cama con Jorge. Los censores hicieron que Buñuel realizara el cambio. Puso a Viridiana a unirse a un juego de cartas de «trío» el cual era simbólicamente más fuerte y más sutil que el original». (Entrevista de George Sadoul a Buñuel, en 1961). Para que el significado sea más obvio, Jorge tiene la última palabra: «Yo sabía cuando vine que algún día iba a jugar al 'tute' con mi prima Viridiana».



El ángel exterminador, 1962

El ángel exterminador

México, 1962. 95 minutos. B & W.

con Silvia Pinal (Leticia, «La Valkiria»), Enrique Rambal (Edmundo Nobile), Jacqueline Andere (Alicia Roc), José Baviera (Leandro Gómez), Claudio Brook (El mayordomo), Luis Beristáin (Cristian Ugalde), Tito Junco (Raúl), Janet Alcoriza (La criada).

Guión: Luis Buñuel, basado en un «cinedrama» de Luis Buñuel y Luis Alcoriza, adaptado al teatro por José Bergamín, bajo el título «Los naufragos». Fotografía: Gabriel Figueroa. Producción: Gustavo Alatríste para Uninci (México) y Films 59 (Madrid).

Festival de Cannes, Premio SECT (Autores de Cine y Televisión), Premio de la FIPRESCI (Premio de la Prensa Internacional), 1962.

Festival de Sestri-Levante, Gran Premio, 1962.

Festival de Acapulco, Premio André Bazin, 1963.

«Una explosión de risa irónica y de rabia desafía a la razón y documenta una brutal realidad. En «El Ángel Exterminador», Buñuel redescubre la libertad surrealista de «L'Age D'Or», el humor de «Archibaldo», la vigorosa demistificación de «El» y de «Viridiana». Este es uno de los más ricos y mejor acabados filmes de Buñuel.» (Michel Falcon, *Cinema* 63, No. 77, Junio 1963)

«Si el film que están a punto de ver les parece enigmático e incongruente... así es la vida. El film es repetitivo como la vida, y también como la vida sujeto a muchas interpretaciones. El autor declara que no fue su intención jugar con símbolos, al menos no de manera consciente. Quizás la mejor explicación para «El ángel exterminador» es que racionalmente no hay ninguna.» (Esta «explicación» fue colocada por Buñuel antes los créditos de la versión francesa...).

*****Aproxímense a esta película sin prejuicios ni referencias. Absorban la energía, la intensidad, el vigor y el ímpetu del filme. Como un practicante de Zen, traten de recibir «en estado de Gracia» las imágenes y los diálogos.

La irracionalidad es materia de sueños pero también de realidad. La libertad dramática del «Un Chien Andalou» y de «L'Age d'Or» fluye como antigua lava, aún incandescente. El filme consiste en un sin fin, un laberinto de collages oníricos expresados a través de la «escritura automática» de un maduro surrealista. Las secuencias surgen y des-

aparecen súbitamente como brotando del inconsciente de una sociedad en decadencia. Los diálogos, «cadáveres exquisitos», mezclan la cotidianidad con el sueño; poesía delirante. «Los símbolos», dice Buñuel, «fueron [utilizados] sin mi intención».

Cosas extraordinarias están sucediendo en el hogar palaciego de los Nobilé en la Calle Providencia. El axioma que propone el cineasta es que por razón inexplicable, los anfitriones e invitados de una fiesta de la alta sociedad no pueden abandonar la casa después de haber finalizado la celebración. Se transforman en náufragos, prisioneros de la casa y de ellos mismos.

Cualquier cosa es posible en la casa de los Nobilé. Sin embargo, y a pesar de la aparente incongruencia dramática, el film sigue una especie de absurda «lógica interna» que lleva hacia una conclusión dramática propia. La narrativa se libera de continuidad tradicional. Los eventos se repiten sin justificación. El tiempo se comprime y se refleja en el espejo. Contradicciones son expresadas en una misma frase. Diálogos, acciones y eventos existen sin razón o significado aparente. Alucinaciones y fantasías se aceleran mientras que los anfitriones pierden su «decorum». Como la libertad insidiosa de un sueño, se libera la irracionalidad, la cotidianidad se torna más dulce y cercana a la proverbial irrealidad.

Voy a enumerar elementos dramáticos y de dirección que considero relevantes // Al comienzo todos los sirvientes –por una extraña razón– están abandonando uno a uno la casa. El único que se queda es Julio, el mayordomo. Durante el desarrollo de la historia, averiguamos que gracias a su educación él es el más cercano a sus patrones –fue educado por jesuitas–. El mayordomo come papel –una ecológica máquina recicladora de papel–. Los sirvientes se preparan para partir pero regresan. // Lucía, la anfitriona, le pide al sirviente que deje al oso en la cocina –pero en la misma frase– que lo lleve con la oveja al jardín // Los invitados entran a la casa piden que tomen sus abrigos y ascienden por la escalera. Las dos sirvientas tratan de salir, pero inmediatamente se repite la secuencia anterior, como si el tiempo hubiese saltado hacia atrás ...¡en continuidad! Las sirvientas aprovechan la segunda vez para salir. // El encuadre de la mesa de la cena nos recuerda el de los pordioseros de «Viridiana». «La Valkiria», Silvia Pinal, –la actriz de Viridiana–, de reconocida

virginidad, actúa violentamente al lanzar un cenicero por la ventana. («L'Age d'Or») Leandro, desdeñosamente expresa: «Pasaba un judío» y Raúl contesta: «No, es 'La Valkiria'» // El coronel más joven del ejército no es heroico, no soporta el ruido de las pistolas y habla como un poeta. El país es como un «río que fluye hacia el mar» // Una repetición del brindis con champaña. A nadie le importa, o no se dan cuenta, la segunda vez. // Sirven primero el ragout y luego el caviar (costumbres invertidas...). // Todos ríen del sirviente que se cae con la bandeja de la comida, y felicitan a la anfitriona por su «teatralidad» –una escena similar en «Le Charme Discret de la Bourgeoisie»... // Diálogo: «No saque al perro, pero llévalo al jardín» (contradicción). // Beatriz y su novio se formulan y se contestan preguntas sobre ellos mismos, a pesar de que «se conocen bien» ya que están por casarse. // Un paciente besa apasionadamente a su médico, quien ha sido presentado como su psiquiatra. ¡El médico le dice que tiene cáncer! // Los asistentes se presentan unos a otros dos veces, cada vez en forma diferente. // Una mujer abre su cartera y saca un pañuelo... y dos patas de pollo... // Blanca toca una sonata de «Paradisi» ¿El paraíso?... pero recuerden que Buñuel dijo que intencionalmente no utilizaba símbolos, así que permanezco en silencio... Un joven y su hermana tienen una relación de matices incestuosos. // Dos hombres se hacen extrañas señas que luego reconocemos como señales de una secta masónica. // Poco a poco se dan cuenta de que no pueden abandonar la sala. // Tres mujeres salen de los baños. ¡Una de ellas ha visto pasar a una inmensa águila...! Imagen poética y erótica. // Mue- re el director de orquesta. «Es sólo un director menos» . Podría ser un diálogo de Modot en «L'Age d'Or». // Dentro del closet los amantes Beatriz y Eduardo sostienen diálogos eróticos y delirantes que aso- cian el Amor a la Muerte. Eduardo: «Aquí es donde entra el mar...». Beatriz: «No puedo hacerlo...». Eduardo: «Bájate un poco... Ya.. el rictus... ¡horrible!». Beatriz: «¡Mi amor!». Eduardo: «¡Mi muerte!...¡Oh, mi refugio!». // Gente de afuera no puede entrar a la casa. // La bandera amarilla en el edificio indica una cuarentena. // Luego de tumbar una pared para conseguir agua potable...logran encontrar agua con la utilización de un martillo/coco, ¡naturalmente coco de agua! // Un perfecto caballero dice: «¡Damas primero!» como si se tratara de un naufragio tradicional. // Una cajita contiene morfi-

na, la cual Nobilé utiliza como parte de sus placeres burgueses. // Una mujer habla en forma despreciativa de las personas de clase baja. ¡Dice: «ellos tienen mayor capacidad para el sufrimiento». // Quieren comprar en Lourdes una virgen de goma lavable. // El joven le dice a una mujer que «huele a hiena» // Una mano cortada articulada se mueve por sí misma. «Un Chien Andalou». // Las ovejas son las únicas que pueden entrar a la sala. «Salvan» a los invitados de inanición, sacrificándose a sí mismas. Un hombre cubre con una venda los ojos de uno de los animales antes de matarlos tal como hacen con los seres humanos antes de ejecutarlos. // Alguien rompe un chelo para hacer fósforos. Referencia a «L'Age d'Or» y al hombre pateando el violín en la calle. // Intentan su propio exorcismo religioso. Unos cantan en latín, otros realizan voodoo, otros emiten el grito masónico: todo sin mucho éxito. // Vuelan plumas. Referencia a «L'Age d'Or», «Los olvidados», «Viridiana» // Los amantes se suicidan. La gente ríe. «L'Age d'Or» // Sueños y alucinaciones: El Papa, etc. «L'Age d'Or». // La Valkiria descubre la clave para el «horrible juego de ajedrez» que han estado jugando y les obliga a repetir todas las acciones en reverso. De nuevo una visión en el espejo con el fin de «invertir el efecto». // La gente afuera «ve la luz» al momento que logra salir el primero de los prisioneros. // El grupo se reúne de nuevo en la iglesia para agradecerle a Dios que los sacó de su «calabozo»... («El»). // Se dan cuenta de que tampoco pueden salir de la iglesia. Todo el ciclo comienza de nuevo... Colocan una bandera amarilla de cuarentena sobre la capilla. Ocurre una violenta protesta política. Una manada de ovejas entra dentro de la iglesia...





Journal d'Une Femme de Chambre (Diario de una camarera), 1963.

Journal d'Une Femme de Chambre (Diario de una camarera)

Francia, 1963. 95 minutos. B & W.

con Jeanne Moreau (Célestine), George Geret (Joseph), Michel Piccoli (Sr. Monteil), Françoise Lugagne (Señora Monteil), Jean Ozenne (Sr. Rabour), Daniel Yvernel (Coronel Maugier), Jean Claude Carrière (el sacerdote).

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, basado en la novela de Octavo Mirbeau.

Fotografía: Roger Fellous. Producción: Serge Silberman y Michel Safran por Speva Films, Ciné-Alliance, Filmsonor (Paris), Dea Films Produzione (Roma)

«La versión de Buñuel de «Journal d'Une Femme de Chambre» de Octavo Mirbeau sigue el espíritu, más no la letra, de su original, el cual fue filmado previamente por Jean Renoir en 1945. El misterio especial del film yace en su inhumanidades íntimas —el cadáver del anciano como juguete de mecanismo de relojería, con sus modales del viejo mundo y su súbita y aguda mirada fija; trata a la sirvienta como si fuese un té-tranvía, o más bien un zapato-árbol.» (Raymond Durgnat, *Luis Buñuel*, Universidad de California Press).

**** Buñuel y el co-guionista Jean-Claude Carrière —en la primera de muchas cooperaciones— adaptan una exitosa novela francesa, la cual describe la vida en las provincias francesas al final del siglo XIX. Buñuel/ Carrière reubicaron la historia en 1930, un período cuando la derecha francesa fue sumamente activa. La novela original es un melodrama naturalista de una familia de clase alta. La adaptación de Buñuel y Carrière nos ofrece un film personal y sobre todo una película poderosamente POLÍTICA.

La selección del período histórico es una de las claves. La Segunda Guerra Mundial se preparaba. En Francia existían organizaciones fascistas, racistas y antisemíticas activas: Las «Jeunesses Catholiques,» la «Action Française,» la «Ligue des Patriotes,» la «Ligue Antijuive,» etc. La película ocurre durante el período en el que Chiappe, el jefe de la policía francesa, prohibió el film «L'Age d'Or». Se traba de una época extrema, pero si la película se exhibiera hoy en Francia, el corolario sería el «Front National» de Jean-Marie Le Pen, el cual promueve básicamente las mismas ideas de los años 30 pero con imagen diferente. Últimamente han surgido de nuevo estos movimientos en toda Europa y la denuncia política de la película no ha perdido su actualidad.

Una vez más, Buñuel coloca a sus personajes en un ambiente cerrado. Los personajes principales en la película son: Célestine – nombre significativo una camarera originaria de París que es contratada para trabajar en el castillo–, la señora Monteil –una obsesiva y frígida mujer–, el Sr. Monteil –su marido, sexualmente sobreactivo–, el Sr. Rabour –padre de la Señora Monteil, lector del escritor francés Huysman y el fetichista del pie–, Joseph –guardián de la casa y sádico racista– y un vecino, el Coronel Maugier .

La presentación de cada uno de los personajes es realizada en forma maestra: Joseph, un hombre de aspecto rudo recoge a Célestine en la estación de trenes en un carruaje con caballos. La primera secuencia establece el temperamento del resto de la película: el contraste entre la ropa y gestos toscos de Joseph y la femineidad de Célestine. Joseph menciona las botas de la camarera, lo cual es una premonición del fetichismo por venir... El hombre se llama «Joseph» –«José»– como el padre de Cristo. // Célestine replica con humor burlón : «Eso era lo que faltaba.». // El Sr. Monteil vuelve de casería. Se establece su ambivalencia: «Prefiero a los animales vivos que a los muertos... pero casería es casería.» // La señora Monteil es obsesiva con la limpieza y el orden, lo que sugiere su frigidez e histeria. // Introduce a su padre, el Sr. Rabour, como: «Un hombre exquisito de la vieja escuela». El viejo dispara su escopeta cerca de las abejas, las mariposas y las flores. // Cuando Célestine conoce a los otros sirvientes, estos están cazando a un pequeño ratón en la cocina. Le dicen «Verá muchos más de estos», lo cual es una predicción cierta. // Joseph es visitado por el sacristán de la iglesia. Queda establecido que ambos son miembros de la «Action Française» (grupo derechista) y que odian a los extranjeros, los bolcheviques y los judíos. // Una singular broma, el Sr. Rabour rápidamente le cambia el nombre a Célestine y le pone María. Le pide que le toque las pantorrillas y posee un par de botas de mujer que apoda «Rosa de los Vientos.» (Fetichismo y delirio poético) // El vecino, antiguo funcionario del Ejército apodado Coronel Maugier, odia a los Monteil y arroja basura en el patio. Él «comparte su mesa» [cama] con Rosa –su envejecida sirvienta– quien es introducida como su figura maternal. «El es como un niño.» (dice Rosa de Maugier) // El Sr. Monteil persigue a todas las mujeres. En una parodia personal de su eterno tema, Buñuel hace que Monteil

diga: «Soy partidario del Amor Loco...» pero en una segunda frase revela que éste diálogo es una parodia: «Soy partidario de que las personas se diviertan» —con lo cual nos damos cuenta que la definición de Monteil del *Amor Loco* no es la misma que Buñuel, sino una pequeñez burguesa. // Joseph queda definido como sádico. Poco a poco mata a un ganso: «Mientras más sufren, mejor saben.» // Otra escena entre Joseph y el sacristán. De nuevo los temas del odio y del racismo. Joseph está en contra de los sacerdotes pero ama a la Religión. // La señora Monteil no ceta a su marido, pero... no quiere que le «cueste dinero» // Joseph y el sacristán hacen mención de una Revolución Nacional derechista. // Joseph también muestra su violencia con Clair, una muchacha joven que vive en el hogar de los Monteil. Célestine la protege. Joseph sostiene brutalmente la cara de Clair cerca de la suya y le pregunta qué ve en sus ojos. La muchacha responde: «¿Un reflejo de mi misma?» // El Coronel continúa lanzando basura en el patio de los Monteil. Llama al Sr. Monteil «sucio judío», revelando que es también antisemita. // El Sr. Rabour le pide a Célestine que se ponga botines y que camine alrededor del cuarto. Se las quita y se encierra en otro cuarto con los zapatos. (fetichismo y frustración sexual) // El sacerdote —en esta película, Carrière hace de sacerdote— viene a visitar a la señora Monteil. Se topa con el Sr. Monteil quien se encuentra cortando madera. Sigue una escena muy humorística: La señora Monteil le confiesa al sacerdote que su marido es un hombre «vigoroso» y que le hace poderosos requerimientos sexuales, pero para «tranquilizar» al prelado, le informa que a ella no gustan «esas cosas». Pregunta «si ciertas... caricias... podrían sustituir al sexo». El sacerdote hace una distinción críptica: «Hay caricias y caricias!». El cura le pregunta cuántas veces su marido le solicita tal «servicio». Contesta que dos veces por semana. El sacerdote parece sorprendido. «Son demasiadas; no puedo imaginarme por qué alguien requeriría eso tantas veces». No obstante, después de pensarlo, parece convencido: sin embargo le pide a la Sra. Monteil que le asegure que «no obtendrá placer en ello...!y le pide, en la misma frase, que le dé dinero para reparar el tejado de la iglesia. // La conversación es interrumpida por gritos del Sr. Rabour. ¡El sacerdote da puntapiés a la puerta y Monteil trata de derribarla con un hacha. El Sr. Rabour no contesta ni abre. Hallan al viejo fetichista muerto en la

cama, ¡abrazado a los botines! // En montaje paralelo, Joseph encuentra a Clair paseando por el bosque. Viola y mata a la joven. La escena violenta es sólo sugerida: un jabalí salvaje y un conejo vagan por el bosque, se escucha estridente el chillido del silbato de un tren. // La señora Monteil habla de los altos impuestos y del costo de enterrar a su padre // Célestine ha decidido irse pero mientras espera en la estación del tren, escucha que han asesinado a Clair. Decide volver. // Célestine investiga el asesinato y habla con Marianne –nombre del símbolo de Francia– una joven sirvienta simplona que cose mientras Célestine y Joseph conversan en la cocina. Célestine le pregunta a Joseph dónde estaba el día del asesinato de la niña. El contesta crípticamente: «Usted y yo somos lo mismo» // El vecino Coronel se le insinúa a Célestine // El juez oye la deposición de los viejos soldados. No puede creer que un hombre que ha luchado por su país pueda estar involucrado en un asesinato tan vil. // Joseph lleva a Célestine hasta su cuarto y le pide que le cosa su ropa –tensión sexual: tejer, coser– Célestine hurga entre las cosas de Joseph. Este la descubre. A pesar de que Célestine está casi segura de que Joseph es el asesino se siente físicamente atraída hacia él, o tal vez decide usar su atractivo sexual para llegar a la verdad. Trata de besarlo pero Joseph retrocede. «Si es sólo por diversión, está bien, pero quiero que nuestra relación sea seria» –de nuevo comparación entre el amor burgués y el Amor Loco, el Amor Pasión–. Joseph quiere casarse con ella y hacerla manejar un café en los barrios de Cherburgo. Considera que puede «atraer a la clientela» y convertirse en cebo para los soldados. El perfecto proxeneta // Célestine visita al juez para informar sobre sus sospechas sobre Joseph y Clair, pero... la hacen esperar. El burócrata está más interesado en un procesar un documento que en conocer la verdad sobre el asesinato. Célestine decide tomar la justicia en sus manos. Se da cuenta de que la única manera de avanzar su investigación es tener una relación con Joseph. ¡A seguidas una insólita escena! Mientras hacen el amor Joseph habla de política: «El café en Cherburgo se llamara «A l'Armée Française» (Al Ejército Francés). «La politique sa paye» (La política se paga). Ella lo acusa de ser el asesino. El le contesta pidiéndole que sea su esposa. Ella insiste que admita ser el asesino. Anuncian el matrimonio a los amos. // Al instante, el Sr. Monteil transfiere su lujuria a Marianne, la sirvienta

simplona. El Sr. Monteil repite histérico: «Je suis pour l'amour fou, nom d'un chien!» («¡Soy partidario del Amor Loco, por el carajo!») . Monteil lanza sobre Marianne. // Célestine despegla la punta de metal del zapato de Joseph. El sacristán trae panfletos derechistas para ser distribuidos. Célestine cose. Llegan los policías. Han encontrado la punta de metal del zapato de Joseph en el bosque cerca del lugar donde se halló el cuerpo de Clair. Se llevan a Joseph a la prisión. // Célestine se casa con el Coronel. Lo hace limpiarle sus botines // Se entera de que no hay pruebas contra Joseph y de que lo han dejado libre. Se asusta. // En Cherburgo, está ocurriendo una demostración derechista. Los manifestantes gritan contra los extranjeros. Joseph, de pie frente a su café, está acompañado por una mujer atractiva pero vulgar. Los manifestantes gritan: «¡Viva Chiappe!» –jefe de la policía francesa cuando se prohibió «L'Age d'Or»–. Joseph se une a ellos. Utilizando una técnica cinematográfica –cortar cuadros en medio de la continuidad de una secuencia– Buñuel logra hacer desaparecer tres veces a los manifestantes!



Simón del desierto, 1965

Simón del desierto

México, 1965. 43 minutos. B & W.

con Claudio Arroyo (Simón), Silvia Pinal (El Diablo),

Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro basado en un cuento original de Luis Buñuel.

Fotografía: Gabriel Figueroa. Producción: Gustavo Alatrister

Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Venecia. 1965.

Simón no es un solitario como San Antonio (ni siquiera un solitario voluntario). El es héroe de una lucha contra el Diablo. Nada lo descorazona; es campeón olímpico del ascetismo, ídolo salvaje del triunfante cristianismo. Simón tiene el culto de la proeza. A los ojos de los monjes, Simón es un rival desleal; a los ojos de las muchedumbres, un prodigio.» (Jacques Goimard, *Positif* No. 108, septiembre de 1969)

**** Buñuel basó su historia en la de San Simón Estilito, quien vivió en Siria entre 390 BC y 459 BC y cuya historia le fue relatada por el obispo Theodoretus. Este hombre pasó 37 años de su vida viviendo en la cima de una columna en el medio del desierto. Este hecho histórico inspiró a Buñuel a adaptar la historia.

La película es el film «comercial» más corto (42 minutos) de Buñuel. Una anécdota cuenta que mientras filmaban la película, un personal de producción se le acercó a Buñuel para decirle que no tenían más dinero para comprar café. Buñuel detuvo la filmación y que la película se acabaría en ese preciso momento. Real o apócrifa, esta anécdota ciertamente refleja a un Buñuel, drástico, delirante, libre. Dos acciones –aparentemente disímiles– generan de nuevo una suerte de «collage».

La película trata sobre: la meditación estéril, la hipocresía y el resultado negativo del aislamiento de la realidad. Simón, como Nazarín, es un asceta y un hombre bueno pero escoge el aislamiento y la oración en lugar de la acción, en su búsqueda por mejorar los males del mundo. Buñuel, siguiendo la «lógica» de un sueño, nos hace creer que «cualquier cosa puede suceder»: se realizan milagros y

los sucesos sobrenaturales y surreales se tornan cotidianos.

La película comienza cuando la familia de Praxedes, Mateo, un comerciante, le ofrece a Simón fabricarle una columna de 180 metros de alto para que pueda estar «más cercano a Dios». Esto ocurre el día en que Simón cumple 8 años, 8 semanas y 8 días. (¿el Moebius asociado con el número 8?). // Simón no permite que su madre lo abrace. El contacto con la madre podría «ensuciar» su aspecto austero. // Un hombre, a quien le han cortado las dos manos por hurto, le pide ayuda a Simón. Simón hace un milagro y las manos del hombre vuelven a crecer. Nadie parece estar ni sorprendido ni interesado. Sólo una niña, la hija del hombre curado, le solicita una explicación a su padre: «Déjame ver... ¿Son esas las mismas manos que tenías antes?». Todos a su alrededor le dicen bruscamente que se calle ya que hay que aceptar los milagros sin hacer preguntas. // Otro hombre le pregunta a su amigo lo que piensa del «milagro.» (sobrenatural). El amigo responde: «Dame un pedazo de pan.» // Simón critica a un monje que mira a una mujer que pasa. Al fondo se escuchan los tambores de Calanda mientras la madre de Simón es condenada a vivir bajo la columna // Matías, un joven y activo monje, le trae comida a Simón. Se encuentra lleno de vida y literalmente va dando saltos por las dunas. Un enano que posee una cabra le muestra la ubre del animal a Matías y explica que cuando uno la toca, esta se endurece. Matías se inhibe de comprobarlo. Le dice «No ame tanto a esos animales. El Diablo no está lejos.» // Simón se va tornando cada vez más delirante. Ora en latín, y ¡de pronto olvida su texto.! // Simón tiene un diálogo extraño con Matías que es curiosamente similar al del doctor Valerio en «Cella S'Appelle l'Aurore» sobre la pintura de Jesús y los aislantes eléctricos. Simón critica la elegancia y la pulcritud de Matías diciendo que conduce a la vanidad. En respuesta a la justificación de Matías, le dice: «Déjame esa guerra a mí (?), eres todavía inocente y no lo sabes nada todavía». Matías se va, y Simón lo llama «joven presuntuoso». // Simón se vuelve cada vez más delirante. Habla con Dios: «El hombre es el más despreciable de tus seres. Su sola presencia me hace sentir lejos de ti», pero sigue inmediatamente con: «Hoy no hay moscas»!... // Simón tiene un raro sueño oedípico. Apoya su cabeza en los muslos de su madre. Cuando ésta le pregunta si piensa en ella a menudo, él contesta «No a menudo. ¡No tengo

tiempo!» // Una joven vestida de marinero —se trata de Silvia Pinal, la actriz de Viridiana— aparece cantando una tonada burlona. Se burla del exceso de pelo de Simón, de que «duerme con los muchachos,» y continúa con otras frases inteligibles. Simón le pregunta de dónde viene. Contesta: «De allí,» mostrando a un lado. «¿Y a dónde vas?,» pregunta Simón de nuevo. «Para allí,» responde ella, mostrando otro lado. Ella le muestra a Simón su piernas y sus pechos desnudos. Es el Diablo. Le saca una larga lengua. Le clava agujas de «tejer». Simón a invoca Satanás y la muchacha se transforma en una dama vieja desnuda y huye diciendo que volverá // Simón decide comer, pero le ofrece parte de su comida a un pequeño conejo que pasea bajo la columna. Los tambores de Calanda repiquetea al fondo. // El Padre Trifón, un monje, ataca a Simón por tener su bolsa de comida llena de cosas exquisitas. Los otros monjes le piden una explicación a Simón. Simón reza y a Trifón comienza una letanía extraña y absurda. Trifón: «Loada sea la Hipóstasis». Los monjes: «Abajo la Hipóstasis». Trifón: «Loada sea la Anástasis». Los monjes: «Abajo la Anástasis», «Loada sea la Apóstasis.» En ese momento, dos de los monjes se preguntan qué significan estas palabras. Nadie parece saber. (!) De repente, Trifón grita: «Abajo Cristo». Los otros, acostumbrados a contestar «Abajo.» se confunden. // El Buen Pastor viene a visitar a Simón. Predica el placer. Simón descubre que se trata de Satanás. // Simón decide extender su penitencia. Se balancea en un pie. Bendice a una mosca y permite que se vaya. «¿Qué podré bendecir ahora?» En un momento de confusión y fatiga, rechina los dientes y bendice «todo». // Un «ataúd corredizo» se desliza por el desierto, una mezcla de lagarto con torpedo». El Diablo sale del ataúd vestido como una mujer bella con un seno al desnudo. Dice en forma extraña: «Ni vade, ni retro, ni nada...». // Un avión planea en círculos sobre su cabeza. Simón se encuentra en Nueva York. Los rascacielos tienen la misma forma que su columna. Simón y el Diablo se encuentran «encerrados» en un night club de música de rock and roll. La música se llama: «Carne radiactiva». La secuencia es sumamente larga. Es posible que Buñuel quisiera indicar que «este» lugar se ha convertido en la columna de Simón. El Diablo agrega: «El baile final». Simón no baila o se integra, si continúa en Nueva York probablemente se convertiría en toxicómano.



Belle de Jour (Bella de día), 1966

Belle de Jour (Bella de día)

Francia, 1966. 105 minutos. Color.

con Catherine Deneuve (Séverine Sérizy), Jean Sorel (su marido Pierre), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Compagna (Mme Anais), Francisco Rabal (Hippolyte), Pierre Clementi (Marcel), Luis Buñuel (un consumidor).

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, basado en la novela de Joseph Kessel.

Fotografía: Sacha Vierny. Producción: Robert y Raymond Hakym por Paris Films

Producción (Paris), Cinco Films (Roma).

*Golden Globe del Premio de San Marcos,
Festival Internacional de Cine de Venecia 1967*

«Esta novela de los años veinte –del período de Paul Morand– está realizada en un “estilo realista”. El tema trata sobre los impulsos masoquistas de una mujer que temiendo ser frígida termina trabajando en un burdel. Mezcla a través de la edición –indiscriminadamente y sin advertencia– lo que realmente le sucede a la heroína y las fantasías e impulsos mórbidos que ella imagina. Mientras la película avanza incremento la frecuencia de estas interpolaciones y al final –en la última secuencia– el público no sabrá si lo que le está pasando a ella es real o es el mundo subjetivo de la heroína –realidad o pesadilla.» (Luis Buñuel en una entrevista con Vicente Aranda)

***** Comenzando con «Simón del desierto» y hasta su última película, Buñuel retorna una vez más a la realización de filmes más libres y oníricos. La diferencia principal entre «Belle de Jour», «Un Chien Andalou» y «L'Age d'Or» es el hecho de que «sueños y realidad» se mezclan en un cocktail tan sutil que la «historia» parece mantener una continuidad creíble. Buñuel, en completo control maduro de su talento artístico se desliza constantemente de lo real a lo imaginario. El espectador se convierte en «voyeur» psíquico, y a la vez, testigo de la vida cotidiana.

Séverine, el personaje principal, vive doble vida: prostituta de día y una rutina burguesa de noche. Tiene ciertas similitudes con Viridiana. Ambas han sido reprimidas sexualmente por su ambiente: la primera, por su educación burguesa; la segunda, por restricciones místicas. Séverine (Séverine= «severa») es incapaz de alcanzar satisfacción sexual con su marido surgido de su propio ambiente burgués.

Tiene necesidad masoquista de ser tratada violentamente y busca formas de consumir su fantasía. El personaje, es ambivalente y confuso y no entiende la complejidad de lo que le sucede. Los dos hombres en su vida son: su marido Pierre y Marcel, un sádico.

Aunque no hay alerta previa al espectador, la película comienza durante un sueño de Séverine: Séverine y Pierre –su marido médico– viajan en un coche tirado por macizos caballos y manejado por viriles cocheros. Se escucha el silbato de un tren. Repican pequeñas campanillas. Pierre le dice a Séverine, «Te amo». Ella contesta, «¿Qué resultará de toda esta ternura?» Pierre reacciona violentamente. Hace que los cocheros se detengan. La arrastra a los matorrales, la ata y la viola y luego le pide a los conductores que la violen. Ella grita una extraña frase: «No dejes que se escapen los gatos» (!?) // Se despierta en la cama de su apartamento. Pierre le pregunta: «¿En qué piensas?». Ella contesta: «En ti». // Pierre lleva a Séverine a esquiar. En un café conocen a un libertino llamado Husson que resulta amistoso con Pierre. Los diálogos fijan el tono y la atmósfera. Husson dice: «Uno nunca se aburre en un bar, no es como en la iglesia donde uno se encuentra solo con su alma...». A Renée, su amante: «Te amo. Cicatrices tan bien...». Luego de conocer a Pierre y Séverine, la amante de Husson les dice, «Buenos días, buenas noches...» –todo en la misma frase. Husson les informa que mientras esquía piensa en los «gatos sin hogar y en obreros que tienen frío». Renée cuenta a Séverine sobre Henriette, una amiga que trabaja medio tiempo como prostituta en un burdel. Séverine escucha callada, sin reaccionar, pero esa mañana en su casa comienza a romper cosas. // En un *flashback* se visualiza como niña. Un hombre mayor –un plomero– la molesta sexualmente. // Le pregunta a su marido si alguna vez ha visitado burdeles y le pide que se los describa. Pierre dice que ha visitado pocos, le explica cómo operan y añade burlonamente en latín: «Semen retentum venenum est» (Semen retenido, en veneno convertido). Ella no disfruta el chiste. «¡Nunca serás un adulto!», le dice. // Séverine juega al tenis. Henriette le cuenta sobre Anaís, una famosa madama de burdel. Husson le da a Séverine la dirección de Anaís. // Al día siguiente, Séverine trata de entrar al burdel pero le cuesta decidirse. Va a un parque y luego regresa al burdel –pero esta vez con lentes oscuros. // Sueña que hace su primera comunión, no quiere

que el sacerdote le ponga la hostia en la boca. // Golpea la puerta del burdel y conoce a Anaís. Acepta trabajar de 2 a 5 // Va al hospital con intención de comer con su marido pero él se encuentra ocupado. Vuelve al burdel. Anaís le explica su filosofía irónica: «Es trabajar en el negocio del entretenimiento» (¿como el cine?) // Séverine habla con el Sr. Adolph (¿Hitler?)—un industrial fabricante de dulces— quien es uno de sus mejores clientes del burdel. El industrial la denomina «Belle de Jour» (Bella de día). El Sr. Adolph ofrece champaña a las prostitutas. Adolph, hablando de Séverine: «La «clase», (se nace) no puede ser comprada». Adolph escoge a Séverine, ella trata de escaparse. Anaís, la obliga y Séverine acepta, víctima deseosa. Adolph es violento y ella lo disfruta. Las otras prostitutas juegan pocker. // Cuando Séverine vuelve a su hogar, se baña, quema su ropa interior y se aplica lápiz de labios. // Tiene otro sueño: está con su marido en un finca donde se crían toros. Se escucha el repique de pequeñas campanillas. Un toro se llama «Remordimiento» y otro «Expiación.» La atan a un poste. Su marido recoge barro sucio y se lo lanza a la cara. // Séverine se encuentra de vuelta en el burdel. Esperan a un cliente: esta vez es ginecólogo y llega cargando una bolsa negra. Se viste como criado y le pide a Séverine que abuse de él. Séverine no entiende cómo se «interpreta» el role agresivo en el juego. Es reemplazada por otra muchacha y le sugiere que mire por el ojo de la cerradura. // Infinitos casos en los filmes de Buñuel de voyeurismo a través de la cerradura. // Llega un cliente nuevo. Es un fornido asiático que lleva una misteriosa cajita que cuando se abre emite un zumbido. Habla coreano. Séverine mira dentro de la caja pero no parece particularmente sorprendida. El coreano lleva también unos pequeños cascabeles redondos que sacude con fuerza. Séverine se muestra feliz. // Una vez, el poeta Max Aub le preguntó Buñuel qué contenía esa pequeña caja. Buñuel contestó: «¿Y cómo puedo saberlo si nunca he mirado dentro de ella? // El próximo cliente es un Duque, aristocrático. Explica que conoció una vez a una «Belle de Londres» y le pide a Séverine que vaya a su castillo (el castillo del Duque de Blangis de Sade) para «algo especial». El duque hace que un valet la «vista» con velo negro transparente y coloque una corona de flores en su cabeza. Maúllan los gatos. Le pide que se acueste dentro de un ataúd. La llama «Ma petite fille» («Mi pequeña niña»). Alguien grita: «¿Dejaron salir a los gatos?

«y el Duque contesta, «¡NO»!. Se mete debajo del ataúd y empieza a mecerlo rítmicamente. Después de «utilizarla», el valet la despide bruscamente mientras llueve. // Ella hace el amor con su marido y le dice que lo ama y lo entiende más cada día // Husson viene a visitarla a su hogar. Ella le manda a decir que no está // Marcel, Pierre Clementi, un extraordinariamente repulsivo joven actor francés vestido de rojo e Hippolite –un ladrón español traficante de cocaína interpretado por Francisco Rabal quien hizo al padre Nazarín y Jorge, el primo de Viridiana– atracan a un empleado de banco en un ascensor. Ambos van al burdel de Anaís. Las prostitutas se encuentran cosiendo. Hippolite les dice: «De París al cielo es sólo un paso..». Marcel escoge a Séverine. Hippolite –quien también la deseaba– explica su código de vida: «¡Por menos de eso le rompí la mi cabeza a mi padre –pero por la Amistad– todo! No hay necesidad de pelear por una prostituta». Marcel y Séverine están juntos. Marcel le muestra sus dientes, profusamente metalizados. Ella se ofrece a hacer el amor con él a cambio de «nada». El la observa cuidadosamente y se da cuenta de una pequeña mancha marrón en la parte baja de su espalda. Pregunta qué es y ella le explica que la ha tenido desde su nacimiento. Marcel le dice que no le gusta y le ordena que se vista. Hippolite ha comprado el Herald Tribune en la calle. Una de las muchachas del burdel le pregunta si lee inglés y él contesta: «No». Anaís pregunta a Hippolite quién es Marcel y éste le explica que le salvó la vida. Anaís dice que todos quieren estar con «Belle de Jour» y que «es una perla.» Anaís le hace un gesto a Hippolite indicando que «ella también cose.» // Marcel y Séverine han hecho el amor. Ella acaricia su espalda y pasa sus dedos por una cicatriz causada por una pelea a cuchillos. Marcel le pregunta de dónde viene. Séverine no le contesta. Repite que hará el amor con él gratis, si quiere. // Pierre, su marido, la lleva a orillas del mar de vacaciones, pero ella quiere volver a París. «Estás escondiendo algo, ¿tienes a alguien?», pregunta Pierre. «Nunca te he sentido tan cerca de mí», responde Séverine. «Probablemente, es mi CUL-PA,» continúa. Camina a lo largo de la playa. Pierre la sigue en silencio. De aquí en adelante escuchamos en la banda sonora los pensamientos de Séverine: «No se cómo explicarlo. Hay tantas cosas que desearía entender acerca de mí misma. Lo que siento por ti no tiene nada que ver con el placer, va mucho más allá (ça va bien au delà). No

te pido que me creas, pero nunca he estado tan cerca de ti.» Pierre interviene, «¿Quieres ir a París»? Ella contesta: «Podríamos quedarnos una semana más.» Salen hacia París. // Hippolite y Marcel están en un bar. Hippolite a Marcel (estás) «actuando como un imbécil no como un hombre.» Dos chulos se acercan a ellos. Discuten el tráfico de cocaína. Hippolite canta una canción del flamenco donde menciona: «una novia morena...». Detiene la canción y de repente le pide al barman «un mono». // Séverine y otra prostituta están sentadas en la sala de espera. La segunda está haciendo un crucigrama y le pregunta a Séverine: «¿Una palabra de cuatros letras cuya tercera letra es una N?». Séverine inmediatamente responde «ainé» (el mayor). Los crucigramas se repiten // Marcel actúa posesivamente con Séverine. Frustrado rompe objetos («L'Age d'Or») y le pide que se vaya a vivir con él. Sigue un diálogo mistificador. Marcel: «Quiero verte cada día. Parece gustarte estar conmigo. No entiendo.» Ella contesta «Sí, pero no es suficiente.» El continúa. «No entiendo. ¿Es el otro?». Ella hace un gesto afirmativo y continúa: «Es algo distinto.» // Séverine se encuentra en el hospital con Pierre. El le pide que tenga un hijo con él. Ella no contesta. Pierre se queda «hipnotizado», frente a una silla de ruedas que está a su lado // Husson visita el burdel y escoge estar con Séverine. Ella no acepta. Mientras están en el cuarto, sucede un diálogo significativo entre Husson y Séverine. El le pregunta: «¿Eres feliz? ¿Te gusta que te humillen?». Ella no responde y el continúa: «¡Yo no!». Séverine explica a Husson lo que siente por Pierre: «Lo *admiro* cada vez más y más. No le digas nada a Pierre. Por favor, ayúdame. Todo esto ocurrió en contra de mi voluntad. No me puedo resistir. Sé que algún día tendré que explicarle». Entonces dice vivamente: «Adelante ¡haz conmigo lo que quieras!». En ese momento él cambia y contesta: «No. Lo que me atrajo a ti fue tu virtud(!)». Le da algo de dinero. «No es por lo que piensas. Es para comprarle unos chocolates a Pierre(!)» // Séverine sueña de nuevo: un duelo entre Pierre y Husson. La atan a un árbol. Se disparan el uno al otro pero la bala alcanza a Séverine en la cabeza // De vuelta al burdel ella decide irse. Le dice a Anais que la razón de su partida es que Marcel la quiere para él solo. Anais le pide a Séverine su dirección pero ésta niega dársela. Séverine trata de besar a Anais. La madama aparta la cara, ella es una «ejecutiva», no participará en sentimentalismos... //

Hippolite espera fuera del edificio y la sigue a casa. // Séverine encuentra un regalo. Contiene un par de botines, nuevos y brillantes. Marcel va a casa de Séverine. Descubre una fotografía del marido y dice: «Éste es el obstáculo.» Se marcha. // Hippolite y Marcel se encuentran juntos en un auto. Hippolite sabe que Marcel está obsesionado con Séverine. // Séverine escucha tiros que provienen de la calle. Se asoma por la ventana («Le Chien Andalou», L'Âge d'Or», «Ensayo de un crimen», etc.) y ve que Marcel le ha disparado a Pierre. El chulo escapa, pero la policía lo atrapa y lo mata. // En el hospital descubrimos que Pierre está vivo pero en coma // En casa, Séverine mira la lluvia a través de la ventana. Cuida a Pierre, que ahora está completamente paralizado y en silla de ruedas. *Séverine cose*. Le dice suavemente «Desde del accidente ya no sueño más». Husson entra a la casa de Séverine. Quiere ver a Pierre. «Quiero hacerle un favor... eres tan pura, yo se lo aclararé». Husson le dice a Pierre: «¿Cómo se puede ser cruel cuando se dice la verdad?». Séverine cose. Se escucha sonido de campanas. Recuerdo del cencerro y del toro y—por supuesto— del carro arrastrado por caballos. Pierre se levanta de la silla. Le pregunta a Séverine: «¿En que piensas?». Ella contesta, «En ti». El prosigue, «Tengo sed». Maúllan gatos. «Vámonos juntos por *dos semanas*». De nuevo, se escuchan campanas. Vemos el mismo carro con caballos con los mismos choferes, en la misma escena rural del sueño de Séverine del comienzo. Pero no hay nadie dentro.





La Voie Lactée (La vía láctea), 1969

La Voie Lactée

(La Vía Láctea)

Francia, 1969. 101 minutos. Color.

con Paul Frankeur (Pierre), Laurent Terzieff (Jean), Alain Cuny (Hombre con la capa), Edith Schob (la Virgen María), Michel Piccoli (el Marqués de Sade), Pierre Clementi (el Ángel de la Muerte), Georges Marchal (el Jesuita), Claudio Arroyo (el obispo), Jean-Claude Carrière (el Prisciliano), Delphine Seyrig (la prostituta). Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. Fotografía: Christian Matras. Producción: Serge Silberman para Greenwich Films (Paris), Fraia Films (Roma)

«Utilizando una estructura narrativa cuya mejor definición es picaresca, Buñuel presenta la historia de dos mendigos [Jean Duval, el joven y Pierre Dupont, el más viejo] en una peregrinación a Santiago de Compostela. A través de ellos se desarrolla –en seis situaciones o escenas– el tema central de la película: las herejías conectadas con los seis dogmas principales de la iglesia católica. La acción se mueve libremente por el espacio y el tiempo, pero también mantiene una impresionante unidad temática. Como siempre que trata de religión, Buñuel muestra su interés por los hombres, notablemente la magnitud de la inhumanidad del hombre sobre el hombre, a través de las épocas, en defensa de algún dogma o artículo de fe. A pesar la seriedad del asunto, el filme tiene ese humor característico que es parte del retrato buñueliano de la humanidad.» (Gwynne Edwards, *El discreto arte de Luis Buñuel*, Marion Boyars, London-NY)

***** Los peregrinajes al santo sepulcro en Santiago de Compostela, Galicia –en la costa norte de España– han sido por siglos unos de los rituales más tradicionales de la religión católica.

Nos encontramos frente a una película de la época madura de Buñuel, dónde –de nuevo– la realidad y la continuidad narrativa están libremente manipuladas como en un sueño. Aquí los flashbacks, flashforward, las elipses, y los «saltos de eje» son la película. Agárrense del asiento y déjense llevar a este viaje cerebral y visceral.

Al cierre de la película, en el lugar de la palabra «FIN» hay una nota que ayuda a fijar el sentido «documental» de «La Vía Láctea», [la menos] sagrada de las *road movies* –la influencia de la picaresca española en esta historia es obvia–. La nota dice: «Todo lo que en esta película se refiere a la religión católica y a las herejías que ha inspira-

do, sobre todo con relación a los dogmas, es escrupulosamente exacto. Se han tomado prestado escritos y citas o de las Escrituras o de obras teológicas antiguas y modernas e historia eclesiástica.»

La película es una sátira religiosa y búsqueda filosófica por un nuevo orden de conocimiento. Buñuel habló sobre la película con su usual agudeza y humor: «Me gustaría que después de ver la película, siete ateos encontraran su fe y siete creyentes perdieran la suya». En las propias palabras de Buñuel: «La vía láctea» no está a favor o contra de nada. Aparte de las discusiones y disputas doctrinarias, la película muestra, sobre todo, un viaje a través del fanatismo de cada persona, al cual cada quien se aferra con fuerza e intransigencia; a su «parcela de verdad» por la que está dispuesto a morir o matar. Creo que la experiencia del peregrino se puede aplicar a cualquier ideología política o artística».

La idea para la película le viene a Buñuel después de leer el libro *La historia de la heterodoxia española* –definición del diccionario: No aceptada por las actuales creencias–, impreso al final del siglo XIX (1880-82) por Menéndez Pelayo. El libro trata de las diferentes polémicas que dividieron el Catolicismo español. Los dogmas que se tratan en la película son: La Eucaristía; la conversión del cuerpo y la sangre de Jesús en pan [hostia] y vino –escena con el sacerdote enojado–; el Origen del Mal –escena con el obispo Prisciliano–; la Naturaleza de Cristo –escena en restaurante en Tours–; la Trinidad –la quema y exorcismo de los restos del obispo–; gracia y libertad –el duelo entre el jesuita y el jansenista–; y los misterios de la Virgen María –El hotel: La venta del llopo–. En la cultura indígena del yanomami amazónico, se llama llopo a una droga con poderes alucinatorios que es utilizada para la iniciación del sacerdote yanomami, o Shamán. No sé si es una coincidencia...

Dos peregrinos hacen «autostop» a lo largo de un camino rural francés, en su ruta a Santiago de Compostela. Durante su viaje conocen a un extraño personaje que parece tener dinero. Los dos peregrinos le piden una caridad. La situación establece la ambivalencia. El acaudalado está deseoso de darle la limosna a Pierre, quien ya tiene dinero pero se niega a darle a Jean, porque no lo tiene. Les predice que cuando lleguen a Santiago encontrarán a una prostituta y que cada uno de ellos le engendrará un hijo. Ambos tendrán nombre,

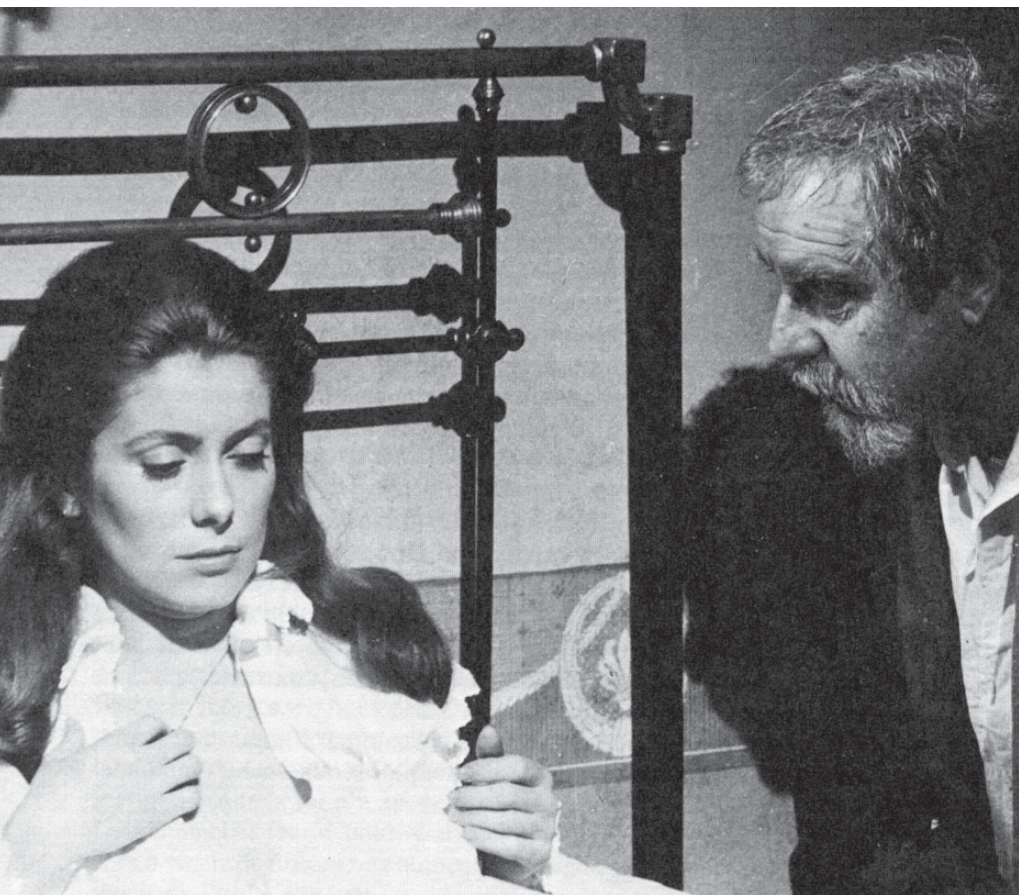
el primero se llamará: «No eres de los míos» y el segundo: «No más misericordia.» Al alejarse, lo acompaña un enano —«lo había escondido bajo su capa» dice el joven peregrino escéptico— que lleva una paloma blanca y la deja escapar. Descripción *buñueliana* de la Santísima Trinidad. // Nos encontramos cerca de un pesebre en Nazaret donde un Jesús barbudo afila su navaja de afeitar.(«Le Chien Andalou»). Se va a afeitar la barba, pero su madre María le dice que con barba luce superior. // Pierre y Jean continúan su viaje. Encuentran sentado por el camino a un muchacho que tiene en su cuerpo las señales de la pasión de Jesús. No habla, pero detiene a un lujoso carro , el cual recoge los peregrinos, pero al corto rato son expulsados del vehículo por «mencionar la palabra del Señor en vano». //Llegan a un restaurante a la orilla del camino donde un sacerdote discute la Eucaristía con un policía. Todo va bien hasta que el sacerdote es contradicho . Se torna furioso y violento. Vienen los empleados de un manicomio a regresarlo al mismo. Después de que se llevan al «cura loco», el policía parece tener dificultades para entender lo que pasó: ; «Y parecía tan normal! .»// Los dos peregrinos se encuentran con un hombre que habla en latín y que viste con ropas extrañas. Se trata de los discípulos del obispo Prisciliano —actuado por el coguionista Jean Claude Carrière— creía «que [para estar en gracia] el cuerpo debe ser humillado y [de esa manera] ser sometido al placer del carne.» El Obispo Prisciliano de Ávila en España, durante el siglo IV, quien liderizó brevemente estas ideas heréticas. Todos participan en una orgía. // Los peregrinos llegan a la ciudad de Tours, bien conocida, entre otras cosas, por sus restaurantes gastronómicos calificados con tres estrellas por la guía Michelin. En uno de ellos, el maître, los mesoneros y los clientes discuten la existencia de Dios. // En montaje paralelo nos encontramos en el Castillo del Marqués de Sade, donde le está dando «lecciones teológicas» a una joven fatigada. El diálogo del Marqués es tomado de la novela «Justine» de Sade. «Dios no existe. Todas las religiones surgen de un concepto falso, Theresa. Todas consideran necesario rendir culto a un Dios creador que no existe. ¿Habrà una sola religión que no lleve el emblema de la imposura y la estupidez? Pero entre todas ellas, hay una digna de nuestro desprecio y odio y esa es ésta bárbara ley cristiana en la cual ambos hemos nacido». // En el restaurante, los mesoneros (auténticos y tra-

bajadores) desean que Jesús pudiera ser mostrado en pinturas más naturales y realistas. Corte directo a Cristo en Canaan durante las Festividades. Corre como una persona normal, se cansa, cuenta historias y todo el mundo aplaude, su madre está orgullosa de él. Pero muy pronto, «su realidad» lo alcanza: se le ruega que ejecute un nuevo milagro . Se acabaron el pan y el vino . De nuevo se vuelve un hombre solemne. // La próxima secuencia lleva a Pierre y a Jean a los jardines de una escuela del muchachas jóvenes donde se celebra el fin del año escolar. Las jóvenes recitan una suerte de letanía en un escenario de un teatro. Una a una, anuncian herejías y el público –como una letanía– contesta: «Permitan que se condene.» Uno de las muchachas, la primera de la clase, recita un cómico decreto anti-vegetariano: «¿Por qué Dios no creo a un hombre herbívoro como el carnero y la jirafa?» En *L'Âge d'Or*, Modot lanzó una jirafa por de la ventana. También Buñuel, en sus tempranos días surrealistas, escribió un poema llamado «La Jirafa». «El hombre *debe* comer carne. Concilio de Braga en 567, Canon 13.» Todos responden en coro: «Permitan que se condene.» // Paralelamente Jean sueña despierto que los anarquistas están ejecutando al Papa. Mientras se dispara el tiro en la mente de Jean, su vecino, que está sentado en el césped al lado de él escucha el ruido y pregunta: «¿Hay un campo de tiro cerca?». Jean contesta: «es el ruido de tus pensamientos..» Una intensa imagen poética. Ciertamente, los pensamientos de Buñuel están «expresados» en sus películas. // Nos encontramos observando una escena de la Inquisición española. Se condena a un hombre. Un joven sacerdote le propone una perturbadora pregunta al Jefe Inquisidor: «¿A dónde nos llevará toda esta condenación ya que los hermanos de las personas que serán quemadas a su vez quemarán a alguien más en venganza? A un cierto momento una persona determinada estará convencida que posee la verdad. En otro momento será otro,» [y la pregunta importante es:] «¿Qué ventaja nos darán todos esos millones de personas muertas?». El Jefe Inquisidor fuerza al joven a retirar su pregunta. // Jean y Pierre están de nuevo en el camino. Pierre tiene un zapato reventado y un pie herido. Jean trata de detener un carro que pasa veloz pero éste pasa sin detenerse. Jean desea fuertemente que el carro tenga un accidente. El carro choca contra un árbol y el chófer se mata. Aparece El Angel de la Muerte –el inquietante Pierre

Clementi— quien, como dice Jean, «siempre llega al último minuto», aplasta bajo sus pies el medallón de San Cristóbal —el santo de los conductores—. A través de la radio del carro se escucha la voz del propio Buñuel leyendo la descripción de infierno de la «Guía de Peca-dores» por Fray Luis de Granada. Pierre se coloca los zapatos del hombre muerto ya que este los necesitará más. // Tropiezan con una iglesia donde una monja Jansenista está accediendo —más aún fervorosamente suplicando— ser crucificada siguiendo el ejemplo de Cristo. Podría ser Sor Juana de los Ángeles, un caso real. Fuera de la iglesia, un Jansenista y un sacerdote Jesuita intercambian ideas reli-giosas y espadas. // Los dos peregrinos en la frontera entre Francia y España se preocupan de que sus papeles franceses valgan en España —angustia de Buñuel por muchos años—. Se muestra una vista de tarjeta postal de la bahía de San Sebastián. Uno de ellos explica ese: «Esa es la ‘Concha’ de San Sebastián.» . Aquí, un doble juego de palabras y una intención en el significado: «Concha» en España es el órgano sexual femenino. Es también el símbolo de los peregrinos de Santiago de Compostela. // Dos estudiantes jóvenes vestidos en ropajes del siglo XVIII, arrastrando a dos mulas, se encuentran con nuestros dos peregrinos. Le piden a Pierre y Jean que cuiden a los animales. La película sigue a los dos estudiantes, olvidando por un momento el tema principal de los peregrinos. Esa forma de pasar de un tema a otro sin terminar «con el cuento» lo utilizará Buñuel perennemente en varias películas, pero en particular en «El fantasma de la Libertad». Son testigos de la profanación de la tumba y la que-ma de los restos de un arzobispo acusado de herejía por su seguidor. Basado en la quema verdadera de los huesos del Arzobispo Carranza de Toledo. Los estudiantes protestan contra la Trinidad y son perse-guidos por soldados. Entran al siglo XX al intercambiar su ropa con la de unos cazadores que se bañaban en el lago. Uno de los estudian-tes encuentra un rosario, lo lanza sobre un árbol y le hace un disparo con su escopeta de casería. Similar al disparo a la abeja y a la flor en «Journal d'Une Femme de Chambre». y de «L'Age d'Or». La Virgen María aparece y le regresa el rosario. El hombre llora.// En la posada, el posadero les dice que, por ninguna razón, abran su puerta después del anochecer. Le da un cuarto a cada uno. Uno de ellos se encuentra compartiendo la habitación con una mujer hermosa. El sacerdote

golpea la puerta, pero el estudiante no abre. El sacerdote se sienta confortablemente en una silla atravesada en la puerta y le habla sobre un milagro de la Virgen y la carnalidad entre los hombres y las mujeres. En el otro cuarto, el segundo estudiante comparte su cuarto con una persona que dice: «El horror que le tengo a la ciencia y el odio hacia la tecnología me llevará finalmente a esa creencia absurda: Dios. « Buñuel siempre le profesaba odio a la ciencia y a la tecnología; sentía preferencia por el amor al misterio. // Los peregrinos finalmente llegan a Santiago y como predijo el hombre rico, encuentran una prostituta –interpretada por la magnífica la actriz de teatro Delphine Seyrig, quien realizó roles principales en películas significativas, entre ellas «El discreto encanto de la burguesía», de Buñuel y las películas de Alain Resnais: «Muriel» y «El año pasado en Marienbad»—. Se internan «En El Bosque» para engendrar a los dos hijos del presagio. // En el pasaje final, Jesús cura a dos ciegos de su dolencia pero declara que no ha venido a la tierra a traer paz, sino a traer la espada. Los ciegos caminan detrás de su líder, pero parecen tener dudas cuando necesitan cruzar un pequeño riachuelo.





Tristana, 1970

Tristana

Francia, España, Italia, 1970. 99 minutos. Color.

con Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (Don Lope), Franco Nero (Horacio), Jesús Fernández (Saturno).

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro, basado en una novela de Benito Pérez Galdós. Fotografía: José F. Aguayo. Producción: Epoca Films, Talía Films (Madrid), Selenia Cinematografica (Roma), Films Corona (París).

«Louis Marcorelles, en el periódico diario *Le Monde*, concluye que *Tristana* es «la más poderosa denuncia de la burguesía que ha aparecido en nuestras pantallas en un largo tiempo.» Al respecto, *Tristana* es –como varias películas posteriores de Buñuel– muy engañosa. Su tono está de algún modo amortiguado y reprimido y aún así –bajo la superficie– como en el caso de los escorpiones de «*L'Âge d'Or*,» acecha «algo» salvaje». (Gwynne Edwards, *El discreto arte de Luis Buñuel*, Marion Boyars, London-NY).

**** El guión es de Buñuel y Julio Alejandro. Con Alejandro co-escribió: «Simón del desierto», «*Viridiana*» y «*Nazarín*». Adaptado de la novela original de Benito Pérez-Galdós –«*Nazarín*» también fue una adaptación de una obra de este autor del siglo XIX– la acción se transpone a los años 30, un período particularmente intensivo en el calendario político español. «Buñuel puso mucho cuidado en fechar de manera precisa el film: 1929: el principio de la película; 1931: el ataque de los guardias contra los obreros y el encuentro entre *Tristana* y Horacio; 1933: el retorno de *Tristana*, ya enferma y 1935: la última parte de la película –especialmente– el matrimonio que «legitima» la situación de la pareja *Tristana/Don Lope* y que finaliza en la nieve. «La película se convierte en una alegoría política e histórica». Marcel Oms, *Don Luis Buñuel*. Se escoge Toledo en lugar de Madrid donde ocurre la acción en la novela original. Buñuel tuvo una consideración especial por Toledo. Cuando era joven le mostró a sus amigos artistas el pueblo que él llamaba «una muestra de la sociedad española.» Pasó parte de su juventud en Toledo, en «reuniones», festejando y en otras actividades «artísticas».

Cinco años después de la explosiva «controversia de *Viridiana*»,

Buñuel vuelve a España a filmar «Tristana». Está mayor, más sereno, cada vez más en control de su arte. De nuevo, Buñuel busca un tema «realista» que pueda tratar como base para su intensa expresión personal. «Tristana» recuerda la esencia del melodrama de sus filmes mexicanos. El proyecto original de «Tristana» es de 1962, momento en que los censores españoles declinaron de autorizar la filmación de el guión debido a una oscura ley sobre duelos... etc. Fue años más tarde que Buñuel recibió permiso para hacer la película. Transformó y mejoró la escena del duelo ¡Buñuel tiene el particular placer de «transformar» las presiones restrictivas de los censores, en escenas más sutiles y más fuertes! En «Viridiana», los censores también habían hecho que Buñuel cambiara el final. En «Tristana,» Don Lope abofetea a Horacio, provocándolo al duelo, pero éste último y le asienta un derechazo en la mandíbula. Recordar que Buñuel, de joven, era boxeador aficionado.

«Tristana» y «Viridiana» son «dos variaciones sobre un mismo tema.» Fernando Cesarman –*El ojo de Buñuel*. El parecido de ambas obras reside principalmente en los personajes principales. Ambas mujeres son jóvenes y han estado bajo la tutoría de hombres mayores. Viridiana no acepta los avances sexuales de Don Jaime y su negativa causa su muerte. Tristana, al principio, acepta ser participante sexual, pero rápidamente se da cuenta de que Don Lope la limita al rol único de sirvienta y objeto sexual. Se procura un amante más joven. Después de la amputación de la pierna de Tristana –le amputan la pierna debido a un tumor– se metamorfosea en mujer amarga y castradora que, literalmente, «asesina» a su amante. El resultado es concluyente para ambos hombres mayores. ¿Cómo hubiera cambiado la vida de Viridiana si hubiera aceptado las insinuaciones de su tío? Probablemente, hubiese sido una «Triste Ana.» La película ilustra uno de los temas principales de Buñuel: Las dificultades del amor fuera de las reglas de la sociedad. // Hay otra similitud significativa entre ambas obras. En «Viridiana» está Ramona y su hija Rita, en Tristana Saturna y su hijo sordomudo, Saturno. Familia evidentemente Saturnina... Lunáticos (!). Saturna gira alrededor de Don Lope, Saturno rota alrededor de Tristana. En las películas de Buñuel, los burgueses parecen estar incapacitados de «existir» sin sirvientes –«Viridiana», «El ángel exterminador», «Journal d'Une Femme de Chambre», «Tristana».

Tristana, vestida de negro, lleva luto por la muerte de su madre. Camina con Saturna, la sirvienta. Van juntas a la institución a recoger a Saturno. Los jóvenes juegan al fútbol. Uno de ellos le hace una zancadilla a Saturno y lo hace dar un traspiés. «Tiene edad suficiente como para trabajar» dice el sacerdote que está a cargo. «Te sacaré las orejas de un tirón –para lo que te sirven», le dice Saturna a su hijo, quien siempre se porta mal. // Saturna habla de Don Lope, «es un “caballero” de esos que ya no existen» –un tradicional «hidalgo» español: honor y tradición. // Don Lope se cruza con una joven en la calle y la piropea // Don Lope se ha empobrecido y poco a poco ha vendido todo lo valioso de la casa. // Don Lope ofrece a Tristana que «la protegerá». Se establece la relación padre/hija. // Don Lope le da información incorrecta a personas que persiguen a un ladrón. Dice: «Debemos proteger al débil» // Tristana le coloca las zapatillas a Don Lope. Don Lope llama a Tristana «Mi hija querida» –«Viridiana», «La joven», etc.–, aunque es sólo su tutor. // Don Lope se enfurece cuando amigos le piden que sea testigo de un duelo que se detendrá: «al ver la primera sangre.» Él no entiende las nuevas reglas. Se aferra a la idea de «Honor hasta el fin» // Tristana oye los lamentos del viejo campanero en relación a los repiques de la iglesia y a su significado: «Un tipo de redoble significaba «Agonía», otro «Muerte», otro «Fuego», otro «Misa». Ahora la comunidad no quiere que repiquemos (las campanas) pues ‘los despertamos». // Saturno, su amigo y Tristana juegan a juegos sensuales en el claustro. Ella juega lascivamente con la gran campana de hierro. En un sueño, «vé» la cabeza cortada de Don Lope colgada de la campana.. Se despierta. Don Lope la consuela : «Es bueno soñar. Sólo los muertos no puede soñar». // Don Lope pasa la mayor parte del tiempo en un café –sólo para hombres. Declara que respeta los mandamientos excepto los sexuales: «Ésos fueron introducidos por Moisés por razones políticas. No tengo escrúpulos en seducir a una mujer que consiente, ya que somos nosotros quienes debemos hacerla consentir. Las únicas excepciones son la esposa de un amigo o una virgen». // Saturno siempre se encierra con llave en el baño (¿masturbación?). // Don Lope vende las piezas de valor que todavía tiene en casa con el fin de cuadrar las cuentas, pero un amigo lo critica por vender a bajos precios. Contesta que no discutirá de dinero con traficantes, industriales o bandoleros. // Don

Lope le aconseja a Tristana que no se case nunca porque perdería su libertad. « [Debes conservar tu] libertad por la pasión, y [no aceptar] ninguna bendición.» // Tristana y Don Lope observan las columnas en la plaza. Don Lope insiste que son todas iguales pero Tristana responde que ve grandes diferencias entre una y otra columna y que a ella le gusta escoger. // Don Lope besa a Tristana por vez primera y ella suelta una risita infantil. Extraña y perturbadora risa... // A la noche, Tristana y Don Lope están en el cuarto alistándose para ir a la cama. Don Lope saca al perro del cuarto y cierra la puerta. La cámara y –por supuesto el espectador– son excluidos «junto con el perro», para que no puedan ver (voyeur), tal como sería en películas de sexo explícitamente comercial. // Tristana le dice a Saturna: «Desearía que [Don Lope] me amara menos. « Todavía no asume abiertamente el hecho de que puede tomar sus propias decisiones acerca de sus relaciones // Don Lope habla sobre «el trabajo.» Dice: «Abajo con el trabajo, sólo beneficia al cerdo explotador. Vivo mal, pero no trabajo». // Tristana le dice a Saturna que Don Lope está viejo y cada día es más ridículo. // Al caminar hacia el pueblo, Tristana escoge [la vía] entre dos caminos diferentes. Afirmación del deseo y la habilidad para escoger. // Un perro rabioso ha mordido a un niño. La Guardia viene a matarlo. El guardia explica que falló el primer disparo «porque tenía que colocarme de una manera tal que la bala no rebotara. «Buñuel se burla de la policía». Buñuel era «especialista», le fascinaban las armas. // Tristana conoce a un joven pintor que le gusta. En ese mismo momento, Don Lope se empolva la nariz. Celoso, Don Lope critica a Tristana por andar fuera tanto tiempo. Sospecha que se está «escapando de él» y que pueda estar viendo a otro. Le explica que prefiere: «Una tragedia, a encontrarme en una situación de hacer el ridículo.» Trata de reiterar el hecho de que es: «a la vez tu padre y tu marido». // Don Lope se topa en el parque con su acaudalada hermana. ¡Se insultan! El le pide dinero, ella se niega. // Saturno pasa más y más tiempo encerrado en el baño. Saturnino podría ser «hermano» de «El Gran Masturbador» de Dalí. Lo echan del trabajo. El capataz de la tienda explica: «No me importa que sea sordo, pero debe ser disciplinado». Buñuel padeció de sordera en la vida adulta y disciplinada jesuita, cuando era joven. Debe haber disfrutado colocando esa frase en la boca de una «figura de poder». // Tristana echa las zapati-

llas de Don Lope. // Don Lope explica «No quiero ser un viejo tirano de comedia». // Don Lope visita a Horacio, el pintor. El viejo desafía en duelo al joven. Horacio reacciona físicamente. // Tristana y Horacio se van en un tren. Don Lope le profetiza a Saturna: «Volverá». // Se muere la hermana de Don Lope –haciéndolo heredero. Don Lope se niega a asistir a los ritos funerarios de su hermana debido a las «...miles de sotanas que van a estar allí». Don Lope comenta irónicamente: «Si los padres pudieran llevarse todo el dinero luego de morir, los niños se quedarían sin dinero». // Don Lope vuelve a adquirir los objetos que se había visto obligado a vender en su pobreza. // Don Lope se sienta a la mesa del comedor, bebe champaña y habla con alguien. La cámara retrocede y descubrimos que está completamente solo y habla con él mismo // Tristana está enferma de un tumor en una pierna y ha vuelto a Toledo. Sádico, Don Lope le dice a Saturna: «Ahora no se escapará nunca». // Tristana decide volver a vivir en la casa de Don Lope. El doctor recomienda amputar la pierna de Tristana. // Don Lope le compra un piano de cola, fetichismo: los objetos sustituyen al ser amado. Saturna pregunta por qué compró el piano y el le contesta algo «lógico»: «Ella no toca el piano con su pierna.». Saturna y Don Lope frotan y acarician al piano. // El doctor insiste en la operación, pero sugiere que llamen un sacerdote en caso de que se muera Tristana. Explota Don Lope : «¡Sacerdotes en mi hogar! ¡Nunca! A pesar de que algunos dicen que Jesús es el primer socialista, hoy lo únicos sacerdotes que hacen honor a su nombre son los que defienden al inocente, son enemigos de la injusticia, de la hipocresía y del vil metal!» // Cuando se confrontan con realidad de la operación, el viejo y el sordomudo se abrazan como dos seres humanos buscando consuelo // Don Lope le dice a Horacio que quiere que venga y visite a Tristana. Realmente, le está tendiendo una trampa a ambos. Sabe que la relación sexual [la de Tristana y Horacio] nunca será igual después de la operación y por eso quiere precipitar su separación final y quedarse con Tristana. // Se escucha una pieza de Chopin al piano: el Etude en C «El Revolucionario». La cámara rastrea el sonido hasta que descubrimos a Tristana tocando. La cámara se mueve bajo el piano y vemos que tiene una sola pierna que usa el pedal «sostenido». Esta es una escena magnífica donde el uso de la cámara es dramáticamente determinante. // Horacio visita a Tristana, pero

ella le pide que se vaya –al parecer, ella se ha vuelto dueña de sus opciones // Don Lope compra dulces y caramelos para Tristana, como si fuera una niña. // Tristana camina dentro de la casa con muletas. Hacen un sonido particularmente misterioso y obsesivo. Buñuel es mencionado en los títulos finales como: «Sonido de Fondo por Luis Buñuel». Esta película es particularmente rica en el uso creativo del sonido, aunque Buñuel siempre utilizó el sonido como expresión dramática. La única música en la película es la pieza de Chopin que Tristana toca en el piano y la canción del vendedor callejero // Un sacerdote aconseja a Tristana que se case con Don Lope: «No necesariamente para procrear, sino para acabar con su vida pecadora». El sacerdote, superficial y dogmático, conduce a Tristana hacia un resultado que sólo puede ser trágico. // Tristana le prohíbe a Don Lope de besarla. // Saturno entra al cuarto de Tristana con el fin de hacerle el amor. Ella lo disuade utilizando señal de sordomudos (!) Él se va. Luego, en forma provocadora, ella se levanta y va al balcón. Saturno la observa desde el jardín. Le hace señales para que abra su túnica, y ella provocadora, lo hace y se enfrenta a él en todo su desnudo esplendor, Tristana bello pájaro herido –el sonido de los pájaros es casi ensordecedor–. Saturno corre hacia el bosque, cual buen onanista. Buñuel utiliza un interesante «corte elíptico» cinematográfico de Saturno desapareciendo a lo lejos para proseguir su solitario destino de masturbador «saturniano». // Nos encontramos en una iglesia frente a la estatua de la Virgen María, testigos del matrimonio de Don Lope y Tristana –magnífico eclipse dramático...– // De vuelta a casa, Saturna prepara la cama de los recién casados. Lope se perfuma, pero Tristana se dirige a su antiguo cuarto, diciéndole cruelmente a Don Lope: «Parece increíble que a tu edad todavía tengas ilusiones...». El role de «poder» se ha traspasado a Tristana // Don Lope ha invitado a tres sacerdotes a tomar chocolate caliente. Don Lope se da por vencido, permitiendo que sacerdotes entren a su hogar. Es el primer indicio de su próximo declive. Mientras hablan, Tristana camina de un lado a otro del corredor. El sonido de sus muletas se asemeja al repique mortuario de las campanas. // Afuera, nieva. El tictac del reloj indica el paso de tiempo. Tristana sueña de nuevo con la cabeza cortada de Don Lope colgada de la campana de la iglesia. Se despierta angustiada y escucha que Don Lope le pide ayuda suavemente. Está teniendo

un ataque cardíaco y le pide que llame al médico. Ella toma el teléfono, pero, cambia de opinión y hace creer que hizo la llamada. Vuelve al cuarto de Don Lope y abre la ventana. Nieva afuera. Don Lope muere. // Una serie de escenas retrospectivas revelan aspectos diferentes del pasado de Tristana. En la banda sonora, la música en reverso, el viento fuerte [¿de cambio?] se escucha.



Le Charme discret de la Bourgeoisie
(*El Encanto Discreto de la Burguesía*), 1972

Le Charme Discret de la Bourgeoisie

(El encanto discreto de la burguesía)

Francia, 1972. 103 minutos. Color

con Fernando Rey (Rafael Costa), Paul Frankeur (François Thévenot), Delphine Seyrig (su esposa), Bulle Ogier (Florence), Jean Pierre Cassel (Henri Sénéchal), Stéphane Audran (su esposa, Alice), Michel Piccoli (Ministro)

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. Efectos de sonido: Luis Buñuel.

Fotografía: Edmond Richard. Producción: Serge Silberman para Greenwich Film Production (París), Jet Films (Barcelona), Dear Film (Rome).

«Firme como una roca en relación a sus viejas rebeliones y a su trayectoria creativa, Buñuel ha cubierto sus pezuñas con un guante de dulzura con el fin de poder arañar mejor. Lo que nos ofrece aquí – esta sorpresiva y penetrante mezcla de *comedia/vaudeville* surrealista con poemas oníricos– es mucho más de sí mismo. Sólo él podía juntar tales ingredientes. Tejido de sueños, decorado con el matiz de la imaginación, este nuevo film pertenece naturalmente a una larga línea: no hay problemas de continuidad en la obra de Buñuel». (Jean de Baroncelli, *Le Monde*, Sept 16, 1972).

Premio Oscar de la Academia a la Mejor Película Extranjera, 1973

¡Mejor Película! ¡Mejor Director!

Vincent Camby, *The New York Times*

Sociedad Nacional de Críticos

*****[Un espectador aislado en una sala oscura, la luz del proyector titila... Se agitan nuestras pulsaciones oníricas... «¿Qué son “sursiques”?» «No importa...¡pues, venga rápido!» Diálogo onírico/absurdo/erótico entre Rafael Costa, su Excelencia el Embajador de la República de Miranda y Mme Thévenot. // «Ah... los sueños son a veces tan ciertos...» El jefe de la policía. // «El hielo debe ser de excelente calidad, muy frío, duro; de 15 a 16 grados bajo cero» Parte de la receta para el martini seco de Buñuel, en la más evasiva, frustrante de sus películas, como para dejar perplejo al más pintao...

Desde la primera vez que Buñuel fue expuesto al cine detectó su potencial como vehículo de la imaginación y la revelación. Esta película fue realizada por Buñuel a los 72 años. Fiel a sí mismo –a través del tiempo y del espacio– el cineasta desentierra sistemáticamente sus sueños. Fernando Cesarman, el psiquiatra mexicano en su excelente texto «El

Ojo de Buñuel escribe sobre «El Discreto Encanto de la Burguesía»: «Todo el filme es el sueño del Embajador (léase el propio Buñuel) descubriendo los diferentes aspectos de sus conflictos [interiores]...serenamente, con notable seguridad». Buñuel explica lo cuidadosamente que tuvo que trabajar para que el film adquiriera la fluida tacto de un sueño: «Escribimos mas de cinco versiones del guión...». Buñuel nos sirve un cocktail de deslizantes pesadillas tragicómicas y frustraciones de la burguesía. Un ataque sutil y feroz al «*Establishment*». Si el espectador se dispone a ver «El Discreto Encanto de la Burguesía» con la intención de encontrarse con una historia concreta, lógica y cronológica será confundido. Como en un sueño, lo inesperado es rutina. La película es un ejercicio extremo de distinción entre sueños y realidad; alguien sueña los sueños de otro, mientras un segundo se encuentra «verdaderamente» soñando... ¡*Un cine laberíntico!* Buñuel menciona sobre los sueños: «Dicen que durante el proceso del sueño la mente se protege del mundo exterior y es mucho menos sensible al ruido, a los olores y a la luz. Al mismo tiempo, parece que la mente es bombardeada desde el interior por una verdadera tormenta de sueños que rompen como olas. Miles y miles de imágenes surgen cada noche, para luego disiparse después de haber envuelto la tierra en un manto de sueños perdidos... Todo, absolutamente todo, ha sido imaginado por esa mente, alguna que otra noche y todo, igualmente, será muy prontamente olvidado. (Buñuel, *Mi último suspiro*)

SUEÑOS: Los personajes de «El ángel exterminador» estaban cautivos en un único sueño común, puestos en escena en un sólo escenario, una sola locación. En esta película los personajes viajan, se roban los sueños los unos a los otros, en búsqueda constante de equilibrio. // El primer sueño «evidente» es el *flashback* del teniente en el cual recuenta su niñez. Su madre falleció y «su padre» se responsabilizó por su educación. El niño fue enviado a una escuela militar donde tuvo que aprender «Disciplina y Honor». La propia experiencia de Buñuel con los Jesuitas debe haber sido similar. El joven vestido de uniforme militar va dando saltos a lo largo del pasillo lo que indica que aún tiene facetas infantiles de su personalidad. El sonido del reloj en la banda sonora indica el paso del tiempo. El niño ve la imagen de su madre muerta a través del vidrio de una ventana pero no logra tocarla. Escribe: «Madre te quier...» sobre un espejo... Obvia pulsación incestuosa en toda la escena. Recordato-

rio: Buñuel era muy cercano a su madre y era su favorito. // La madre explica al niño que el hombre que asegura ser su padre es realmente asesino a su verdadero padre en un duelo –fascinación recurrente con los duelos en la obra de Buñuel: «Belle de Jour», «La vía láctea», «Tristana», etc.–. // El niño percibe a su padre sangrando // En el sueño del policía habrá igualmente un «policía sangrante». La madre le pide al niño que envenene al asesino de su padre –reflejos de un Hamlet lejano...–. Simbólicamente escogen la leche como la bebida con la que van a envenenar al asesino/padre. El veneno es alimento *vital* de la madre –la leche es recurrente en películas de Buñuel. «Los olvidados», «La joven», etc.

Un sargento del escuadrón relata el segundo sueño. En éste se encuentra caminando calle abajo con un amigo llamado Ramírez –la misma inicial de Rafael, el nombre del Embajador, tal como señala el psiquiatra Cesarman. // Su amigo entra a una casa y aparece un tercer hombre. Este le dice al sargento que Ramírez ha estado muerto desde hace seis años. Una mujer aparece. Se trata de su madre. Habla el sargento: «Madre, el saber nos va a separar» –casi palabra por palabra el mismo diálogo entre los amantes eternos de la película «Abismos de pasión»–. El sargento entra a la casa buscando a Ramírez. Cuando sale su madre se ha desvanecido. Se encuentra solo, buscándola «entre sombras...».

Estos dos sueños se encuentran separados en la película, sin embargo si los juntamos creando una cierta continuidad... ambos protagonistas son militares, y ambos están buscando a una madre evasiva. Inclusive; ambos podrían ser la misma persona. Al finalizar la narración del sueño, el Coronel le pide al sargento que le «cuenta el sueño del tren» –ver el sueño del tren de Buñuel en «Citas y misceláneas»– ... pero, ¡oh!, frustración... los soldados deben partir porque los atacantes han iniciado su ofensiva antes de lo pautado... ¡y este sueño nunca llega a ser contado! «Cuando Lázaro regresó no tenía recuerdos», dice el Embajador... señalando la fragilidad de la memoria.

El siguiente sueño «múltiple» es mucho más sutil, complejo e interesante. En ningún momento se anuncia que se trata de un sueño. La secuencia se desarrolla en un estilo y tono «realista». Poco a poco los personajes descubren que algo incómodo y extraño sucede. La primera pista surge cuando los pollos que han sido servidos en una bandeja

caen al piso y el grupo se percata de que son de goma y que ¡rebotan! Se abre la cortina, se encuentran en el proscenio de un teatro y los espectadores insistentes piden que comience la «representación». // Buñuel soñó que una vez representaba un papel en una obra. Salió al escenario y no pudo recordar una sola palabra de su parlamento. «Traté de reconstruir algunas de estas imágenes de mi sueño en «El discreto encanto de la burguesía» (1) // Los personajes del filme están representando a «Don Juan Tenorio» del dramaturgo español Zorilla –obra favorita de juventud de Buñuel y García Lorca en la Residencia de Estudiantes de Madrid–. Algunos personajes no soportan la tensión y se escapan. El obispo, un eclesiástico acostumbrado a las letanías y la disciplina, trata de decir su parlamento. Su reflejo primario es hacer lo que le dicen... y por consiguiente lo que el tramoyista (dogma) le está susurrando... pero, como «Simón en el desierto», a pesar de que lo «soplan», no recuerda su parlamento... y... ¡Sénechal despierta en casa! Hacía la siesta y soñaba lo que acabamos de ver.

Continúa el filme con una repetición del comienzo del sueño de Sénechal con ligeras diferencias que se tornan más acentuadas a medida que progresa la secuencia. Poco a poco los personajes se vuelven más y más agresivos hacia el Embajador y su país. Se habla de guerrillas: «Es parte de nuestro folklore», se defiende el Embajador. De todos lados brotan preguntas y acusaciones. «¿Tiene problemas con los estudiantes?», «¿Hay mucha miseria en Miranda?». Rafael contesta: «No creo que la brecha entre ricos y pobres se esté haciendo mas grande...». Otro ataca: «¡Pero hay una corrupción desenfrenada en tu país...!». Rafael trata de escapar pero es detenido por la esposa del Coronel // ¿Será parte del filme «El ángel exterminador» y no puede marcharse? // «Miranda tiene el récord mundial *per capita* de homicidios por habitantes...» grita el Coronel. Se insultan y el coronel lo abofetea –recurrencia de duelo–. Rafael saca una pistola y le dispara al Coronel... y aquí nos topamos con un magnifico giro laberíntico/poético de Buñuel: de hecho, el sueño de Sénechal (el primero) era realmente Thévenot que lo estaba soñando... y el todo se convirtió en pesadilla del Embajador... Una caja dentro de otra caja, dentro de otra caja, *ad nauseam*...

El siguiente sueño comienza como un *flashback*. Un policía cuenta la historia de «El policía sangrante». Se trata de un policía, sádico y torturador que fue muerto durante una manifestación políti-

ca. El policía usa un piano «electrificado» que imparte descargas eléctricas a los prisioneros y los hace «cantar» una canción macabra... Esta escena recuerda la escena en «Un perro andaluz» donde dos burros muertos «viajan» dentro de un piano. Un policía le dice a otro que su fantasma regresa sistemáticamente cada año, para «espantar» a los otros policías en la fecha de su muerte... ¡¡Sorprendentemente el «policía sangrante» abre las celdas de los prisioneros!! ... y... doble salto mortal hacia atrás: ¡es el jefe de la policía que ha soñado su propia secuencia frustrante...!

Es la casa del Embajador. Finalmente han logrado sentarse a la mesa y se preparan para comer. De pronto, narcotraficantes rivales entran en la habitación y los asesinan a tiros... El Embajador se ha metido «bajo la mesa», literalmente. La mano del embajador sale debajo de la mesa y toma un trozo de comida de un plato. Se traga la comida apurado mientras el gángster lo observa. La manera exagerada y frustrante como come el embajador tiene matices sexuales, y recuerda la manera de comer de los amantes de «Subida al cielo», la manera como muerden pieles de naranja y la ansiedad por la comida en «Los olvidados». // El embajador se despierta y va rápidamente hacia la nevera para buscar algo de comer. Nos damos cuenta de que posiblemente toda la película ha sido su propio sueño...(¡!?).

FRUSTRACIÓN ALIMENTICIA: El conflicto central recurrente en la película es el hecho frustrante que los personajes no logran... comer... ya que cada vez sucede algo que frustra sus intenciones. En «El Ángel Exterminador» la razón por la cual el grupo no puede salir de la habitación es intangible e inexplicable. En esta película la frustración es un evento ligado a la realidad «nutritiva»..

El primer intento frustrado de alimentarse sucede en el hogar de Sénechal. El grupo viene a cenar y se encuentra con que no los esperan pues ha habido una confusión con la fecha. Se van a un restaurante cercano –al comienzo no pueden entrar, al contrario del «El ángel exterminador»...–. El propietario acaba de fallecer y el cadáver se encuentra en el cuarto al lado del comedor. ¡Esto le echa a perder el apetito a cualquiera!

Nuevamente el grupo se encuentra en casa de Sénechal para almorzar –esta vez en la fecha correcta– pero... una violenta explosión de libido sexual se apodera de la pareja Sénechal. Sienten la

necesidad imperativa de hacer del amor DE INMEDIATO...» L'Age D'Or». Abandonan la casa y se esconden detrás de matorrales. Sénechal le dice a su mujer: «Haces mucho ruido cuando haces el amor». Los demás, inquietos, creen que algo grave sucede ya que los anfitriones no han vuelto. Piensan que tal vez sea una redada de la policía. Se marchan apurados y sin comer.

En una tercera ocasión las tres damas se encuentran en un salón de té. No hay té y piden café. No hay café, ni leche, ni ningún tipo de infusión. Sólo agua.

La cuarta vez, están a punto de sentarse en una mesa cuando son interrumpidos por soldados en maniobras.

En la quinta oportunidad se trata de un sueño. Son invitados a cenar al hogar del Coronel pero se hallan en un escenario de teatro.

El sexto instante es en el hogar de Thévenot. Cuando están a punto de probar la exquisita comida son interrumpidos por la policía que viene a encarcelarlos por tráfico de drogas.

Durante el séptimo y último incidente están a punto de comer pero son «interrumpidos terminalmente» por los gángsters que los asesinan...

Esta película tiene diálogos extraordinarios, una banda sonora creativa, e ideas directoriales magníficas. // El grupo llega por primera vez a la casa de Sénechal, Thévenot agita su dedo frente Florence sin razón aparente y todos ríen (ver «Sueño» de este mismo artículo) // Los burgueses tienen gustos refinados, contradictorios y caprichosos; caprichos de la moda y costumbres de los muy acaudalados. En el restaurante a donde se dirigen luego de dejar el hogar de Sénechal, los diálogos frustrantes tienen que ver con comida: «Con el pescado o las ostras amo el vino rojo»; «No me gustan los escargots»; «El paté de liebre está muy salado»; «Probablemente el caviar no sea tan bueno como el de mi casa, y seguro que me darán muy poco», «Un restaurante barato donde no hay clientes es muy preocupante» –y en uno de ellos observamos la obsesión del director– ...«Cambiaré el melón por un martini seco». // El escudo del país Miranda consiste en una solitaria mata de coco plantada en el desierto con una luna que apunta hacia abajo. // La mata en medio del desierto recuerda a la columna de Simón // Desde su ventana, el embajador observa a una bella mujer (una especie de «terrorista sexual») a lo lejos en la calle, frente a la embajada.

Le dispara a los juguetes mecánicos que ella está vendiendo —clara alusión a «Un Chien Andalou»—. La mano cortada se ha convertido en juguete eléctrico...¿consolador? // Mientras el grupo saca cocaína de la valija diplomática hablan de otros diplomáticos que están en el mismo negocio. Pasa un automóvil haciendo un ruido que ahoga los diálogos —el uso del sonido con fines dramáticos es particularmente importante en este film, tanto es así, que Buñuel, al igual que en «Tristana», colocó su nombre en los créditos como «Efectos sonoros especiales»: Luis Buñuel—. // Los diálogos de la escena siguiente tienen un significado especial para los latinoamericanos: «¿Dónde estás colocando tu dinero?, pregunta. En el mismo lugar que tú. En Miranda no por supuesto», contesta. // El trino del pájaro puntualiza las escenas exteriores diurnas. Les otorga una sensación sensual y bucólica... —en «Un Chien Andalou» el hombre cae muerto después de palpar la espalda desnuda de una mujer en un escenario campestre. // Comenta Alice: «Su hermana (Florence) vomitó (estaba borracha) el ascensor y el taxi y se ensució las uñas». La reacción de Florence es: «¡Yo no tengo las uñas sucias!» — Uñas sucias significan «trabajo manual»— aborrecido por ese grupo de burgueses... // Uno de los hombres tiene su propia visión acerca de la típica obsesión con los barbitúricos: «No hay mejor tranquilizante que un martini seco. Lo leí en un diario femenino». // Mientras están explicando cómo hacer el trago, el embajador frota sensualmente el cuello de la esposa de Thévenot. Los pájaros trinan felizmente. // Sénechal y Alice —¿será una coincidencia que su nombre sea Alice como la niña del «país de las maravillas»?—. Salen por la ventana y corren a hacer el amor entre los arbustos («L'Age d'Or»). La doncella observa —hay múltiples casos de voyeurismo en los filmes de Buñuel: «El», «Viridiana», «Tristana», etc. // Invitan al chofer «a tomarse un trago con ellos». El hombre apura ávidamente el martini de un solo trago. El embajador es condescendiente: «Maurice es un hombre común, no es educado. Ningún sistema es capaz de darle a la gente un refinamiento adecuado...» y añade: «¡... y conste que no soy reaccionario...!»). // El grupo se va de prisa porque cree que podría haber una redada de policía. Florence vomita otra vez por la ventana del taxi. // Llega de nuevo el obispo/jardinero. Este personaje es uno de los más interesantes y originales de la película —como la mayoría de los personajes de Buñuel, es ambivalente¹. // La criada le cuenta a Inés:

«Vendí mi carro para caridad de los pobres». El obispo/jardinero va al establo y mira las herramientas de jardinería. El primer objeto que toma es una hoz—¿referencia al martillo y la hoz de los comunistas...?!—. Con la herramienta realiza simples gestos de jardinería pero estos parecen esconder una latente violencia. El obispo cambia su sombrero de cura por la gorra de jardinero. // La pareja Sénechal no cree que él sea obispo y lo echan. Se preguntan por qué los demás se fueron tan de prisa y Alice apunta: «Algo los asustó». Sénechal replica: «A todo el mundo le asusta una cosa u otra». // Regresa el obispo, esta vez vestido con sus propias ropas —«el hábito hace al monje»—. La justificación para convertirse en jardinero refleja un delicioso y mordaz humor: El obispo dice: «La iglesia ha cambiado. ¿Conocen a los curas trabajadores? También los hay obispos...». Le cuenta a Sénechal que sus padres fueron envenenados pero que nunca se halló al culpable. Sénechal le pregunta cuánto cobra como jardinero, el obispo contesta: «Salarios de sindicato, ni más ni menos». Hipócritamente Sénechal responde: «El antiguo jardinero no estaba sindicalizado pero... yo deseo estar dentro de las reglas...». // El grupo camina por la carretera —ver el final del artículo para una explicación de Buñuel sobre esta secuencia enigmática. // Las tres damas se sientan en un salón de té «No soporto al chelista, odio los chelos» («L'Age d'Or», «El ángel exterminador»), dice Florence: «A Alice le gusta el instrumento». Responde Mme. Thévenot: «Los tendrían que botar de la orquesta (!)», continúa Florence, mima los dedos vibrantes de los chelistas... «Mira lo que hacen esos dedos... Como si fueran jóvenes...» // El odio de Florence a los chelos y el amor de Alice por los dedos implica que estamos frente a un conflicto erótico // ...Un teniente se acerca a su mesa. La conversación se inicia con el cliché: «¿Tuvo usted una niñez feliz?, a lo que Florence responde crípticamente: «¡Tengo un complejo de Euclides!»... —Euclides, matemático griego... Me pregunto ¿qué es lo que a Florence le gustará medir? // El militar cuenta la horrible historia de cómo mató al asesino de su padre (ver la sección en «Sueño».) Luego del sueño, estamos de vuelta en el salón de té y termina su cuento diciendo: «UNOS DÍAS DESPUÉS —nos recuerda

1 Buñuel tenía un proyecto que nunca materializó el de hacer una adaptación cinematográfica de la novela inglesa gótica «The Monk» de Lewis. La sexualidad ambigua y tensa del tema del libro le habría sentado particularmente bien al universo de Buñuel.

a los títulos en «Un Chien Andalou» y «L'Age d'Or»—. Sigue el militar: «Me fui a la escuela militar donde me aguardaba una vida apasionante...» // Mme. Thévenot tiene un encuentro de seducción con el embajador. Rafael se rocía la boca con perfume antes del encuentro—Don Lope en «Tristana» hace lo mismo—. Curiosamente esta es la primera vez en la película que alguien se traga algo... ¡apartando el martini! // Cierra la ventana y observa por el hueco. Dice «Hola» en español. Mme. Thévenot explica su tardanza y él responde de extraña manera: «No tanto, no tanto». El embajador le ofrece champaña. Ella dice: «Sí», pero él inmediatamente replica: «¡No! ¡Luego!». El marido, Mr. Thévenot, entra a la casa pero en vez de que Mme Thévenot se esconda como en un típico melodrama, ella sale, lo recibe y le ordena que la espere afuera ya que aún tiene cosas que «hablar» con él embajador. Rafael le ofrece mostrarle sus «sursiques»...(?). Cuando ella pregunta de que se trata (los sursiques), Rafael contesta: «No importa, venga rápido». El embajador dice «Adiós», también en español. // Llega la «guerrillera/terrorista». El embajador saca su pistola que se encontraba escondida en la sopera. Rafael asalta a la guerrillera. La catea sexualmente: «¿Está armada?». Continúa irónicamente: «Usted está mejor hecha para el amor que para la guerra». La guerrillera se rasca una pierna. «Usted me tilda de bastardo cuando yo podría ser hasta socialista—si ellos creyeran en Dios...». // Ella quiebra furiosamente un objeto de la casa (una lámpara en este caso) como Modot en «L'Age d'Or». El le dice de manera irónica: «La violencia no conduce a ninguna parte» —por supuesto él es la violencia personificada... // Revisa su cartera y encuentra un pedazo de pan, unas cartas, la «llave de los sueños» (*¿la clef des songes, libro de poesía de Andre Breton?*) y una pistola... El Embajador emite un sorprendido «¡Caramba!» —ahora sabemos que conoce al menos *tres palabras* en español...—. La guerrillera se torna violenta. El embajador le comenta: «Tenemos las mismas ideas acerca de la bomba (atómica) y la contaminación. Creo en el amor libre y tú también...». Ella se levanta y comienza a contestarle. El agudo pito de una sirena bloquea —de manera frustrante— el sonido de su voz. Sólo podemos escuchar la respuesta del embajador: «Si lo dijo Mao, es porque no entendía a Freud». Este juego de palabras de asociación surrealista... pareciera contener una extraña lógica...como a menudo lo onírico // Rafael le dice que la única solución posible para Miranda es la militar —

nuevamente un comentario acerca de la política latinoamericana—. Ella toma la pistola de la mesa y le dispara... pero (frustración) está descargada². El embajador, «amablemente», la deja marchar pero le hace una señal a dos policías parados afuera que la detienen y se la llevan en un auto. // Los amigos se están preparando para cenar en un casa lujosa. Florence junta sus manos en gesto que se asemeja al órgano sexual femenino: «Este es el emblema del Movimiento Internacional de la Mujer... Es estúpido como todos los demás emblemas: fascistas, comunistas, Victoria, y «Cristo es Nuestro Señor». El embajador apunta su dedo hacia abajo y responde « Morituri te salutam» –la frase de sentencia a muerte del Emperador romano. // El obispo confunde la geografía latinoamericana y mezcla la ubicación de países y de sistemas montañosos³. // Soldados en maniobras interrumpen el encuentro. Los soldados fuman marihuana. El diálogo tiene su lógica propia...: «¿Es mexicano?», «¡No del Congo!», «¿Infantería?», «No, Caballería». El embajador, quien es también narcotraficante, se muestra impresionado al saber que en el ejército se fuma marihuana. Dice que «su» ejército (en Miranda) es completamente austero (!). El Coronel continúa con el eterno cliché: «Oh, la marihuana no es nada...». Sénechal cínicamente profesoral replica: « ¡Es el primer paso hacia el uso de drogas más peligrosas! ¡Odio a las personas drogadas...!». Hablan de Vietnam y de drogas. Dicen que debido a las drogas los norteamericanos lanzaban bombas a su propia gente. «Si le lanzan bombas a su gente tendrán sus razones», replican. El obispo dice: «Durante la Primera Guerra Mundial los franceses obligaban a sus tropas a tomarse tres botellas de vino diarias y a pesar del vino hubo muchos desertores en Verdun». Están listos para sentarse y comer un poco de *foie gras*. Los soldados deben marcharse porque «los verdes» han comenzado el ataque antes de la hora acordada... pero... antes de marchar un sargento les cuenta el sueño que ha tenido (ver la sección en «Sueño»). // Luego del sueño, el Coronel los invita a cenar. El grupo está ahora en el lujoso hogar del

2 Buñuel fue un asiduo coleccionista de armas. Fabricaba sus propias balas. Una vez trató de inventar una bala que se deslizaría cuando diera en el blanco... para que ni hiciera daño, al menos físico –desafortunadamente nunca funcionó

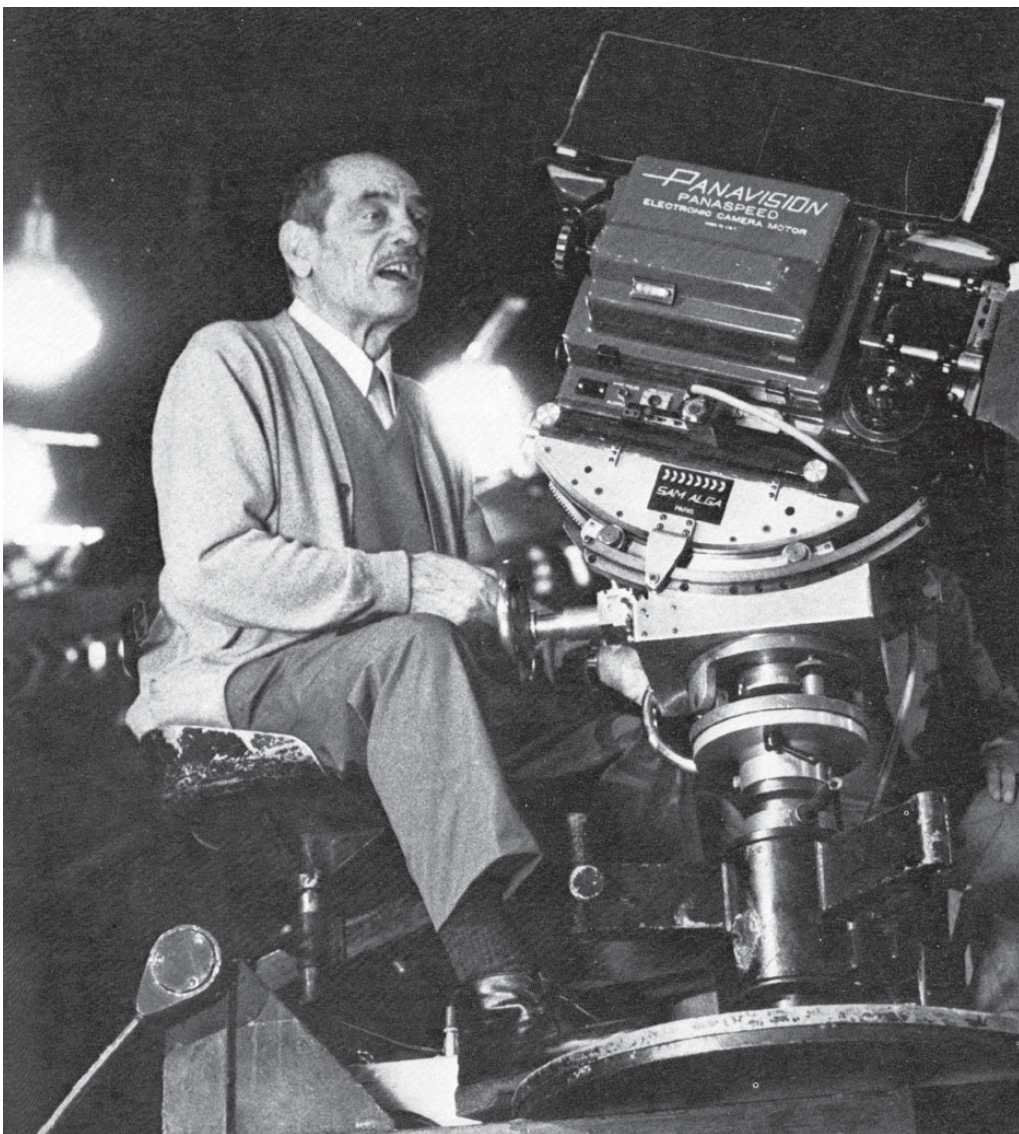
3 A Buñuel le gustaba criticar a los franceses por no conocer nada la cultura española. Decía que un país necesitaba tener armas con al fin que sus vecinos se interesaran por la cultura de su país.

Coronel. El Coronel enseña el sombrero que Napoleón usó en la batalla de Wagram. El sombrero le sienta muy bien al obispo... Toman whisky con «Quasi Cola». El mesonero trae una bandeja con aves que rebotan cuando caen al piso. Son pollos de goma. Se escuchan las tres llamadas típicas usadas en el teatro europeo antes de comenzar la función... (ver la sección en «Sueño») // Las flores se abren y los pájaros trinan en casa de los Sénechal. Una campesina llega en un carruaje a caballo buscando a un cura para que confiese a un moribundo y le dé los santos óleos. Ella dice: «Lo que realmente necesita es un doctor pero no lo quiere» («Nazarín»). El obispo se viste con su traje religioso y acompaña a la mujer. Antes de partir ella le dice, como en un sueño : «Odio a Cristo. Voy a entregar unas zanahorias pero tan pronto vuelva les contaré por qué»... Por supuesto que nunca regresa... El moribundo se confiesa con el cura. Le dice que envenenó a sus patrones y le muestra un cuadro donde el obispo se reconoce a sí mismo, rodeado de su familia cuando era niño. Le otorga el perdón, pero... al irse toma un rifle y le dispara (L'Age d'Or) // El grupo está en casa de Thévenot, se están alistando para la cena, entra la policía, los arrestan y los encierran en la cárcel. Florence es arrastrada por un policía mientras grita furtivamente: «¡No sea chelista!»—un recordatorio de la secuencia del salón de té // Continúa el sueño en la estación de policía (ver la sección en «Sueño»). // En la oficina del Ministro del Interior, éste ordena a la policía la liberación de los prisioneros. Mientras explica por qué, se escucha el ruido de un jet que pasa encima y que ahoga el sonido de su voz. Esto hace imposible que el espectador entienda las razones que le está dando a la policía para liberar a los narcotraficantes. El ministro repite por segunda vez... La voz es igualmente inteligible para el espectador, pero esta vez, el jefe de policía escucha y entiende. El oficial llama a un policía y le da la orden de liberar a los prisioneros. El sonido de la máquina de escribir ahoga su voz, por lo cual el espectador —frustrado una vez más— no llega a saber por qué dejaron salir a los prisioneros. Quizás es un caso, no de «justicia ciega», sino de «justicia sorda». // El grupo se prepara para cenar en la casa del embajador. Florence menciona que «había 150.000 chelistas en la vía... generando un tráfico...». Mr. Sénechal le explica a los demás que la criada—que parece de 20 años—tiene realmente 52 y que trabajaba en su hogar cuando era un niño... Alguien dice que ha escuchado que hay un conocido Nazi establecido en Miranda. El

embajador contesta que lo conoce, pero que «es un verdadero caballero» y añade: «Uno puede ser pobre y ladrón y rico y honesto...». ¡Finalmente, logran tomar un poco de sopa! Comienza una seria, pero inconsecuente, conversación burguesa. Comparan tiempos de cocción del cordero, Sénechal se levanta para trincar la carne, «es necesario levantarse para trincar el cordero». Thévenot añade profesoralmente: «Es más correcto». Sénechal acepta sumiso: «Gracias por la lección»./ / Florence, la joven dama borracha, le pregunta al embajador cuando nació. Rafael le contesta que el 22 de febrero de 1922. Sucede que ese día Buñuel tenía exactamente 20 años... nació el 22 de febrero de 1900. // El Embajador dice que es de ascendente Piscis... y continúa con «la importancia de «tener un código moral personal». Sabemos que la «moral y ética» (su muy especial y propia) es una de las serias preocupaciones de Buñuel. // Florence dice que el embajador tiene «proyectos e ideas nobles e importantes», cliché común. Florence continúa con una frase más intelectual y más elaborada: «Tiene usted una visión sintética del universo...». Todas estas desconcertantes «joyas» están mezcladas con conversaciones acerca de «granos americanos enlatados», «tiempos de cocción para la carne» y otros temas culinarios.

En una entrevista, Buñuel habló acerca de la secuencia recurrente de la gente caminando en la calle⁴. «Tuve esta imagen de gente que caminaba en la vía. Quería mostrar al grupo la primera vez caminando alegremente por la calle. Al final de la película los veríamos de nuevo caminando por la [misma] calle pero ahora tristes y cansados. Entonces me di cuenta de que ellos [los analistas y los semiólogos del cine...] iban a decir que este cambio era “simbólico”, algo así como que la burguesía va hacia su fin, hacia su decadencia. Conservé la imagen porque me gusta y filmé las dos secuencias rigurosamente similares...»

(4) Luis Buñuel - Agustín Sánchez Vidal.



Buñuel durante *Le Fantôme de la Liberté*, 1974



Le Fantôme de la Liberté (El fantasma de la libertad), 1974

Le Fantôme de la Liberté

(El fantasma de la libertad)

Francia, 1974. 103 minutos. Color.

Adriana Asti (la hermana del jefe de la policía y la mujer de negro), Julien Bertheau (el primer jefe de policía), Jean-Claude Brialy (Foucauld), Mónica Vitti (su esposa), Adolfo Celi (el doctor), Michel Piccoli (el segundo jefe de policía), Marc Mazza (el sargento en el tanque).

Guión: Luis Buñuel con la colaboración de Jean-Claude Carrière. Fotografía: Edmond Richard. Edición: Hélène Plemianicov. Producción: Serge Silberman para Greenwich Film Production.

Pensándolo bien, hoy en día me parece que «La vía láctea», «El discreto encanto de la burguesía» y «El fantasma de la libertad» –todos guiones originales– forman una especie de trilogía, o tríptico, como en la Edad Media. En las tres películas se pueden hallar los mismos temas y a veces las mismas frases. Todos hablan sobre la búsqueda de la verdad de un ritual social implacable del cual debemos huir una vez hallado. Todas hablan de la búsqueda implacable, a través del «hasard», de un código moral personal, del misterio que debe ser respetado. (Luis Buñuel, 1982, transcrito por Marcel Oms en *Don Luis Buñuel*, 7ART, Les Editions du Cerf, París, 1985).

*****El documentalista, fotógrafo y etnólogo francés Pierre Espagne, que conoció bien a Buñuel durante sus días en París, me contó una anécdota sobre cuándo y cómo Buñuel obtuvo una idea para este film. En 1955, Buñuel y Espagne fueron al «Café Le Select» en Montparnasse y luego al «Estudio Parnasse» en la calle Jules Chaplain para ver «Calder's Circus» –un cortometraje sobre el artista norteamericano. Se detuvieron en una «crêperie» (venta de panquecas). Al rato, Buñuel fue al baño. Cuando regresó, estaba jubiloso: había tenido una idea. Mientras se encontraba sentado en el retrete se dio cuenta que todavía comía la panqueca. Entonces «era lógico» que si comías sobre el retrete, podrías también defecar sentado sobre las sillas frente a la mesa del comedor... así fue tomada –de la realidad– la idea para la escena de comida de los burgueses sentados sobre retretes, realizada 19 años después.

Buñuel reconoce la evolución de sus filmes escandalosos y violentos de su juventud. «Ahora puedo decir con humor lo que solía decir con violencia. Me siento cada vez menos inclinado hacia la violencia. Hoy la violencia y el escándalo están en todas partes. Hay guerras, revoluciones, terrorismo. El escándalo y la violencia ya no nos sirve a los artistas» («Enchainé a la Liberté» por Roxanne Saint-Jean, *Avant Scène du Cinéma* No. 151, Oct. 1974). A menudo se ríe en «Le Fantôme de la Liberté» pero es una risa agridulce; no dejamos, en ningún momento de sentirnos confrontados con la tensión y la angustia de nuestros tiempos.

Buñuel mientras preparaba «Le Fantôme de la Liberté»: «Esta vez voy a hacer una película genuinamente “sin obstrucciones” [libre]». Esta es la clave para el tono sorprendente de una de sus películas más enigmáticas y menos convencionales del autor. Buñuel continúa: «Tendrá una construcción más libre y más imaginativa que mis otras películas... y no se prestará para el análisis simbolista»... Que el inquisitivo semiólogo cinéfilo se «prepare» ya que muchos han roto con esta película, su «diente analítico», para deleite de Buñuel...

«Le Fantôme de la Liberté» es una obra aparentemente «improvisada» o, al menos, liberada de las reglas y estructuras tradicionales; pero no es el resultado de un proceso anárquico sino la síntesis libre del estructurado pensamiento surrealista y maduro de su autor. Buñuel utiliza la imaginación e instinto poético para propulsar el proceso inventivo: «Tomo una imagen o un personaje... y me pregunto ¿qué pasa luego? Y me contesto: «él hace este gesto, él recoge tal objeto» y eso lo mantengo. Es un proceso que no tiene nada que ver con el simbolismo». («Enchainé a la Liberté» por Roxanne Saint-Jean, *Avant Scène du Cinéma* No. 151, Oct. 1974). Buñuel da otra visión de su proceso creativo: «Considero que el “azar”, lo fortuito, gobierna nuestras vidas. Estoy aquí tratando de hablarles sobre por qué el espermatozoide de mi padre penetró el óvulo de mi madre con el fin de que yo fuese formado. ¿Por qué este espermatozoide en particular, cuando hay tantos pululan (qui frétille) por allí? Perdónenme la palabra “frétille”. Sin embargo, “Le Fantôme de la Liberté” sólo imita el mecanismo del “azar”. Fue escrita de manera consciente. No es un sueño ni un delirante flujo de imágenes». (*Cahiers du Cinéma* No. 464, Abril 1963 París. Entrevistas hechas en México

entre 1975 y 1979). El guión de “Le Fantôme de la Liberté” fue escrito de manera muy cuidadosa —con exceso de atención a los detalles— como todos los guiones de Buñuel. Se escribieron al menos seis versiones distintas del guión, además de las modificaciones diarias que Buñuel introducía durante la filmación. Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas*, era profesor de matemáticas y profesor de lógica. Carroll decía: «No hay nada más preciso que la poesía...».

En esta película no hay estructura temática aparente. Pareciera que la película va en círculos, como un laberinto de Moebius. Sin embargo, existe una «lógica interna», que no se deja fácilmente encajar en una definición. La relación entre secuencias son sorprendentes, resultado de una «lógica» indeterminable pero implacable. Frecuentemente, los personajes aparecen de manera esporádica, para luego desaparecer por completo de la película. El filme pide ser visionado repetidas veces. En cada nueva visión, el espectador está menos consciente de la carencia de historia real o lineal y se involucra más en el libre flujo «libre» de las imágenes. La lectura del sumario que sigue servirá de referencia y de lectura lineal de la narrativa. «Tener» esta referencia escrita le dará a los espectadores un «cierto sentimiento de seguridad»... de relajarse, y de lograr olvidar la trama escrita («botar al aire las cenizas de la trama narrativa y olvidarse de ellas») y disfrutar libremente la poesía que emana del filme.

El film comienza en Toledo, en 1808, mientras las tropas napoleónicas toman la ciudad. Cerca de una docena de prisioneros avanzan hacia el paredón de fusilamiento —el prisionero con la cabeza vendada de blanco es Serge Silberman, el productor de ésta, y de otras películas de Buñuel y buen amigo personal del director (ver introducción «Buñuel, un hombre»)—. El monje barbudo con el rosario es el propio Buñuel. Antes de ser ejecutados, gritan: «¡Vivan las Cadenas!». Buñuel dice que este grito fue emitido por las muchedumbres de Madrid luego de su derrota por Napoleón. Los personajes aman vivir «encadenados» —en lo físico y en las ideas. De seguidas y sin pausa, cantan «La Carmagnole», el canto revolucionario francés... El capitán toma el cáliz del altar y consume las hostias acompañadas de un vaso de vino de consagrar. Nota una estatua de mármol blanco que representa a una bella mujer. La llama «Elvira»... Se pre-

para a besarla cuando otra estatua, que representa a un soldado armado, baja su brazo de mármol y le da al capitán un violento golpe sobre la cabeza. Es la noche siguiente en el mismo lugar. El tiempo ha pasado, el espacio es el mismo. El capitán, ayudado por soldados, abre la tumba de la mujer. Dentro del ataúd, aparece una bella joven «dormida», perfectamente conservada. Frustrados esto es lo último que vemos del Capitán y de Doña Elvira. La voz que narra se expresa en el presente y sirve de transición hacia la siguiente secuencia. No sabemos que sucede o «rá» con el coronel, los soldados, el capitán, las estatuas o a la bella joven...

El narrador resulta ser una niñera que lee en voz alta la historia que acabamos de ver a un pequeño niño. // Dos pequeñas niñas, Veronique y Valerie, pasan en bicicleta. (¿dos «V»... de Victoria?). Se les aproxima un extraño personaje con apariencia de sádico pedófilo. Le entrega a una de las niñas un sobre que contiene postales. Las niñas regresan a casa donde las espera un padre gruñón y una madre ligeramente regordeta. El padre odia la simetría y está convencido de que el mar «ya no es más el mar»... y odia igualmente los anglicismos. La niña le entrega el sobre contándoles que «se los dio un hombre muy agradable –y que también nos dio caramelos». Tan pronto solos, los padres miran las postales y se excitan sexualmente. Se besan apasionadamente. La cámara nos muestra tarjetas postales turísticas de París. Al momento que los padres ven el Arco de Triunfo dicen lascivamente: «¡Esta es obscena!». El padre rasga una del Sagrado Corazón «¡Es demasiado!». Le devuelven las demás a la niña, quien pregunta si puede intercambiarlas por fotos de arañas. // Vale la pena recordar el desagrado de Buñuel por las arañas y los juegos que jugaba con sus hermanas menores, descrito en «Mi Último Suspiro». // El padre le dice a la niñera que se vaya, que según él, no hace bien su trabajo. El padre y la niña discuten sobre arañas. En la noche, el padre y la madre están en la cama. La madre duerme, el padre se encuentra despierto. El reloj indica las 10:30 pm. Hace un fuerte «tic tac». A lo lejos se escuchan lejanas campanillas. («Tristana», etc.). El padre no logra dormir, ve el reloj de nuevo, es la 1:00 am. Escucha ruidos detrás de la puerta. Un gallo entra y atraviesa la habitación. Inmediatamente, en el reloj son las 2:00 am.. Pasan pocos segundos y entra una mujer vestida de negro. Lleva una vela encendida y un reloj. También sale por la segunda puerta. El reloj

marca las 3:00 am. Un cartero pasa montado sobre una bicicleta. Le entrega una carta al padre. Son las 4:00 am. Una avestruz entra por la puerta. La voz de un hombre se escucha «en off»: «¡Es demasiado!» – extraña referencia al diálogo de la postal (?). // Nos encontramos en la oficina de un médico. El padre le cuenta el sueño. El doctor parece ser un psiquiatra. El padre le muestra una nota e insiste que la lea. Una enfermera lo interrumpe. Le informa que su propio padre se encuentra enfermo y que debe ir a verlo. El doctor acepta. Fin de secuencia. Nunca más vemos al padre, la madre, las hijas, el doctor, el gallo, el avestruz, la mujer de negro, el cartero o a la niñera. Tampoco sabremos qué decía la nota...

La enfermera maneja por una carretera por el campo. Se encuentra con un tanque militar. El soldado le pregunta si ha visto a alguna zorra por el camino, le indican que la ruta hacia donde ella se dirige está cerrada pues ha habido un derrumbe. Cada uno sigue su camino. La enfermera llega a una pequeña posada. Allí se hospedan cuatro monjes. Ella les cuenta sobre la enfermedad de su padre. La enfermera se prepara para irse a la cama. Llega un monje con un pequeño altar portátil con la imagen de San José, que hace milagros para los enfermos. Prenden velas, rezan por la recuperación del padre de la enfermera. La cámara muestra el altar cerrado, abre el plano y vemos que los tres monjes y la enfermera juegan al póker, no con dinero sino con escapularios, vírgenes, sagrados corazones, etc. Uno de los monjes le dice a la enfermera: «Cuan joven y «espiegle» (¿?) se ve usted». // Suena el timbre de la puerta de la posada. Se trata de un hombre buen mozo, de unos veinte años y una mujer mayor, de buen porte, de unos sesenta años. El cantinero les indica su cuarto. Tan pronto se cierra la puerta, el joven dice: «Alea jacta est» (¡Es maravilloso!). Son tía y sobrino. Es obvio que han venido con propósitos eróticos. El le dice que desea verla desnuda. Ella le dice que ningún hombre la ha visto desnuda o la ha tocado. El trata de desnudarla a la fuerza. Ella ofrece desnudarse si él no la mira. El acepta y espera. Se oye claramente el sonido de ella cuando se quita las ropas. Le pide que se voltee y se mete bajo las sábanas. El va hacia ella y trata de arrancarlas. Ella pelea y le recuerda su promesa. El quita las sábanas y queda al descubierto el hermoso cuerpo desnudo de una bella joven... // Fuera del cuarto, un sombrerero (¿¡el sombrerero loco de

Carroll!?) encuentra al joven que busca un vaso de agua y lo invita a tomar una copa de oporto. Le presenta a su compañera, Mlle. Rosemblum. Entra la enfermera buscando fósforos. El sombrerero insiste en invitar a todos sus «amigos hombres» a tomar una copa de oporto. Se dirigen a las habitaciones de los clérigos, donde todavía están fumando y jugando póker. A pesar de que el sombrerero se sorprende al descubrir que «los hombres» son monjes, los invita. Mlle. Rosemblum se pone una apretada falda de cuero y saca un látigo... Los pantalones del sombrerero tienen una abertura que muestra sus nalgas. La pareja comienza una sesión sadomasoquista. Los otros salen del cuarto. Todavía escuchan los gritos del masoquista diciendo: «¡Al menos deja que se queden los curas!». Uno de los monjes replica: «Así que le gusta ser golpeado... ¡Le mostraré!», trata de devolverse hacia la pieza. Los demás lo retienen.// Estamos de vuelta en el cuarto del joven. El se desviste, la tía parece dormida. De pronto, ella se voltea hacia él y le pide que se venga a la cama... «Todo lo que quieras». // La cámara muestra un cuarto donde hay un guitarrista flamenco y una mujer tocando las castañuelas y a una zorra disecada. Los monjes pasan de habitación en habitación en un ballet absurdo.// Al día siguiente, un hombre (el profesor) está desayunando cuando la enfermera llega. El profesor le pide que lo lleve. Se marchan juntos y dejan a los demás frente al edificio. Es la última vez que vemos a la enfermera, a los monjes, al joven, a su tía, al sombrerero loco, a su «torturadora», a la zorra, a los tanques y a San José...

Dentro de la academia de policía. Los policías tienen una fiesta en el salón de clases. Entra el profesor. Alguien ha escrito chistes infantiles en el pizarrón. El profesor les señala que están actuando como niños. Comienza su conferencia y les explica que la policía existe para mantener el orden social... pero es interrumpido por otro policía que solicita a tres «estudiantes» para que vayan a la práctica de tiro. El profesor continúa hablando: esta vez acerca de la poligamia, de Margaret Mead la etnóloga norteamericana, y de las prácticas sexuales en Melanesia. Una nueva interrupción. Ha habido un accidente en la ruta 767. Se marchan algunos policías. El profesor continúa. Explica que «alguien es siempre enemigo de algún otro» —escena de la inquisición en «La vía Láctea». Otro policía anuncia que acaba de explotar el depósito de gas. Otros alumnos se van, sólo quedan

dos policías escuchando. El profesor continúa hablando de «evolución». Uno de los policías recorta un hombrecito de papel y lo pega con un alfiler en la espalda del abrigo del profesor. Cuando el profesor se sienta, se pincha con el alfiler. El profesor se ausenta del salón de clase. En su ausencia, los dos policías ríen mirando una revista izquierdista y realizan saludos políticos izquierdistas. El profesor regresa con un coronel. Continúa la «clase». El profesor habla de los cambios venideros, los cuales pueden tener graves consecuencias para ellos. Les da un ejemplo que comienza con las dos palabras: «par hasard»... Buñuel hace una jocosa referencia al «hazard objectif» de los surrealistas. //Vemos un ejemplo/flash o hasard/flash [¡realmente un flashback!]. El profesor y su esposa están invitados a cenar a casa de un amigo. Al entrar al salón, se sientan sobre retretes alrededor de la mesa. A nadie se le permite «hablar de comida» ya que «es descortés». Se habla de estadísticas: «¡Dentro de veinte años la gente va a producir veinte millones de excrementos al día!además de los químicos y otros desechos...! ¿Qué va a pasar con nuestro ambiente?». El profesor se levanta y pregunta dónde queda el comedor. «Al final del corredor, a la derecha» – típica localización de los retretes en los cafés parisinos. Encuentra una habitación pequeña –lo que sería un lavabo. Cierra cuidadosamente la puerta. En el centro se encuentra una mesa con una sola silla. Un ascensor de alimentos sube la comida. Una dama toca la puerta y le dice: «Está ocupado». // Estamos de vuelta en la clase de la estación de policía. Los dos policías le piden al profesor que se vaya porque tiene deberes de patrulla. Se encuentran parados en el medio de un pueblo pequeño. Un carro atraviesa muy rápido el pueblo y es detenido por los dos policías. Su nombre –el del conductor– es Legendre y tiene una cita importante. Lo dejan marchar. Este es el fin de los policías, del coronel, del profesor, y del resto de los invitados en la sala/retrete. Legendre visita a un doctor, quien discretamente le informa que tiene cáncer y que debe ser operado de inmediato. El doctor le ofrece un cigarrillo. Legendre le da un golpe y se va a casa.

La pareja recibe una llamada de la escuela que su hija Aliette no está, a pesar de que la niñera se la llevó esta mañana. Los padres corren hacia la escuela, los recibe la directora, les explica que a pesar de que han pasado la lista cuidadosamente dos veces y que han bus-

cado a Aliette por todas partes, no la han hallado. Les propone ir al salón de clases y pasar la lista de nuevo. Ellos la siguen y esperan mientras la directora nombra a todas las niñas. Aliette –quien se encuentra presente– contesta que está presente. Nadie la escucha. Incluso va al lado de su madre y trata de decirle que está presente ¡La madre le pide que guarde silencio mientras la directora está hablando! Los padres deciden irse con la niña, no sin antes decirle a la escuela que han perdido la confianza en la institución. Proceden hasta el comisionado de la policía para pedirle que busquen a su hija perdida. Por supuesto, los acompaña la niña. El comisionado de la policía le pide a un brigadier que mire bien a la niña, ¡para poder reconocerla en el caso de que la encuentren! ¡Le agradecen a la niña el haber facilitado la identificación...! El comisionado de la policía se mira los zapatos brillantes. Se establece una transición: zapatos/flash, a un joven rubio que le pulen los zapatos en una calle bulliciosa. Carga una maleta y acaricia la cabeza del perro del limpiabotas. Hace comentarios sobre lo despreciables que son las personas que tratan mal a los animales. Se marcha hacia un alto edificio. Se acerca a una ventana abierta, saca un rifle de largo alcance con mira telescópica. Al azar, comienza a disparar hacia la calle. Caen peatones. Es descubierto por un policía y llevado a la corte. El juez emite sentencia. Es condenado a la pena máxima. Inmediatamente, un policía le quita las esposas y la gente viene a estrechar su mano y felicitarlo. Incluso, una joven le pide su autógrafo. Mientras, dice el *narrador*: «El juicio del poeta/asesino ha estado sucediendo, pero mientras tanto» continúa la búsqueda de la niña. El comisionado de la policía convoca al padre a su oficina. Se presenta la niña con su madre. A la pregunta del padre de «cómo y dónde la hallaron», el contesta: «Hubo una fuerte explosión en la capilla de Lisieux...» Se da cuenta que tiene una cita y se va. Su secretaria continúa pero la secuencia se detiene en el momento de la explosión en Lisieux. No sabremos nunca cómo fue encontrada la niña «no-perdida».

El comisionado de policía visita su bar de costumbre donde conoce a una joven que se parece a su hermana –quien murió hace cuatro años– ese mismo día. Descubre que la joven, al igual que su hermana muerta, toca el piano. El comisionado le cuenta una historia: hace años, en un día de mucho calor, él se paseó por la sala para

escuchar a su hermana tocando el «Carnaval» de Schuman y... la halló tocando el piano completamente desnuda. No se sorprendió – en lo más mínimo– y le pidió que tocara una sinfonía de Brahms. De vuelta al bar el comisionado recibe una llamada telefónica de su hermana muerta. En la noche, va al cementerio y trata de abrir la tumba de su hermana. Vienen los policías y, a pesar de que él explica que es el comisionado de la policía, no lo reconocen y se lo llevan preso. En la comisaría, nadie le cree. Llaman al «verdadero» comisionado quien solicita ver al «impostor». Ambos se sientan en la oficina y beben juntos un vaso de whisky. Es obvio que se conocen. Los comisionados de policía tienen tendencia a parecerse... // Los dos comisionados están juntos en el zoológico. Se escucha al fondo sonidos de batalla y una voz que grita: «Vivan las cadenas». Los dos comisionados dan la orden de carga. La cámara muestra un close-up de una avestruz que parece sorprendida... Se escuchan sonidos de protesta y tiros lejanos, al azar.



Cet Obscur Objet du Désir (Ese oscuro objeto del deseo), 1977

Cet Obscur Objet du Désir (Ese oscuro objeto del deseo)

Francia, 1977. 103 minutos. Color.

Con Fernando Rey (Mathieu Fabre), Carol Bouquet (Conchita), Angela Molina (Conchita).

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, basado en la novela *La Femme et le Pantin* de Pierre Louys. Fotografía: Edmond Richard. Edición: Hélène Plemianicov. Producción: Serge Silberman para Greenwich Film Production.

Este film, su último, es una obra intensa y rigurosa, colmada de insolencia juvenil. La esencia de la película es erótica (y ambigua)...Buñuel le da el role de Conchita a dos actrices diferentes: Carole Bouquet y Angela Molina, hielo y fuego, la francesa y la española, la elegancia sugerente y la inocencia incandescente. Cualquiera sea la razón para esta selección de actrices, es el acto de un genio. Va directo al problema: la naturaleza del deseo. El deseo del personaje, nacido de la carencia, no surge de un verdadero objeto para ese deseo [de allí su dificultad para sublimar su relación]. Mathieu ve los dos rostros como objetos [de su deseo] pero no logra nunca fijar la verdadera identidad de Conchita. [Al final del filme] un fuego y una explosión entre los personajes y los espectadores, pareciera consumir la pantalla, marcando el final de la obra completa de Buñuel. (Marcel Oms, *Don Luis Buñuel*, 7ART, París)

***** El guión está basado en la novela original de Pierre Louys, Josef Von Sternberg hizo en 1935 otra versión de esta novela, con Marlene Dietrich y llamada en francés «La Femme et le Pantin» y en inglés «The Devil is a Woman». La obra trata, en forma realista, el sufrimiento de un anciano rico causados por las acciones de una joven pobre que rehusa sus avances sexuales y lo despoja de su riqueza. La novela original habla de «ese pálido objeto del deseo». Buñuel, fiel a si mismo, prefirió transformar la melodramática e inimaginativa frase en misterio, la «palidez» en «obscuridad», el «realismo» en intolerable tensión.

El filme trata de pasión sadomasoquista, la relación amor/odio entre un hombre mayor y una mujer joven que los conduce hacia la incomunicación y frustración total.

Para que exista una situación explotador/explotado, sádico /masoquista, se requieren ambos extremos. En esta película, Buñuel no se refiere simplemente a una relación sexual personal anecdótica y a la destrucción de una pareja. En «Le Fantôme de la Liberté» la gente grita «Vivan caenas (las cadenas)»... En este filme, la frustración y el conflicto sexual de la pareja y su incapacidad para cambiar, es la misma incapacidad y falta de voluntad que la sociedad manifiesta cuando se enfrenta con la necesidad de comunicación genuina o de cambio. La mezquindad de Mathieu y de Conchita los lleva a la autodestrucción. La flojera masoquista de la sociedad, la falta de voluntad para aceptar el cambio y el tratamiento sádico del ambiente natural conduce a la destrucción.

En un momento «inspirado», Buñuel selecciona a dos diferentes actrices para interpretar el role de Conchita. (Carole Bouquet y Angela Molina). ¡Así se «duplica» la obsesión de Mathieu! Las dos Conchita (s) multiplica (n) su (s) contradicción (es) seductora (s) exultando a su amante hasta el paroxismo (s) de frustración.

De nuevo, la prensa analítica y el público exigió «conocer» y «entender» el «significado» del film... En una entrevista extremadamente interesante con Buñuel —realizada por Tomás Perez Turrent y José de la Colina entre 1975 y 1979 y publicada como *Buñuel por Buñuel*, Ediciones Plot, Madrid— se resuelven de una vez por todas los elementos que fueron por largo tiempo objeto de variadas conjeturas. Buñuel explica: «Pensaba que María Scheneider podría ser una buena selección para el role (...) pero me di cuenta que esta joven es buena para otros filmes pero no para el mío; no nos entendimos (...) Finalmente, me vi obligado a decirle a Silberman «Me equivoqué escogiendo a esta muchacha. Ella no es la [persona] correcta para el role» (...) Fue un gran problema pues la película ya había costado una gran cantidad de dinero. De pronto le dije a Silverman: 'Podríamos contratar a dos actrices ...Estaba terminando de decir esta frase cuando pensé que había dicho algo estúpido. Pero a Silberman la idea le pareció maravillosa. 'No, Silberman, eso lo dije sin pensarlo', le dije, pero (aún) pienso que es una idea muy buena. Ya ven que lo que parece tan misterioso, puede ser explicado de manera simple (...) No se cómo me vino la idea de que podrían ser dos: una especie de 'auto-matismo. He podido decir: dos, tres o diez (harán el mismo papel).

No tenía sentido, pero Silberman aceptó. Siguieron luego las interpretaciones de los críticos (...) Renuncien a todas las interpretaciones pues no hay uno sino muchas.» Por supuesto, la «inspiración» de Buñuel es una selección prodigiosa. Esta opción le otorgó una dimensión única al film.

El filme comienza en Sevilla. Mathieu, hombre elegante en sus tempranos sesenta años, entra a una agencia de viajes. Está tratando de comprar un boleto de tren de Sevilla a París. En este primer diálogo, descubrimos que algo no es «completamente normal» en esta película... Mathieu pide un *vagón de segunda clase*. Luego de una charla trivial acerca del «siguiente día, vía Madrid», el vendedor de boletos le pregunta «¿Me dijo primera clase?». El contesta que si y la escena termina rápidamente. // La siguiente escena es en la casa de Mathieu. Su valet, Martin le dice que «ella» se ha ido para siempre. Estamos en una habitación desordenada. Martin toma una almohada sangrienta y da a entender que «ella» puede haber perdido su virginidad. Mathieu contesta: «Fue su nariz»... Martín recoge un par de zapatos de mujer y unas bragas mojadas. Mathieu le dice a su valet que queme todo pues se están yendo para París. Martin dice: «Si sale con mujeres, no se olvide de llevar el palo» . Esto nos indica acerca de lo que piensa Martin de las mujeres pero hay también queda implícito un doble significado de la palabra «baton» (palo) la cual pudiera simbolizar el pene. A Mathieu no le hace gracia. // En la secuencia siguiente, vemos a un hombre montarse en un gran carro con chofer y solicitar que lo lleven al banco. El carro explota tan pronto giran la llave. Esta es la primera de muchas escena «realistas» del terrorismo que gira alrededor de la historia principal. Esta es la manera de Buñuel de decirnos que la violencia nos rodea... // Mathieu y Martin caminan por la plataforma del tren. (Dos «M» ¿Podría haber alguna relación con la primera letra de sus nombres? ¿M de «murder»: asesinato? ¿Homenaje de Buñuel a Fritz Lang, uno de sus directores favoritos (MEl Maldito) ? ¿Dos lados de la misma personalidad? ¿»Tweedly Dee y Tweedly Dum», jefe/esclavo?) // Mathieu envía a Martin a la segunda clase y sigue hasta la primera (¡Noblesse oblige!). Mathieu halla su vagón y comienza a hablar con una mujer y su niña que viajan en la misma sección. Parece que se conocen, pues uno vive en la Calle Murillo y la otra en la Calle Rembrandt (?). (Recuerda vaga-

mente la utilización de palabras escritas en «La Ilusión Viaja en Tranvía»). Entra un juez que viene de París, un hombre muy serio que carga un maletín. La mujer está sentada en su puesto pero a él no le importa intercambiar lugares con ella. Un enano elegante, con una barba pulcra y vistiendo un traje, entra al vagón. La niña trata de ayudarlo a sentarse en su butaca pero él se rehusa. Es un profesor particular de psicología. Queda establecido que es francés y que estaba en una corrida de toros el domingo pasado. El juez nota que el tren lleva un retraso de tres minutos. Mathieu replica que «Eso es frecuente» // Una mujer con un maletín en la mano camina sobre la plataforma del tren. Está apurada. Mira a su alrededor. Mathieu la ve. «Persuade» al conductor para que le entregue «algo» —a pesar de que los vemos hablando, no podemos escuchar lo que dicen. Esto es frecuente en escenas de los filmes de Buñuel—. La muchacha halla a Mathieu y le dice: «No tienes que irte de esta manera. No entiendes nada». Mathieu le vierte un tobo de agua sobre la cabeza, El tren arranca. La muchacha corre y se monta en el último vagón. // De vuelta al vagón de Mathieu. Explica que es preferible verterle agua en la cabeza a alguien que cometer un asesinato. Especifica que se trata de la peor mujer que ha conocido y que su único consuelo será cuando ella muera. «Dios jamás la perdonará» —queda establecida la educación católica de Mathieu—. El resto de las personas en el vagón lo instan a que cuente su historia y él accede. // Flashback. Mathieu está con su primo, el juez Edouard Foucade, quien ha finalizado de juzgar un caso de terrorismo. El magistrado explica que los terroristas obtuvieron una sentencia mínima porque el jurado estaba amenazado por un grupo terrorista llamado GAREJ (Groupe Armée Revolutionnaire de l'Enfant Jesus) —Grupo Armado Revolucionario del Infante Jesús— el cual se especializa en colocar bombas en las iglesias. // Ambos hombres almuerzan en casa de Mathieu en París. En el menú hay gallo con langosta (masculino/ femenino). Entra la nueva criada, Conchita [CB]. Mathieu la mira fascinado.

Cuando Conchita es interpretada por Carole Bouquet lo indicaré con [CB]. Cuando sea Angela Molina, colocaré [AM]

De vuelta en el tren, Mathieu explica que ella no era una cria-

da experimentada. El «pequeño psicólogo» determina: «Esta es la mujer que usted mojó en la plataforma». Mathieu accede. «Hasta un niño de cinco años lo hubiera adivinado», añade el enano profesor de psicología. // El juez le dice a Mathieu que los terroristas de hoy en día realizan sus actos por pura hazaña. Añade irónicamente: «Apuesto que pronto hablarán de ello en la sección deportiva». Mathieu recuerda «La Bande à Bonnot» –un notable grupo anarquista en los años treinta–. El juez los llama gángsters. Conchita (CB) sirve el vino en la copa equivocada. Mathieu la corrige. El mira sus largas y finas manos. Mathieu se encuentra en su habitación. Le pide a Martín que le diga a Conchita que le traiga una botella de chartreuse verde (bebaje preparado por Benedictinos). «Es más estimulante» añade Mathieu. Martín prosigue: «...y ligeramente afrodisiaco». Mathieu lo felicita por su «cultura». // Conchita (AM) entra trayendo el trago de Mathieu. Le pregunta acerca de sí misma. Ella dice ser de Sevilla, Andalucía –¿Me atreveré a llamarla «Una perra andaluza»?!...– Trabajó en una oficina como telefonista y como guardarropa. Explica que se marchó porque fue criada «a la antigua». Su padre murió. Su madre vive en los suburbios de París. Manifiesta que no le gusta trabajar –igual que su madre– que pasa su tiempo en la iglesia y que piensa que «trabajar como conserje está mal para personas que han tenido una «cierta formación»». Mathieu trata de besarla en el cuello y en la boca, pero Conchita (AM) lo rehusa sonriendo. Ella se marcha. // Al día siguiente, Martín le dice a Mathieu que Conchita se ha marchado sin dejar dirección o razón alguna para su partida. // De vuelta al tren, Mathieu pregunta si no los está aburriendo. Le piden que continúe. // Flashback. Mathieu se encuentra en Suiza en viaje de negocios. Mientras camina en el parque es detenido por una banda de jóvenes que le piden 800 francos (¡y precisamente, ni más ni menos: 800!). El se los entrega. // Mathieu se encuentra sentado en un café a las orillas del lago. Aparece Conchita (CB) vestida de jeans, una franela y cargando un morral. Le regresa los 800 francos. Le explica que los jóvenes trabajan con ella en un grupo de flamenco. El empresario los dejó sin dinero y necesitan el dinero para regresar a España. Mathieu le devuelve el dinero y le pide que se quede con él. Ella dice que le gustaría pero que debe regresar pues su madre necesita el dinero. Le da su dirección en los suburbios de París. // Mathieu

va a visitar a Conchita (CB) en Coubervoie y conoce a su madre. Ambas le aseguran que le pagara el dinero lo antes posible. La madre se marcha convenientemente, dejándolos solos. Ella lo invita a sentarse a su lado en el sofá. El accede. Ella se sienta provocadoramente cerca diciendo : «No soy esa clase de chica...Si es eso lo que usted está buscando, vallase y no regrese». Mathieu coloca la mano en el muslo de ella, ella pone la suya sobre la de él y él retira la suya. Mathieu le pregunta que hace aparte de bailar. Ella le dice que no le gusta coser –ver fin– ni cocinar. Ella le ofrece un trozo de chocolate e introduce dos de sus dedos en su boca. («L'Age d'Or») Eroticamente él cierra sus labios sobre su dedos. Ella se retira. // En el tren, Mathieu cuenta que quedó «fascinado» por ella y que regresaba a verla casi cada día. // Mathieu entra en la casa de Conchita (AM), y ella está practicando su baile flamenco con Morenito, su acompañante –el mismo joven que detuvo a Mathieu en Suiza–. El guitarrista se marcha. Ella va a lavarse y se despoja de la ropa excepto del sostén y las bragas. Mathieu le entrega un regalo, una cartera hecha de piel de cocodrilo. Ella burlona sugiere que debería dárselo a su madre. Mathieu acaricia sus senos. Ella se separa. Mathieu explica lo feliz que es cuando está allí con ella. Ella le pide sentarse pues quiere cantarle una canción en lengua flamenca. Le pregunta si entendió y al él negar, ella le traduce...». ¿Alguien nos escucha? No. - ¿Quieres que te lo diga? Si. - ¿Tienes otro amante? No. - ¿Quieres que sea tuya? Si. // El le pregunta si es verdad. Ella dice que es sólo una canción. Lo besa en la boca. Mathieu acaricia sus muslos. Ella le dice: «Lo besé para darle las gracias. ¡Usted me besa sin amarme!...Puedo darle el nombre de otras chicas», y continua: «La primera vez que lo vi, vi sus ojos y supe que tenía ojos amables. Estoy segura de que no me equivoqué». Mathieu le entrega un sobre con dinero. Entra la madre y habla de los peligros de la calle. «Sé de mujeres [allá afuera] que tiene el rosario en la mano y el Diablo bajo las faldas». Conchita (AM) le dice a Mathieu que es virgen. // Martin va a la iglesia donde reza la madre de Conchita y le pide que vaya a ver a Mathieu.// Mathieu le da dinero a la madre y le pide que quiere vivir con Conchita. Ella acepta. El le pide que le envíe a Conchita. // Mathieu y Martin están arreglando las nuevas habitaciones de Conchita. Suena el timbre. Es Morenito con una carta de Conchita. La carta dice: «Quería entregarme a

usted, pero usted quería comprarme...No me verá más nunca. Conchita». // Mathieu se dirige a los suburbios a buscarla. Ella se ha ido con su madre a una dirección desconocida. // Mathieu le dice a su primo el juez lo difícil que han sido esos días sin ella. Edouard sugiere que busque satisfacción con prostitutas. Mathieu responde que nunca ha tenido contacto sexual con una mujer que no ame apasionadamente. Mientras están hablando, cae una mosca en el martini de Mathieu. El mesonero dice: «¡Busco a esta desde hace días y tenía que caer en su vaso!» A lo cual, Mathieu contesta: «¡Una mosca menos!» Al marcharse, Mathieu se encuentra con Conchita (CB), quien trabaja como guardarropas en el restaurante. El dueño la regaña por hablar con los clientes. Ella renuncia. Piden que les sirvan un trago pero el dueño no acepta servirle a su ex empleada. Conchita le explica a Mathieu que lo abandonó porque él trató de comprarla de la misma manera en que se compra un mueble. Mathieu la invita a su casa en el campo. Ella le dice que se convertirá en su amante. El le pregunta: «¿Cuándo? ¿Hoy?». Ella responde: «No, pasado mañana...». // Mathieu y Conchita (AM) están en camino hacia la casa de campo cuando se encuentran con una serie de patrullas de policía que van en la dirección contraria. Cuando Mathieu le pregunta al cuidador de la casa por qué las luces están apagadas, ella contesta: «Sabotearon y volaron la planta atómica Juvilly». de nuevo el terrorismo. // El cuarto ha sido preparado. Conchita (AM) descubre una foto de la ex esposa de Mathieu y pide que se muden a otra habitación. Conchita explica que a su madre no le importa lo que ella haga y que hace exactamente lo que gusta. Conchita lo abraza y le dice tiernamente: «Oh, Mateo, mi amor», pero repentinamente se siente mareada y se desmaya. Pregunta si él la va a amar cuando ella sea vieja y él le responde que la amará hasta siempre... Conchita continua diciendo que ella no amará a más nadie después de él...pero luego añade: «Te prometí que sería tuya esta noche, pero creo que no tengo la energía». Conchita va al baño y se prepara para ir a la cama. // Conchita (CB) entra al cuarto. Le pide a Mathieu que cierre la ventana. Se desnuda los senos y se mira en el espejo. «¡Ves cuan bella soy!» pero de pronto se cubre los senos y dice: «Más tarde». Comienza una discusión. Mathieu trata de forzarla. Siente algo extraño bajo de su cintura. Es una braga muy ajustada, una especie de «cinturón de

castidad». Trata de quitársela sin lograrlo. // En el tren, él explica que estuvo casi diez minutos tratando de quitar el artilugio sin éxito. La mujer en el vagón le dice a la niña que vaya afuera a jugar con su pequeño amigo. Ella protesta pero obedece. El profesor le dice a Mathieu: « Por favor, continúe» // Conchita (CB) le dice al frustrado Mathieu que a ella tampoco le gusta hacer el amor. Desesperado, él llora de frustración. Ella le dice que si quiere que ella venga a vivir con él... // Mathieu está con su primo Edouard en el mismo bar donde hallaron a Conchita cuando trabajaba en el guardarropa. Edouard le pregunta a Mathieu por qué no se casa con ella. Mathieu le dice que si la desposa quedará definitivamente «desarmado»..// Mathieu y Conchita (AM) pasean como amantes por la ribera del Sena. Mathieu recoge una bolsa de lona grande. Ella le pregunta por qué el quiere hacerle el amor. El dice, que es normal, que cuando un hombre ama a una mujer quiere hacerle el amor. Ella le dice que ella lo ama pero que no quiere hacerle el amor. «¿Entonces, usted cree que no soy normal?» Entre ambos cargan la bolsa de lona. // En el apartamento de Mathieu en París, él está leyendo la primera página del periódico donde dice que los terroristas han volado un «jumbo jet». Hubo 290 muertos. Conchita (CB) entra al cuarto vestida para la cama y va al baño a lavarse. En el baño, Conchita se observa cuidadosamente en el espejo y se lava la cara. Entra al cuarto y se mete en la cama con Mathieu. Le recuerda que así debe ser cada noche. Mathieu le pregunta si debe esperar mucho tiempo todavía. Ella dice: «Si le doy lo que quiere no me va a amar más». Mathieu le reclama que ella está con él por sólo por su dinero. Ella replica que puede ganarse el suyo. «¿Será quizás porque estoy viejo?, pregunta Mathieu. «...Amo a los hombres viejos porque han vivido, como tu». El le sugiere que hay otras maneras de hacer sexualmente feliz a un hombre —en «Diario de Una Camarera», Mme. Monteil le pregunta al cura si «esto» [masturbación] era permitido— a ella le molesta el comentario. Se escuchan disparos desde la calle. Se asoman y ven a un hombre armado que le dispara a alguien. Se monta en un carro y se marcha rápidamente. Conchita narra lo que ve a través de la ventana. Mathieu le dice que se aparte. Mathieu no busca la muerte de Conchita. Si fuese así, habría hecho como Archibaldo de la Cruz cuando permitió que la enfermera estuviera cerca de la ventana cuando una bala perdida

de una riña callejera la mató. Conchita le dice a Mathieu que el incidente la ha hecho pasar la excitación sexual y que se quiere marchar. Luego de una breve discusión, él la incita a salir de la habitación. // Más tarde en la noche, Conchita (AM) camina por el pasillo con Morenito. Por error, vuelcan un jarrón que cae al piso y se rompe. Mathieu se levanta para averiguar que es el ruido. Va al cuarto de Conchita y ella no quiere dejarlo entrar. Supuestamente, ella se está secando el pelo, pero realmente está escondiendo al joven. Mathieu entra y halla a Morenito. Conchita le dice que Morenito no tiene dinero y que el hotel lo ha echado a la calle. Ha estado durmiendo allí las últimas tres noches. Mathieu le dice a ambos que se marchen de la casa. Ella le dice que no volverá jamás. // Mathieu habla con su primo el juez Edouard. Éste le sugiere que haga un viaje para olvidarse de Conchita. // Conchita (CB) está en su casa de los suburbios. Llega la policía y obliga a todos a abandonar el país. // De vuelta en la casa de Mathieu, él está con Martin escogiendo un lugar hacia donde viajar. Le pide al valet que de varias vueltas y que luego señale ciegamente un lugar en el mapa. Va al mapa e indica Singapur. Deciden viajar allí. // En el vagón del tren, el profesor le dice a Mathieu que seguramente no fue a Singapur sino Sevilla (¿misma letra «S»)...Mathieu se admira. El profesor añade: «En un nivel inconsciente, sabemos que «le hasard» no existe»...Buñuel se burla de los psiquiatras ortodoxos. El «hasard», de los surrealistas, era una técnica poética pura que no tenía nada que ver con el psicoanálisis o la psicología. // Mathieu se encuentra en Sevilla. Una gitana que carga un cerdito en sus brazos como si fuese un bebe, detiene a Mathieu y a Martin —¿recuerdos del cerdito de Alicia?—. Mathieu le dice en gitano andaluz que él es un hombre rico y que hay una mujer que lo ama pero que él no es bueno con ella. Le da dinero y acaricia al cerdito. Miran la fachada de una catedral. Mathieu le pregunta a Martín que piensa de ella. El reconoce que no sabe nada de arquitectura. Mathieu le pregunta entonces qué piensa de las mujeres. Martin le responde que lo que piensa de ese tema no tiene interés. Mathieu insiste. Martin le dice que un hombre que él conoce, a quien realmente no le gustan las mujeres, le ha dicho que, desde su punto de vista, las mujeres son un saco de excrementos. Mathieu pregunta: «¿Por qué dice eso?» El otro contesta crípticamente: «¡No soy yo quien lo dice...!» // Cuando Mathieu sale

del restaurante, un hombre le dice que ha dejado olvidada su bolsa de tela. Mathieu le dice que la mandará a recoger por la mañana. Mathieu sigue caminando por la calle y de pronto escucha la voz de Conchita (AM) que lo llama. Intercambian palabras de amor. Ella le dice que está danzando en un salón de baile local. El le promete que irá a verla. Le pide un beso y ella le contesta que por el momento sólo puede darle el cabello. El abraza su abundante cabellera través de la barrera de hierro. // El nightclub se llama «GURUGU». Bailarines y cantantes están representando un cuadro flamenco. El cantante canta: «Uno debe hacer dinero y aprender a no darlo...». // Conchita (AM) es una de las bailarinas de flamenco. Viene a ver a Mathieu a la mesa. El le propone llevársela de ese lugar. Ella le contesta que se irá con él y le garantiza que ha cambiado. Mathieu declara que ahora que se han encontrado de nuevo no volverán a separarse. El director de escena viene a decirle a Conchita que es hora. Ella le dice a Mathieu que es tiempo de descansar. Los obligan a descansar por media hora entre baile y baile por que si no «sueñan en el escenario» –Buñuel utiliza magníficamente un humor indefinido y evasivo–. Ella se marcha. Una bailadora mayor se acerca a Mathieu y comienza una conversación. Le dice que no es tan viejo como Conchita había dicho y luego añade que si realmente quiere saber lo que ella está haciendo, debería subir las escaleras y mirar. El llega a una puerta de vidrio. Detrás de esta, Conchita está bailando desnuda frente a unos turistas camorreros. Mathieu interrumpe la danza y echa a todo el mundo. Ella le dice que sólo baila y nada más... que ella es todavía «suya». Hablan de amor. El le dice que le dará lo que sea. Ella le pide una casa y dejará de bailar. El acepta. Le dice que lo amará locamente y que permanecerá «íntacta» para él. // Mathieu camina por las calles y pasa al frente de una tienda llamada «Las cadenas» –«cadenas» con acento andaluz, se pronuncia «caenas», vean el grito «Viva las caenas» en «Le Fantôme de la Liberté». Es obvio que Mathieu ama las cadenas–. //Mathieu va a ver a Conchita y le entrega las llaves y los papeles de su nueva casa. Ella le dice que ya no hay obstáculos entre ambos y que lo puede ver a la medianoche. «¡Esta noche!», exclama Mathieu lleno de entusiasmo. Ella le contesta crípticamente con una frase inteligible que suena como: «Límpiate que estás de huevo» –a cada quien su interpretación–. Ella añade: «¡Esta noche no, pero mañana a medianoche!» //

Mathieu va a verla a la hora exacta. La puerta de la reja externa está cerrada. Ella lo espera dentro pero no abre la reja haciéndolo besar la parte baja de su bata y sus pies. Le dice que se vaya, que está libre de él de por vida. El trata de empujar la puerta. Ella le sugiere que use los dientes. Lo insulta y actúa de manera agresivamente sádica hacia él. Ella llama al Morenito, quien se encuentra dentro. Ella hace una cama portátil frente a la reja y hace el amor con el joven frente a Mathieu. / Este camina por la plaza como un zombie, pero los sentimientos son más fuertes que la lógica y regresa a la reja. Conchita se está vistiendo. Ella le dice: «La guitarra es mía y hago con ella lo que quiera». // Mathieu se encuentra dentro de un taxi, camino a casa. El carro cruza con hombre tirado en la calle. El conductor se baja a revisar. El hombre le pega con un palo. Otro saca a Mathieu del vehículo y lo apunta con una ametralladora. Le dice que se marche. / Mathieu está en su casa en Sevilla. Escucha en la radio acerca de una virus BYX que está invadiendo el país. Conchita (CB) llega a la casa a través del jardín. Continúa su juego sádico. Le dice que vino a «¡Ver cómo había muerto...! (...) si me hubieses amado más, te hubieras matado durante la noche (...)» Ella clama que aunque le haya regalado una casa no le da ningún derecho sobre ella. El le pega violentamente. Ella le dice que la escena con el Morenito fingido. El le pega de nuevo. Ella le dice que ahora sabe que él verdaderamente la ama...la relación sadomasoquista alcanza el paroxismo... // Martin y la criada escuchan sonidos violentos. Él le explica que la pareja «se disputa» –además del significado de «pelea», la palabra «disputan» tiene una similitud con la palabra «puta». // De vuelta al vagón del tren, Mathieu está terminando de explicar por qué ella merecía está «corrección». Conchita (CB) llega al vagón y vuelca un tobo de agua sobre la cabeza de Mathieu. // Mathieu, Conchita y Martín se van juntos de la estación en taxi. En otro taxi, Mathieu y Conchita pasan frente al obelisco en la Plaza de la Concordia. Entran a un centro de negocios. Los altavoces informan cómo un grupo terrorista de izquierda, organizados alrededor del GAREJ para perpetrar actos inexplicables y gratuitos de terrorismo. Parece que grupos similares de la extrema derecha se han tornado igualmente activos en contra de estos nuevos ataques. El joven cura en «La vía Láctea» habló de la teoría de acción/reacción en relación a la violencia. El inquisidor jefe

lo mandó a callar. // Mathieu y Conchita están de pie frente a una vitrina. Cargan una bolsa de tela, igual a la que ha cargado Mathieu durante toda la película. Del altavoz sale la música de «Las Walkirias» de Wagner («L'Age d'Or»)... Romanticismo... Wagner). La mujer saca de la bolsa una pieza de encaje tejido y comienza a remendarla. Mathieu acaricia a Conchita. La costurera continua cosiendo. Conchita se aparta de él. Una explosión cubre la imagen de fuego y humo.

Citas y misceláneas

El sueño del tren de Buñuel: «Lo he tenido cientos de veces. La historia es siempre la misma pero los detalles, las sombras, varían con sutileza inesperada. Estoy viajando en tren sin saber a dónde voy. Mis maletas están en el vagón sobre mi cabeza. De pronto el tren llega a una estación y se detiene. Me levanto para estirar las piernas y me bajo del tren para caminar sobre la plataforma o para beber algo en el bar de la estación.

Sin embargo, ya que he viajado muchas veces en este sueño, soy muy cuidadoso pues sé que tan pronto como ponga el pie en la plataforma el tren arrancará súbitamente. Esta es una trampa que me han tendido. Es por eso que soy tan desconfiado. Entonces, coloco lentamente mi pie sobre la plataforma. Miro hacia la derecha y hacia la izquierda mientras silbo para disimular. El tren no se mueve, hay otras personas bajándose con calma.. en ese momento decido colocar mi otro pie y ... ¡zas!... el tren se dispara como una bala de cañón, y lo peor, es que se ha llevado mi equipaje... Lo juro. Me han dejado en la plataforma vacía y me despierto»¹.

«El descubrimiento de Sade fue absolutamente extraordinario para mí. No tuvo nada que ver con erotismo pero sí con convertirme en ateo. [...] De pronto, descubrí que [podía] existir [otra moralidad], otra cosa, pero nada, absolutamente nada, era más importante que la total libertad de que el hombre pudiese comportarse como le diera la gana y (que) no había ni «bien» ni «mal»². «Me repugnan todas las perversiones sexuales..[...] las desprecio como Breton: por naturaleza»³. «El surrealismo es una moral»⁴.

1 *Luis Buñuel* por Agustín Sanchez Vidal. Cátedra, Signo / Cineastas. Madrid

2 «Entretiens Avec Max Aub». Laffond Editeurs. París.

3 *Ibidem*.

4 *Mon Dernier Soupir* de Luis Buñuel colaboración de Jean Claude Carrière. Coédition Robert Laffond (Collection Vecu). Opera Mundi 1982.

«Soy un revolucionario y la revolución me asusta. Soy anarquista y me opongo a los anarquistas [...] Si, soy pro-Sade, pero soy un hombre completamente normal. Todo sucede en mi cabeza. Cuando se presenta la ocasión de hacer realidad mis deseos, huyo. No quiero saber nada. Todo lo que no sea cristiano me es extraño ¿No es una buena frase?»⁵.

«Lo que más me sorprendió cuando conocí a Buñuel fue cuan considerado, humano, tierno y amable era»⁶.

Receta para el martini seco de Buñuel:

«El día antes de que lleguen sus invitados ponga todos los ingredientes (copas, ginebra y coctelera) en el refrigerador. Use un termómetro para asegurarse de que el hielo está al menos 20 grados centígrados bajo cero. No saque nada hasta que no lleguen sus amigos. Luego, póngale al hielo unas pocas gotas de Noilly Prat y media cucharadita de amargo de angostura. El hielo retiene el leve sabor de ambos. Vierta la ginebra directamente sobre el hielo, mezcle de nuevo y sirva.»

«Una variación es hallar un rayo de sol que entre por la ventana. Ponga la botella de Noilly Prat de manera que el rayo la atraviese. Ponga la coctelera de manera que el rayo pase a través de la botella de vermouth. Vierta la ginebra fría sobre el hielo y sirva»⁷.

«Soy enemigo de la ciencia y amigo del misterio»⁸.

5 *Mon Dernier Soupir* de Luis Buñuel colaboración de Jean Claude Carrière. Coédition Robert Laffond (Collection Vecu). Opera Mundi 1982.

6 Hélène Plemianicov, montadora de sus últimas películas.

7 *Mon Dernier Soupir*, Op Cit.

8 *Ibidem*.

Bibliografía

- «Mon Dernier Soupir» de Luis Buñuel con la colaboración de Jean Claude Carrière. Coédition Robert Laffond (Collection Vecu). Opera Mundi 1982
- «Luis Buñuel. Entretiens avec Max Aub». Pierre Belfond Editeur Paris. 1991 (Entrevista con Buñuel)
- «Luis Buñuel». Agustín Sánchez Vidal. Cátedra, Signo e Imagen. Madrid 1991
- «Goya». Buñuel. Jacques Damase Editeur. 1987 (primer guión de Buñuel, nunca filmado)
- «Don Luis Buñuel». Marcel Oms. Les Editions du Cerf. Paris 1985
- «Luis Buñuel, Cet Obscur Objet du Désir». L'Avant Scène Cinema. Paris 1985 (Guión)
- «Luis Buñuel. Two Films» (The Exterminating Angel and Los Olvidados). Lorrimer Publishing. London 1984 (Film Scripts)
- «Luis Buñuel». Raymond Lefèvre. Edilio. Filmo. Paris 1984
- «Luis Buñuel. Viridiana». Filméditations. Pierre Lherminier Editeur. Paris. 1984
- «My Last Sigh». Luis Buñuel. Vintage Books. A Division of Random House. NY. 1983 (Autobiografía. con Jean-Claude Carrière)
- «Buñuel, L'Age d'Or. filmographie, écrits». L'Avant Scène Cinema. Paris 1983 (Guión)
- «The Discreet Art of Luis Buñuel». Gwynne Edwards. Marion Boyars Publishers. NY, London 1982
- «L'Oeil de Luis Buñuel». Francisco Cesarman. Editions du Dauphin. Paris. 1982 (Estudio psicoanalítico)
- «Buñuel». Freddy Buache. L'Age d'Homme. Mobiles. Paris, 1975-1980
- «Le Fantôme de la Liberté». L'Avant Scène Cinema. Paris. 1974 (Guión)

- «Luis Buñuel». Freddy Buache. La Cité. Paris. 1970
- «Luis Buñuel». Raymond Durnat. University of California Press Berkeley. 1967
- «Le Cinema Mexicain». Direction Paulo Antonio Paranagua. Centre Georges Pompidou. Paris 1992 (Catálogo retrospectiva)
- «Les Jésuites». Alain Guillerrou. Que sais-je. Paris 1961
- «Histoire du Surréalisme». Maurice Nadeau. Editions du Seuil. Paris 1964
- «Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action» de Jean-Luc Rispail. Découvertes Gallimard Littérature. Paris 1991
- «L'Anarchisme». Que sais-je?. Paris
- «Pícaros y Picaresca». Marcel Bataillon. Taurus Ediciones. Madrid 1982
- «Romans Picaresques Espagnols». Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. Paris 1968 (La Vida de Lazarillo de Tormes, de Guzmán d'Alfarache, La Vida del Aventurero Don Pablos de Segovia)
- «Soudain un bloc d'abîme, Sade». Annie Le Brun. J.J. Pauvert. Paris 1986
- «Osons le Dire». Sade. Les Belles Lettres. Paris 1992
- «Vie du Marquis de Sade». Gilbert Lely. Mercure de France. Paris 1989
- «Souvenirs Entomologiques». Jean-Henri Fabre. Bouquins. Robert Laffont 1989. Paris
- «Les Chants de Maldoror». Lautréamont. Livre de Poche. Librairie Generale Française. Paris. 1992
- «Clair de Terre». Andre Breton. Gallimard. 1966

Revistas

Le Surrealisme au Service de la Révolution

La Révolution Surrealiste

«Que boten mis cenizas al aire y se olviden de mí»

es una edición por demanda de Createspace

impreso a partir del mes de marzo de 2011

