

liars llevadas al límite de la exasperación, el insulto, la violencia, el sadismo latino, la desmitificación del concepto cristiano de la madre santa y abnegada». Buñuel lo rodó en veinte días...

El tercer film de 1951 fue *Subida al cielo*, que se aparta de los temas melodramáticos de los anteriores para adquirir un tono onírico, de raíz surrealista. La historia (escrita por el productor, Manuel Altolaguirre) muestra al protagonista cuando interrumpe su viaje de novios porque su madre se muere y debe buscar un abogado para preparar el testamento. El joven debe viajar en un viejo autobús lleno de personajes curiosos, entre ellos una muchacha coqueta y un candidato a diputado. El viaje en sí es el núcleo significativo de esta trama sumaria: es una especie de odisea surreal, llena de incidencias extrañas y sueños. Por eso importa menos el irónico final: Oliverio (el protagonista) no convence al abogado para que le acompañe y cuando regresa a su pueblo encuentra a su madre ya muerta. Buñuel se entretiene describiendo en el viaje los obstáculos de todo tipo que se oponen a la consumación erótica de Oliverio y la muchacha en el pintoresco vehículo, unión que finalmente se realiza en el puerto de Subida al Cielo, en medio de una gran tormenta...

Las secuencias oníricas son llamativas: en una el autobús se convierte en jardín y Oliveiro, para hacer el amor con Raquel, corta el cordón umbilical—una mondadura de naranja—, que lo ata a su madre. *Subida al cielo*, rodada como las anteriores con gran prisa y escasísimos medios, se destacó sin embargo por sus hallazgos y su jugosa descripción de costumbres. Presentado en Cannes, en 1952, recibió el premio al «mejor film de vanguardia» y la crítica europea tuvo ocasión de destacar que la inspiración surrealista de Buñuel se mantenía en su nueva circunstancia.

Un año después, *El bruto* (1952) es un hito importante en la carrera mexicana de Buñuel. Pese a que sigue rodando con rapidez (dieciocho días en este caso), el tema va mucho más lejos en su violenta confrontación social, pese a que se conservan tópicos melodramáticos en el enfrentamiento entre patrón y asalariado, que en realidad son padre e hijo... Asimismo la factura técnica y el lenguaje cinematográfico son mucho más maduros. El mismo año Buñuel emprende una adaptación de *Robinson Crusoe*, donde el tratamiento de la novela de Defos tiene rasgos propios: la conciencia del personaje acerca de los valores ficticios de la «civilización» actualiza el progresismo roussoniano del autor; la relación entre Robinson y Viernes introduce nítidamente —en el microcosmos de la isla— otro punto de vista actual: el colonialismo y el racismo.

El (también de 1952) es otro de los films capitales en la filmografía mexicana de Buñuel. Indica otra fase cara al autor: la descripción crítica de la moral burguesa y sus mitos. Este estudio demoleedor de una clase, iniciado en el célebre film surrealista *L'Âge d'Or*, será después uno de los *leitmotiv* esenciales de su obra, en *El ángel exterminador*, *Diario de una camarera*, *Belle de Jour* o *El discreto encanto de la burguesía*. En *El*, bajo el disfraz de otro melodrama burgués clásico, Buñuel desarrolla un proceso de paranoia producido por una represión sexual, cuya descripción es tan meticulosamente científica como cinematográficamente representada en claves surrealistas y oníricas. La paranoia del protagonista es tan agudamente descrita que el film se utilizó como ejemplo en los cursos de Jacques Lacan.

El personaje es un acomodado burgués maduro (Arturo de Córdoba), virtuoso y modelo de feligreses en la congregación religiosa, donde es uno de los más conspicuos apoyos morales y económicos. En la iglesia, precisamente (luego de la ceremonia del lavado de pies en Jueves Santo, que permite a Buñuel mostrar el fetichismo correspondiente, recurrente en su obra), el protagonista, Francisco, nota la presencia de Gloria, a la cual cortejará con romántica y anticuada cortesía, hasta que se casa con ella. Los celos de Francisco crecen desde la misma noche de bodas, hasta volverse patológicos y siempre mezclados a su aparato ritual de creyente virtuoso. Un intento de asesinato y la famosa escena nocturna donde Buñuel sugiere que Francisco intenta coser los orificios íntimos de su esposa. La paranoia hace crisis cuando Francisco, al entrar en una iglesia donde cree haber visto entrar a su esposa Gloria (Delia Garcés) y su antiguo novio sufre una alucinación. Imagina que los feligreses, el sacerdote y hasta la imagen de Cristo se ríen de él. Esta escena buñuelinamente surrealista culmina cuando se precipita sobre el sacerdote para estrangularlo.

Francisco es internado y, pasando los años, vive pacíficamente en el convento donde está recluido. Su antigua esposa (que se ha casado con su ex novio, con el cual tiene un hijo llamado Francisco...) lo visita y el superior le cuenta que el paciente ha recobrado la paz de Dios. Francisco, que le ha visto, asegura a su superior que el pasado ya no lo turba, pero —en una vuelta de tuerca de Buñuel— se lo muestra alejándose por el jardín del convento dando zig-zag, como en sus crisis paranoicas... Estudio exacto de la neurosis obsesiva que lleva a la paranoia, *El* trasciende el marco científico de un caso clínico porque Buñuel combina su mostración de las represiones

sexuales y las propuestas surrealistas de liberación erótica con una demoledora crítica a la moral de clase, posesiva y represora, de la cual Francisco es, a la vez, representante y víctima.

En 1953 Buñuel logra llevar al cine uno de sus viejos proyectos, la adaptación de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, cuyo proyecto había esbozado durante su estancia en Hollywood (sobre un guión escrito en 1933 con Georges Sadoul y Pierre Unik) y que había quedado abandonado al hacer William Wyler su propia versión en 1939. Esta historia delirante de amor y necrofilia, con rasgos incestuosos, había fascinado siempre a los surrealistas. Dentro de las posibilidades del cine mexicano, con actores imposibles, estas *Cumbres de pasión* derivaron al «Kitsch», donde el melodrama romántico y exasperado cae en la parodia.

Aquí es francamente difícil deslindar esas dificultades propias de la producción mexicana y el propio desaliño de Buñuel de sus intenciones satíricas. El «Camp» predomina en la actuación y las situaciones, pero hay escenas donde surge violentamente su espíritu. Ante todo, en la secuencia final, transformada en una escena necrofílica y un himno al amor loco. Después de este curioso producto, Buñuel dirigió dos films «menores», adscritos al nivel medio de la producción mexicana. *La ilusión viaja en tranvía* (1953) es una comedia costumbrista en la línea de *Subida al cielo*. Dos empleados de transportes roban un viejo tranvía retirado de circulación y recorren la ciudad en un clima de fiesta popular. *El río y la muerte* (1954) es una historia de venganzas familiares, donde se muestra la cotidianeidad de la muerte en el «estilo de vida» mexicano.

Ensayo de un crimen (o *La vida criminal del Archibaldo de la Cruz*, 1955), parece encuadrarse, por la modestia de sus medios y la mediocridad de la mayoría de sus intérpretes en el rubro habitual de los films mexicanos de consumo comercial, rápidos e intrascendentes. Pero en una segunda lectura, no demasiado hermética, puede considerarse una de sus más brillantes sátiras surrealistas. A propósito de esta asimilación burlesca de las limitaciones industriales y culturales que hallaba Buñuel, el director argentino Alberto de Zavalía ha narrado una anécdota significativa de la realización de *EI*. Buñuel rodaba una escena de fiesta, con extras paupérrimos vestidos de *smoking* y Zavalía, que se hallaba haciendo un film en el mismo estudio, lo visitó entonces. (La protagonista de *EI*, Delia Garcés, es la esposa de Zavalía.) Al ver el aire mísero y poco elegante de los personajes de la fiesta, Zavalía ofreció a Buñuel algunos de sus extras, de mayor categoría social... Y el maestro aragonés le contestó

irónicamente: «Pues mira, si así están mejor, ¿no ves que es una fiesta burguesa de familia?»

Ensayo de un crimen ha sido considerado por algunos críticos como una réplica paródica de los films «psicoanalíticos» que Hollywood impuso en la década de posguerra. Algunos rasgos, como la construcción en «flashbacks» y la música, abonan esa idea. Pero el film posee otros caracteres muy originales y personalísimos.

La trama, de humor negro infalible, trata de un hombre, Archibaldo, que a raíz de un trauma infantil (deseó la muerte de su institutriz, mientras sostenía una cajita de música que supone dotada de poder mágico, y ella muere realmente), se siente arrastrado a asesinar mujeres; pero nunca lo consigue, pues ellas mueren antes por accidente. Los episodios inesperados en que planea sus crímenes y sus inopinados desenlaces, son increíblemente divertidos, de un absurdo irresistible pero, al mismo tiempo, su sentido paródico no excluye la penetración del inconsciente. El intento de matar a una de las mujeres deseadas, Lavinia, es frustrado por unos visitantes, pero entonces Buñuel introduce una escena inquietante: Archibaldo asesina ritualmente un maniquí con su rostro, incinerándolo en su horno de ceramista, mientras al muñeco se le desprende una pierna. La multiplicidad de detalles eróticos enmascarados, el fetichismo de las prendas de vestir femeninas, la liberación sexual de Archibaldo en el desenlace (lo cual a su vez le quita su obsesión criminal) y la ironía de ciertos personajes episódicos—cura, militar y policía en la escena del casamiento—llamaron la atención en Francia y suscitaron ofertas para hacer nuevamente películas allí.

Curiosamente su film rodado en Francia, *Cela s'appelle l'aurore* (1955) resultó mucho menos interesante que sus fascinantes melodramas mexicanos. En cambio *La mort dans ce jardin* (1956), coproducción mexicano-francesa, a pesar de sus correlaciones con los films europeos pintoresquistas de aventuras latinoamericanas, posee un inequívoco sentido buñueliano. En una república tropical bajo una dictadura, el ejército local anuncia la incautación de unos yacimientos diamantíferos. Se produce un levantamiento y así, después de diversas incidencias, varios personajes se hallan en un barco surcando el río como fugitivos. El grupo es de origen heterogéneo, como corresponde a las coproducciones, pero algunos de los personajes (el misionero, la sordomuda, la prostituta) valen al ideario revulsivo de Buñuel. La fuga y las tensiones de los perseguidos en la selva, crean un clima concentracionario que anticipa a *El ángel exterminador*, mientras ciertas brutales escenas de represión señalan la escasa

simpatía del autor hacia los regímenes tiránicos. Tras este paréntesis francófono, Buñuel retornará a la producción mexicana con un film memorable: *Nazarín*.

DE NAZARIN A LOS NAUFRAGOS DEL ANGEL

Varios proyectos incumplidos anteceden la realización de *Nazarín*. El cineasta, en 1957, pensó adaptar *La femme et le pantin*, de Pierre Louys, que poco más tarde sería llevada al cine por Julien Duvivier en Francia, con Brigitte Bardot. El mismo Buñuel retornaría por fin a la novela en 1977, con una de sus magistrales transfiguraciones del tema erótico y la violencia represora. También pensó, ese año de 1957, en la novela *Thérèse Etienne*, de Joseph Knittel, y en *Los naufragos de la calle Providencia*, la pieza del español José Bergamín, que finalmente llevaría al cine en 1962, con el título de *El ángel exterminador*.

El año siguiente, Buñuel escribió (con otro español emigrado, Julio Alejandro) una adaptación de la novela *Nazarín*, que data de 1895. Trasladó los personajes de Pérez Galdós de la Mancha a los campos mexicanos, y situó la época en los tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz. Buñuel dio una nueva dimensión al conflicto galdosiano entre religión y humanismo, prolongando los temas que aparecían en *La mort dans ce jardin*, donde el padre Lizzardí representaba el fracaso de sus principios evangélicos en choque con una realidad violenta.

Como en la novela, el padre Nazario de Buñuel recorre la mísera realidad del México rural tratando de vivir el mensaje evangélico con fidelidad total, acompañado de una prostituta y una campesina que lo siguen con una devoción que oculta sutilmente, tal vez, un amor humano. La representación evoca, inevitablemente, a Jesucristo seguido por Marta y María, pero ambas más parecidas a una pecadora redimida, como María Magdalena. No hay ironía en esta representación: Buñuel muestra al cura seriamente investido de su pura observancia del Evangelio. En los resultados, en cambio, se descubre su reflexión crítica. Como escribe Román Gubern, «... el films propone una doble y simultánea lectura: por una parte, *Nazarín* representa la autenticidad de la fe y la fidelidad a Cristo, mostrando la dificultad terrenal de una verdadera praxis cristiana, de ser consecuente con sus creencias. Pero, por otra, la película arroja luz sobre

la irracionalidad social de la fe, toda vez que la práctica estricta del Evangelio provoca desgracias humanas y agrava los sufrimientos» (7).

Varios episodios, en el film, ilustran claramente el punto de vista de Buñuel: la caridad no resuelve los problemas de la falta de justicia social. Cuando Nazarín, hambriento, se emplea en la construcción de un ferrocarril sólo por la comida, perjudica a los demás obreros y hasta provoca una pelea entre ellos y el capataz. La misma noción la desarrollará Buñuel en una escena de *Viridiana*: la del perro atado al carro. En ella se ve cómo el protagonista, a instancias de Viridiana, paga al campesino para que desate a su perro, y cómo éste vuelve a aprisionarlo apenas se alejan. El fracaso del idealismo cristiano de Nazarín se advierte en su desenlace: precisamente cuando el apresado religioso recibe una caridad —una mujer le ofrece una fruta— se produce su crisis de fe, mientras suenan al fondo los tambores de Calanda... Esa crisis no existe en Buñuel, por otra parte. Su famosa *boutade*: «Gracias a Dios soy todavía ateo» (8) no impide, al contrario, que en su obra aparezca el tema religioso tratado con profundidad inusitada (*Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *La Vía Láctea*). Pero sucede que el contenido religioso, nunca burdamente paródico, está expuesto desde una perspectiva humanista y crítica, denunciando, más que la fe, su aplicación demagógica a los problemas humanos y sociales.

En 1959, Buñuel planeaba una versión de *The Loved One*, de Evelyn Waugh, que finalmente dirigió el inglés Tony Richardson (*Los seres queridos*, 1964). *La fièvre monte à El Pao* (en México *Los ambiciosos*), fue en cambio su próximo trabajo, en coproducción franco-mexicana, con Gérard Philipe y María Félix en los papeles protagónicos. Como en *La mort dans ce jardin* o en *El discreto encanto de la burguesía*, la historia se refiere a una república latinoamericana imaginaria (pero no irreal) donde se ejerce un poder despótico. Lo interesante del tema es que presenta a un funcionario que cree posible introducir en el poder despótico una influencia humanizadora y moderadora —la suya— y que piensa ejercer desde su nuevo cargo de delegado gubernamental en una isla penitenciaria. Su fracaso, que es también el momento de su toma de posición moral (se niega a encadenar los presos políticos de la penitenciaría), proviene de la imposibilidad de «pureza» personal dentro del mecanismo del poder. Pero su acto, como señala una voz en off al final del film, conduce al momento de «su propia muerte y de su propia libertad». Prosigue in-

(7) Román Gubern: *Cine español en el exilio*. Barcelona, 1976, p. 137.

(8) Entrevista con Jean de Baroncelli. *Le Monde*, 16-XII-1959.