

fue importantísima, no se lo puede asimilar al cine azteca en sí, como factor aglutinador de tendencias o estéticas, ni como centro de inspiración para quienes trataban de elevar el mediocre nivel general de su industria. Buñuel siempre fue un solitario, un creador sin discípulos, cuyo mundo se sobreponía a la circunstancia, tanto en México como en París. Sin embargo, su período mexicano no sólo es el más extenso de su carrera (su filmografía española es mínima: sólo un documental, *Tierra sin pan*, y supervisiones como director y productor entre 1935 y 1936, más sus labores en documentales de la guerra civil), sino que allí recobrará —lentamente— un impulso creador que casi siempre había quedado inédito desde sus fulgurantes iniciaciones en la vanguardia francesa surrealista: *El perro andaluz* (1929) y *L'Âge d'Or* (1930).

No vamos a relatar ahora las penurias y andanzas de Buñuel desde su salida de España en 1938, en misión diplomática, enviado a Hollywood para supervisar dos películas sobre la contienda, porque estos episodios están suficientemente pormenorizados en la biografía crítica de Aranda y en *El cine español en el exilio*, de Gubern, así como en artículos de revistas francesas, americanas e inglesas. Basta recordar que quedó varado en Los Angeles, sin trabajo. Fue auxiliado por el gran escultor Alexander Calder y finalmente obtuvo un empleo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde tuvo que renunciar ante presiones de elementos conservadores, entre ellos el reverendo McClafferty, secretario de la Legión de la Decencia y claro precursor del senador McCarthy... Acusado de izquierdista y surrealista (!), Buñuel abandonó Nueva York y fue a Hollywood, donde fue contratado por la Werner Bros como supervisor de versiones españolas, pero terminó en oscuras tareas de doblaje. Su partida hacia México, ante la imposibilidad de dirigir, fue propiciada por la productora francesa Denise Tual, para preparar una adaptación cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca.

Este proyecto fracasó ante la imposibilidad de obtener los derechos de la obra, y varios meses después de su llegada (había desembarcado en junio de 1946) obtuvo, sin embargo, un contrato del productor Oscar Dancigers para rodar una película comercial de rutina: un film musical titulado *Gran Casino*, protagonizado por dos astros canoros: la argentina Libertad Lamarque y el «charro» mexicano Jorge Negrete. Salvo algunos fugaces detalles que demuestran el humor de Buñuel, la película fue un producto más del bajo nivel medio de la industria mexicana, sin ninguna pretensión artística. Por añadidura,

no tuvo buena recepción comercial, por lo cual Buñuel quedó sin trabajo durante dos años.

No es necesario explicar que los antecedentes de Buñuel—dos películas de vanguardia no comerciales, un documental de veintisiete minutos y oscuras labores en la producción española de los años treinta— no eran títulos suficientes para interesar a una industria como la mexicana, reducida a los tópicos y a las ganancias fáciles. Sin embargo, su experiencia técnica, adquirida en Hollywood, le sirvió luego para adaptarse bien al rápido ritmo de rodaje habitual en los estudios mexicanos, donde era común que un film se filmase en dos o tres semanas...

Tras el fracaso de *Gran Casino*, que Buñuel quería llamar: «A ver quién canta más» (humorada que el productor no aceptó), el cineasta de Calanda dedicó su ocio obligado a elaborar el tema de *Los olvidados*, junto a Luis Alcoriza, joven actor del cine azteca, hijo de emigrados y futuro realizador. Este compatriota de Buñuel fue su guionista más asiduo en México, hasta que, a su vez, comenzó a dirigir películas.

El proyecto interesó a Dancigers, pese a su virulencia, pero impuso una condición: realizar antes una comedia comercial propuesta por el popular actor cómico Fernando Soler para su lucimiento personal. *El gran calavera* (1949), basada en una mediocre pieza de Adolfo Torrado, que Soler quería llevar al cine, fue producida efectivamente por éste y Dancigers. De hecho, Soler quería dirigirla, teniendo a Buñuel como técnico, por lo cual éste se vio bastante limitado en su acción. Hay, sin embargo, escenas excelentes de sátira social y detalles jugosos: casi siempre son secuencias donde no aparece el divo... El plano inicial es notable y típicamente buñeliano: un detalle de piernas de hombres entremezcladas y enroscadas unas a otras; por el calzado se advierte que pertenecen a diferentes clases sociales. La cámara retrocede despacio y se descubre el sentido de este enigma: pertenecen a un grupo de juerguistas hacinados en un calabozo, detenidos por borrachos.

Luego la trama se centra en uno de esos «calaveras», un respetable burgués padre de dos hijos. Su hermano idea un ardid para curarlo del alcohol y las juergas en que dilapida su dinero: aprovecha un desmayo para trasladar la familia a un hogar humilde y hacer creer al calavera que se ha arruinado. El plan incluye hacerle creer que ha sufrido amnesia durante un año, a raíz del disgusto. Es una típica comedia de enredos, filmada con ritmo ágil, donde Buñuel sólo consigue en breves apuntes introducir su humor cáustico y su

erotismo surrealista. Pero estas escenas se advierten claramente en el contexto amable y vulgar pero divertido. Una de ellas es la ceremonia del casamiento de la hija del gran calavera con su pretendiente burgués: mientras el sacerdote inicia la epístola de San Pablo, su antiguo novio llega a la puerta de la iglesia con su camión de publicidad e interrumpe con su altavoz detonante las frases religiosas («Hijos míos...» «Jamón serrano!»). La mezcla caótica entre ambos discursos es farsesca y a la vez irreverentemente cómica: el pasaje «... la castidad en el matrimonio...» «... sólo es posible usando medias "El Suspiro de Venus"...» Este *collage sonoro*, el contrapunto entre imagen y palabra, es una prueba del espíritu del autor, que recuerda su utilización en *L'Âge d'Or*, aun en medio de la comedia sin pretensiones que debía realizar.

El gran calavera obtuvo un éxito enorme y le permitió hacer *Los olvidados* con cierta autonomía. Buñuel lo relató así: «Después del fracaso de *Gran casino* y dos años de inacción, Dancigers me pidió que le propusiera un argumento de film para niños. Le propuse tímidamente el guión de *Los olvidados*, que yo había hecho con mi amigo Luis Alcoriza. Le gustó y me puse a trabajar. Entretanto, se presentó la ocasión de hacer una comedia musical y Dancigers me pidió que rodase antes ésta, a cambio de lo cual me garantizaba cierta libertad para *Los olvidados*. Entonces hice *El gran calavera* en dieciséis días, la cual tuvo un éxito formidable, y me pude poner a trabajar en *Los olvidados*» (2).

Fue la oportunidad deseada y su éxito artístico fue el comienzo de una nueva consagración —esta vez universal— del antiguo militante surrealista de París.

LOS OLVIDADOS: LA MISERIA NO ES BELLA

Los olvidados es, en una primera lectura, la demostración de un problema social acuciante en las grandes ciudades: la infancia abandonada y que se desliza hacia la delincuencia. Un rótulo inicial señala la autenticidad de los hechos descritos que inspiraron el film y advierte que deja su solución social a «las fuerzas progresivas de la sociedad». El fresco social será implacable, pero Buñuel no se conforma con esto, ni con la genérica denuncia que desarrolla en la misma época (1949) neorrealismo italiano. Por una parte, no hay concesiones ni convencionalismos en la tenebrosa trama: ni en la pintura de

(2) Cf. Entrevista con Jacques Doniol-Valcroze y André Bazin. *Cahiers du Cinéma* núm. 36.

los jóvenes protagonistas el recién iniciado Julián y el empedernido Jaibo, fugado de un correccional, ni en los adultos. Julián, pese a sus intentos de regeneración, será arrastrado por Jaibo en la vía del delito. La muerte será el final para ambos. Y queda claramente descrito que ni la sórdida miseria de los niños ni los intentos progresivos del director del reformatorio para rescatarlos son factores que alcancen a modificar la situación. Porque la penuria económica viene acompañada por la falta de afecto (personaje de la madre) y los intentos reformistas son inocuos ante el cuadro general de abandono y disgregación del medio social. Tampoco los pobres son idealizados demagógicamente; los niños apuntan a veces sus afectos potenciales desviados por el entorno, pero sus mayores ya están deformados. El personaje del ciego mendigo (claro antecedente de los que aparecen en *Viridiana*) no es bondadoso, sino lúbrico, rapaz y egoísta.

Como escribe Octavio Paz (3) señalando la esencia trágica (nunca melodramática a pesar de sus negras tintas) de *Los olvidados*, «Jaibo (...) muere, pero hace suya su muerte. La colisión entre la conciencia humana y la fatalidad externa es la esencia de la tragedia. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad lleva la máscara de la libertad, ésta la máscara del destino. La vieja fatalidad vuelve a funcionar, sólo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a una fatalidad social y psicológica.»

La profundización psicológica también acompaña al cuadro social, con observaciones de raíz freudiana que conducen a las famosas y comentadas pinceladas surrealistas del film. La más larga y conocida es la pesadilla edípica de Pedro, en cámara lenta, con el cadáver de Julián riendo bajo la cama. Pedro dice a su madre (asociación con el desinterés que ella muestra en la vida real) que tiene hambre. La mujer, en camisón y con una expresión siniestra, le ofrece un horrible pedazo de carne cruda, pero Jaibo surge bajo su cama y se lo quita. La alucinación del perro negro y famélico corriendo sobre el asfalto en la escena de la muerte de Jaibo, que culmina con la imagen en foto fija del joven muerto es, a la vez, representación de la muerte y del sueño. Muchas otras acotaciones, como las inquietantes apariciones de animales, tan buñuelianas, poseen estas raíces inconscientes. Estas señales surrealistas, que en obras muy posteriores, como *El discreto encanto de la burguesía*, aparecen en plena libertad, estuvieron en *Los olvidados* muy contenidas por el productor, según decla-

(3) *Las peras del olmo*. México, 1957.

raciones de Buñuel: «Todo lo que he suprimido tenía un interés únicamente simbólico. Quería introducir en las escenas más realistas elementos locos, completamente disparatados. Por ejemplo, cuando Jaibo va a pelearse y a matar al otro chico, el movimiento de la cámara descubre a lo lejos la estructura de un gran inmueble de once pisos en construcción, y habría querido colocar una orquesta de cien músicos. Se les habría visto de pasada, confusamente. Quería poner muchos elementos de este tipo, pero se me prohibió totalmente» (4).

Aún sin esos imprevisibles elementos, que habrían alterado profundamente la contextura aparentemente realista del drama social —ya modificado en su esencia por el rigor y la crudeza de Buñuel— *Los olvidados* produjo una verdadera conmoción al presentarse en 1951 en el Festival de Cannes, donde obtuvo el premio a la mejor dirección y el de la crítica internacional al conjunto de su obra. Otro «olvidado» era redescubierto tras largos años de ostracismo europeo. Este reconocimiento no sería el único: aún le quedaban a Buñuel varios años de comedias mexicanas antes de conmocionar a la crítica con las explosiones de *Nazarín* y *El ángel exterminador*, o su último regreso francés con *Belle de Jour*, *La vía láctea* y *El discreto encanto de la burguesía...*

LAS COMEDIAS Y EL HUMOR NEGRO

El desorbitado y convencional melodrama mexicano, tantas veces deslizado al delirio extremo, resulta casi siempre materia apropiada para que Buñuel asuma sus tópicos más genéricos con un humor corrosivo y una lectura de doble fondo. «Aquí cabría hablar —escribe el crítico mexicano Manuel Michel (5)— de ese otro signo particular de Luis Buñuel: la paciencia, y mientras espera una oportunidad que quizá no llegue nunca, la honradez con sus principios. Así vendrán algunas de sus obras culminantes: *El*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *La joven*, *Viridiana*, *El ángel exterminador*, *Le journal d'une femme de chambre*, *Simón del desierto*. Paciencia, fidelidad, lucidez, adecuación a sus medios —de sus armas— a la evolución aparente bajo la cual se enmascaran los mismos viejos enemigos: la hipocresía, la enajenación de la conciencia, la represión moral, la explotación del hombre por ciertas clases predestinadas, el abuso y el cultivo de la ignorancia, la buena conciencia de los paliativos caritativos.»

(4) *Cahiers du Cinéma* núm. 36, junio de 1954. Entrevista citada.

(5) *Al pie de la imagen*. Ed. UNAM. México, 1968.

Susana (Carne y demonio), de 1950, inmediatamente posterior a *Los olvidados*, lo devuelve al mítico melodrama «a la mexicana». Pero sin dejar de respetar sus reglas de juego, Buñuel introduce el *amour fou* surreal y la alucinación en la desorbitada trayectoria de la perversa protagonista, una mujer de erotismo incontenible que despierta las pasiones de todos los hombres de una «hacienda» hasta enfrentarlos entre sí. El amor sexual que subvierte el orden social —amos y siervos se igualan en la competencia erótica— es el tema profundo del melodrama. El final, apenas disimuladamente paródico, muestra a Susana volviendo a la cárcel, con lo cual «la paz y la jerarquía social retornan al rancho...». La escena inicial muestra la intención del autor, sin alterar la forma del melodrama: Susana, encerrada en un calabozo y asustada por una tempestad, ve cómo la luz de un rayo proyecta en el suelo la sombra de los barrotes de una ventana, formando una cruz. Se arrodilla para besar la cruz y del centro de la sombra surge una araña peluda... Se levanta espantada y los barrotes ceden, de manera que puede escapar de la celda. La tempestad providencial, el signo sacrílego (la araña) y el milagro de su liberación se unen en esta escena genial y disparatada; la simbología surrealista y sus apelaciones al inconsciente y el erotismo encajan perfectamente, gracias a Buñuel, en el canon melodramático, tan delirante que devora sus signos exteriores y conformistas.

Tras este pequeño film, apenas conocido fuera de México, Buñuel realiza una nueva versión del sainete de Arniches *Don Quintín el amargao*, que ya había rodado en España en 1935. El material es también melodramático, pero esta vez el cineasta lo trata en clave humorística, desaforada, destruyendo para el espectador avisado el blando sentimentalismo del original. El film, más conocido en México como *La hija del engaño* (1951), es en apariencia muy convencional y sólo el humor de Buñuel revela su intención desmitificadora.

El mismo año, 1951, Buñuel dirigió otras dos películas, lo cual no debe extrañar demasiado, dado el ritmo frenético de la producción comercial mexicana de esa época. *Una mujer sin amor* (basado en *Pierre et Jean*, de Maupassant) convertido en un melodrama familiar bastante sumario, donde se enfrentan un severo anticuario maduro, su mucho más joven esposa y el amante de ésta, complicándose la situación cuando el hijo de los últimos se enfrenta, ya adulto, con su medio hermano, heredero legítimo. Según el crítico e historiador Emilio García Riera (6) este melodrama muestra «relaciones fami-

(6) Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, tomo IV. Ed. Era. México, 1972.