

Colección
LETRAS DIFERENTES



LOS EXPULSADOS DEL PARAISO

Agustín Sánchez Vidal



ESCUELA LIBRE EDITORIAL

**OTRAS OBRAS DE AGUSTIN
SANCHEZ VIDAL:**

Miguel Hernández, en la encrucijada (Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1976).

El cine de Carlos Saura (Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988).

Borau (Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1990).

El cine de Segundo de Chomón (Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992).

El mundo de Luis Buñuel (Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993).

Además ha intervenido en varias obras colectivas sobre la vanguardia, como el *Catálogo de la Retrospectiva «Buñuel»* (1984) de la Mostra del Cinema de Venecia, *Trent'anni di avanguardia spagnola* (Jaca Book, Milano, 1987), *Spanish Masterpieces of the 20th Century* (The Seibu Museum of Art, Tokyo, 1989), *The surrealist adventure in Spain* (Ottawa Hispanic Studies, Dovehouse Editions, Canadá, 1991), el monográfico que el Centro Pompidou dedicó a *La edad de oro* de Buñuel en 1993, el catálogo de la exposición *¿Buñuel!?* llevada a cabo por el Centro de las Artes de Bonn en 1994, y el catálogo de la retrospectiva sobre Salvador Dalí organizada por el Centro Reina Sofía de Madrid, la Hayward Gallery de Londres y el Metropolitan Museum de Nueva York.

**LOS EXPULSADOS
DEL PARAISO**

Colección
LETRAS DIFERENTES



LOS EXPULSADOS DEL PARAISO

Agustín Sánchez Vidal



ESCUELA LIBRE EDITORIAL
Madrid, 1995

FUNDACION ONCE

COLECCION LETRAS DIFERENTES

Directores:

JOSE MARIA ARROYO ZARZOSA
RAFAEL DE LORENZO GARCIA

Asesor Literario:

RICARDO DE LA FUENTE

Coordinador editorial:

GREGORIO BURGUEÑO ALVAREZ

Ilustraciones:

Archivo del autor, Filmoteca de Zaragoza
y Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México

© Agustín Sánchez Vidal, 1994

ISBN: 84-88816-07-3

Depósito legal: M-34857-1994

Impresión: RUMAGRAF, S. A.
Nicolás Morales, 34 - 28019 Madrid

Un hombre (el propio Luis Buñuel) afila su navaja de afeitar junto a una ventana. Cuando ha comprobado el temple, sale al balcón y mira con avidez la luna, hacia la que avanzan nubes filosas. Regresando al interior, abre el ojo de una mujer y lo secciona limpiamente con la navaja, mientras una delgada nube atraviesa el globo lunar. Así comienza *Un perro andaluz*, es decir, la carrera cinematográfica de Buñuel, con esta proclamación de una nueva mirada. Al hispánico modo; es decir, a las bravas.

Hay quien ha atribuido a este impresionante arranque el impacto de su primera película, subrayando lo mucho que debe la fama del cineasta a tal imagen. En todo caso, es una auténtica declaración de principios, un cegar la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo distinto al habitual, un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representación (como pedía el surrealismo).

Buñuel ha recordado el uso que hacía de la misma Charles Chaplin: «Vio *Un perro andaluz* por lo menos diez veces, en su casa. La primera vez, cuando acababa de empezar la proyección, oímos un ruido bastante fuerte. Su mayordomo chino, que hacía de operador, acababa de desplomarse, desmayado. Años después, Carlos Saura me dijo que, cuando Geraldine Chaplin era pequeña, su padre le contaba escenas de *Un perro andaluz* para darle miedo.»

Dejando aparte los diversos incidentes y algún aborto que provocó durante su exhibición, esta escena trajo consigo, además, un extraño maleficio. En 1931, el pintor rumano Víctor Brauner se había retratado con un ojo saltado, inspirándose en la escena inicial de *Un perro andaluz*.

Algún tiempo más tarde su colega canario Oscar Domínguez, borracho en una juerga de taller, lanzó un vaso contra otro compañero, que logró esquivar el golpe. El vidrio, rebotando en la pared, se incrustó en el ojo de Brauner, quien se quedó tuerto tal como había previsto, casi proféticamente, en su autorretrato.

El caso fue muy comentado, y en ello vio el grupo vanguardista parisino acaudillado por André Breton una de las más extraordinarias premoniciones de la historia del surrealismo. Pierre Mabile escribió un interesante artículo en la revista *Minotaure*, que Juan Larrea glosó en los siguientes términos: «El grupo surrealista ha contribuido al caso Brauner con la totalidad de sus ingredientes, a saber: con la ideología general; con el agente traumático emitido por *Un perro andaluz* y que, maquinado contra el mundo exterior, reventó en boomerang sobre el propio grupo; con las obras plásticas de Brauner; con el accidente que le causó a éste su mutilación, perpetrada espectacularmente por uno de sus miembros con asistencia de otros varios; con el análisis expositivo llevado a cabo por Mabile...»

Otro de los hermeneutas de este conocido episodio sería Ernesto Sábato, quien debió al ejemplo de Oscar Domínguez el estímulo para trocar su actividad científica por la literaria: «Nuestro encuentro fue de enorme importancia, aunque en aquel momento no lo parecía», ha dejado escrito. Y hasta leer su estremecedor *Informe sobre ciegos* para calibrar hasta qué punto le debió impresionar el caso.

Ese comienzo de *Un perro andaluz* tenía, además, una gran eficacia, ya que el espectador de esta película muda (rodada en 1929, en el momento en que se extinguía esa forma de hacer cine) dependía totalmente de la mirada en sus relaciones con una pantalla donde se seccionaba un ojo de tamaño gigantesco (el rodaje se llevó a cabo con el ojo depilado y maquillado de una vaca). Semejante choque lo dejaba inerte, a merced de aquella torrenciosa de imágenes. A ese propósito, ha declarado Buñuel: «Para su-

mergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático en el mismo comienzo del filme; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz.»

En cualquier caso, las enunciaciones visuales relacionadas con la mirada adquieren en un cineasta la entidad de axiomas, sobre todo si se las sitúa dentro de las perspectivas del surrealismo, sus antecedentes y otras vanguardias, como, por ejemplo, el dadaísmo, una de cuyas personalidades más acusadas, Marcel Duchamp, animó en Nueva York en 1917 una revista titulada *The Blindman* («El Ciego»).

Con todo, Buñuel constituye un ejemplo bastante especial, ya que, además de inaugurar su cine con la emblemática imagen citada, medio siglo más tarde, en 1980, pretendía cerrar su último proyecto (un guión nunca rodado, que llevaba el título de *Agon* o *El canto del cisne*) con la apocalíptica faz de Cristo, con las cuencas oculares vacías, emergiendo del hongo atómico.

Aun así, remató su filmografía con la significativa secuencia final de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), en la que una afanosa encajera parece restañar, al unísono, el desgarrón del ojo y el del sexo femenino que le hicieron nacer como cineasta y como varón. Ecuación ésta entre el sexo femenino y el ojo (o el objetivo de la cámara) que, como veremos más adelante en detalle, ya se había establecido en *Viridiana* (1961) cuando Lola Gaos se levantaba las faldas para confrontar el suyo con la Última Cena presidida por un ciego que venía a hacer de Cristo.

Entre tanto, media tal galería de invidentes en la obra de Buñuel que un simple recordatorio —a modos de calas y sin ánimo de exhaustividad— permite una interesante lectura sesgada de la evolución de su cine. Hay en él ceguerras de todo signo y alcance: las del deseo y los instintos; las de una casta social frente a convenciones o convicciones que deben ser desveladas; o las que ocasionan los dogmatismos y los fanatismos.

Si a ello añadimos otros personajes privados de alguna de sus facultades (motrices o sensoriales), obtendremos pistas complementarias sobre la exploración llevada a cabo por ámbitos poco frecuentados del conocimiento. Porque Buñuel, sordo él mismo, sabía muy bien que una cosa es el hondón (o el doble fondo) y otra muy distinta la cáscara de la realidad, a la que gustaba acechar desde sus márgenes y sorprender en sus descuidos.

EL CIEGO DE LAS TORTUGAS

Resulta curioso que una de las primeras actividades de Luis Buñuel en su juvenil etapa de escritor (cuando todavía no sospechaba que fuera a dedicarse al cine) fuese la colaboración con una revista de ciegos, proporcionándonos así el primer testimonio de su interés por los privados de la vista. Me refiero a su cuento «El ciego de las tortugas», publicado en *Los Ciegos. Revista Tyflófila Hispano-americana*, que cabe asignar a comienzos de los años veinte, dada la semejanza de tono con «Suburbios», que vio la luz en la revista vanguardista *Horizonte* en enero de 1923.

«Suburbios» es un apunte más o menos costumbrista redactado en esa fecha, en el que ya puede leerse: «Hiere nuestras miradas de vez en cuando —que tiene para el suburbio el egoísta *Perdone por Dios, hermano* de las cosas caídas— el rótulo *Taberna* con letras degeneradas, enfermas de la médula y que hasta pierde allí la calidad fuerte y vibrante que como el vino tiene este título en otras partes. De los balcones cuelgan como trapos puestos a secar los innumerables crímenes que explicó muchas veces por sus calles el ciego del puntero y del cartelón.»

En cuanto a «El ciego de las tortugas», comienza manifestando el interés por los invidentes de un narrador que responde al nombre de don Juan: «Por aquellos días estaba recreando mi ánimo con la lectura del interesante libro *Le Monde des Aveugles*. Me parecía increíble el grado de intuiciones a que pueden llegar los ciegos, valiéndose de sus otros sentidos, quintaesenciados a costa de la visión. Es de tal modo grande que llega un momento en que su vida puede deslizarse tan normalmente como si disfrutaran de una perfecta euforia visual.»

Y es entonces cuando aparece en escena el protagonista, el ciego de las tortugas, que llama su atención de inmediato. Por un lado, debido a ese libro que está leyendo el narrador. Por otro, porque le recuerda a «algún resurrecto personaje de nuestra novela picaresca», un auténtico «ciego goyesco», cuya testa no le resulta del todo desconocida, sino muy familiar: «La había contemplado mil veces en algunos lienzos de Brueghel o de Goya.»

El personaje en cuestión solía pasar todas las tardes bajo su balcón y llevaba invariablemente una misteriosa cesta y un garrote. Su indumentaria era de tejido basto y pardo, con una camisa sucia y descolorida: «La protuberante y rugosa frente cobijaba dos ojuelos sin brillo, de los que partían como radios pequeños y hondos surcos. Apriada entre ellos, rameaba una chata nariz suspendida sobre la desdentada boca, temible pozo por el que cuando sudaba caía a raudales el sudor, que afluían allí mil arrugas y arruguillas.»

Como no es raro en esta primera etapa del Buñuel escritor, la observación directa de la realidad está fuertemente interferida por modelos literarios o pictóricos. En concreto, la estirpe picaresca del ciego de las tortugas resurgirá en el don Carmelo de *Los olvidados* (1950), como si se hubiese cumplido el presagio que se anuncia en este cuento de juventud: «Un pícaro estereotipado, si viviera hoy, no podría sacudirse de encima la pesada carga de tres siglos más de civilización, y forzosamente daría un vulgar timador o un simple aventurero, que embarca para América en pos de fortuna.»

Admirado por su habilidad para sortear los obstáculos, el narrador decide entrar en contacto con el invidente. Cuando lo aborda, éste le enseña la mercancía que lleva en su cesta, unas tortugas con cuya venta se gana la vida. Antes tuvo estudios (llegó a hacer hasta tres años de Medicina) y trabajó como cestero, zapatero, tramoyista, taquillero e incluso pintor, pues cuando veía pintaba todos los

cartelones de crímenes y los anuncios de las barracas de feria de la provincia.

Fiado de esa vieja habilidad, aún sigue pintando, con un personal procedimiento y muy peculiares resultados, que él mismo explica en estos términos: «Dividía el lienzo en seis partes. Hecho esto apoyaba la mano en la tela y de allí, por el tacto, relacionaba todos los puntos de la pequeña superficie con el borde que formaba el pulgar y el índice. El dibujo era fácil; donde pasaba algún apuro era para dar color. A veces puse el bigote del juez en la frente del muerto, o bien un guardia civil en vez de sostener el fusil estrechaba la mano del asesino; pero —agregó con suficiencia— el pueblo no repara en estas pequeñeces.»

Tras esas confidencias, el narrador finge despedirse del ciego, pero regresa al poco tiempo para observarle en sus manejos mercantiles, rodeado de numerosa concurrencia. Los mayores problemas para vender las tortugas se los causa un impertinente golfillo, que trata de llevarle la contraria y dejarle en evidencia. Pero el ciego se defiende con agresivas e ingeniosas respuestas, que se vuelven contra el mocoso.

Sin embargo, nadie se anima a comprarle, y el narrador se queda admirado cuando el ciego se dirige a él por su nombre para que le compre una. ¿Cómo ha podido saber que se encuentra entre la numerosa concurrencia? Por el olor, le explica. Aturdido por esa demostración de facultades, don Juan le compra la tortuga, con una mezcla de fascinación y de hostilidad, que le hace dudar entre invitarle a su casa para conocerlo más despacio o dar parte a la policía para que lo detengan por brujo.

El universo recreado en este cuento por el futuro cineasta no es ajeno al mundo del pintor José Gutiérrez Solana, ese áspero ámbito de museos de figuras de cera, cartelones de crímenes, ferias, carnavales y procesiones. Puede servir como ejemplo el capítulo que dedica al ciego Fidel en su libro *Madrid callejero*, costáneo de la narración buñuelesca, pues apareció en 1923.

El ciego Fidel es uno de los tipos más populares de Madrid, con todo el porte de un gran tenor italiano, que frecuenta con su criado los cafés de la capital con el metro en la mano y sus piezas de paño, «que él cortaba, por tanteo, con una gran tijera, sin equivocarse ni un centímetro más ni menos (pues dándole con el codo a su criado, le preguntaba por lo bajo: “¿por dónde corto?”), y el parroquiano se quedaba sorprendido del buen tacto del ciego Fidel; y como ganaba bastante, se daba buena vida y pudo conservar la tripa comiendo en los cafés buenos bistecs con patatas».

Solana, que suele colocarse invariablemente del lado de los más desfavorecidos, no oculta su simpatía por el personaje, que trata bien a su lazarillo y es presentado como industrioso e incansable: «Este hombre, que era antes tan elegante por sus modales y por su voz persuasiva, está como ensimismado; parece soñar; a su memoria vienen recuerdos de amoríos románticos y exaltados ya pasados, y entonces piensa el viejo Fidel: “Por qué esta gorda del mostrador no me hace una pequeña y tímida insinuación que yo sabría aprovechar para demostrarla mi amor lleno de fogosidad y exaltación...” En todo, el ciego Fidel da idea de su pobreza; ha ido viniendo a menos año tras año —como pasa a muchos hombres dignos y caballeros— y tiene que ingeniárselas para ganarse la vida. Es muy industrioso y cambia con mucha frecuencia de oficio; los negocios humildes los conoce muy bien, y mientras el ciego Fidel conserve el buen humor y el optimismo, sus subastas siempre tendrán éxito, pues, en el fondo, este ciego es un gran actor en la lucha por la vida cotidiana.»

La actitud de Buñuel es mucho más compleja que la de Solana. Si volvemos a «El ciego de las tortugas», no es difícil reconocer en esa narración imágenes que más tarde afloran en su cine con toda intensidad, como sucede con *Los olvidados* (1950).

LOS OLVIDADOS

Es ésta una de las más duras películas del director aragonés, centrada en un grupo de adolescentes que campan a sus anchas en los suburbios de Ciudad de México, donde alentados por un muchacho mayor que acaba de salir del reformatorio (el cabecilla Jaibo) no dudan en atracar a un ciego, don Carmelo, y robar su dinero a un mutilado sin piernas que se afana en su carrito de madera.

La complejidad estriba en que don Carmelo dista de ser un santo varón. Antes bien, se trata de un personaje antipático, magníficamente interpretado por Miguel Inclán, uno de los más eficaces *malos* del cine mexicano. Don Carmelo es un avaro que cuenta sus monedas con desconfianza y golpea a su lazarillo, el *Ojitos*; un rijoso que intenta aprovecharse de la joven Meche; un soplón confidente de la policía...

Cuando le ha sido pedida una explicación ante una visión tan negativa, Buñuel ha confesado el malestar que experimentaba ante los invidentes, según él porque los ciegos y los sordos sienten animadversión recíproca. Pero creo que su actitud va más allá. Conviene no olvidar que a menudo representan el objeto tradicional de la caridad, esa efusión sentimental de buena conciencia que repelía al realizador, como le disgustó el lema francés (*Piedad para ellos*) que añadieron como subtítulo a *Los olvidados*.

Como señaló André Bazin, esta tremenda muestra del cine de la crueldad se arriesga a mostrar lisiados sin mover un dedo para tratar de ganar la simpatía del espectador hacia ellos. Antes al contrario, Buñuel no tiene inconveniente en acumular rasgos negativos en el ciego, sobre cuya puerta coloca en lugar bien visible una cruz (rasgo peyorativo donde los haya a los ojos del director arago-

nés), precisamente en la secuencia en que intenta abusar de Meche.

Si quería que la película traspasase la espesa costra de los tranquilizadores convencionalismos, el cineasta tenía que estar muy atento, como ha hecho notar el crítico Emilio García Riera: «Buñuel no podía desconocer que hay una convención de la denuncia, que hay una forma petrificada y solemne de darse por indignado ante las desventuras de los pobres, y que la más segura forma de insultar al pobre es la de reducirlo a la simple condición de tal, aunque eso se haga en nombre de sentimientos muy generosos. Descubrir que los pobres son buenos (o malos, da lo mismo) es la más ociosa, la más deshonesta de las tareas, puesto que tal descubrimiento supone la exclusión de su concreción humana. El gran mérito, el valor revolucionario de *Los olvidados*, película sobre los pobres, es que no parte de la pobreza como tema, sino como situación propia a la explotación del hombre.»

Parecida es la opinión de José de la Colina: «En los dramas sociológicos que nos querían hacer creer en la *grandeza de la pobreza*, la miseria era presentada como algo adjetivo, algo externo a los personajes, algo que no concernía a su condición humana, de modo que los bien pensantes podían quedarse tranquilos, en paz con Dios y con el mundo. "No es grave —se les decía finalmente—, puesto que el hombre es esencialmente bueno." La pobreza tenía un prestigio místico, era presentada como una especie de prueba benéfica para el hombre, como una purificación necesaria para alcanzar una verdad metafísica y divina... Qué difícil es hacer lo que Buñuel, qué difícil es mostrar a esos pobres envilecidos por su miseria hasta el punto de apeardrear cobardemente a un ciego o de matarse entre ellos, y aun así estar de lado de ellos con toda el alma.»

No hay que perder de vista que nos encontramos ante una tragedia (bien que desprovista de sus atributos sobrenaturales) y, desde ese registro, los «olvidados» son, en realidad, todos los personajes: el *Ojitos*, olvidado por su

padre, que se ha marchado de la ciudad sin él para librarse de una boca que alimentar; Pedro, abandonado por su madre; también ésta, que, a su vez, fue violada en su día; Jaibo, huérfano total; incluso el ciego, don Carmelo, dejado a su suerte, como el inválido que manotea lejos de su carrito.

Esta tragedia se desarrolla a un ritmo vertiginoso, en un *crescendo* imparable. A lo largo de la película, como un estribillo, los brazos se alzan para ejercer la violencia: el ciego golpea al muchacho que le intenta robar, pero también a *Ojitos* y a quienes le atacan en el descampado; Jaibo rompe el tambor de don Carmelo dejando caer contra él una gruesa piedra y machaca la cabeza de Julián con una saña que la cámara subraya en un feroz contrapicado...

La obra de Buñuel no escasea en ciegos golpeados o ciegos que golpean (como el de *Nazarín*, que va a pedir con su sobrinita a la puerta del sacerdote y, al no encontrarlo, pega a la niña). Pocos tan maltratados por el realizador, sin embargo, como don Carmelo. La secuencia más demoledora se logra, como ya se ha dicho, mediante la traumática rotura de su tambor. Es el pasaje en el que los golfos lo sorprenden en un descampado, mientras va cargado con su guitarra y bombo. Primero le atacan y lo derriban por tierra. Luego —y es lo que verdaderamente sobrecoje al ciego— Jaibo alza una piedra de considerable tamaño y la arroja sobre el tambor, destrozando el parche. Es una agresión que produce un malestar indefinible, similar a la desfloración del ojo.

La puesta en escena de esa tragedia fílmica que es *Los olvidados* deja poco lugar a equívocos, por más que un espectador no avisado pueda confundirla con un anecdota-rio neorrealista. Ello se debe a que Buñuel ha prescindido de lo que suele considerarse inevitable ropaje de lo trágico (grandes gestos, lenguaje de alto coturno dirigido a dilucidar graves cuestiones) para ir derecho al meollo de la cuestión, presentando la impotencia humana ante deter-

minados condicionantes en toda su seca elocuencia. En ella, los personajes del ciego y del impedido juegan un papel fundamental, casi catártico.

En cualquier caso, la mezcla de fascinación, admiración, repulsión e incluso franca hostilidad que provocan los ciegos en el futuro realizador estaba ya en ese texto de juventud que venimos citando, «El ciego de las tortugas». Tomemos, si no, como referencia la alusión a Goya, e intentemos ir más allá de las estampas costumbristas al estilo de *El ciego de la guitarra*, que se custodia en el Museo del Prado, reteniendo los ciegos del pintor aragonés que mayor semejanza guardan con los de Peter Brueghel.

Me refiero a su aguafuerte *No saben el camino*, de la serie *Los desastres de la guerra*, donde se evoca la parábola evangélica del ciego que guía a otro ciego, que Jesús cita junto a la de aquellos que ven la brizna en el ojo ajeno pero no la viga en el propio (Mateo 15:14 y Lucas 6:39): «Ciegos son, guías de ciegos; y si un ciego guía a otro ciego, ambos a dos caerán en la hoya.»

Como se observa en el catálogo *Goya y el espíritu de la Ilustración*, el pintor de Fuendetodos introdujo variaciones sustanciales al continuar los antecedentes que habían dado forma gráfica a ese aforismo, como *La parábola del ciego*, de Cornelis Massys, conservada en el Rijksmuseum de Amsterdam: «La imagen de Goya difiere de las representaciones tradicionales de la parábola en aspectos importantes. Aumentó el número de ciegos respecto a los dos del Bosco, los cuatro de Massys y los seis de Peter Brueghel. Los representó también de proporciones pequeñas, y especialmente dejó que el paisaje los empequeñeciera; la disminución es tanto moral como física. Su otra innovación fue mostrarlos atados unos a otros como para sugerir que son víctimas y esclavos de su ceguera interior. Tanto religiosos como seculares son presa de esa locura, que ataca sin distinción.»

Al contemplar ese aguafuerte de Goya resulta difícil no pensar en otro desastre de la guerra: los quince mil prisioneros.

neros búlgaros que anduvieron dando tumbos por entre peñascos en su vuelta a casa después de que Basilio II el Joven (un emperador que sus panegiristas compararían con los Apóstoles) les reventara los ojos antes de devolverlos al zar Samuhil. Eso sí, previamente tuvo la gentileza de sacar a algunos solamente un ojo, de modo que cada noventa y nueve ciegos pudieran ser guiados por un tuerto en columnas de a cien.

Esa escena constituye una de las más estremecedoras que se narran en la novela de Roger Caillois *Ponce Pilate*. En ella, Pilato duda entre sacrificar o liberar a Jesús, pero visiones como ésta (que le son accesibles gracias al adivino caldeo Marduk, que puede mostrarle el futuro) inducen al gobernador romano a dejar en libertad a Cristo, para que —al no morir en la cruz— se evite el cristianismo y, con él, su secuela de guerras religiosas. Esta novela de Caillois impresionó tanto a Buñuel que, como él mismo ha reconocido, sería uno de los desencadenantes del testamento tríplico de su filmografía que se abre con *La vía láctea* en 1969 y se continúa con *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *El fantasma de la libertad* (1974).

LA CEGUERA COMO METAFORA

En cualquier caso, en esa relación entre ciegos y conflictos sociales de trasfondo religioso ya tenemos claramente prefigurado uno de los contextos asociativos de la ceguera, el evangélico, y su atribución en concreto a Jesús, en su calidad de guía de una religión y civilización que conducen al fanatismo, como veremos en detalle más adelante. Pero, además, se añade su vinculación política con el absolutismo, y en concreto con la Guerra de la Independencia, que conducirá a Buñuel a otra cita goyesca al inicio de *El fantasma de la libertad* y a este texto de juventud perteneciente al poema «Palacio de hielo», publicado en mayo de 1929 en el número 4 de la revista *Hélix*:

«Cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre al abismo cercado de eternidad, aullado de espacio. SOY YO. Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos. Tan pronto me sonrían, tan pronto me bizquean, tan pronto SE ME VAN A COMER UNA MIGA DE PAN EN EL INTERIOR DEL CEREBRO. La ventana se abre y aparece una dama que se da *polissoir* en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada.

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

“Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un charco

croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos".»

Cuando preparábamos la edición de su *Obra Literaria*, Buñuel me indicó que escribió este poema en 1927, y de ser así podría considerarse una de las prefiguraciones de la escena inicial de *Un perro andaluz*. Pero lo cierto es que no fue publicado hasta mayo de 1929, cuando la película ya estaba rodada. Sin embargo, Dalí sí que había dado a la luz con esa fecha de 1927 un texto que conduce en línea recta al ojo seccionado de ese cortometraje, en la redacción de cuyo guión colaboró con el cineasta. Se trata de «La meva amiga i la platja», aparecido en el número 20 de la revista *L'Amic de les Arts*, en noviembre de 1927, donde el pintor catalán escribía: «A la meva amiga li plauen les morbidises adormides dels lavabos, i les dolceses dels finísims talls de bisturí sobre la corbada pupila, dilatada per a l'extracció de la catarata.»

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que los antecedentes sobre mutilaciones de ojos son muy numerosos. A mero título de ejemplo, y en relación con el comienzo de *Un perro andaluz*, no deben desdeñarse estos versos de Benjamin Péret, pertenecientes al poema «Los aromas del amor», recogido en 1928 en su libro *Le grand jeu*: «Si existe un placer / es el de hacer el amor / el cuerpo rodeado de gritos / y los ojos cerrados por navajas de afeitar.» Y ello porque Péret fue una de las mayores influencias experimentadas por Dalí y Buñuel al planear ese cortometraje. Justamente *Le grand jeu* era el epicentro de esa gravitación, como ha recordado Buñuel en sus memorias: «En 1929, Dalí y yo leíamos en voz alta algunas poesías de *Grand Jeu* y a veces acabábamos revolcándonos por el suelo de risa.»

Otro texto de Buñuel, «Una jirafa», publicado el 15 de junio de 1933 en *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, contiene sendas agresiones contra los ojos en dos de sus manchas consecutivas, las que ocupan el lugar 16 y

17: «*En la decimosexta*: Al abrirse la mancha se ve, a dos o tres metros, una *Anunciación* de Fray Angélico, muy bien enmarcada e iluminada, pero en estado lamentable, rota a cuchilladas, embadurnada de pez, la figura de la Virgen cuidadosamente ensuciada con excrementos, los ojos reventados a alfilerazos; en el cielo en caracteres muy ordinarios se lee: ABAJO LA MADRE DEL TURCO. *En la decimoséptima*: Un chorro de vapor muy potente surgirá de la mancha en el momento en que ésta se abra y cegará horriblemente al espectador.»

En su guión *Ilegible, hijo de flauta*, de 1947, hay una alegoría del exilio español a través del personaje central, que tras varias catástrofes se ve impulsado a ganar la otra orilla del Atlántico, donde, a la manera de Robinson, espera que el mar le provea de lo necesario para sobrevivir a su naufragio. Y, en efecto, ve un gran cajón del que salen doce barbados capuchinos. Pero no es lo único que contiene aquel improvisado navío: «A continuación de los frailes empiezan a salir los personajes del drama *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, que desfilan asimismo en formación. Se distingue entre ellos al rey Basilio, a Segismundo vestido de pieles de animal y con una cadena grande que lo sujeta y que sostiene por las manos, a Estrella, etc. Todos tienen las cuencas de los ojos vacías.»

Al realizador siempre le intrigaron los invidentes, como lo refleja este apunte de juventud en sus correrías toledanas: «Un día un ciego nos llevó a su casa y nos presentó a su familia de ciegos. Ni una luz en toda la casa, ni una lámpara. Pero, en las paredes, cuadros de cementerios, hechos de pelo. Tumbas de pelo y cipreses de pelo.»

Ricardo Muñoz Suay, sabedor de ese interés, nos ha dejado estas notas de sus encuentros con Buñuel: «Le entrego un recorte del *ABC* de ayer: un padre ciego, creo que en Castilla, había apuñalado a su hijo. Yo siempre le guardo noticias sobre ciegos. El se acuerda de que el año pasado le di una noticia que le gustó mucho: un partido de fútbol entre dos equipos de ciegos, creo que por Valladolid.»

Tampoco ha faltado en su trayectoria algún desdichado incidente como el que implicó a su película *El*, un filme hoy ampliamente reconocido, pero que en su día hubo de superar la fría acogida inicial en el Festival de Cannes de 1953, como ha contado Buñuel en sus memorias: «La película fue presentada en el curso de una sesión organizada —me pregunto por qué— en honor de los ex combatientes y mutilados de guerra, que protestaron vivamente. En general, fue mal recibida. Con algunas excepciones, la prensa se mostró hostil.»

Aunque parezca tan surrealista como el propio cine de Buñuel, es rigurosamente cierto que *El* fue pateada por los numerosos ciegos que ocupaban la sala de proyecciones en el transcurso del Festival de Cannes. La sesión de la tarde comenzaba con un filme que exaltaba la vida de Clemenceau (*La vie passionnée de Clemenceau*) y para llenar la platea se había echado mano de las asociaciones de ex combatientes, entre ellos mutilados y ciegos de guerra, a quienes dirigían y daban indicaciones sus jefes. Tras aplaudir fervorosamente *La vie passionnée de Clemenceau*, abuchearon con igual vigor *El*, y casi toda la crítica abandonó la sala.

En el capítulo de *Mi último suspiro* titulado «A favor y en contra» (que no es sino la forma surrealista de exponer las propias manías), Buñuel aclara: «*No me gustan mucho los ciegos*, como a la mayoría de los sordos... Todavía me pregunto si, como se dice, los ciegos son más felices que los sordos. No lo creo.» Y pone como ejemplo un ciego no menos extraordinario que el de las tortugas, un tal Las Heras, muy conocido en el Madrid de los años veinte, que acudía a la tertulia del Pombo y solía acompañar a los asistentes al cenáculo ramoniano en sus correrías nocturnas: «Una mañana, en París —continúa Buñuel—, cuando yo vivía en la plaza de la Sorbona, llaman a la puerta. Abro. Es Las Heras. Su francés es espantoso. Me pregunta si puedo llevarle hasta una parada de autobús. Le acompaño y le veo alejarse completamente solo en una ciudad

que no conoce y que no ve. Aquello me pareció increíble. Un ciego prodigio.»

Entre los ciegos por los que siente aversión está Jorge Luis Borges: «Es un buen escritor, evidentemente, pero el mundo está lleno de buenos escritores. Además, yo no respeto a nadie porque sea buen escritor. Hacen falta otras cualidades. Y Jorge Luis Borges, con quien estuve dos o tres veces hace sesenta años, me parece bastante presuntuoso y adorador de sí mismo. En todas sus declaraciones percibo un algo de doctoral (sienta cátedra) y de exhibicionista. No me gusta el tono reaccionario de sus palabras, ni tampoco su desprecio a España. Buen conversador, como muchos ciegos, el premio Nobel retorna siempre como una obsesión en sus respuestas a los periodistas. Está absolutamente claro que sueña con él.»

Y termina sus consideraciones al respecto con estas palabras: «No puedo pensar en los ciegos sin recordar una frase de Benjamin Péret (cito de memoria, como en todo lo demás): *¿Verdad que la mortadela está fabricada por los ciegos?* Para mí, esta afirmación, en forma de pregunta, es tan verdadera como una verdad del Evangelio. Por supuesto, algunos pueden encontrar absurda la relación entre los ciegos y la mortadela. Para mí, es un ejemplo mágico de una frase totalmente irracional que queda brusca y misteriosamente bañada por el destello de la verdad.»

**¿ES VERDAD QUE LA MORTADELA
LA HACEN LOS CIEGOS?**

Esa frase de Péret sería citada una y otra vez por Buñuel como clave de su forma de proceder, auténtico paradigma del encuentro de dos realidades en principio totalmente ajenas, pero que, una vez puestas en contacto por primera vez, adquieren el fulgor de una evidencia, desbrozando alguna alcantarilla epistemológica o correspondencia subterránea que enriquece nuestra percepción de la realidad.

Jean-Claude Carrière lo ha explicado muy bien al hacer notar cómo Buñuel es un cineasta que no duda en lanzarse a la búsqueda de imágenes complejas que aparentemente no tienen relación alguna con la realidad inmediata, pero que —justamente por eso, y por lo inesperadas— nos obligan a penetrar en una realidad más secreta, opaca y profunda. Y que resultan difíciles de olvidar, por constituir una especie de cortocircuito subliminal dirigido al subconsciente del espectador.

Péret será una de las grandes admiraciones de Buñuel, como le confiesa a Pepín Bello en carta desde París el 17 de febrero de 1929: «A continuación te traduzco unas cosas de Benjamin Péret, el ídolo de Dalí y mío, el más grande poeta de nuestra época y aun de todas las épocas: “¿Es verdad que las moscas no mueren en las saetas de los relojes? ¿Es verdad que la paja de arroz sirve para la confección de los hígados? ¿Es verdad que las naranjas surgen de los pozos de las minas? ¿Es verdad que la mortadela la hacen los ciegos? ¿Es verdad que las codornices se alimentan de ovejas? ¿Es verdad que las narices se extravían en las fortalezas? ¿Es verdad que las salas de baño desfallecen en los pianos? ¿Es verdad que en las cámaras oscuras no se oye nunca la canción de los sueños?”.»

Ya mucho más adelante, Buñuel confesará: «Empecé a leer a Benjamin Péret, que me entusiasmaba con su humor poético. Lo leíamos Dalí y yo, y nos caíamos al suelo de risa. Había algo allí dentro, un motorcito extraño y perverso, un humor delicioso, de tipo convulsivo. Algo parecido quise hacer con mi última película, *El fantasma de la libertad*, pero no me resultó... De Péret me admiraba la variedad de puntos de vista. ¡Qué recreación de la realidad! Los ciegos, por ejemplo. Péret escribe: "N'est pas vraie que la mortadelle est faite par des aveugles?". ¡Caramba, qué exactitud extraordinaria! Ya sé que los ciegos no hacen la mortadela... Pero *la hacen*. Se les ve haciéndola.»

Todavía en 1979, en una de las últimas entrevistas, Buñuel recuerda el ejemplo y dice que sigue leyendo a Péret en su casa de México: «¿Ha leído usted a Péret? Un poeta extraordinario, tenía un humor delicioso, un motorcito cruel y secreto en sus poemas. Fue una de mis primeras lecturas surrealistas. Dalí y yo nos tirábamos al suelo de risa al leer cosas como ésta, que es una observación muy justa: "¿No es verdad que la mortadela la hacen los ciegos?". ¡Qué maravilla! Ya sé que la mortadela no la hacen los ciegos, pero en un sentido poético *la hacen*, se les ve amasarla con los dedos y poniendo los ojos en blanco, ¿verdad?»

En su texto surrealista «La agradable consigna de Santa Huesca», redactado en connivencia con Pepín Bello en diciembre de 1932, Buñuel adelanta algunas imágenes que reiterará en *La vía láctea*: «Poco después un sacristán carga un borrico de cántaros al pie de las ruinas de la iglesia. En cada cántaro va oculto un bandido que al llegar al bosque saltará de su escondite y unido a sus compañeros construirá una choza. En la choza habrá una puta. La puta irá a un ciprés, el ciprés en un día de viento atraerá a las doncellas que le ofrecerán su culo. El culo de las doncellas será hollado entonces por el trozo de carne que cantará mientras holla y el cántico del trozo de carne será como el glu-glu del agua que devolverá la vista a los ciegos. ¡Gloria al señor en los espacios!»

Tras unas sugerencias por carta de José Bello el 30 de enero de 1933, Buñuel le contesta casi a vuelta de correo, poco antes de comenzar el rodaje de *Las Hurdes/Tierra sin pan*: «Dos maristas dispuestas a jugarse la vida iban por un tranvía. En la primera parada se bajaron y subieron otra vez en un tranvía lleno de colmenas. Las abejas hacían un ruido admisible y las maristas yacían en sus ataúdes dispuestas a jugarse el todo por el todo. Una de ellas decía por lo bajo: “Es cierto que la mortadela está hecha por los ciegos —como ha dicho Péret”.»

No es casualidad que, de todos los ejemplos posibles de Péret, Buñuel haya traído a colación de forma tan obsesiva uno que se refiere a los ciegos. Esa insistencia no pasa desapercibida a sus entrevistadores José de la Colina y Tomás Pérez Turrent en su libro *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. Cuando intentan profundizar en la cuestión, Buñuel —recurriendo a una estrategia más que previsible— escurre el bulto:

José de la Colina: —Los ciegos son muy frecuentes en las películas de usted. El ojo cortado de *Un perro andaluz*, el ciego pateado de *La edad de oro*, el terrible ciego de *Los olvidados*.

Buñuel: —Y los ciegos del final de *La vía láctea*. El ciego que se cura por milagro y dice: “Muchas gracias, señor. Acaba de pasar un pájaro. Lo he conocido por el ruido de las alas”.

José de la Colina: —Y cuando no hay ciegos, hay imágenes de agresión a los ojos. Por ejemplo: en *El Arturo de Córdoba* trata de cegar los ojos que supone están espiando hacia la alcoba. Y en *La mort en ce jardin* le hieren el ojo a un carcelero con un cortaplumas. ¿Por qué esa obsesión?

Buñuel: —De mis obsesiones no me preocupo. ¿Por qué crece la hierba en el jardín? Porque está abonado para eso.»

Como se ve, es el propio Buñuel quien ha añadido el ejemplo de *La vía láctea*, donde, a mayor abundamiento, en un momento determinado, dos estudiantes medievales se visten con ropas modernas de cazadores y se encuentran en uno de los bolsillos un rosario. Uno de ellos pregunta qué es aquello, y el otro estudiante responde, parafraseando a Péret: «Debe ser una de esas cosas que hacen los ciegos.» Entonces, arroja el rosario contra la rama de un árbol, de modo que se vea bien la cruz en que remata, y lo tirotea.

La cita de Péret ha sido cambiada para asociar a los cristianos con los ciegos, por lo que no debe extrañar el final ya aludido de la curación de los invidentes a manos de Cristo con que termina *La vía láctea*. Allí aparece, por fin, la glosa a Goya y a Brueghel. Aparentemente, Jesús los cura, aunque insiste: «No he venido a la tierra para traer la paz, sino la espada.» Frase que a la vista del transcurso de la película y de la historia del cristianismo y sus herejías cobra un sentido inequívoco. Por otro lado, tras de su curación, los ciegos tienen dificultades para sortear una pequeña zanja que se interpone en su camino.

Zanja que recuerda la de *La edad de oro* (1930), cuando los bandidos andan y desandan el camino de su refugio entre las rocas. Obstáculo subrayado en el guión técnico, y que derriba por tierra a uno de los bandidos en dos ocasiones. Y que quizá quepa relacionar con el umbral que nadie se atreve a trasponer en *El ángel exterminador* (1962), una especie de barrera que más parece obedecer a impedimentos internos que externos, dada la desproporción entre el obstáculo y los conflictos que ocasiona en las tres películas citadas.

INSTINTOS Y FANATISMOS

La revista surrealista yugoslava *Putevi* («Camino») dedicó en una ocasión un número monográfico a «El Paraíso», centrándose en la alegría de vivir. En compensación, también consagró otro a «El Infierno», cediendo la voz a la expresión espontánea de los «expulsados del Paraíso»: los ciegos, los sordomudos, las prostitutas, los suicidas, los prisioneros...

Se intentaba así que accediesen hasta los circuitos de la cultura algunos de los «márgenes» de la sociedad, en la línea de géneros españoles como la novela picaresca, a la que tan aficionado era Buñuel y en la que —como él mismo recordaba— los ciegos ocupan un lugar esencial. La de éstos es, después de todo, una situación doblemente excéntrica. Por un lado, por las razones ya aludidas: la negación de la mirada externa propicia la mirada interna a la que aspira el cine surrealista, con su extrañamiento y superación de las apariencias; además, la conversión del ciego en un sujeto agresivo y negativo se enfrenta a su habitual presentación como objeto de caridad o lástima (a título de ejemplo, el ciego agredido en *La edad de oro* era, en principio, un mutilado de guerra).

Nada tiene, pues, de particular que cuando termina de rodar *Un perro andaluz* (cuyo guión técnico se iniciaba originalmente con la secuencia del ciclista) Buñuel vuelva sobre sus pasos e introduzca al principio la escena del ojo cortado. Como escribiría Eugenio Montes en su reseña de esa *opera prima*, aparecida el 15 de junio de 1929 en *La Gaceta Literaria*: «Con la seguridad infatigable de la intuición, Buñuel ha agarrado lo esencial, lo elemental, lo permanente. Comenzó por cortarnos los ojos con una navaja de afeitar, vaciándonoslos. Para que nos sintiéramos mero

instinto. Vida y muerte. El suyo es un film del instinto. Con lo cual expreso que no es un bateo. El instinto no tantea jamás, aun cuando sea —ojos vaciados— ciego. Nace perfecto.»

Muy a menudo se ha subrayado que tal secuencia equivaldría a los objetos de funcionamiento simbólico como la archifamosa *Bola suspendida (la hora de las huellas)*, realizada por Giacometti en 1930, apreciando en ellas una metáfora de la desfloración (o, en algunos casos, de la castración). Dejando aparte su simetría con la escena final de la «Encajera» de *Ese oscuro objeto del deseo*, el cineasta ha declarado a Max Aub en sus *Conversaciones con Buñuel* que ese ojo rasgado procedía de un sueño que había tenido, y en el que el ojo cortado era el de su madre.

Una carga similar reviste la secuencia del hotel de Guanajuato en *El* (1953), cuando el protagonista introduce una aguja por el ojo de la cerradura para atravesar el ojo de un supuesto mirón que intentaría sorprender la intimidad de su esposa. Aunque ahí se acumula otra evidencia: el estatuto de *voyeur* de todo espectador, que sustenta a la manera de un sobreentendido películas enteras, como *La ventana indiscreta*, de Hitchcock. Consciente de ese hecho, Buñuel proponía que se regalaran en las taquillas de los cines unas mirillas en forma de cerradura.

La agresión al ojo de *La muerte en este jardín* (1956) añade otros matices no carentes de interés, ya que —además del valor puramente argumental de la secuencia— pueden sorprenderse en ella claras adherencias religiosas. Se trata de una peculiar variante del *Diálogo de un sacerdote y un moribundo* del Marqués de Sade, que Buñuel glosó una y otra vez en su cine. El padre Lizardi pretende que se arrepienta y confiese un herido que está agonizando, y que se niega a ello empecinadamente. Buñuel desvela lo poco que, en el fondo, le importa al cura la salvación de su alma haciendo que mientras lo insta a la confesión se limpie con su pañuelo un dedo que se ha manchado de tinta. El protagonista, Shark, se apercibe así de la posibili-

dad de conseguir recado de escribir. De modo que, haciéndose pasar por creyente, solicita de él socorros espirituales y le pide que medie para que le dejen enviar una carta a su madre. Así lo hace el sacerdote y cuando acuden dos soldados con pluma y tintero, Shark se fuga clavando el plumier en el ojo de uno de ellos y arrojando la tinta a los del otro.

Con esas connotaciones religiosas entramos en la ceguera del fanatismo, que Buñuel atribuye tenazmente a la figura de Cristo, asociándolo a los ciegos o asimilándolo directamente a un ciego nada ejemplar, como el de *Viridiana* en la celebrada secuencia de la Última Cena. Nos adentramos así en la filmografía buñuelesca de la segunda mitad de los años cincuenta, que terminarán devolviéndole al cine español y francés.

La acción de *La muerte en este jardín* transcurre en una república hispanoamericana imaginaria, vecina de Brasil, donde estalla un levantamiento al anunciarse que el Gobierno tiene intención de incautarse de los diamantes extraídos de unas explotaciones en las que trabajan diversos aventureros. Huyendo de la represión se encuentran en una barca fluvial: la prostituta Djin, que accede a casarse en el futuro con el buscador de diamantes y cocinero Castin e ir a establecerse en Marsella; la muda María, hija de éste; el padre Lizardi, misionero en una tribu de indios; y Shark, aventurero al que se acusa de asaltar un Banco.

Inmersos en la selva, sin víveres, perseguidos por el ejército, las relaciones del grupo se van deteriorando progresivamente como en otros naufragios buñuelescos, en los que terminan por caer las máscaras sociales. Aparentemente, el molde utilizado es el del filme de aventuras, al estilo de *El salario del miedo*, de Clouzot. Pero eso es sólo en apariencia. La crítica más solvente ha detectado en este filme ya la problemática de *Nazarín*, que rodaría a continuación. Por eso, se ha apreciado a través del personaje de Lizardi un cuestionamiento del papel jugado por la religión, en nombre de la dignidad humana.

En los momentos decisivos, Lizardi es simplemente un hombre, cuando se despoja del reloj que le han regalado las Refinerías del Norte, un símbolo de lealtad que le vincula tanto como su crucifijo. En un momento determinado trata de calmar la revuelta de los mineros con la cita evangélica «Quien a hierro mata, a hierro muere». Pero no repara en que, cuando llevan a Shark detenido bajo acusación de robo y los soldados pasan ante el altar mayor, donde celebra misa ayudado por Castin, los dos soldados, que han hecho devotamente su genuflexión, obligan al detenido a hacerlo a culatazos. De ahí que cuando Lizardi es sorprendido por la multitud en la habitación de la prostituta Djin y protesta por su inocencia en medio de las bur-las, Shark le pregunte: «¿Verdad que es duro eso de ser juzgado cuando no se es culpable?»

Por eso Lizardi prefigura, como queda dicho, al pastor de *La joven* y al protagonista de *Nazarín*, ejemplificando bien el papel narcotizante que Buñuel atribuye a la moral cristiana. Incluso evocan el tema sadiano de *Las desventuras de la virtud*, según el cual quienes mantienen un sistema de valores que pretende estar al servicio de las Alturas —ignorando el paradigma de lo humano— provocarán males tanto mayores cuanto más pretendan hacer el bien.

Sumergido en un ambiente natural, Lizardi terminará por comprender que su misal quizá no sólo sirva para rezar a Dios por la salvación de sus compañeros, sino también para ponerlo directamente al servicio de los hombres. Así, tras angustiosas dudas, termina arrancando sus hojas para hacer fuego: se ha establecido la solidaridad sin coartadas, poniendo al hombre por encima de sus intermediarios.

La vuelta a la civilización destruye esa menguada y precaria solidaridad, y nada más indicativo de esa vuelta que Djin en traje de noche en plena selva. En un claro de la jungla descubren un avión. La primera reacción de Lizardi le lleva a decir: «¡Dios nos ha salvado!» A lo que res-

ponde Shark, irónico: «Y para eso ha hecho falta que muriesen cincuenta personas, ¿no?»

En resumen, y como ha observado el crítico P. L. Thirard, Buñuel ha tomado por héroe a un sacerdote que no es un sinvergüenza hipócrita (como lo era, por ejemplo, el cura de *El*), sino manifiestamente «un hombre de buena voluntad». A pesar de ello, ese héroe es debilitado y amonorado por su creencia en Dios, en la religión: «Puede sin duda desembarazarse de esa *desgracia* y convertirse en un hombre, pero en la medida en que se convierta en un hombre será menos *cura* y *cristiano*.»

De su vinculación con los opresores del pueblo pasará a esconder a un rebelde que huye de la policía, e incluso prefiere hacer creer que se acuesta con una prostituta antes que traicionar al fugitivo. Sin embargo, cada empresa del padre fracasa; cada vez que «toma confianza» con alguien las cosas van mal. En ese aspecto sí que estamos ante un antecedente de lo que le sucede al también sacerdote Nazarín y a la novicia Viridiana.

MESAS Y MISAS NEGRAS

La historia «externa» de *Viridiana* (1961) es harto complicada y tan escandalosa como no se recordaba ninguna otra a propósito de una película buñuelesca desde *La edad de oro* (1930). En eso (además de la libertad otorgada al realizador para su rodaje) también están emparentadas las dos películas.

Todo comenzó en el Festival de Cannes de 1960, donde Buñuel presentaba *La joven* y el productor español Portabella *Los golfos*, de Carlos Saura. Ya anteriormente, Ricardo Muñoz Suay le había planteado en México la posibilidad de que rodara en España para UNINCI, otra productora que tenía en su haber *Bienvenido, mister Marshall*, *Sonatas* y *A las cinco de la tarde*, de Bardem, que era su presidente. Y, finalmente, Buñuel estaba contratado por Gustavo Alatríste y le daba vueltas al esbozo de *Viridiana*. De la convergencia de esas tres iniciativas surge su vuelta a España aprovechando el barniz liberal del régimen franquista (que desconfiaba menos del realizador tras los elogios católicos de *Nazarín*) con la intención de ligarle al cine español y propiciar su reinserción en él como punta de lanza de su renovación.

Buñuel trabajó muy a gusto en su país natal y terminó el rodaje en la primavera de 1961 con un presupuesto increíblemente bajo que rondaba los cinco millones de pesetas. Fue invitado al Festival de Cannes a título personal, pero al tratarse de una producción española a todos los efectos (la productora ejecutiva era UNINCI y el equipo de rodaje el mismo que el de *Los golfos*) se convirtió, de hecho, en la representante oficial de España.

Dado que las mezclas de sonido se habían hecho en París, terminándose cinco días antes del inicio del Festi-

val, no había tiempo de reenviarlas a España para su revisión oficial, por lo que se remitieron directamente a Cannes. Cuando el director general de Cinematografía vio la película completa palideció y pasó muy mala noche. Sin embargo, al otorgársele la Palma de Oro y el Premio de la Crítica (que España nunca había catado) se reanimó e incluso pensó que aquello iba bien, saliendo al escenario a recibirlo sin poder ocultar su satisfacción.

Los problemas empezaron cuando el órgano oficial del Vaticano, *L'Osservatore Romano*, lanzó sus anatemas contra *Viridiana*, considerándola «sacrilega y blasfema». Así, se llegaba a producir la notable paradoja de que Buñuel, que había sido propuesto por *Nazarín* para el premio de la Oficina Católica Internacional de Cine, era ahora fulminado por el Vaticano.

Muñoz Fontán fue cesado y *Viridiana* dada como inexistente por el Gobierno español. En Italia, donde la Iglesia podía hacer llegar sus presiones con eficacia, también. Pero Alatrieste la distribuyó a partir de la copia parisina y comenzó una carrera triunfal que no consigue borrar, de todas formas, el mal sabor de boca dejado por esta gran ocasión perdida para incorporar a Buñuel a nuestra cultura en un momento en que aún hubiera sido posible su traslado a España.

El propio folleto presentado por UNINCI en Cannes resumía la película en los términos que siguen: don Jaime, viejo hidalgo español, vive retirado en una hacienda abandonada desde la muerte de su esposa, ocurrida hace treinta años el día mismo de la boda. Allí recibe la visita de su sobrina Viridiana, novicia en un convento, que se parece extraordinariamente a su mujer. Ella viene a despedirse de su tío antes de profesar definitivamente. Ante un parecido tal, don Jaime se enamora locamente de Viridiana, pero ni sus súplicas ni sus peticiones de matrimonio logran convencerla para que permanezca a su lado.

Una noche, la última antes de su partida, don Jaime convence a Viridiana de que se vista la ropa nupcial de su

tía y, ayudado por Ramona, la sirvienta, pone una droga en el café e intenta poseer a la muchacha, pero renuncia en el último momento. Al día siguiente, confiesa a Viridiana lo que ha pasado, y ésta parte, horrorizada. Cuando va a tomar el autobús que la llevará al convento, es informada de que su tío acaba de colgarse de un árbol...

Viridiana vuelve a la hacienda de don Jaime; por ahora no regresará al convento. Se siente culpable de la muerte de su tío y quiere expiar su culpa. En la hacienda están también Jorge, hijo natural de don Jaime, y Lucía, la mujer con la que vive. Viridiana se consagra a practicar la caridad, recoge mendigos y los instala en la casona. Jorge quiere arreglar todo, que la hacienda se ponga a producir, que la vida continúe su curso. Pronto hay diferencias entre ellos, por sus distintas maneras de ver la vida. Jorge quisiera expulsar a los mendigos, ya que encuentra todo eso inútil y absurdo, mientras Viridiana los quiere cada vez más y extrema sus sacrificios y su vida de eremita. Las relaciones entre ellos se vuelven tensas, extrañas. Lucía, ante el comportamiento de Jorge, lo abandona, vagamente celosa de Viridiana.

Un día, Jorge y Viridiana deben ir a la ciudad para hacer ciertas gestiones. Los mendigos, creyendo que no volverán sino hasta el día siguiente, toman la casa por asalto y organizan un gran banquete. Comen, beben, danzan, hacen el amor... El velo nupcial de la mujer de don Jaime sirve de disfraz a uno de ellos, los armarios son vaciados, la casa se convierte en el escenario de una increíble orgía... Jorge y Viridiana vuelven antes de la hora prevista, los mendigos huyen al pueblo. Dos de ellos se quedan, y mientras Ramona va a buscar socorro, intentan violar a Viridiana, después de haber puesto fuera de combate a Jorge. Este le pide a uno de los mendigos que mate al otro y le ofrece una suma de dinero, logrando así salvar a Viridiana.

Una vez hecha la paz, Jorge juega a las cartas con Ramona, con quien tiene relaciones sexuales. Viridiana in-

tenta, en vano, recomenzar su vida de sacrificios y plegarias. Va hacia la habitación de Jorge, tímida e inquieta. Ramona quiere irse, dejarlos solos, pero Jorge lo impide. Invita a Viridiana a sentarse con ellos y los tres juntos reanudan el tute interrumpido.

Lo que esa sinopsis oculta es la forma en que tales argumentos son servidos por las imágenes, entre las que resultan difícilmente olvidables las correspondientes a la orgía de los mendigos, con una parodia de *La última cena* de Leonardo Da Vinci que causó gran irritación a la censura, porque el mendigo que hacía de Jesucristo era ciego, lujurioso, ladrón y soplón.

Sin embargo, Buñuel no cuestiona tanto la Última Cena como su convencional iconografía, que la lleva a presidir los comedores de las casas burguesas, en una sacralización de la buena mesa. En cierto modo, toda la película se basa en el contraste entre mística y picaresca, con la consiguiente afloración de ese ciego prototípico, que debutara en la cultura española en el *Lazarillo* y en la obra de Buñuel con «El ciego de las tortugas».

Aunque su más virulenta eclosión se haya reservado para la secuencia culminante de la orgía de los mendigos, ese vaivén de la mística a la picaresca está incrustado en la más íntima estructura de *Viridiana*, traducándose en lo que podríamos considerar la dialéctica entre mesas y misas negras. Después de todo, la Última Cena no es otra cosa que la Primera Misa, y ambas liturgias —las de la Mesa y las de la Misa— convergen por vez primera en el cine de Buñuel en esta película, estructurada claramente en dos mitades: una primera protagonizada por Fernando Rey (cuya secuencia culminante es el amago de Misa Negra de don Jaime, con la frustrada violación de la novicia) y una segunda protagonizada por Francisco Rabal (que remata en esa especie de Mesa Negra de la orgía de los mendigos con su nuevo intento de violación de Viridiana).

Es cierto que, como dispositivo explícito, la Misa Negra sólo aparece en uno de los guiones no rodados de Bu-

ñuel, *Là-Bas*, redactado en 1976 a partir de la novela homónima de Huysmans. Sin embargo, como articulación subterránea de alguna secuencia, puede sorprenderse en varias de sus películas. Es muy evidente la de *Belle de jour* (1967), cuando el duque necrófilo implica a Séverine en una extraña ceremonia en su mansión, que originalmente estaba presidida por una imagen del impresionante Cristo de Grünewald. Tampoco cuesta mucho reconocer el amago de misa negra de *La fièvre monte à El Pao* (*Los ambiciosos*, 1959) cuando Alejandro Gual dispone la cama con unos cirios y despliega ropa de celebrar misa en una silla en el momento en que Inés va a entregarse a él. La unión de la liturgia católica y el erotismo es, asimismo, muy evidente en el lavatorio de los pies con que comienza *El*.

Pero hay otras ceremonias similares —aunque más veladas— en la filmografía de Buñuel, que dejan traslucir de forma sesgada la razón de ser de tales coreografías del deseo. Tanto en lo que atañe a las ligadas a la Misa como en las que se refieren a la Mesa, estaríamos ante otra de esas situaciones primordiales de su cine, cuya capacidad subversiva radica en su cuestionamiento de las formas, esto es, las liturgias sociales.

Incluso un cineasta tan poco convencional como Jean-Luc Godard le reconocía gustoso esta cualidad: «*La edad de oro* no sería clasificada por los críticos como una película política, cuando es probablemente el único filme que ha armado un poco de escándalo, que todavía hoy posee —debo decirlo— una gran fuerza. *La edad de oro* me parece interesante porque es una película que trata de *las formas*. Creo que lo más difícil de cambiar no es el fondo, sino la forma... la forma es lo más difícil de cambiar que hay: cambiar un hombre, cambiar la forma, eso lleva milenios... Se ve, ciertamente, que los diplomas o la forma de vestirse son cosas enormemente importantes, y si te vistes mal no te reciben en ciertos sitios: las formas, la manera en que se puede recibir a un jefe de gobierno en un aero-

puerto, o la manera de bautizar a un recién nacido, o la forma de casarse.»

El primer embrión de esta situación primordial basada en las liturgias burguesas puede sorprenderse en la secuencia de la recepción de *La edad de oro* o en las fiestas de *El, Ensayo de un crimen* y *Así es la aurora* (algunas de ellas connotadas por tiroteos, asesinatos y violencias varias). En relación con la mesa alcanzará su tratamiento más paródico en *El fantasma de la libertad* (1974), donde los invitados son convocados a una defecación colectiva, mientras deben comer encerrados en estrechas cabinas que les aíslan de los demás, como si estuviesen realizando un acto íntimo y vergonzante.

Pues bien, tras la convergencia de ambas liturgias —las de la Mesa y las de la Misa— en *Viridiana*, Buñuel retomará esta formulación en su siguiente película, *El ángel exterminador* (1962), en la que un grupo de burgueses se reúne para cenar y no es capaz de abandonar el comedor hasta que —pasados varios días— reiteran la situación inicial que les llevó a esa parálisis. La peripecia termina cuando se reúnen en una iglesia para celebrar un *Te Deum* en acción de gracias y allí se repite la misma situación. De nuevo, como en *Viridiana*, las liturgias de la Mesa desembocan en las de la Misa.

COJA EN TOLEDO

El escándalo de *Viridiana* frenó durante mucho tiempo las posibilidades de que Buñuel rodara otro viejo proyecto en su país natal. Me refiero a *Tristana* (abordada finalmente en 1970), para la cual era punto menos que imprescindible la filmación en Toledo, ciudad a la que trasladó la acción, que en la novela original de Benito Pérez Galdós transcurría en Madrid. También alteró la cronología, que situó en la época de su juventud, es decir, los años treinta.

Hay otros muchos cambios respecto a la obra galdosiana, que era de estructura epistolar. La historia nos presenta a don Lope, un hidalgo maduro y arruinado que acoge en su casa a la huérfana Tristana, a la que seduce. Posteriormente, la pierde por la fuga de la joven con el pintor Horacio, recuperándola al cabo de algunos años, cuando él es rico y ella ha contraído una enfermedad como consecuencia de la cual sufre la amputación de una pierna. En la película, don Lope viene a ser un *alter ego* de Buñuel, quedando Horacio totalmente desdibujado frente al papel que juega el personaje de Saturno, hijo sordomudo de la criada Saturna.

En los cuatro guiones que precedieron al definitivo, Buñuel, junto a Julio Alejandro, fue estableciendo un ceñido juego de interacciones entre don Lope y Tristana, haciendo más templado el carácter del anciano y más agrio el de Tristana, hasta el punto de abrir la ventana durante el crudo invierno toledano cuando don Lope yace enfermo en la cama, adelantando así su muerte.

Pocas veces una misma trama argumental ha encubierto propósitos tan distintos. A través de la de *Tristana*, Buñuel y Galdós ventilan cuestiones íntimas completamente diferentes. Y donde el novelista obtiene una de sus

obras más endebles, el cineasta construye una de sus películas más logradas, redimiendo, de paso, al relato original.

Buñuel no es tan ajeno al mundo galdosiano como pudiera pensarse a primera vista. Ciertos temas resuenan como armónicos en estos dos universos aparentemente alejados, y las relaciones más profundas, probablemente, derivan de su común inserción en alguna variedad del krausismo. Eso es muy claro en la adaptación de *Nazarín*, y habría quedado reforzado de haberse filmado *Angel Guerra*, proyecto que llegó a estar muy avanzado. Vuelve a ponerse de relieve en *Viridiana*, la otra película rodada en España, junto a *Tristana*, de la que es una especie de borrador en algunos aspectos, y que tan galdosiana resulta en muchos momentos (no en balde el mismo coguionista, Julio Alejandro, le ayuda en las tres). Pero su interés por *Tristana* se hace a espaldas de las motivaciones de don Benito (harto complicadas, y en estrecha relación con Emilia Pardo Bazán).

En su novela *Insolación*, la novelista gallega intentaba justificar su desliz con Lázaro Galdeano, el elegante editor de *La España moderna*. El destinatario secreto de *Insolación* no era precisamente su marido, sino Galdós, con quien la escritora mantenía relaciones íntimas, y que podía sentirse traicionado. *Tristana* viene a ser la respuesta de Galdós, y muchos han querido ver en ella una apuesta por el vetusto refrán «la mujer, la pierna quebrada y en casa». Esas serían las razones últimas en el caso del novelista canario: un diálogo subterráneo se establecería entre *Insolación* y *Tristana*, con los correspondientes reproches mutuos, porque él utilizó en la novela las cartas reales de un amorío suyo anterior.

Muy otras son las claves de la película del director aragonés. Según me contó don Luis, en realidad, la novela no le gustaba demasiado (más bien le parecía de las peores de Galdós). Si la había rodado era exclusivamente porque en ella a la protagonista le cortaban la pierna. Y sería

también la razón íntima que se deduce de las palabras que le dedica en sus memorias: «Como no he vuelto a ver la película, me resulta difícil hablar de ella hoy, pero recuerdo que me gustó la segunda parte, tras el regreso de la joven, a la que acaban de cortar una pierna. Me parece oír todavía sus pasos por el corredor, el ruido de sus muletas y la friolera conversación de los curas en torno a sus tazas de chocolate.»

Esto parece, a primera vista, más sorprendente que explicativo, pero Buñuel, a su manera, estaba diciéndolo todo atacando directamente el nudo de la cuestión. Es una forma muy suya de escabullirse, dejando al interlocutor sumido en la mismísima boca del lobo. El nudo puede deshacerse con algunos datos suplementarios: con la ayuda del testimonio de Alfred Hitchcock, el de Max Aub y el de la sinopsis de la película, una copia de trabajo utilizada por Buñuel y Julio Alejandro, que tengo en mi poder, y que por su estado de elaboración resulta intermedia entre la novela y el guión definitivo.

Con todo, la explicación última se encuentra en el famoso Milagro de Calanda, por el que Buñuel sentía tanta predilección, como ha contado Julio Alejandro: «Los contertulios que Luis ama más, siempre y cuando estén un poco aparte de su círculo de amigos, muy reducido, son los sacerdotes inteligentes... Recuerdo a un dominico francés, creo que era director de un monasterio, extraordinariamente inteligente y culto. Tienen que ser cultos, porque, si no, meten la pata con él y los corrige. A éste, Luis le contó el milagro de la pierna de Calanda: aquel hombre al que le tienen que cortar la pierna y va al Pilar y la pierna le vuelve a salir. A Luis este milagro le parece fascinante y adora contarlo, se lo contó con pelos y detalles, con una convicción tremenda. El dominico se quedó asombrado.»

Según narra la tradición del famoso milagro, Miguel Juan Pellicer Blasco, hijo de labradores nacido en Calanda el 25 de mayo de 1617, sufrió un accidente en Castellón de la Plana mientras viajaba en un carro de mulas. Como

ha venido siendo habitual hasta nuestros días, iba sentado en la vara del vehículo cuando cayó de la misma a consecuencia de un bache. Y con tan mala fortuna que una de las ruedas le pasó por encima de la pierna derecha. Fue ingresado en un hospital de Valencia el 3 de agosto de 1637, pero al ver que empeoraba pidió el traslado al Hospital de Nuestra Señora de Gracia, de Zaragoza, donde llegó con la pierna gangrenada. El cirujano Juan de Estanga, tras consultar con el licenciado Millaruelos, se la amputó en octubre de 1637 cuatro dedos por debajo de la rodilla, enterrándola en el cementerio del hospital.

Sin otros medios de sustento, Pellicer hubo de ganarse la vida pidiendo limosna a las puertas del templo de la Virgen del Pilar, de la que era muy devoto. De vez en cuando entraba en la Basílica y se untaba el muñón que le supuraba con el aceite de una lámpara votiva de la Virgen. Así estuvo dos años y cinco meses, ayudándose para caminar de una pata de palo y una muleta. Al cabo de ese tiempo decidió hacer un viaje a su pueblo natal, para lo cual redobló sus esfuerzos y actividades intentando allegar fondos. De esa forma, fueron muchos los testigos que luego pudieron testificar su cojera en el momento de dejar Zaragoza.

Llegado que hubo a Calanda el 29 de marzo de 1640, y tras departir con sus padres, unos vecinos, el criado de corta edad y un soldado de caballería que tenían alojado en casa, Miguel Pellicer se dispuso a acostarse. Era la noche del jueves al viernes de la primera semana de pasión de la Cuaresma de aquel año. Antes de dormirse rogó a la Virgen, como tenía por costumbre, que le devolviera su pierna. Había tropas en el pueblo y su habitación se la habían prestado al militar citado, pero el tiempo era apacible y sus padres lo acomodaron al pie de su cama de matrimonio. Entre las diez y las once de la noche, la madre vio que bajo la capa que hacía de cobertor de su hijo salían dos pies y no uno. En la estancia se percibía una suave fragancia y no resultó fácil despertarlo («más de

dos credos y muchos meneos» les costó, según el posterior relato de los hechos). Vuelto en sí, contó que en sus sueños se le aparecía la Virgen para devolverle el miembro perdido.

La pierna devuelta parecía la misma enterrada tiempo atrás, ya que presentaba idénticas cicatrices, entre ellas la mordedura de un perro y varios rasponazos de aliagas. Eso sí, estaba fría, pálida la color y más flaca y corta que la otra. El milagro era evidente: ¿cómo, si no, se había conservado durante casi dos años y medio una pierna que ya había sido sepultada con gangrena?, ¿cómo pudo ser traída desde más de cien kilómetros de distancia? Cuando removieron la tierra donde habían enterrado la extremidad amputada, allí no había ni huesos ni ningún otro rastro. El prodigio era de tal orden, que se pidió a un escribano que levantara acta, cosa que hizo el 2 de abril de 1640 don Miguel Andreu, notario público de Mazaleón. El original de ese documento se conserva actualmente en el despacho del alcalde de Zaragoza, separado de la basílica del Pilar por la calle llamada del Milagro de Calanda, a unos metros de donde Eduardo Jimeno Correas colocó su cámara para rodar en 1896 la primera película española, la *Salida de misa de doce del Pilar*, recientemente recuperada por la Filmoteca de Zaragoza.

El soldado que se alojaba en casa de los Pellicer, conmovido por el caso, hizo una confesión completa en Caspe con un padre capuchino, a pesar de que no practicaba este sacramento desde hacía diez años. Se convirtió así en su primer propagandista, al que pronto se sumó todo el orbe cristiano. El milagro fue adscrito al apartado de Resurrección de la Carne, y tuvo por gran valedor ante el Papa Urbano VIII a un jesuita de nombre Francisco Franco.

Tras ello comenzó el proceso formal, a manos del Tribunal Eclesiástico de Zaragoza, que concluyó el 27 de abril de 1641, con sentencia favorable del arzobispo Apao-laza. Además del propio Miguel Pellicer, comparecieron

como testigos, para que no cupiese duda, los cirujanos que cortaron la pierna y cuantos habían presenciado la operación. Al tratarse de uno de los prodigios más exhaustivamente documentados, estudiados y probados, el milagro se hizo famosísimo, tanto en España como en el extranjero. El conde de Peñaranda, Gaspar de Bracamonte, embajador plenipotenciario en Münster y negociador de la Paz de Westfalia, informó de él al rey Felipe IV, quien requirió la presencia en Madrid de Miguel Pellicer.

Recibido en palacio, y tras escucharle ante toda la Corte, el monarca besó la pierna milagrosa, tal y como lo refleja el cuadro de Félix Pescador *El beso de Felipe IV*. El soberano regaló a Pellicer una armadura que prestó al paisano que hizo de Longinos en 1649, primer año en el que se tienen noticias de la procesión de Semana Santa, todavía sin los famosos tambores. En cuanto al propio milagro, fue reflejado en la basílica del Pilar en un lienzo de gran tamaño a cargo de Bernardino Montañés y varios frescos de Stolz. Pellicer se hizo celebrísimo e iba de pueblo en pueblo requerido como padrino de boda, asistiendo a los recién nacidos, etc. Hasta que un buen día murió cerca de Zaragoza, en Pina de Ebro.

Calanda debió durante mucho tiempo su notoriedad al prodigio que se acaba de narrar muy someramente. En la casa donde tuvo lugar se levantó un templo consagrado a la patrona. Y desde entonces hay una capilla, entrando a mano derecha, que está dedicada al milagro, ya que es el lugar exacto donde sucedió. El acontecimiento fue también muy importante para la Virgen del Pilar, cuyo culto conoció un vigoroso impulso a raíz del evento, decisivo para que en 1674 el Cabildo, la ciudad y los reyes decidieran ampliar la iglesia zaragozana, que culmina en el siglo XVIII de la mano de Ventura Rodríguez, tras los proyectos de Felipe Sánchez y Francisco de Herrera.

Pero ¿qué se hizo con la muleta que durante su cojera utilizó Miguel Pellicer? Aquí interviene el testimonio de Max Aub, quien escribió un artículo titulado «De las ver-

daderas relaciones de Luis Buñuel con la Virgen del Pilar». Aub mantiene que con la madera de la muleta se confeccionaron dos pares de palillos para tocar los tambores de Calanda en la procesión del Viernes Santo, en recuerdo del estruendo y terremoto que siguió a la muerte de Cristo, y exorcismo, en cierto modo, a la espera de la resurrección de la carne. Quiere la leyenda que dichos palillos fueran adquiridos por un campesino acomodado del pueblo, de nombre Leonardo Buñuel, antepasado directo de Luis Buñuel, quien los habría tenido en su poder y utilizado en la Semana Santa calandina.

Ese redoble de tambores es para el cineasta una vivencia tan atávica que lo escuchó por primera vez desde la cuna cuando tenía dos meses. Se dice que durante el tiempo que estuvo fuera de España, siempre que le era posible procuraba tocar el tambor coincidiendo con la «rompida de la hora» en su pueblo natal. Además de las citas explícitas que ha hecho de esos toques en sus películas (*La edad de oro*, *Nazarín*, *Simón del desierto*), algunos los han percibido implícitamente en *El* (cuando Francisco golpea la escalera) y *Tristana* (el ruido de las muletas de la muchacha en el pasillo al final de la película).

En cualquier caso, Buñuel, como buen calandino, se tomaba el milagro muy en serio. Repollés, uno de sus amigos, aseguraba a Max Aub: «En Calanda, ya digo, esta cosa del Pilar, pues ya sabe, nosotros pues a lo mejor blasfemamos contra todo, pero con la Virgen del Pilar, no sé, chico, ¿me comprende?... Esta cosa de Pellicer ha sido muy discutida, pero en el fondo se sigue teniendo como quizá el único milagro de la resurrección de la carne, después de lo de Lázaro.»

Buñuel se ha referido a él con entusiasmo poco disimulado: «La Virgen del Pilar, patrona de España, es una de las dos grandes vírgenes españolas. La otra, por supuesto, es la de Guadalupe, que, por cierto, me parece de una categoría muy inferior... Es un milagro magnífico, al lado del

cual los de la Virgen de Lourdes me parecen casi mediocres. ¡Un hombre, "con la pierna muerta y enterrada", que recupera la pierna intacta!» Y no sin orgullo, ha recordado: «Mi padre había pagado un paso para la procesión del Milagro, en Calanda, del mejor estilo sansulpiciano. Precioso. Con dos ángeles de tamaño natural, la Virgen y Pellicer... Lo llevaban trabajadores de las fincas, vestidos de blanco y con cíngulos rojos... Las *hordas rojas* lo destruyeron en 1936. Es una lástima.»

Max Aub pensaba que el protagonista de *Tristana* era la pierna ortopédica, y no Catherine Deneuve, actriz que encarnó finalmente a la heroína galdosiana, aunque en un principio se manejó remotamente la candidatura de Rocío Dúrcal y, sobre todo, Serena Vergano. También Alfred Hitchcock confesó a Buñuel su fascinación por la prótesis de marras en el homenaje que le rendirían en casa de Cukor algunos de los más sobresalientes miembros de la Academia de Hollywood a raíz del Oscar concedido a *El discreto encanto de la burguesía*.

Esa amputación modifica completamente el carácter de *Tristana*, dividiendo el filme en dos partes bien distintas. Buñuel era consciente de ello, hasta tal punto que confesaría al productor Eduardo Ducaj que —de haberlo pensado a tiempo— habría hecho doblar a Catherine Deneuve por dos actrices diferentes, para expresar el cambio del personaje después de cortarle la pierna. Una idea que, como se ve, continúa el desdoblamiento moral de la propia Catherine Deneuve en *Belle de jour* y anticipa el de las dos protagonistas de *Ese oscuro objeto del deseo*.

¿Cómo no ver en todo ello ecos del milagro de Calanda? Sin duda que la obra de Galdós se prestaba a esa lectura del prodigio de Miguel Pellicer como una alegoría de la resurrección de la carne. Basta leer el pasaje de la novela en el que se describe la vuelta en sí de *Tristana Reluz* después de ser anestesiada para la operación: «Poco después, bien ligadas las arterias, cosida la piel del muñón y hecha la cura antiséptica con esmero prolijo, empezó el

despertar lento y triste de la señorita de Reluz, su nueva vida, después de aquel simulacro de muerte, su resurrección, dejándose un pie y dos tercios de la pierna en el seno de aquel sepulcro que a manzanas olía.»

Quizá sea una pura casualidad, pero en un momento dado de la película se ve a don Lope hablando con uno de sus amigos, mientras al fondo se ve un comercio de discreta pero clara presencia, que se llama «La Pilarica». Y lo que ya no puede achacarse en modo alguno a simple coincidencia es la asociación con la Virgen que se produce hacia el final de la cinta, puesto que Buñuel, en contra de su costumbre, ha insistido en ello machaconamente. Me refiero a la escena del balcón, en la que —de forma casi litúrgica— Tristana se despoja de su prótesis y se exhibe desnuda ante el sordomudo Saturno. Inmediatamente después, la cámara encuadra con el mismo contrapicado toda una serie de vírgenes, hasta topar con la del altar mayor de una iglesia donde la muchacha y don Lope se acaban de casar. La analogía ritual se ve aumentada por el lavatorio de manos del sordomudo, que limpia las suyas en un balde de agua antes de presentarse ante Tristana y retirarse luego a la espesura con propósitos claramente onanistas.

Buñuel confesaría que Catherine Deneuve no era precisamente su tipo de mujer, pero coja y maquillada la encontraba muy atractiva: «Durante la guerra española yo iba al Café de la Paix, donde tenía cita con alguien para tratar cuestiones políticas. Vi frecuentemente a dos muchachas cojas, de unos diecinueve o veinte años, muy espigadas, muy bonitas y pintadas. Se paseaban con sus muletas, no ocultaban que les faltaba una pierna. Eran prostitutas y nunca les faltaban clientes, tenían un éxito tremendo. En la película lo cuento por boca de don Lope.»

Como ya queda dicho, en su filme Buñuel trasladó la acción de la novela original de Galdós de Madrid a Toledo por multitud de razones: la ciudad del Tajo permitía retra-

tar una atmósfera provinciana anclada en el pasado sin grandes dispendios; era un decorado que le entusiasmaba desde sus vivencias juveniles y la fundación de la Orden de Toledo; aparecía como trasfondo laberíntico de otra novela de Galdós que le gustaba mucho y siempre quiso adaptar, *Angel Guerra*... Pero no debe perderse de vista el vitriolo que encierra esa elección en una cinta cuyo elemento clave es la mutilación de la pierna de la protagonista. Si Francisco de Icaza pudo escribir aquello de: «Dale limosna, mujer / que no hay en la vida nada / como la pena de ser / ciego en Granada», de igual modo, podría decirse que no hay desgracia mayor que ser coja en esa ciudad —pura cuesta— que es Toledo.

Tristana también constituye un capítulo aparte en la filmografía buñuelasca, porque en ella aparece un personaje que es sordo, al igual que el director aragonés. Me refiero al sordomudo Saturno, cuyo protagonismo influye decisivamente en la organización del ámbito sonoro de más de una secuencia. Un buen ejemplo es su presentación en el arranque de la película. Junto a las murallas de Toledo, Tristana y la criada Saturna van a visitar al hijo de ésta, Saturno, que juega al fútbol con sus compañeros sordomudos. Un extraño silencio arropa el juego, que se ve interrumpido por la bofetada que el muchacho propina a un contrincante. En ese momento, sobre el fondo del traqueteo de un tren que ha ido subiendo de volumen, la locomotora silba acompañando el impacto.

Poco después, cuando Tristana le da una manzana al muchacho (que prelude su posterior relación erótica con él), se oye un ruido que al principio no identificamos. Más tarde podemos reparar en que se trata de la sirena de una fábrica, y golpear de martillos. Es entonces cuando el maestro indica a Saturna que su hijo ha cumplido la edad reglamentaria y que debe abandonar el colegio. Saturna se hace cargo de que lo tendrá que poner a trabajar y le indica que ya le ha buscado algo don Lope («Gran caballero don Lope», dice el maestro, mientras la cámara pasa a

mostrarnos al peripuesto donjuán otoñal). De esta forma, en esta especie de prólogo que sirve de peana a don Lope, se nos ha instalado en el universo de un sordo y se nos indica, subliminalmente, el destino a que está abocado: trabajar en una fragua.

EL CANTO DEL CISNE

Pocos testimonios hay tan pesimistas como el último proyecto de Buñuel —nunca rodado—, centrado en el terrorismo y para el que barajó, entre otros títulos provisionales, los de *Agon*, *Una ceremonia suntuosa* y *El canto del cisne*. Entre otras circunstancias, en él se hace alusión al famoso crimen de las hermanas Papin, de veintiocho y veintiún años, sirvientas de una familia de la honorable burguesía provinciana de Le Mans que, tras varios años de ser criadas modélicas, masacraron a su señora y a su hija de forma cruentísima en febrero de 1933.

Según parece, la tragedia se desencadenó cuando una de las hermanas provocó sin querer una avería eléctrica. Con anterioridad, los amos habían mostrado su mal humor ante algún estropicio, y temerosas de la regañina, cuando llegaron la señora y su hija, cada una de las hermanas, de súbito, se abalanzó contra una de las adversarias, les arrancaron los ojos y, con ayuda de martillos y cuchillos, les destrozaron la cara y se cebaron en sus sexos, piernas y muslos.

El crimen inspiró a Jean Genet su pieza *Las criadas* (1947), y Jacques Lacan le dedicó un minucioso artículo en la revista surrealista *Minotaure*, sugiriendo que la angustia por el castigo y el temor ante las reacciones de sus señoras habrían desencadenado en las criadas una furia súbita e incontrolable, tras la cual se acostaron en una cama y se quedaron profundamente dormidas. Lacan destaca —al igual que Buñuel en su guión— el hecho de que esa furia se centrara en los ojos: «Las metáforas más usadas del odio (“Le arrancaría los ojos”) conoce su ejecución literal... Arrancaron los ojos como castran las Bacantes.»

El canto del cisne es uno de los guiones más amargos de Buñuel, tanto que —a diferencia de sus evasivas cuando le preguntaban por el sentido de sus películas (lo que «había querido decir») — no tuvo inconveniente en glosar su alcance en un texto titulado, significativamente, «Pesimismo». A través de la colación de ambos escritos puede observarse uno de los más característicos torcedores íntimos del realizador, quien, para evitar todo maniqueísmo, no duda en atribuir a los personajes negativos características de su propia personalidad o ideas que le son afines. Por un lado, abomina de los terroristas; pero pone en boca de quien los financia palabras que él mismo suscribe en «Pesimismo», y llega a deslizarse en el manifiesto de los terroristas frases de los surrealistas.

Si eso hace con los que fueron sus cofrades, no debe extrañar que proporcione los suficientes indicios como para deducir una visión de Cristo como una especie de Gran Terrorista. Y ello por ser responsable doctrinal de algunos de los peores fanatismos que han asolado la historia de la humanidad, como se dijo al hablar de *La vía láctea*. O como bromearía en *Ese oscuro objeto del deseo* al terminar la cinta con una bomba reivindicada por el G.A.R.N.J. (Grupo Armado Revolucionario del Niño Jesús). Digno golpe de efecto de un discípulo de los jesuitas, Compañía de Jesús organizada casi militarmente a su servicio.

En *El canto del cisne*, los terroristas asesinan al arzobispo «Soldeville», como se le designa en francés, y tras el que no cuesta mucho reconocer la figura histórica del cardenal Juan Soldevila y Romero (1843-1923). Este prelado fue asesinado el 4 de junio de 1923 por los anarquistas Ascaso y Torres Escartún, que tirotearon su coche cuando entraba en la escuela-asilo del Terminillo, en Zaragoza.

Buñuel se ha referido a ello en sus memorias: «Otro día, con gran alegría, nos enteramos de que unos anarquistas, dirigidos, si mal no recuerdo, por Ascaso y Durruti, habían asesinado a Soldevilla [*sic*] Romero, arzobispo de Zaragoza, un personaje antipático, detestado por todo

el mundo, incluso por un tío mío canónigo. Aquella noche, en la Residencia, brindamos por la condenación de su alma.»

Pues bien, en *El canto del cisne* el arzobispo Soldevila predica contra el terrorismo y anuncia la Parusía, es decir, la última aparición de Dios en el cielo, justo antes del fin del mundo: «El hijo del hombre vendrá pronto sobre las nubes, visible desde todos los puntos del universo», clama Soldevila. Esta condena de las bandas armadas la leen en un periódico dos terroristas, que lo ametrallan cuando se dispone a entrar con su coche en un convento de monjas.

La misma organización planea a continuación un chantaje, amenazando con destruir el Museo del Louvre mediante un artefacto. Se les adelanta, no obstante, el terrorismo de Estado, ya que estalla una bomba de hidrógeno en la capital de las tres grandes religiones monoteístas, Jerusalem. Ante lo cual, deciden rendir las armas lanzando un manifiesto de inequívoco talante surrealista.

Pero antes queda la puya final. En otro momento del guión se ha intentado ridiculizar a los psiquiatras a través del que asesora a la policía, que todo lo resuelve con su jerga pseudofreudiana, y viene a reducirlo todo a neurosis, incluido el terrorismo. Cuando un abogado le pregunta: «¿Y Robespierre? ¿Y Lenin? ¿Y Cristo?», el psiquiatra responde: «Cristo es un caso bien conocido de degeneración. Todo el mundo está de acuerdo hoy en día. Tenía ideas de edipismo, eunuquismo y de amputación manual.»

Pues bien, cuando estalla la bomba atómica que destruirá el mundo, una vez que se han disipado las nubes que coronan el hongo atómico, aparece una imagen inequívoca: «Esta silueta, que reposa sobre la cima del hongo, se aproxima a nosotros. Podemos reconocer a Cristo, con la mano derecha levantada, inmóvil. Se aproxima poco a poco, rodeado de nubes cada vez más sombrías. Sus ojos no son más que dos órbitas vacías.»

¿Qué supone este *Canto del cisne*? ¿La pesimista rendición de armas del surrealismo o, al menos, de un viejo

surrealista como Buñuel, que ha visto cómo la realidad ha resultado ser mucho más pavorosa que cualquiera de las inocentes provocaciones del grupo parisino? ¿La expresión, una vez más, de su convicción de que hay que buscar la verdad y huir de los que creen haberla encontrado? ¿Una condenación —pues— de todos los fanatismos y todas las cegueras?

Entiéndase: no es que Buñuel no se aclare. Sino que desconfía de que la verdad esté en un solo lado, sea cual fuere, y sigue practicando la duda. Sus palos de ciego no son arbitrarios, sino una suspensión de las apariencias para que brote una realidad más honda, la interna y no la externa, esa condición superior del conocimiento que se dio en llamar surrealidad. ¿Cómo lo logra? Trabajando en las fisuras de la conciencia, en los márgenes de la mirada.

EN LOS MARGENES DE LA MIRADA

Por muy increíble que parezca, cuando asistimos a una sala de cine nos pasamos la mitad de la película a oscuras, con el obturador del proyector cerrado y nada visible en la pantalla. Aunque creamos haber percibido imágenes móviles durante hora y media, en realidad han sido cuarenta y cinco minutos de fotos fijas y otros tantos de oscuridad. Es la lectura cerebral de la persistencia retiniana lo que oculta esa realidad y la suplanta por una apariencia de continuidad móvil. Sin embargo, el movimiento no se da ni en los fotogramas de la película ni en la pantalla, sino sólo a partir de la retina. El cine es, por tanto, la primera manifestación artística cuyo estatuto ontológico, su propia sustancia (el *Kiné*, el movimiento), no existe más que en el cerebro del espectador.

No es extraño que, en esas condiciones, se produzca una especie de trance hipnótico proclive al desencadenamiento de los mecanismos profundos de la mente. Y de ahí que lleven todas las de ganar aquellos realizadores conscientes de esa peculiaridad que hace al cine especialmente apto para escribir directamente en el cerebro. Sin embargo, no es fácil provocar esos cortocircuitos, basados en una compleja fontanería del inconsciente. Ello supone descender a las propias alcantarillas y afrontar allí las obsesiones y sueños que las recorren, instalándose en ese cenagoso territorio comunal donde se solventan complejos y desvaríos, cordones umbilicales y pulsiones inconfesables.

Buñuel suele salirse con la suya creando una tensión subliminal que se va arrastrando en ocasiones durante secuencias enteras, hasta resolverla imprimiendo un giro a la acción. Este puede consistir en un desenlace violento o

bien un *gag* —cómico, dramático, decididamente trágico, o todo a un tiempo— conectado de forma invisible y subterránea con los antecedentes que lo han ido preparando. De ese modo, la resolución adquiere una especie de «necesidad» que el espectador no sabe muy bien a qué responde, y que habitualmente no es otra que la «lógica» del subconsciente.

La eficacia de una estrategia de estas características, cuando es manejada con destreza, radica en que, por su carácter subliminal, resulta muy difícil de neutralizar. Y ello porque no es raro que se enmascare bajo relatos de apariencia más o menos convencional, cuando no decididamente banal. Sin embargo, allí donde se cree haber llevado a cabo un itinerario narrativo o melodramático se ha perpetrado —asimismo y en paralelo— un barrido por paja apenas entrevistos, pero tanto más inquietantes cuanto que se trata de escotillones abiertos en nuestra propia *psique*.

Aunque tendamos a identificar todos estos procedimientos con el surrealismo, sigue siendo una buena pregunta interrogarse por las aportaciones de este movimiento al cine. Si nos remitimos, sin ir más lejos, al caso de Buñuel en su etapa de formación, se detectan en él de inmediato varias irradiaciones que en muchos casos no le abandonarán nunca. Por ejemplo, la del cine alemán más o menos expresionista, con su concepción de la subjetividad como un campo de batalla batido por todo tipo de tensiones internas. O la del cine soviético con su eficacia para entreverar pulsiones en los intersticios de los bloques de las imágenes que colisionan mediante el montaje de atracciones. O la lección de ritmo del cine americano, encomendando todo lo delegable a la acción y la transparencia narrativa (sin olvidar los *gags* de los cómicos, que Buñuel consideró en algunos casos más surrealistas que muchos intentos parisinos).

Del cine americano, Buñuel admiraba su vocación directa y frontal por la esencia del cine, la acción: «Guardo

de mi estancia en los EE.UU. gran admiración por el cine americano, sus actores, su sentido del ritmo y de la acción. Sus cineastas han tratado con una maestría única un arte moderno que corresponde muy bien al temperamento de este pueblo, puede ser porque la técnica juegue allí un papel esencial. En todo caso, he querido como ellos eliminar de mis películas las bellas imágenes en las que el cine europeo se ha perdido a menudo...»

Uno de los realizadores a los que se refiere Buñuel con admiración en sus reseñas, y utilizó como modelo directo para determinados planos, es Ernst Lubitsch. François Truffaut ha insistido en que el cine de Lubitsch, cimentado en elipsis y referencias indirectas, es un juego a tres que se desarrolla entre él, la película y el público. Sin la complicidad de éste, no hay «toque Lubitsch». El mismo proporciona un buen ejemplo, a partir de una secuencia de la cinta *Angel*.

Se trata de una cena cargada de violencia subterránea debido a que Herbert Marshall, casado en la película con Marlene Dietrich, invita a Melvyn Douglas a cenar a su casa, ignorando que ha sido amante por una noche de Marlene: «La cámara, como ocurre muy a menudo en las películas de Lubitsch —anota Truffaut—, deserta de su emplazamiento privilegiado cuando la cosa está que arde y se traslada a otro lugar desde el cual vamos a poder gozar todavía mejor de las vicisitudes de esa situación. Nos encontramos en la cocina. El *maître* va y viene. Primero trae el plato de la señora: «¡Qué curioso, la señora no ha probado el solomillo!». Después, el plato del invitado: «Este, tampoco». En efecto, este segundo solomillo está cortado en mil pedacitos, pero no falta ninguno. El tercer plato llega vacío: «Parece que el señor ha sabido apreciar el solomillo.»

Herman G. Weinberg, en su clásico libro *El toque Lubitsch*, ha caracterizado así este recurso: «En el más amplio sentido de la expresión, significaba ir de lo general a lo particular, condensando en un breve y diestro momento

la cristalización de una escena y aun de todo un tema. El primer plano jugó, desde luego, un papel importante en todo esto, mediante la ampliación de un detalle cuya virtud estribaba en su agudo genio lacónico. Se trataba de un primer plano mucho más avanzado que el empleado histórica e inicialmente por Griffith, tres años antes, en *Intolerancia*, al mostrar las manos nerviosas de Mae Marsh durante el juicio.»

Weinberg llega a aventurar toda una taxonomía del «toque», examinando algunos especímenes que podría haber suscrito el mismo Buñuel. Tal es el caso de lo que llama «sueño freudiano» o «desliz freudiano», consistentes en representaciones oníricas o gestos inconscientes que delatan el trasfondo de una actitud. O las acciones metafóricas o simbólicas que revelan pulsiones de los personajes de forma indirecta, como la secuencia de *El teniente seductor* (*The Smiling Lieutenant*) en que Maurice Chevalier trata de entretener a Miriam Hopkins jugando a las damas y ella, sabiéndole a poco, arroja el tablero encima de la cama, para proseguir allí «la partida».

La brevedad y la sorpresa eran cualidades esenciales del «toque Lubitsch», con lo que éste se internaba decididamente en los dominios del *gag*, ya que (como anota Weinberg) se trataba de «emplear el poder de la metáfora concretando súbitamente la quintaesencia de su tema mediante un comentario socarrón —un comentario visual, naturalmente— que lo decía todo». También era necesario un sutil sentido del humor y «una *Weltanschauung* definida, una visión del mundo, un punto de vista, una actitud». Porque «el director no sólo aísla un momento de su *mise-en-scène* para lograr un énfasis particular, sino que al mismo tiempo está haciendo una afirmación personal».

Esas súbitas afloraciones en que los personajes aparecen como pillados a contrapié no sólo se dan en la comedia, sino que son inherentes al cine de calidad y a los buenos conocedores del oficio. Incluso se trata de un mecanismo que ningún hábil dramaturgo desdeñaría y, cu-

riosamente, al explorar sus antecedentes propone como primer «toque Lubitsch» el urdido en el siglo xv por Sir Thomas Malory en su *Muerte de Arturo*. En esa obra el rey Mark encontraba a su mujer, Isolda, durmiendo con Tristán, con la espada del galante caballero entre ambos. El rey quitaba la espada de Tristán y la sustituía por la suya, como un elocuente comentario para cuando la pareja despertase: «Actitud de lo más apropiada, si consideramos el simbolismo sexual de la espada. Lubitsch realizó una divertida variante, empleando un bastón, en *La locura del charleston*.»

Buñuel ha puesto un buen ejemplo de *gag* sugerido por Raymond Quénau durante la redacción del guión de *La muerte en este jardín*, que no hubiese desdeñado Lubitsch. En un momento determinado la prostituta Djin, que atiende un poblado minero, está comprando una pastilla de jabón en el colmado, cuando ve que llegan tropas para reprimir una rebelión. Rápidamente se dirige al tendero y le dice: «¡Seis pastillas de jabón!»

El guión de Buñuel sobre Goya de 1926, convencional y comercial tal como aparece sobre el papel, rezuma Lubitsch en multitud de detalles, con algunas ideas (las escopetas utilizadas como prótesis sexuales) que pasarán a películas de su etapa mexicana (*Susana*). Un buen ejemplo nos lo proporciona el pasaje en el que la reina requiere a su lado a su amante Godoy, a quien el rey se empeña en llevar de caza. El valido debe apañárselas para ausentarse de la montería sin desairar al monarca y poderse reunir con ella, encargando a uno de sus guardias de corps que le transmita un mensaje en tal sentido en un momento determinado. La malicia de la situación se sugiere mediante montaje alterno, con el rey que no encuentra su escopeta y que cuando la halla abate a un ciervo de exuberante cornamenta, mientras Godoy se dispone a partir hacia la alcoba de la reina.

En sus secuencias más elaboradas, Buñuel podía sacarle punta a estos recursos, ofreciendo corrosivos comen-

tarios respecto a la situación principal. Es el caso del inicio de *Nazarín*, que arranca con una animada banda sonora sobre grabados de época que, finalmente, parecen cobrar vida. Entre esos ruidos se oyen unos aparatosos rebuznos y, cuando la cámara entra en acción, allí al fondo puede verse, en efecto, un borrico al que están esquilando. El interés principal se centra en unos ingenieros que van a poner la luz eléctrica y se hacen lenguas del mucho progreso que aquello va a suponer. Los vecinos, mucho menos optimistas, se lamentan del dinero que seguramente les costará la broma. El burro, esquilado en un lateral, se encarga de apoyar indirectamente sus sospechas. Hay que decir que el asno está en la novela de Galdós en que se basa la película, sólo que citado completamente de pasada. Buñuel lo ha sabido convertir en un accesorio que enriquece la escena.

El realizador supo ir, naturalmente, mucho más allá de esos dobles fondos, rimas visuales o sistemas de apoyo. En sus más personales momentos fue capaz de hacer colisionar imágenes sin nexo aparente, que nos obligan a penetrar en una dimensión mucho más honda que la mera analogía o paralelismo. Son imágenes irracionales, a primera vista opacas y difícilmente descodificables. Debido a su potencia, no se dejan neutralizar, ya que es imposible reducirlas a un significado unívoco o a un «simbolismo» lineal y tradicional. Y ello incluso cuando se basan en elementos perfectamente cotidianos, como las hormigas de *Un perro andaluz* o las gallinas de *Los olvidados*.

LA ZONA DE SOMBRA

Como expuso con gran lucidez Dalí en 1927 en su artículo «La fotografía, pura creación del espíritu» (siguiendo la definición de Pierre Reverdy de la imagen poética como «pura creación del espíritu»), la gran ventaja de este medio de expresión o del cine radica en que su lenguaje es, a la vez, sumamente objetivo y subjetivo, ya que se basa en imágenes concretas, objetivas, que —por eso mismo, por no tener un significado determinado de antemano— pueden ser «leídas» o apreciadas subjetivamente. La mayor parte de *Un perro andaluz* responde a supuestos de tal naturaleza, pero casi todo el mejor cine de Buñuel explora esa posibilidad abierta por las múltiples lecturas.

El método funciona a pleno rendimiento cuando la imparcialidad de la cámara, sin ningún énfasis, es capaz de sorprender o hacer aflorar en el mundo sensible, externo, objetual, los equivalentes de impulsos irracionales, tendiendo analogías (o, mejor aún, saltos en el vacío) entre lo más subjetivo y lo más objetivo. Un ejemplo muy sencillo es el crucifijo-navaja de *Viridiana*. Un caso mucho más elaborado lo constituye la cuerda de saltar a la comba que «enhebra» toda la película. Gracias a esos recursos se consigue «fotografiar» literalmente las pulsiones.

Además, el cine de Buñuel se basa en un trayecto ético que es la piedra de toque de su visión del mundo, como insistirá a Colina y Pérez Turrent al subrayar que sólo le interesan los personajes con posibilidades de cambio: «Si ustedes intentan construir un personaje muy racionalmente, ese personaje no tendrá vida. Debe haber una *zona de sombra*... Me interesa la situación que permite dos actos contrarios simultáneos: besar y al mismo tiempo insultar, acariciar y al mismo tiempo matar, o al revés. No me inte-

resan personajes sin aspectos contradictorios, porque entonces sabemos todo sobre ellos desde el primer momento... ¿Qué interés tiene una historia si no? Se trata de ver si un personaje se hará mejor o peor, feliz o desdichado. Sólo en las novelas de folletín los buenos son siempre buenos y los malos siempre malos. No aprenden nada, la vida no los cambia.»

Por otro lado, el asentamiento del cine sobre las representaciones preverbales, con toda su potencia emotiva y toda su libertad de analogía, le concede una gran idoneidad para captar el lenguaje de los sueños, ya que existe un estrecho parentesco entre las formas en que se forman los valores significativos de un fotograma y de una imagen onírica. En el sueño, cualquier representación recibe un sentido simbólico muy peculiar, muy diferente de su sentido común práctico, y que constituye una especie de idealización sentimental.

Al igual que el cine, el sueño no procede por abstracción, sino por dilatación, propiciando asociaciones emotivas que confieren a la imagen otra dimensión más vasta y rica e incluso otro significado. Y ello sin que apenas pierda su concreción ni sus vínculos con lo estrictamente personal. El sueño también es capaz de privilegiar y aislar los detalles relevantes, como en la pantalla sucede con el primer plano, generando, además, su propio tiempo, muy distinto del de la vigilia. Por ello, el cinematógrafo es un instrumento idóneo para la descripción de la vida mental profunda.

Como afirmaría Buñuel en 1958 en su conferencia *El cine, instrumento de poesía*: «El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.»

Ahora bien, Buñuel no se limitó a insertarse en el sistema expresivo cinematográfico de su época, sino que prosiguió su camino, en el que resultaría inestimable la lección surrealista. No sólo lo que propugnaba directamente el grupo de Breton, sino todo lo que representaba esa opción, con sus antecedentes y consecuentes. A medida que avanza en esa senda personal, el realizador irá desarrollando procedimientos propios, que suelen consistir en colocar estratégicamente imágenes que actúan a la manera de minas explosivas. Y ello no sin antes haberlas recubierto de otras banales que sirven para ocultar la red de hilos subterráneos que conectan entre sí los detonantes.

Como han manifestado sus más estrechos colaboradores, a Buñuel no le importaba empezar los guiones con personajes que rozaban el cliché: el cura, el burgués, el militar... Luego ya se encargaba de familiarizarse e incluso encariñarse con ellos, colmándolos de contradicciones hasta hacerlos cobrar vida. Y observaciones parecidas nos han hecho llegar sus operadores; le gustaba comenzar los planos con algo muy neutro: un objeto, unos pies, un detalle cualquiera y, por lo general, secundario. Esa transitoria normalidad provocaba que el espectador se confiara para luego verse sorprendido por fogonazos que le transportaban a otra dimensión.

La dificultad mayor de este sistema radica en la modulación mediante recursos fílmicos de la principal materia prima con que trabaja, que no es otra que el flujo subconsciente, tan rebelde, delicado e imprevisible. Buñuel logra manejarlo con naturalidad gracias a su rara facultad para establecer conexiones entre imágenes aparentemente incongruentes, que se atienen, sin embargo, a la más profunda «lógica» del subconsciente. Procedimiento expresivo que llegó a dominar con tal maestría que fue capaz de ejercerlo no sólo en las aparatosas acometidas de su inicial etapa surrealista francesa, sino dentro de la tradición realista hispana o el cine comercial mexicano, dando lugar en su madurez a efectos mucho más sutiles.

Procedimientos así dotan de toda su fuerza al cine de Buñuel, consolidando esa eficaz e inconfundible imbricación de lo moral con lo físico, sin que un aspecto suponga mengua del otro. O bien utilizando como falsilla —y atajos hacia las inercias mentales del espectador— mitos o iconografías populares bien conocidos. Un buen ejemplo lo tenemos en su película *El Bruto* (1952), donde la calaña de Paloma queda de manifiesto cuando su marido le cuenta los problemas que tiene con los inquilinos de unas casas, a los que no logra desalojar porque algunos cabecillas han organizado la resistencia. Sin mediar palabra, Paloma agarra unas tijeras, se acerca a sus macetas y corta las flores que sobresalen. Comportamiento que evoca de inmediato un viejo motivo folklórico que entre nosotros tiene su formulación más conocida en la famosa «Campana de Huesca», que el rey Ramiro el Monje aparejó cortando las cabezas de los nobles más levantiscos.

Hasta aquí estamos todavía en los dominios de la analogía. Sin embargo, a Buñuel le gustaba trabajar en terrenos más resbaladizos y fructíferos. Julio Alejandro nos proporciona un buen ejemplo al contarnos cómo empezó su colaboración en el guión de *Abismos de pasión* (1954). Dado que era la primera vez que se encontraban, el realizador fue metiendo cuñas en la conversación para saber si Julio conocía su obra, y ésta le gustaba. Y luego vino el examen definitivo, tal y como ha contado el guionista: «Tengo ganas —me dijo— de hacer alguna secuencia al final de la película en la que se abra y caiga el cajoncito de una mesa de despacho. Está lleno de objetos heterogéneos, hilo, agujas, alfileres, botones, un abrochador de los viejos para botones de bota, alguna carta amarillenta, un guardapelo, una canica o pito, etc.». Luego con cara de inocencia y mucha cola arrastrando añadió: “No sé muy bien por qué, quiero ver eso en pantalla. ¿Qué crees tú que pueda significar?”. Me quedé turulato un segundo o dos. ¿Por qué la pregunta? y ¿qué significaba ese batiburrillo de cosas desparramadas por el suelo? Siempre he

creído que contra su voluntad le leí el pensamiento porque, si no, no sé de dónde me llegó la ciencia infusa: "Creo que eso significa la descomposición de la carne, el cuerpo comido por gusanos". No dijo nada. Otros dos o tres segundos de silencio. Me miraba y no decía nada. Me atreví a preguntar: "¿Es eso?". Dijo: "Sí. Creo que sí". Y volvió a la callada. Dejó de mirarme, pareció pensar y en tono neutral, más conversacional, decidió: "Vuelve a leerte la novela. Yo haré lo mismo. Hace muchos años que la leí en París por vez primera. Tengo que refrescar la memoria. Empezamos a trabajar pasado mañana. ¿Puedes estar en mi casa a las siete y media?". "Sí. Sí puedo. Si quieres a las siete". Ese fue el principio de mi relación laboral con Buñuel.»

La narración es tan elocuente que no necesita comentario. Compárese, simplemente, con su escrito surrealista *Una jirafa*, publicado en 1933, en el que Buñuel iba enumerando lo que ocultaba cada mancha de la jirafa: «En la décimo octava: La abertura de la mancha provoca la caída angustiosa de los objetos siguientes: agujas, hilo, dedal, trozos de tela, dos cajas de cerillas vacías, un trozo de bujía, un juego de naipes muy viejo, algunos botones, frascos vacíos, granos de vals, un reloj cuadrado, un picaporte, una pipa rota, dos cartas, aparatos ortopédicos y algunas arañas vivas. Todo se dispersa de la manera más inquietante. (Esta mancha es la única que simboliza la muerte).»

En *Los olvidados*, Buñuel quería introducir de súbito imágenes absolutamente incoherentes y que sólo se verían de pasada, como una orquesta de cien profesores en el edificio en construcción que se alza en el descampado testigo del asesinato de Julián a manos de Jaibo. Y no sólo ésa: «En la casa de Pedro, cuando la madre estaba cocinando, se vería también que en cierto momento apartaba un sombrero de copa magnífico. Estas cosas se verían como en un parpadeo y sólo las advertiría un espectador entre cien, que además se quedaría dudando, pensando que podría ser una ilusión suya.»

Para el realizador, lo ideal es que esas imágenes fueran completamente directas e irracionales, dirigidas a tiro de- recho desde su enunciación concreta y realista hasta su impacto super-realista en el inconsciente, sin intermedio simbolista alguno que diluyera su fuerza. Ahora bien, «irracionales» no equivale necesariamente a arbitrarias, ya que deben ser capaces de sacar a flote la estructura se- creta de las emociones no contaminadas, desestabilizando previamente las convencionales sentimentales e instau- rando en su lugar el genuino funcionamiento de la *psique*.

Por la misma época en que acababa de escribir con Buñuel el guión de *Un perro andaluz*, Dalí definió con gran tino la función de esas imágenes de choque al com- parar el salto en el vacío que propiciaban con la «imagina- ción sin hilos» (lema tomado del *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, de 1912) que él ejemplificaba en el *gag* filmico: «Telegrafía sin hilos, telefonía sin hilos, imagi- nación sin hilos... Constatemos, no obstante, esta clase de imaginación nueva en diversos fenómenos antiartísticos. El *gag* cómico cinematográfico, por ejemplo.»

Para que esos chispazos surtan efecto, no es raro que Buñuel recurra a la subjetivación de la cámara, de la que surgen secuencias como el Cristo riéndose a carcajadas de *Nazarín*, cuando se hace a través de la mirada; la aboli- ción de una situación radicalmente falsa cuando su punto de vista coincide con el de una pistola en la secuencia de la boda de *Ensayo de un crimen*; o la explosión de violen- cia del protagonista en *La edad de oro* y de los mendigos en *Viridiana*, si es el sexo la instancia implicada.

DISPARANDO EN 35 mm.

En *Ensayo de un crimen* el protagonista, Archibaldo de la Cruz, se ve abocado una y otra vez a que otros cometan en su lugar los asesinatos de mujeres que, por una u otra razón, le atraen. El cree que sólo puede salvarle la pureza de Carlota, pero lo cierto es que la víspera de la boda Alejandro —un amante despechado de su prometida— hace llegar a Archibaldo un anónimo que le permite comprobar que ella le es infiel. Aun así, continúa con sus planes y se casa con Carlota, esperando matarla en la alcoba nupcial. Pero de nuevo alguien se le va a adelantar. Una vez acabada la boda, mientras un fotógrafo se dispone a retratar a los recién casados, aparece Alejandro con un revólver tras él, y el fogonazo de la cámara se confunde con el del arma que abate a la novia.

En *La edad de oro* se da un caso bien distinto de subjetivación de la cámara. En esta película, un hombre y una mujer tratan de recomponer la unión originaria a lo largo de mil impedimentos físicos, hasta que, por fin, parecen poder reanudar sus ardores en el jardín de los padres de ella. Pero es justamente entonces cuando afloran las barreras íntimas, a través de la emblemática figura del Ministro del Interior, que le llama por teléfono y, al ser enviado al diablo, termina suicidándose con su pistola. Furioso por esa y otras interrupciones, el protagonista entra en la habitación de su amada.

Y entonces tiene lugar un efecto sorprendente: el objetivo se coloca a la altura de su bragueta, que lleva un botón desabrochado, y ésta avanza hasta «entrar» en la cámara. Un fundido en negro sirve para indicar el «paso» del hombre «a través de» ella, de modo que en el siguiente plano le vemos de espaldas, alejándose hacia la cama de

la mujer, tras haber adoptado la película el punto de vista de su sexo. Punto de vista que preside una feroz rebelión: destroza la almohada, esparce sus plumas por la habitación y arroja por la ventana un pino en llamas, una jirafa, un arado romano y un obispo.

Un escándalo similar al que siguió a *La edad de oro* en 1930 provocaría, treinta años después, *Viridiana*. Y no es de extrañar que así fuera, dado el paralelismo de procedimientos empleado en su secuencia clave. Me refiero a la ya citada orgía de los mendigos. Terminada la cena, una de las pordioseras más desinhibidas, Enedina, pide a sus compañeros que posen para una fotografía que va a hacer. Ante la sorpresa de sus compinches, que preguntan qué cámara utilizará, les responde que una regalada por su mamá. Situándose frente a ellos, que se agrupan en torno a la mesa, Enedina les «saca la foto» levantándose las faldas. De este modo, el objetivo cinematográfico pasa a convertirse de nuevo en sexo.

Como ya sabemos, en el caso de *Viridiana*, la «fotografía» obtenida, gracias a la congelación de la imagen, resulta ser una parodia de la Última Cena de Leonardo Da Vinci. Y, para que no queden dudas, la banda sonora se une a estos propósitos, al sonar en ella una de las músicas que más emblemáticamente celebra el advenimiento del Redentor, el «Aleluya» del *Mesías* de Haendel, que los mendigos bailan por sevillanas al compás de sus harapos.

Algunos de los actores que más conscientemente han trabajado con nuestro director, como el recientemente fallecido Fernando Rey, han hecho notar la sensación que tenían de sentirse casi vampirizados, bajo una especie de trance hipnótico, cuando incorporaban determinados personajes, como el don Lope de *Tristana*. Rey creía que el realizador aragonés podó su exuberancia de actor mediterráneo, le enseñó economía de gestos, «y lo que es más importante —añade—, un sentido del tiempo interior tan importante en el cine de Buñuel».

Se trataba de una tensión nada cómoda, pero esencial para obligar al actor a profundizar en su interior, según ha explicado el citado intérprete: «Hay algo en la posición de su cámara, hay algo en el movimiento del personaje delante de la cámara, que a mí me produce siempre una incomodidad, una especie de dificultad, una especie de oscilación en mi mecanismo. Quizá esto es lo que ha producido en mis interpretaciones en las películas de Buñuel esa especie de espontaneidad, de pureza, de verdad... Quizá él suprime en el actor lo que pueda llevar de mecánico o de cabotín. Y quizá esta incomodidad produzca una pequeña torpeza, y esta pequeña torpeza traiga consigo una verdadera, fresca y espontánea manifestación del personaje o del actor en ese momento.»

Aunque siempre el visionado en pantalla permite ver matices que inevitablemente pasan desapercibidos en la filmación, con Buñuel, Fernando Rey experimentaba otra sensación, que él se aventura a llamar «compulsión» a falta de mejor nombre. Y es que uno descubre *a posteriori* lo que ha estado haciendo realmente. Puede que se trate de transmisión de pensamiento o del citado hipnotismo, pero lo cierto es que luego tenía la impresión de haber hecho cosas de las que no era consciente, y que sólo asumía al verlas en la pantalla, sintiéndose auténticamente desdoblado: «A mí no me gusta ver nunca ninguna de las películas que he hecho, pero en las de Buñuel he sido capaz de estar en la butaca viéndome a mí mismo como si fuera otra persona.»

Recapitulando sus experiencias al respecto, este intérprete pensaba que el cineasta fue prescindiendo más y más de las partituras porque la verdadera musicalidad estaba en los gestos, sumamente artificiosos y elaborados en el plató, pero que luego, vistos en una pantalla, quedaban increíblemente naturales. Fernando Rey recordaba al respecto multitud de ensayos con el realizador, hasta que esa mecánica, muy precisa, era exactamente la requerida, cuidando mucho el tamaño de las tomas mediante la escala

de planos y los objetivos, y controlando minuciosamente el encuadre de los personajes en un plano en relación con el siguiente. Algo que en él constituía un sexto sentido, quizá por su trabajo de muchos años como montador.

En el cine de Buñuel hay, efectivamente, toda una música del gesto, una coreografía del deseo, armonizada con sumo cuidado con los hipnóticos movimientos de la cámara, especialmente en su última etapa francesa, pero sin descuidar las demás. Eso explica la credibilidad de Jaibo en *Los olvidados*, a pesar de que su intérprete no fuera un actor, sino un bailarín. Pero, justamente por eso, incorporaba el personaje con todo el cuerpo. Véase, si no, cómo rompe el tambor del ciego o golpea a sus víctimas.

Las escenas reiteradas, las situaciones que se retoman, repiten o modulan, los paralelismos... todo ello hace que en la filmografía del aragonés los ritmos se impongan con una lógica peculiar, suspendiendo momentáneamente el control racional, debido a la conjugación de rimas visuales. Y, gracias a esa particular fluencia, pocos han logrado como él la recomposición de las cadencias internas del sueño. Pero no sólo cuando filma escenas oníricas, sino cuando asigna a secuencias «normales» la peculiar manera de producirse aquéllos.

Los protagonistas de *El discreto encanto de la burguesía* han recordado la tensión con que se rodaba en el plató, debido a los estilizados movimientos —casi un ballet— que les exigía Buñuel. Es cierto que esta película encierra algunos de los más elaborados movimientos de cámara del calandino, quien, con sus setenta y tres años, vio facilitada su tarea enormemente gracias a un monitor que le permitía seguir los encuadres, sin tener que encaramarse a las grúas, y evitándose muchas molestias (aunque es difícil hablar de ninguna norma fija, un director puede llegar a mirar por el visor de la cámara un promedio de unas quinientas veces a lo largo de un rodaje). Pero es gracias a ese ballet como se logra un deslizamiento o imperceptible *glissando* hacia el terreno que le interesa al ci-

neasta, llegando un momento —como sucede también en *Belle de jour*, *La vía láctea* o *El fantasma de la libertad*— en que el espectador no sabe si se encuentra en los dominios del sueño, en los de la «realidad» convencional o en otra de orden superior.

Fernando Rey no ha sido el único intérprete que ha utilizado la palabra «hipnotismo» para referirse a la forma en que Buñuel lo manipulaba en sus caracterizaciones. Tampoco resulta difícil sorprender en muchos de los personajes del realizador movimientos y tics suyos, transmitidos a los actores al indicarles cómo abordar una escena o, simplemente, por el ascendiente que ejercía sobre ellos. Cuando Jean-Claude Carrière hubo de encarnar al cura del *Diario de una camarera*, lo «teledirigió», como ha contado él mismo: «A los que no dan bien el personaje les indica hasta el más mínimo movimiento de una ceja. En mi caso, hizo de mí un autómatas, un muñeco al que se da cuerda. Con este sistema no es de extrañar que consiga buenas interpretaciones con malos actores, como le ocurría en México.»

Y no sólo en México. También en muchos momentos de su etapa francesa, con la actriz estadounidense que interpretaba a Evvie en *La joven* (1960) o el sordomudo Saturno en *Tristana*. El productor Eduardo Ducay me ha asegurado que todos los gestos del muchacho proceden de Buñuel, quien conocía perfectamente el lenguaje de los sordomudos. Así se explica la precisión de los mismos, como aquella secuencia, hacia el final de la película, cuando *Tristana* se exhibe desnuda en el balcón y, tras verla, el onanista Saturno se pierde entre la espesura para dedicarse a su actividad favorita. Hay una elocuente fotografía de rodaje en la que se ve a Buñuel indicándole el gesto exacto, pasándose la mano por la boca, como solían hacer los campesinos para ensalivarse las manos y que no se les resbalase el mango de la azada al empuñarlo. Otra muestra de la imaginación del realizador para inventar gestos o aplicarlos en contextos en los que cobran nuevo sentido

(sin contar con que los surrealistas recopilaron un *Léxico sucinto del erotismo* que recogía hasta veintisiete gestos de las manos para describir otras tantas actividades sexuales, a partir del alfabeto de los sordomudos).

Margarita Lozano, que incorporó en *Viridiana* a la criada Ramona, confirma que, en efecto, el realizador sólo «controlaba» al actor cuando los imperativos de producción le obligaban a cargar con alguien que no «daba» el personaje. Entonces se afanaba en «controlar su presencia como si ésta fuera lo único utilizable, impidiendo que sus excesos subjetivos interfiriesen en el universo buñueliano». Pero si el actor o la actriz *encontraban* su personaje, Buñuel los dejaba que funcionaran por sí mismos.

También apunta Margarita Lozano que «cada personaje de Buñuel está tan fuertemente estructurado que existe independientemente del trabajo del actor o de la actriz», de modo que se podría hablar de tal o cual criatura de las que pueblan su cine con independencia de que esté bien o mal interpretado. En lo que coincide con Fernando Rey, quien durante el rodaje de *Tristana* tenía la impresión de que el personaje de don Lope le estaba esperando en el plató o en el vestuario, que casi se lo «ponía» para actuar.

Julio Alejandro, como guionista de *Nazarín*, nos ha dejado otro apunte que añade interesantes matices en esa misma dirección, a propósito del reparto de la película: «Como muestra de su maravilloso conocimiento de la naturaleza humana voy a contar algo que me dejó asombrado. Pasmó de verdadera admiración. La actriz que hacía el papel de la histérica era Marga López, en ese momento la estrella más cortejada del cine mexicano. Acostumbrada a ser lo más importante en sus melodramas, le pareció cuando leyó el libreto de *Nazarín* que su papel no tenía el protagonismo que era debido. Me pedía una escena suplementaria. Una escena para ella sola. Le expliqué lo difícil que era introducir en una historia ya cerrada una escena que a la fuerza sonaría a eso, a un pegote echado muy a des-tiempo. "Tú lo puedes hacer. Lo necesito". Mi deber era

hablarle a Luis del asunto. Seguro que nos mandaría a Marga y a mí a destripar terrones con las uñas. Pero tenía que decirselo. Me oyó muy tranquilo y para mi asombro me dijo: "Házsele. Escríbela y dásela. Que se la vaya estudiando, pero no me la enseñes". Cuatro días después, en plena filmación me dijo Marga: "La escena es muy buena y me gusta, pero he seguido muy atenta la filmación y he visto roces. No necesito esa escena. Lo que necesito es hacer bien lo que tengo y con eso es más que suficiente". Se lo conté a Buñuel: "Luis, Marga dice que no necesita ninguna escena más, que lo que desea es hacer bien, dándote satisfacción, en lo que ya tiene". Se rió: "Lo sabía, por eso te dije que no me enseñases la escena, ¿para qué?".»

Otro testimonio de Julio Alejandro, esta vez sobre *El ángel exterminador*, película en la que colaboró como director artístico. Para hacer creíble lo que mostraba la cámara, los actores debían asumir el cansancio y la degradación física a que se veían empujadas unas gentes de la buena sociedad que no pueden salir del salón al que han quedado circunscritos por causas no determinadas. Los personajes tenían que dar la impresión de sentirse sucios, ya que no podían lavarse ni cambiarse de ropa. Pero eso era, claro, lo que sucedía con los personajes; muy otra era la realidad con los actores, que diariamente regresaban a sus casas, se duchaban y se mudaban. De manera que Buñuel necesitaba obligarles a transmitir, siquiera fuese físicamente, un cierto rechazo del propio cuerpo. Y lo logró de una manera expeditiva: embadurnando con miel las manos de los actores. Eso les hizo sentirse al instante pringosos, viéndose empujados incluso muy a pesar suyo al tipo de expresión corporal requerido.

**PSICOPATOLOGIA
DE LA VIDA COTIDIANA**

Salvador Dalí ha apuntado métodos aún más sutiles para trabajar en las intersecciones de los mecanismos físicos con los del inconsciente, reconduciendo las pulsiones subliminales a partir de estímulos de orden material. Y lo hacía al comentar con Fernando Rey el papel que cumplía en *Tristana* la cojera de la protagonista. Para el pintor catalán, los cojos son muy importantes en la marcha del mundo. Por ejemplo —explicaba—, el incendio del Teatro Novedades había costado muchos muertos, porque a un cojo se le atravesó la muleta en la puerta cuando el público intentaba salir, despavorido.

Además, los cojos pueden tener una gran influencia sobre un núcleo de gentes en un momento determinado, y como botón de muestra Dalí le contaba a Fernando Rey que él, cuando hacía una exposición en Nueva York, encargaba a sus secretarios que le buscasen muchos cojos por la ciudad, hasta doce o catorce, y que los mezclasen entre los invitados: «Porque dice que estos cojos, moviéndose entre la gente, producen una especial agitación entre los visitantes y animan mucho los cócteles, haciendo que las copas se derramen y creando un ambiente y una psicología de excitación que producen al final una gran venta de cuadros.»

Sigmund Freud había estudiado detenidamente en su *Psicopatología de la vida cotidiana* el alcance que tenían los actos fallidos, en apariencia casuales, como síntomas del psiquismo profundo. El padre del psicoanálisis pone un ejemplo que podría compararse con la muy explícita secuencia del gallinero de *Susana*, cuando la muchacha está recogiendo los huevos y al ser abrazada por Jesús, el capataz, éstos se rompen y su masa gelatinosa resbala por los muslos de ella.

Al explicar el sentido de los actos sintomáticos, Freud cuenta su visita a un paciente, adolescente, que se excusó por recibirle con una mancha de huevo en los pantalones, indicándole con embarazo que se había producido al tomar un huevo crudo para aclararse la voz: «Para justificar tal afirmación me mostró un plato que había sobre un mueble y que contenía aún una cáscara de huevo. Con esto quedaba explicada la sospechosa mancha; pero cuando la madre nos dejó solos comencé a hablar al joven, dándole las gracias por haber facilitado de tal modo mi diagnóstico, y sin dilación ninguna tomé como materia de nuestro diálogo su confesión de que sufría bajo los efectos perturbadores de la masturbación.»

Tanto Buñuel como Dalí ahondaron en esa conexión directa entre los automatismos físicos y los psíquicos. En 1933, el pintor catalán estudió en el número 3-4 de la revista *Minotaure* las «esculturas involuntarias» que producían los gestos automáticos. Guiado por Dalí, Brassáï plasmó en una serie de macrofotografías pulsiones materializadas en objetos triviales que dejaban constancia de los mismos mecanismos psíquicos que, amplificadas por los gestos de los arquitectos en sus edificios, conducían al modernismo. En sus comentarios a esas fotos, Dalí estudiaba las diversas formas de actuación que los dedos ejecutaban con un vulgar billete de autobús: enrollado de forma simétrica y compleja venía a manifestar un «automatismo morfológico con síntomas evidentes de estereotipia»; en otro, «encontrado en el abrigo de un burócrata medio (Crédit Lyonnais)», hay características propias del modernismo; también detectó esas formas en un trozo de pan ornamental, un fragmento de jabón y un grumo de pasta de dientes; y lo contrapuso a la forma elemental de enrollar un papel, sin más adorno ni aparato, propia de un «débil mental».

Esa misma exaltación de los gestos más nimios llevaría a Dalí a tramar una significativa broma en 1929, que le contó así a Picasso y Brassáï: «Yo quería hacer una inun-

dación de yeso en la Plaza de la Opera de París, para sacar después el vaciado de las gentes tomando el café con los foulards, los chales, con los botones, con todos los detalles... los perros que se mean, los ciclistas que se caen, el tranvía, o los coches... ¡todo! Hacer un vaciado monstruosamente monumental y pasarlo después a mármol de Carrara, porque yo... quiero que las ideas efímeras y completamente insólitas queden eternizadas como las pirámides de Egipto. Sería una cosa sublime, una instantánea marmórea de un día cualquiera en la Plaza de la Opera de París.»

Puede decirse que Buñuel aplicó a su cine efectos parecidos, encomendando a los gestos aparentemente más inocuos la manifestación de impulsos individuales que denotan el psiquismo profundo. O asignándoles la tarea de proporcionar indicios sobre nociones más abstractas. Además, ese sistema de reconducción de los flujos instintivos desde el plano más biológico hasta el más metafísico permite saltarse el segmento psicologista. O, lo que es lo mismo, unir sin transición al entomólogo Fabre y al moralista Sade. Si se quiere, se trata de un precepto de este último, quien escribía: «Los movimientos más sencillos de nuestros cuerpos son, para cualquier hombre que medite sobre ellos, enigmas tan difíciles de adivinar como el pensamiento.» En esa frase radica el erotismo del surrealismo y de Buñuel, capaz de erotizar la pantalla o de transmitir pulsiones a través de movimientos muy simples, tanto más cuanto más subconscientes sean.

Hasta aquí, los testimonios de colaboradores y amigos del realizador. Pero todavía no hemos traído a colación su propio parecer. Buñuel también era muy consciente de la importancia de los pequeños gestos, como se observa ya en su texto de juventud *Variaciones sobre el bigote de Menjou*, al subrayar cómo Chaplin descubrió a ese actor por la forma tan cinematográfica en que encendía un pitillo: «Nada de gestos melodramáticos; nada de expresiones a lo Jannings; ni terror ni asombro arquetipados; basta

saber elevar una ceja a tiempo y a ritmo... Por el modo de abrir un paraguas o por el de parar a un taxi nos atreveríamos a designar en una muchedumbre la persona mejor dotada para actuar en un film... Un film, en último término, se compone de segmentos, de residuos, de actitudes que, tomadas en sí, separada y arbitrariamente, son archibanales, desposeídas de significación lógica, de psicología, de trascendencia literaria.»

Se trata todavía de un Buñuel que en artículos como «Del plano fotogénico» y «*Découpage* o segmentación cinegráfica» añade a la captación de esos gestos menudos el otro ingrediente imprescindible, el ritmo que les es propio, y no otro: «El cine, si es ante todo movimiento, tendrá que ser ritmo para que llegue a fotogénico...» «Un adjetivo vulgar puede romper la emoción de un verso: así, dos metros de más pueden destruir la emoción de una imagen.»

¿Qué sentido tienen estos gestos mínimos, que casi pasan desapercibidos en la pantalla, y a los que el realizador dedica tantos planos ya desde el guión, y posteriormente tantos esfuerzos técnicos durante el rodaje? Seguramente preparan la siguiente eclosión de ese magma subliminal que intentan modular. Para ello deben converger con una serie de actos entre gratuitos y fallidos, de una violencia contenida o abierta. De ese modo se va creando un malestar subterráneo que necesita una descarga.

Una de las fuentes de inspiración pudo ser la ya citada *Psicopatología de la vida cotidiana*, donde Freud se centra en los gestos de la mano con ejemplos muy próximos a los empleados por los personajes de Buñuel en películas como *La edad de oro*. Es el caso de una paciente que se había hecho una herida sin ninguna importancia en el dedo anular de la mano izquierda al arreglarse las uñas. Según Freud, el día era el aniversario de su matrimonio, y ese percance en el dedo en que portaba la alianza permitía deducir los problemas conyugales por los que atravesaba.

El mismo psiquiatra pone un ejemplo más que elo-

cuenta: «Un amigo mío que aprendió a atender a los pequeños signos me contó que la gran actriz Eleonora Duse introducía en la interpretación de uno de los tipos por ella creados un acto sintomático, lo cual prueba lo por entero que se entregaba a su papel. Se trataba de un drama de adulterio. La mujer, después de una violenta escena con su marido, se halla sola, abstraída en sus pensamientos, y el seductor no ha llegado todavía. En ese corto intervalo jugaba la Duse con el anillo nupcial que llevaba al dedo, quitándose y poniéndose. Con este acto revelaba estar pronta a caer en los brazos del otro.»

Buñuel recurre a gestos similares en otras películas suyas. Pero en pocas se utiliza de manera tan demoledora como en *Susana* o *Diario de una camarera*, que se centran —cada cual a su modo y manera— en lo que podríamos denominar universo familiar burgués. En la primera se describen los efectos producidos en una hacienda cuando irrumpe en ella Susana, cuyos encantos seducen al capataz, Jesús; al hijo del dueño, Alberto, y al patriarca, don Guadalupe, quien hace valer sus derechos pretextando que trata de proteger a la muchacha. Para dejar en evidencia la doble moral que mueve todos los hilos del enredo, Buñuel tenía que establecer un doble decurso en toda la historia, y lo logró con uno de sus sistemas favoritos: haciendo entrar continuamente en colisión los comportamientos verbales y los gestuales.

El eje de articulación es el cuerpo de Susana, ante cuya gloriosa evidencia don Guadalupe dice velar por el orden de la casa. Sin embargo, los movimientos de sus manos denuncian sus verdaderos motivos. Cuando aparece la muchacha en la estancia en medio de un tormentoso aguacero, don Guadalupe no puede ocultar su turbación: los muslos llenos de barro de la joven nos ilustran sobre los turbios deseos del dueño y del capataz, Jesús. Y los de éste quedan todavía más de manifiesto cuando la abraza en el gallinero y rompe los huevos que ella lleva en el halda, llenando sus muslos de una significativa masa gelatinosa.

Más elaborado es el momento en que la pretende el hijo del dueño, el joven Alberto, ya que Buñuel se ha inspirado en el episodio de la Cueva de Montesinos del *Quijote*, como ha reconocido el realizador, aunque éste ha convertido el pozo en una metáfora del sexo femenino, con todo el vértigo que supone la feminidad, especialmente para un adolescente: «El erotismo un tanto simple de esa escena —ha comentado Buñuel— se intensifica tal vez con la idea de escondite.» Y es que, como ha hecho notar en otro lugar citando a André Breton: «El amor es una ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo. Esto para mí es el evangelio.» Una convicción que inspira, claro, la secuencia final de *Abismos de pasión*, en donde ese subterráneo es una tumba.

Pero el momento más significativo tiene lugar en la armería, mientras Susana limpia la cristalera y don Guadalupe las escopetas. Oteando a hurtadillas el generoso escote que ella exhibe, el patrón frota afanosamente el cañón de la escopeta, rematando la faena con una baqueta que introduce en el interior del arma. Por supuesto, mientras los cuerpos y los gestos evolucionan en esta auténtica coreografía del deseo, el diálogo verbal expresa la moral oficial y él la reconviene por vestirse de una manera tan descarada. Gracias a esos automatismos gestuales, el discurso no queda atrapado en las meras apariencias y se desvelan las pulsiones más íntimas de los personajes.

UNA CEREMONIA SECRETA

En *El Bruto*, el gesto de las manos que se agitan acometidas por deseos más o menos inconfesables se expresa a través de una acción perfectamente cotidiana: la esposa que cuida su cutis aplicándose una crema de manos antes de acostarse. Sólo que en este caso se trata de una mujer mucho más joven que su marido que, mientras está con él en la cama, recibe la visita de Pedro, un hombrón de espectacular virilidad, y ese movimiento, relativamente inocente antes de esa intromisión, adquiere un sentido inequívoco tras ella, como si afilase sus uñas en preparación de un adulterio que, efectivamente, no tarda en llegar.

Otro tanto sucede en *Diario de una camarera*, un retrato no excesivamente sutil, pero eficaz, de las formas con las que se desenvuelve la burguesía de provincias francesa a través de la mirada de una doncella que entra al servicio de una familia nucleada en torno a una mujer frígida y un marido rijoso, que intenta desfogarse con la caza y persiguiendo a las criadas. Este último, el señor Monteil (Michel Piccoli), se ha encontrado a Célestine (Jeanne Moreau) en el pasillo y ha intentado atraérsela. Ella lo ha rechazado y él está visiblemente alterado en su habitual lujuria. Entonces, se dirige a la habitación de su esposa, a la que hemos visto antes en una conversación con el cura preguntándole si puede satisfacer la libido de su marido mediante tocamientos y ese tipo de caricias. Monteil se sienta a su lado, seguramente esperando su ración de labores manuales: «Escucha, querida...», comienza. Cortando en seco cualquier avance, ella le ataja: «Vete, déjame tranquila.» El se marcha dando un portazo: ha de conformarse con cazar y limpiar su escopeta. La secuencia remata cuando la señora Monteil comienza a limarse las

uñas. Este gesto resume todo el subliminal diálogo de sordos del matrimonio.

Este último constituye un buen ejemplo de cómo funcionan los mecanismos gestuales que estamos describiendo. Son consecuencia de una libido que, al no poder expresarse libremente, aflora de manera indirecta. De esa forma, no sólo impregna los sujetos u objetos que constituyen su ámbito lógico, sino que se desparrama por los más insospechados. Por eso es necesario estudiar previamente esos actos fallidos y tensiones represadas, ya que en ellos radica la erotización posterior de lo más inocente e inocuo.

Según ha contado Federico Fellini, hacia 1970, un productor americano le propuso realizar una película pornográfica bien hecha, a base de narraciones cortas que correrían a cargo de grandes directores, como el propio director italiano y otros que a él mismo le parecieran bien. Fellini se lo propuso por escrito a Bergman, Kurosawa y Buñuel. Este último le escribió explicándole que no le interesaba porque hacía tiempo que ya no se masturbaba ni se excitaba con las escenas eróticas en una pantalla. «Respuesta muy simpática, muy inteligente y que situaba la iniciativa en su verdadero contexto», comentaría el autor de *La ciudad de las mujeres*, que fue la película que resultó más tarde de la elaboración del *sketch* que tenía previsto incluir en el frustrado proyecto.

No resulta extraña la reacción de Buñuel. En el transcurso de una comida que le ofreció un grupo de íntimos en casa del pintor Gironella con motivo de su ochenta aniversario, retomaba la vieja cita ya aludida de Breton para añadir: «El amor es una ceremonia secreta para ser celebrada en el fondo de un subterráneo. La visión directa [del sexo] me repugna. Por ejemplo: un beso. Me repugnan mucho los besos en la pantalla, esos besos apasionados que muchos galanes presumen de besar bien, me repugnan a muerte. Ahora, si yo pudiera inventarlo... Si nunca se hubieran besado en una pantalla y yo pudiera inventar el beso, me parecería maravilloso, maravilloso.»

Julio Alejandro confirma este rechazo de Buñuel por las escenas de amor: «No tiene nada que ver con el surrealismo, y yo creo que se debe a una vergüenza íntima a todo lo que tiene que ver con un contacto sexual o relación amorosa y que cualquier cosa que toca esto le produce una especie de repulsión física. Hasta el extremo de que en ciertas películas a las que tiene que asistir, se suele ir a la mitad o algunas veces antes. Cuando hay un beso en la pantalla él se cubre la cara, como avergonzado.»

El realizador recurre a los más extraños expedientes con tal de evitar que sus protagonistas se besen. El caso más celebrado en su filmografía se da en *Gran casino* entre Libertad Lamarque y Jorge Negrete: en el momento en que sus labios se aproximan, Buñuel corta el plano e introduce un inserto en el que vemos la mano de él que remueve el barro de una pequeña charca de petróleo. Pero el más temprano y explícito ejemplo se da ya en *La edad de oro*, en particular en la escena del jardín, en la que los protagonistas se muerden los labios o las manos en lugar del inevitable beso a tornillo.

Si en su debut mexicano con *Gran casino* se adivina a Buñuel perdido en un ambiente que no domina, en la película que siguió, *El gran calavera* (1949), se nota que empieza a sentirse cómodo. Todavía hay frases decididamente repugnantes desde la óptica de la moral surrealista y desde cualquier punto de vista, como cuando un personaje afirma: «Hemos vuelto a la razón. Gracias a la pobreza sabemos por primera vez lo que es un verdadero hogar.» Pero el guión, los diálogos y el trabajo de la cámara tienen ritmo, y se consigue una comedia populista bien medida y con excelentes soluciones filmicas para algunas situaciones, que a menudo se solventan de forma subliminal.

La primera secuencia en este sentido guarda un remoto paralelismo con la del jardín de *La edad de oro*, ya que se trata de una pareja de enamorados en ciernes, Pablo y Virginia, cuyas expansiones amorosas se van a ver impedidas por las convenciones sociales: ella es hija de un mi-

llonario y él un modesto obrero, aunque por uno de esos clichés melodramáticos se han convertido momentáneamente en vecinos.

Por supuesto, los procedimientos no pueden ser los de *La edad de oro*, porque se trata de un producto concebido dentro de la estructura comercial del cine mexicano. De manera que Buñuel ha de enmascarar ahora dentro de la gestualidad cotidiana los aparatosos comportamientos de los protagonistas de aquella película suya de 1930. Y ello le lleva a redoblar su ingenio.

La situación es la siguiente: Pablo y Virginia se encuentran en la terraza de la casa en la que son vecinos, y se trata de mostrar cómo va naciendo entre ellos un sentimiento que los va a llevar a unirse por encima de cualquier barrera. Ella está tendiendo la ropa y él la ayuda muy caballeroso, mientras tiene lugar un diálogo que va subiendo de temperatura pasional. Pero no son sus coloquios (empedrados de consideraciones más o menos convencionales y, desde luego, siempre muy comedidos) el elemento transmisor de las pulsiones. Estas se expresan a través de las manos, que estrujan de forma compulsiva la ropa recién lavada. Cuanto más fogosamente se desean, más la estrujan, y las verdaderas réplicas tienen lugar a través de las prendas que cada cual se dispone a tender.

Más evidente, y quizá más convencional, es el momento en que se produce un sustancial avance en esas relaciones a bordo del coche que él utiliza para hacer publicidad armado de unos altavoces. En un momento determinado, Pablo no puede seguir adelante porque, como le explica a Virginia, se le ha «calentado el motor». Se refiere al del coche, obviamente, pero el método elegido para enfriarlo hace pensar en que no sólo se ha disparado el termómetro del automóvil. En efecto, compra un par de helados y se dedican a chuparlos mientras baja la temperatura. La manera en que se miran mientras acometen sus respectivos refrescos y el chorro de agua que él vierte sobre el radiador (todo ello subrayado por los correspondientes planos y

contraplanos) resultan de nuevo mucho más elocuentes en su gestualidad que el encendido diálogo con que él se le declara.

La ilusión viaja en tranvía (1953) es otra de esas películas populistas mexicanas en las que un conductor de estos vehículos, Juan «Caireles», y su compañero «Tarrajas», emprenden un poco ortodoxo y accidentado viaje en un tranvía destinado al desguace. Pronto se les une Lupita, la hermana de «Tarrajas», por la que «Caireles» no puede ocultar una atracción que va a resultar recíproca. Hurtándose a las escenas convencionales al respecto, Buñuel nos muestra ese juego erótico haciendo, por ejemplo, que ella mordisquea de forma más que sugestiva una mazorca de maíz mientras habla con él. Y en el final de la película eliminó el plano americano y el primer plano en que los dos se besan para mostrárnoslos en un plano general, donde se les ve, allá a lo lejos, cayendo por fin el uno en brazos del otro.

La escena más interesante tiene lugar mientras Lupita se hace la dormida en el interior del tranvía, y «Caireles» está a punto de besarla. Reprimiendo sus deseos, se limita a bajarle la falda que, con el abandono del sueño, se le ha deslizado muslo arriba. Haciéndose la sorprendida, ella «despierta» y le pega una hofetada. Entonces él, intentando apaciguarla, le pasa la mano por la cara, pero con tan mala fortuna que mancha de grasa el rostro de Lupita. Al trasladar a esa mácula los «impuros» deseos que le inspira la joven, Buñuel incurre en uno de los casos de «belleza convulsiva» previstos por Breton, la «erótica-velada».

Para ilustrarla, el fundador del surrealismo ponía como ejemplo la foto de Man Ray en que se muestra a una modelo desnuda, en intencionado contraste con el metal de un volante mecánico. Su mano manchada de grasa servía de vínculo entre la mujer y la máquina. Pues bien, en esta categoría de belleza erótica-velada entrarían buena parte de los «besos robados» de Buñuel, desde el barro en que se revuelcan los amantes de *La edad de oro* o el que

mancha al protagonista de *Subida al cielo* hasta el charco de petróleo que agita Negrete mientras se dispone a besar a Libertad Lamarque en *Gran casino*.

Pero, en fin, si hay una película de Buñuel en la que las pulsiones de los personajes se anuden y entrelacen por delegación vicaria, ésta es *Ensayo de un crimen*, auténtico ejercicio de virtuosismo en este sentido. Uno de sus más elaborados efectos subliminales tiene lugar en la secuencia onírica en que se nos muestran las intenciones de Archibaldo en casa de Patricia Terrazas, y que no son otras que asesinarla degollándola con una navaja de afeitar.

LAS ORTOPEDIAS DEL DESEO

En cierto modo, esa secuencia onírica de *Ensayo de un crimen* viene a ser una autocita del ojo cortado de *Un perro andaluz*. En primer lugar, se muestra la navaja abierta; después, el ojo iluminado en diagonal (la dirección más violenta y tensa, en contraste con verticales y horizontales); y luego, en el área del fotograma donde se acaba de ubicar el ojo, aparece la boca abierta de Patricia, que lanza un grito de terror; como colofón, la navaja chorreando sangre. Ahora no se corta el ojo en el fotograma, sino en el cerebro del espectador, donde entra en colisión con la navaja mediante montaje.

En realidad, la secuencia remata realmente en la siguiente, cuando Archibaldo está haciendo cerámica con su torno de alfarero y el comisario de policía viene a comunicarle la noticia del suicidio de Patricia, que se ha degollado. La escena se introduce mediante el pie de Archibaldo que da vueltas a la base del torno, una de esas máquinas que simulan el erotismo parodiándolo. Luego, estrechada por las manos del protagonista, la masa de barro se eleva como en un simulacro de erección que modelara su deseo. Y cuando el comisario le pregunta por Patricia, él se lava las manos. Como de costumbre, los gestos de los personajes son todo un código con valor propio.

Por otro lado, la noticia que anuncia en un periódico la incineración de los restos de Patricia Terrazas conecta con su siguiente intento de crimen, tras encontrarse a otra potencial víctima, Lavinia, a la que percibe como una pequeña Juana de Arco en la hoguera, a través de las llamas de un ponche. Se abre así el más claro mecanismo de funcionamiento simbólico por desplazamiento, al modo de los objetos surrealistas. Me refiero al maniquí que reproduce

en detalle el cuerpo y rasgos de Lavinia. Todo el intento de seducción sexual, estrangulamiento y quema de Lavinia en su horno de ceramista es llevado a cabo con el maniquí, con lo que se opera la transferencia de fantasmas eróticos y la posibilidad de tener con Lavinia una relación menos condicionada.

El maniquí revela así el papel crucial que juegan los objetos en el cine de Buñuel, donde llegan a constituir auténticas prótesis por las que circulan con autonomía juegos de tensiones procedentes o destinadas a los personajes de carne y hueso. En su ensayo «Las cosas y el ello», publicado en la *Revista de Occidente* en agosto de 1934, Ramón Gómez de la Serna se hacía eco de la perplejidad de Keyserling ante la tardanza con que el hombre había interrogado en la intimidad de su estructura dos realidades tan básicas como la materia y el subconsciente. Si este último suponía el ignorado trasfondo del *yo*, la materia manifestaba su esplendor en las cosas, que constituían «su brote más aleccionador».

Por eso lamentaba que los pintores siguieran hablando de «naturalezas muertas», cuando esa orfandad que las cosas y el ello habían venido compartiendo estaba llamada a redención ante el descubrimiento del átomo. El atomismo ponía de relieve que «hay vida incesante y sidérea en ese éxtasis de los objetos», mientras que «nosotros somos objetos para los demás seres, aunque otra cosa nos diga su cortesía», por lo que resulta que «hemos comprendido las cosas y a nosotros como cosa». Quizá no sea casualidad que Salvador Dalí titulara uno de sus cuadros *Naturaleza muerta viva*, y Remedios Varo otro de los suyos *Naturaleza muerta resucitando*.

En esa dialéctica, los maniqués constituyen un territorio de paso entre lo humano y lo inanimado. Como indicaría Ortega en *La deshumanización del arte*, lo que más inquieta de las figuras de cera es que «no hay manera de reducirlas a meros objetos», constituyéndose en consecuencia —y según Freud— en un caso de «excelencia de lo si-

niestro», al evocar los «procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida.»

Ya lo subrayó el propio Gómez de la Serna en el capítulo XLVII de su *Automoribundia*, al elogiar las virtudes de su muñeca de cera en términos que tanto recuerdan *Ensayo de un crimen*. Ramón cuenta cómo hacen los artesanos de París las muñecas de cera, encarnando en ellas en cierto modo los sueños de los varones y haciendo un *collage* de las mujeres de moda gracias a la alta temperatura erótica que provocan y la no menor de los hornos donde se funden: «De las autopsias de las mujeres del día brotan estas criaturas que son hijas del cinematógrafo vital. Los artesanos que repiten las muñecas de cera manejan carne caliente y derretida que, antes de plasmarse, está en fusión a muchos grados, cumpliendo la materia representativa de saber su blandura primera.»

«Como Dios hizo al hombre a su propia imagen, el hombre ha hecho la estatua y el maniquí», escribió Breton en *Los pasos perdidos* a propósito de Giorgio de Chirico, el pintor que —al traducir la concepción del subconsciente como buhardilla— nos muestra el desván del museo sin entretenerse en la planta noble del edificio. De ahí la pasión por las figuras de cera del Museo Grévin de París, que tanto encandilaban a los surrealistas o a Dalí. Este último ha recordado en su *Vida secreta* que ése fue uno de los primeros lugares en visitar al llegar a la ciudad (Buñuel también, sólo que en su caso era por la proximidad con el Hotel Ronceray, donde se habían hospedado sus padres y lo habían concebido durante su luna de miel).

Al igual que Ramón y el realizador aragonés, Dalí habla de la descomposición de los maniqués por el calor como un exorcismo del terror que produce la putrefacción de la carne: «Esta licuefacción, con la desfiguración que la acompaña, puede fácilmente aparecer como característica de la descomposición de cadáveres.» Incluso se la puede considerar «un seudodulce usado para hacernos tragar un

gran terror». Un terror que compartía agudamente con Buñuel, y que le haría entender perfectamente cómo lo sustentaba en esa secuencia de la cremación de *Ensayo de un crimen* o en la pierna ortopédica de *Tristana*.

En esta última película todo funciona de forma sutil, nada estridente, dentro de esa tónica de apoyarse en gestos o atmósferas cotidianos y mínimos subrayados. En el caso del protagonismo de la pierna ortopédica, quizá merezca la pena considerar cómo adquiere ese rango, analizando la forma en que nos es presentado el postizo, en una secuencia que, a pesar de su aparente neutralidad, produce un desasosiego difícil de olvidar. Me refiero a la primera visita de Horacio a la muchacha tras la mutilación, cuando se la encuentra tocando el piano en casa de don Lope. Su alcance es considerable, ya que se produce tras la gran elipsis central que cambia el destino de don Lope (que hereda, saliendo de su precariedad) y de Tristana (que enferma y regresa a Toledo).

En otras palabras, con esa secuencia comienza lo que podríamos considerar la «segunda parte» de la película, en la que el carácter de la joven se va agriando progresivamente, mientras el viejo hidalgo, por el contrario, va cediendo en sus posiciones más radicales. Es un esquema de vectores diagonales cruzados, como un bastidor en equis, que suele llamarse «sistema del reloj de arena», ya que se basa en la inversión del protagonista dominante, que pasa a estar abajo mientras toma su lugar el que antes quedaba arriba.

La innegable fuerza de este pasaje radica en la cuidadosa puesta en escena y la astuta planificación empleada por Buñuel. La secuencia comienza, en realidad, en el café del Zocodover donde Horacio se está haciendo lustrar los zapatos por un limpiabotas. Pepín Bello me ha comentado que ésa era toda la *toilette* que les era dado emplear a él, Buñuel, Federico García Lorca y otros cofrades de la Orden de Toledo cuando se despertaban en la Posada de la Sangre, que, por supuesto, no disponía de agua caliente.

En revancha, se dirigían a un café de la citada plaza y se hacían limpiar cuidadosamente los zapatos. Tras ello, se sentían más limpios y aseados.

Naturalmente, en *Tristana* la anécdota está puesta al servicio de una calculada estrategia: el lustrado del zapato de Horacio actúa como un auténtico subrayado o desencadenante del pie que le falta a Tristana. Una vez ante ella, la confrontación directa se lleva a cabo oponiendo el picado con que se nos presentan sus dos manos recorriendo el teclado del piano y el contrapicado —casi un contraplano— de los dos pedales... atendidos por una sola pierna. Esa primera asimetría dentro de un contexto rigurosamente simétrico subraya la dolorosa mutilación, que se hace explícita cuando ella enseña a Horacio el muñón.

La reacción de él se logra mediante la subjetivación de la cámara, que se acopla a su punto de vista, como era bastante esperable. Lo que ya no lo es tanto es el contraplano de esa mirada, que no se corresponde con el punto de vista de Tristana (como sucedía hasta ahora), sino que desciende hasta adoptar el del muñón. Y luego sigue la pierna ortopédica en el sofá, don Lope que le cuenta lo atractiva que era una prostituta coja de París, la joven que intenta caminar con las muletas...

Ese protagonismo de los objetos no se limita a su caso más lógico y esperable, el de los más «personalizados», tal es la pierna de madera de *Tristana*, sino que en Buñuel se hace extensivo a muchos otros, con tal de que se les pueda asignar una especie de doble fondo, como sucede con la cajita de música de *Ensayo de un crimen*, o las cajas de *Un perro andaluz*, *Belle de jour*, *El ángel exterminador* y tantas otras películas. En las que incluso se llega a hurtar al espectador su contenido, como en *Belle de jour*, para poner a trabajar su imaginación a partir de un ruido en la banda sonora.

Esa especie de «caja negra» en cuyo interior trabaja la imaginación no es sino el reflejo de la fascinación que so-

bre el realizador ejercían los cajones y las habitaciones secretas, como emblema de lo subterráneo. El mismo tenía una habitación secreta en su casa de la Cerrada Félix Cuevas, y pocas cosas le resultaban más atractivas que perseguir y descubrir cajones o pasadizos ocultos.

Armado de todas estas dudas y convicciones, el cineasta trabajó tenazmente para hacerse con esa característica mirada oblicua, beneficiándose del acceso que permitía al inconsciente y ampliando la brecha que abría hasta sus profundidades. Ese fue el norte que guiaría el itinerario buñuelesco, concebido de forma que asegurara el seguimiento de las peripecias del deseo desde el instinto en estado natural hasta los espectros de la libertad auspiciados por su compromiso moral con el surrealismo.

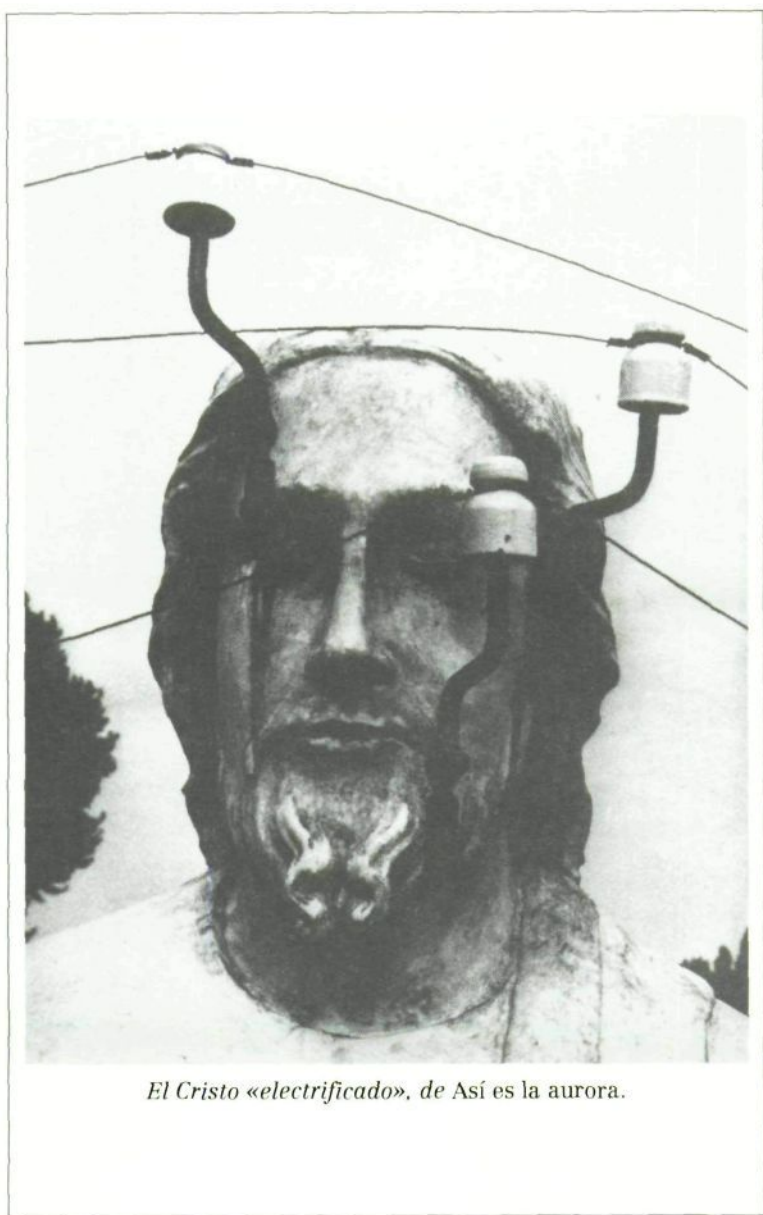
ILUSTRACIONES



Luis Buñuel en la secuencia inicial, de Un perro andaluz.



El ojo seccionado, de Un perro andaluz.



El Cristo «electrificado», de Así es la aurora.



El ciego de Goya.



Los ciegos de Brueghel.



Los ciegos de Massys.



Goya: «No saben el camino».

ESTELA
MIGUEL INCLAN
ALFONSO MEJA



UNA PRODUCCION
ULTRAMAR FILMS, S. A.

LOS OLVIDADOS

DIRECTOR: LUIS BUÑUEL



Don Carmelo, el ciego de Los olvidados.



Los olvidados: Meche, «Ojitos» y don Carmelo.



Los olvidados.



Los olvidados: don Carmelo cuenta sus monedas.



Los olvidados: don Carmelo, hombre-orquesta.



Los olvidados: *la rotura del tambor.*



Los olvidados.



Los olvidados.



Los olvidados: *el ciego don Carmelo, asociado a la cruz.*



Los olvidados: *don Carmelo intenta abusar de Meche.*



Los olvidados: *el mutilado y Jaibo.*



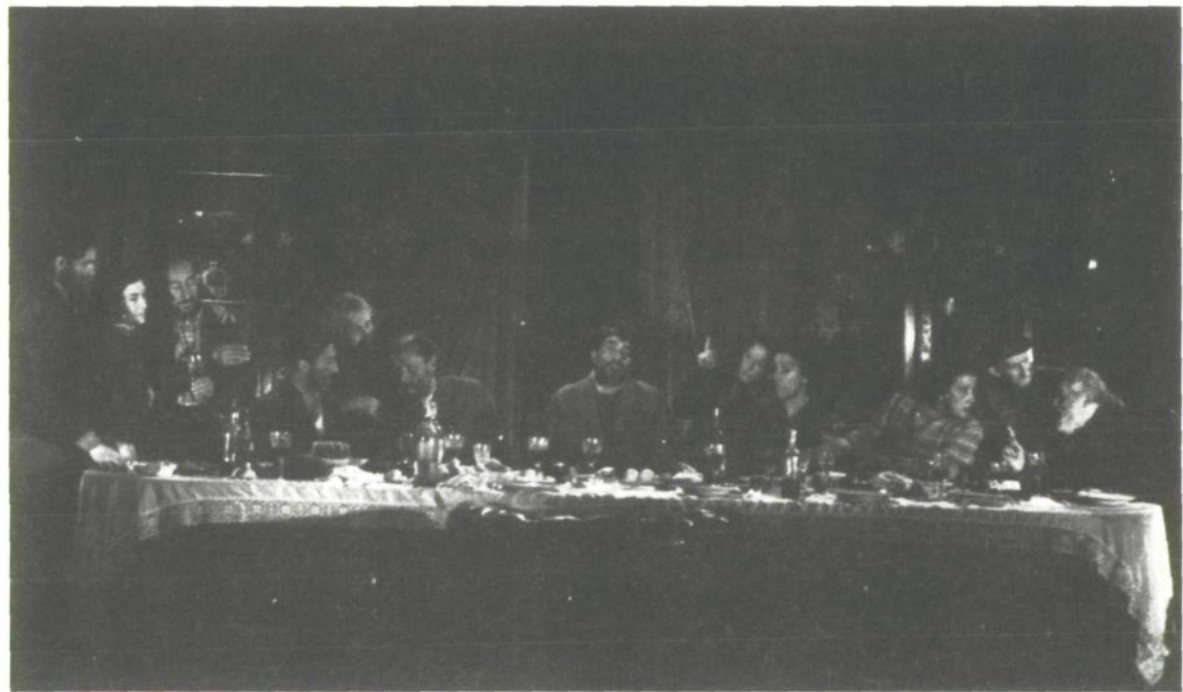
Los olvidados: *el ataque al mutilado.*



Los olvidados.



Viridiana: galería de pícaros.



Viridiana: *La mesa negra.*



El ciego de Viridiana.



Los bandidos de La edad de oro.



Nazarín: *la niña y el enano Ujo.*



Buñuel dirige a Catherine Deneuve en Tristana.



Rodaje de Tristana.



Rodaje de Tristana.



Buñuel, ensayando la secuencia del balcón de Tristana.



Tristana (ya coja), al piano.



Don Lope, Tristana y Saturna.



EROTICISM



1. Accost. 2. Burgle. 3. Cunnilinguate. 4. Deflower. 5. Ensnare. 6. Fuck. 7. Gallivant. 8. Harass. 9. Irrumate. 10. Jismify. 11. Kink. 12. Lesbianise. 13. Masturbate. 14. Nidify. 15. Occult. 16. Pedicate. 17. Quench. 18. Ream. 19. Syphilize. 20. Tup. 21. Urticate. 22. Violate. 23. Waggle. 24. Xiphoidify. 25. Yonirise. 26. Zoogonise. 27. Recommence.

Léxico sucinto del erotismo (modificación llevada a cabo por los surrealistas a partir del alfabeto para sordomudos).



Tristana: Buñuel indica al sordomudo cómo debe interpretar su papel.



Ensayo de un crimen: Archibaldo arrastra el maniquí.



Susana: don Guadalupe limpia su escopeta.

INDICE

	Pág.
El ciego de las tortugas	11
Los olvidados	17
La ceguera como metáfora	25
¿Es verdad que la mortadela la hacen los ciegos?	33
Instintos y fanatismos	39
Mesas y misas negras	47
Coja en Toledo	55
El canto del cisne	71
En los márgenes de la mirada	75
La zona de sombra	83
Disparando en 35 mm.	91
Psicopatología de la vida cotidiana	101
Una ceremonia secreta	109
Las ortopedias del deseo	117
Ilustraciones	125

**COLECCION LETRAS
DIFERENTES**

DIRIGIDA POR:

**José María Arroyo Zarzosa
Rafael de Lorenzo García**

ASESOR LITERARIO:

Ricardo de la Fuente

COORDINADOR EDITORIAL:

Gregorio Burgueño Álvarez



ESCUELA LIBRE EDITORIAL
Madrid, 1995

FUNDACION ONCE



Agustín Sánchez Vidal es catedrático de Historia del Cine y Otros Medios Audiovisuales en la Universidad de Zaragoza. En 1988, ganó con su libro *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, el premio "Espejo de España", de Editorial Planeta, colección en la que en 1990 apareció su ensayo *Sol y Sombra*. Entre sus últimos libros cabría destacar *Luis Buñuel* (Cátedra, 1991), *El cine de Florián Rey* (CAI, 1991) y *Miguel Hernández, desamordazado y regresado* (Planeta, 1992).

Con el título de **Los Expulsados del Paraíso**, la revista surrealista *Caminos* dedicaba una entrega monográfica a todos aquellos cuya voz queda habitualmente amordazada o marginada de los ámbitos centrales de la sociedad. Si se retoma en este libro es para rendir cuentas de la forma en la que se materializa la mirada de todos esos olvidados en el cine de esa tendencia vanguardista, y particularmente el de Luis Buñuel. En él, la ceguera funciona como metáfora de la búsqueda de esa zona de sombra en la que, antes que los convencionalismos, opera el deseo.

 Colección
LETRAS DIFERENTES

FUNDACION ONCE

