



Buñuel: los fantasmas de la libertad

En julio se cumplen cuarenta años de la muerte del director aragonés, cuyo cine se ha impuesto como uno de los más originales del siglo XX. Dos críticos meditan sobre su legado, tanto de la etapa mexicana, en la que no escasearon comedias y melodramas comerciales, como de su innegable influencia en otros creadores.

Buñuel del desierto

por **Ernesto Diezmartínez**

“ Si desaparezco, buscadme en cualquier parte, menos allí”, les solía decir Luis Buñuel a sus amigos y conocidos. Con el “allí” el cineasta aragonés no se refería a México de manera particular, sino a América Latina en general. Sus intereses culturales, lo confiesa en más de una ocasión en sus célebres memorias

conversadas con Jean-Claude Carrière (*Mi último suspiro*, Plaza & Janés, 1982; Taurus, 2018), tenían que ver con la civilización grecorromana, en la que había nacido y crecido y sido educado. El México de mediados de los años cuarenta le resultaba a Buñuel algo distante y exótico, acaso no tanto como las culturas árabe, india o japonesa —a las que don Luis despacha de un plumazo en esas mismas memorias, diciendo que no podrían interesarle menos—, pero la realidad es que el que Buñuel viviera en México a partir de 1946 hasta el momento de su muerte había sido, en sus propias palabras, una “casualidad”. Acaso surrealista, agregaría yo, porque Buñuel gustaba del frío —alguna vez lo fotografieron desnudo en la nieve— y sentía un auténtico horror por los típicos sombreros mexicanos, lo que significa que

abhorrecía todo folclor “oficial y organizado”. Y, bueno, Luis Buñuel llegó a México procedente de Estados Unidos en el apogeo del nacionalismo revolucionario priista, la mejor/peor época del folclor “oficial y organizado”.

Y aun así, en contra de cualquier tipo de lógica (o acaso por eso mismo), lo cierto es que Buñuel dirigió 21 de sus 36 filmes en México o con dinero mexicano, seis en coproducción con Estados Unidos, Francia o España, pero quince completamente en los estudios filmicos nacionales, con actores y técnicos mexicanos. Su profesionalismo fue proverbial: en el contexto de una industria filmica local en franca expansión y con ambiciones continentales, Buñuel trabajó como cualquier cineasta nacional, sin exigir condiciones especiales de ninguna especie. Sus rodajes siempre fueron ejemplares —con la excepción de *Robinson Crusoe* (1952), ninguno pasó del mes de duración—, nunca rebasó el presupuesto —más bien, sufrió de lo contrario— y logró trabajar con el mejor cinefotógrafo mexicano de la historia —Gabriel Figueroa, por supuesto— y con algunas de las más conspicuas presencias del *star-system* de la época, como Jorge Negrete, Fernando Soler, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, Marga López o, en su última etapa, Silvia Pinal.

John Ford dijo alguna vez que, para trabajar y permanecer dentro de los grandes estudios hollywoodenses la estrategia era simple: había que ser profesional, industrioso y seguir las reglas. Claro que se podía hacer un cine personal pero también había que trabajar para la industria. “Tienes que hacer una película para ellos, para luego poder hacer una película para ti”, decía Ford. De esta manera se podría definir la carrera mexicana de Buñuel, pues en nuestro país realizó algunas de sus emblemáticas obras maestras (*Los olvidados*, 1950, *Nazarín*, 1959, *El ángel exterminador*, 1962, y otras más), además de su película más personal y semiautobiográfica (*Él*, 1953), al mismo tiempo que dirigía de manera muy profesional no pocos proyectos “alimenticios”, es decir, filmes que le eran propuestos por su productor de cabecera, Óscar Dancigers, con el único fin de ganar dinero.

Así pues, si Buñuel aceptó dirigir la ya mencionada *Robinson Crusoe*, primer filme realizado en Eastmancolor en América Latina, fue porque el productor estadounidense George Pepper, vetado en Hollywood en pleno macartismo y exiliado en esos años en México, le propuso ese proyecto y Óscar Dancigers se subió al vagón como coproductor. Según palabras del propio Buñuel, la novela original de Daniel Defoe nunca le había interesado mucho —en el tintero se le quedaría la idea de llevar al cine, más bien, *Diario del año de la peste* (1722)— pero en el proceso de la adaptación y, luego, filmación de *Robinson Crusoe*, terminó fascinado por el personaje central, por ese patético naufrago solitario que no ha renunciado a la civilización de donde proviene. Es decir, en el origen no era un proyecto suyo, pero lo hizo suyo.

En este contexto cinematográfico industrial, siempre frágil, siempre cambiante, Buñuel podía “heredar” un reparto

poco propicio para lo que quería hacer, pero igual lo hacía. Por ejemplo, aunque resulta evidente que los actores de *Abismos de pasión* (1954) no encajan en lo absoluto con los personajes que están interpretando (¿la rubia Irasema Dilián como ranchera mexicana?), de todas formas Buñuel decidió aventurarse a realizar uno de sus proyectos personales más antiguos, la adaptación filmica de *Cumbres borrascosas* (1847), una de sus novelas favoritas. No había manera de cambiar el reparto —el productor Dancigers ya lo tenía bajo contrato y había que usarlo— así que, parafraseando cierto famoso dicho, con esos bueyes Buñuel tuvo que arar: con esos actores había que trabajar. El resultado es un filme deficiente y hasta quebrado, sin duda alguna, pero cuya intensidad romántica, especialmente hacia el final, resulta irresistible, a tal grado que la más famosa adaptación hollywoodense, *Cumbres borrascosas* (Wyller, 1939), palidece ante la comparación: sí, es técnicamente impecable, es cierto, pero también distante y fría, como la presencia de Laurence Olivier en el papel principal.

Por supuesto, no siempre los proyectos “alimenticios” le salieron bien. Su primer filme dirigido en México, *Gran Casino* (1947), protagonizado por las estrellas cantarinas Jorge Negrete y Libertad Lamarque, tiene el interés histórico de que fue la primera película realizada por Buñuel desde *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) y muy poco más. Más allá de este hecho anecdótico, *Gran Casino* se deja ver solamente por un par de detalles subversivos típicamente buñuelianos, como el hecho de que estamos ante un melodrama romántico en el que no hay un solo beso en pantalla y porque, en cierta escena pasional entre Negrete y Lamarque, Buñuel movió la cámara de tal manera que, en lugar de ver en primer plano los arrumacos amorosos de sus estrellas, el encuadre muestra la mano de Negrete metiendo un palo... en un charco de petróleo. De todas maneras, acaso por la evidente ausencia de química entre los dos protagonistas o el tono más bien sombrío que le inyectó Buñuel a esta historia harto convencional, lo cierto es que la cinta fue un fracaso en taquilla, con todo y los nombres de Negrete y Lamarque en la cartelera de las salas de cine. Buñuel no volvería a filmar en tres años.

Si la primera aventura mexicana “alimenticia” fue un fiasco, la segunda fue una grata sorpresa. *El gran calavera* (1949) iba a ser dirigida por su actor protagónico, el siempre confiable Fernando Soler, pero en el último instante el propio actor pensó que ese doble papel iba a resultarle demasiado demandante, así que le solicitó a su productor —otra vez Óscar Dancigers— que contratara a cualquier director, con la única condición de que fuera alguien rápido y competente. Dancigers propuso a Buñuel. La comedia de enredos, realizada con brío por don Luis y muy bien interpretada por el extendido reparto comandado por Soler, fue un inusitado éxito taquillero, aunque el propio director, años después, dijera que aquella modesta cinta amablemente satírica

no tenía ninguna importancia. Claro que la tuvo: el triunfo económico de *El gran calavera* llevó a Dancigers a pronunciar ciertas célebres palabras que el propio Buñuel recoge en sus memorias: “Don Luis, ¡vamos a hacer juntos una verdadera película!” Esa “verdadera película” se llama *Los olvidados*.

Esta película, un seco drama urbano de clara influencia neorrealista, fue la obra definitiva de Buñuel en México en más de un sentido. Inició con una turbulenta filmación en la que no faltaron reclamos y renunciaciones en medio del rodaje, para terminar con la casi unánime reacción adversa del público nacional el día del estreno. Sin embargo, después del inesperado triunfo en el Festival de Cannes, donde Buñuel ganó el premio al mejor director, el panorama cambió radicalmente: la cinta se reestrenó con bombo y platillo y, después, fue nominada a trece Arieles de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, de los cuales ganó once, incluyendo el de mejor película. El triunfo en Cannes resolvió de una vez y para siempre “el problema Buñuel”: atrás quedaron las propuestas de expulsar al aragonés por ser “un extranjero indeseable” al haber realizado una película que denigraba de tal manera el país —don Luis ya no podía ser expulsado: era ciudadano mexicano desde 1949—; olvidada estaba la vergonzosa anécdota en la que varias figuras nacionales —Lupe Marín, esposa de Diego Rivera; Berta Gamboa, esposa del poeta español exiliado León Felipe; el charro cantor y líder sindical Jorge Negrete— habían reclamado, insultado o hasta amenazado al propio cineasta. Un extranjero triunfador ya no es extranjero: es más mexicano que el chile.

De aquí en adelante, Buñuel haría en México el cine que pudo hacer, pero también, a veces, el que quiso hacer, aunque fuera en las muy particulares condiciones de la industria filmica nacional. En la extensa filmografía mexicana de Buñuel hay un puñado de obras maestras —*Los olvidados*, el negro melodrama urbano *El bruto* (1953), el delirante autorretrato fetichista *Él*, la comedia criminal *Ensayo de un crimen* (1955), mi favorita personal, *Nazarín*, la herética producción mexicana realizada en España y ganadora en Cannes *Viridiana* (1961) y esa lúdica parábola burguesa llamada *El ángel exterminador*—, pero también, perdidas en medio de este irrefutable canon, hay muchas otras cintas “menores” que revelan el rostro de ese otro Buñuel, el cineasta competente y profesional que dirigía los filmes que le encargaban pero también los que él mismo les proponía a sus productores —entre 1951 y 1952 dirigió la friolera de seis cintas industriales—, sin perder nunca el interés y tratando de hacer siempre la mejor película posible. Es cierto: Buñuel hizo cine para comer, pero nunca hizo una película solo para comer, en contra de sus convicciones.

Dejen, entonces, lanzar mi espada en prenda por esas cintas “alimenticias” de Buñuel, esas comedias o melodramas que, en la superficie, parecen una cinta mexicana convencional más, solo para mostrar, en aquella escena o en

esta otra, en la aparición inopinada de una araña, en la presencia constante de las gallinas, en aquel diálogo que suena tan extraño, en aquel giro argumental francamente excéntrico y en ese sueño que aparece de improviso, que detrás de todas esas convenciones se asoma la desconcertante pero inconfundible provocación surrealista. Déjenme romper lanzas, pues, por el melodrama campirano *Susana* (*Carne y demonio*) (1951), por la gozosa *road-movie* *Subida al cielo* (1952) y por la deliciosa comedia barriobajera *La ilusión viaja en tranvía* (1954).

Luis Buñuel no siempre tuvo el mejor de los repartos, no pudo acceder a todos los recursos de producción que necesitaba e, incluso, por lo menos en una ocasión, a su productor, Gustavo Alatríste, no le alcanzó el dinero para terminar la película, como pasó con *Simón del desierto* (1965), su última cinta mexicana. No importa: con esos bueyes y en esta árida tierra, Luis Buñuel aró y lo hizo muy bien. Buñuel del desierto. ~

ERNESTO DIEZMARTÍNEZ (Culiacán, Sinaloa, 1966) es crítico de cine. Forma parte de la Escuela de Humanidades y Educación del Tec de Monterrey.



Tras la cuarentena

por Agustín Sánchez Vidal

Las cuatro décadas transcurridas desde la muerte de Luis Buñuel podrían haberse convertido en uno de tantos purgatorios reservados a quienes gozaron en vida de un reconocimiento que luego se apagó con ellos. Pero en su caso no

ha sido así. Por un lado, porque nunca tuvo entre el público de a pie una excesiva proyección al modo de un Alfred Hitchcock. Y, además, por el desenfoque derivado de una ajetreada trayectoria que borró su pista durante muchos años para terminar con el Óscar a *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y el homenaje en Hollywood suscrito por la plana mayor de sus grandes maestros. Solo las tardías memorias *Mi último suspiro* (1982) empezaron a sentar las bases para una cierta perspectiva coherente, a pesar de tantos sesgos u omisiones. Y a partir de ahí su cine, de espoleta retardada, se fue volviendo más influyente cada vez. No solo sobre otros directores, sino también entre escritores o artistas de la más diversa condición. Lo que sigue es un somero muestrario de tan alargada sombra.

No hay que remontarse muy atrás para percibirla. Bastaría con recordar los confinamientos por la reciente pandemia de la covid-19, durante la cual salieron a relucir las semejanzas con una de sus películas más crípticas, *El ángel exterminador* (1962). Toda una prueba a gran escala sobre el modo en que opera el cine de Buñuel. Desde su estreno, a nadie se le escapó el carácter metafórico de la situación que plantea ni la imposibilidad de reducirla a una lectura inequívoca. Los atavismos movilizados son demasiado irracionales y detrás alienta un largo rosario de plagas que van desde las bíblicas –de donde procede el título– a las medievales que diezmaron Europa o a la descrita por Daniel Defoe en su *Diario del año de la peste* (1722) o el cólera en el siglo XIX y en el XX la mal llamada “gripe española” de 1918. Así, cuando Albert Camus publicó *La peste* (1947) ya implicaba un estigma social y moral capaz de irradiar en múltiples direcciones. El propio Buñuel recurriría a él en *Nazarín* (1959), donde la epidemia se concreta visualmente en la niña que arrastra una sábana por las calles desiertas.

Quizá por todo ello a su *Ángel exterminador* siempre se le sospecharon connotaciones políticas, aunque tan escurridizas que costaba definir las. Es lo que sucedió a raíz de su estreno en Cuba en 1963, cuando la revolución castrista buscaba modelos filmicos. El periódico oficialista *Hoy* cuestionó su validez y Alfredo Guevara, el hombre clave para el Nuevo Cine Cubano, salió al paso defendiendo la película de Buñuel como un ejemplo a seguir. Sin lo cual resultarían difícilmente concebibles obras de Tomás Gutiérrez Alea como *Los sobrevivientes* (1979) o *Guantanamera* (codirigida con Juan Carlos Tabío en 1995). Alfredo Guevara sabía bien de lo que hablaba porque había formado parte del grupo aglutinado por el productor Manuel Barbachano para apoyar a Buñuel en *Nazarín*.

Pues bien, del mismo modo que hoy, al ver *El ángel exterminador*, pensamos en la pandemia de la covid-19, a finales de la década de 1960 las revueltas estudiantiles pusieron el acento en su dimensión política. De hecho, los disturbios del final fueron percibidos como una premonición de los que en 1968 desembocaron en la matanza de la plaza de las

Tres Culturas en la Ciudad de México. Pero treinta años después podrían encontrarse subrayados bien distintos en la versión teatral estrenada en 1998 por Gigi Dall’Aglio en el Teatro Stabile de Parma o en la ópera *The exterminating angel* de Thomas Adès y Tom Cairns, presentada en el Festival de Salzburgo en 2016, o en el homenaje de Woody Allen en una de las secuencias oníricas de su película *Rifkin’s festival* (2020). Y es esa capacidad de reverberación, más allá de tal o cual coyuntura, lo que otorga su potencial a la obra de Buñuel.

El epicentro de una trayectoria

No siempre fue así. Más bien se trató de un fenómeno tardío en su itinerario vital y creativo, cuando las *nuevas olas* de los sesenta produjeron en el cine una mutación que permitió redescubrirlo. Entonces empezaron a vislumbrarse muchas de las posibilidades exploradas por aquel director tan singular que no solo demostraba cumplir muy sobradamente las condiciones de un auténtico “autor” sino que, además, lo había conseguido dentro de una industria tan peleona como la mexicana, donde los rodajes de tres e incluso dos semanas estaban a la orden del día. Una vez que logró superar sus servidumbres comerciales, tampoco acató los clichés de *qualité* al estilo de *¡Que viva México!* de Eisenstein o *María Candelaria* de Emilio “el Indio” Fernández. Ni siquiera se dejó arrastrar por la sensiblería neorrealista al mostrar la miseria más descarnada. Quizás el único registro al que se atuvo fue el surrealista. Pero muy evolucionado. Ya no era el de André Breton, sino que había pasado el filtro de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) y las tradiciones culturales hispanas.

Se trataba, por tanto, de un producto muy complejo y nada acolegado que en la década de 1950 empezó a merecer el reconocimiento del Festival de Cannes con *Los olvidados* (1950) para culminarlo con la Palma de Oro a *Viridiana* (1961). Y creo que es en ese tramo, entre esos dos títulos, donde vale la pena poner el acento a la hora de entender los logros alcanzados por Buñuel. Antes de rodar *Los olvidados* había realizado sus dos primeras obras, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), en régimen de autofinanciación o mecenazgo, para el muy minoritario circuito de los cineclubs. Tres años después, con *Las Hurdes, tierra sin pan*, dio un giro hacia el compromiso político en la órbita del comunismo y una puesta en escena aparentemente más cercana al realismo, aunque siempre al margen de la taquilla. Hasta que en 1935 y 1936, en Madrid, como productor ejecutivo de Filmófono, promovió películas netamente comerciales, zarzuelas y sainetes. Pero esas tres líneas de trabajo (la vanguardista-surrealista, la social-documental y la industrial-comercial) nunca se habían fusionado. La primera vez que convergieron fue en *Los olvidados*.

Sin esta película habría sido muy distinto el llamado “Tercer Cine”, a la manera en que tal concepto fue acuña-

do por realizadores como Fernando Solanas y Octavio Getino, para oponerlo a los bloques hegemónicos del estadounidense y el europeo. Su impronta resulta muy reconocible en multitud de cintas, desde *Pixote* del brasileño Héctor Babenco o *Salaam Bombay!* de la india Mira Nair hasta *La vendedora de rosas* del colombiano Víctor Gaviria.

Dicho lo cual, la huella del cineasta aragonés no ha sido menor al proporcionar alternativas que permitieran conjurar el maniqueísmo de las consignas políticas que, huyendo de Hollywood, se topaban con los residuos estalinistas de Mosfilm. O sucedáneos que bajo la coartada de las mejores intenciones, el costumbrismo y los ambientes populares, venían a recaer en el sempiterno engrudo melodramático. Sobre todo porque Buñuel intuyó el peligro que encerraba el neorrealismo italiano, reforzado por la presencia y el prestigio de Cesare Zavattini en algunos foros hispanos, como Cuba.

Padrino del boom

Hay más, por supuesto. Está la última etapa francesa, pero resulta sobradamente conocida. Mucho menos lo es otra faceta suya tan decisiva o más que esa: el influjo de Buñuel sobre la literatura que renovó el panorama de América Latina a través de una serie de escritores que se sintieron atraídos por el cine y una personalidad tan poderosa como la suya. Ese fue el caso del joven Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*, muy tributaria de *Los olvidados*. Algo que tampoco debe sorprender, ya que su director era un cineasta de matriz literaria y en el guion de esta película suya habían colaborado, además de Luis Alcoriza y Pedro de Urdimalas, el poeta Juan Larrea y el novelista Max Aub. Tampoco cuesta mucho advertir en ella la gravitación de la novela picaresca, el Galdós de *Misericordia* o el Baroja de *La busca*.

Otro escritor estrechamente vinculado al autor de *Los olvidados* fue Octavio Paz, quien desempeñó un papel decisivo en la promoción de esta película en Francia, donde estaba destacado como diplomático. Ese mismo año, 1950, había dejado constancia de sus profundas afinidades al abordar la identidad cultural mexicana en su brillante ensayo *El laberinto de la soledad*. Y si de literatura y antropología estamos hablando —y de la necesidad de superar el costumbrismo indigenista— es inevitable mencionar a renglón seguido a Juan Rulfo, tan notable fotógrafo como cinéfilo, quien reconoció el papel de guía cumplido por Buñuel en la encrucijada en la que se debatía el país en ese momento. También el autor de *Pedro Páramo* fue contratado por el joven productor Manuel Barbachano para escribir argumentos, formando parte del grupo de escritores del que se rodeó a partir del citado proyecto de *Nazarín* en 1958. Asimismo —como ha subrayado Amparo Martínez Herranz—, Barbachano puso en contacto a Buñuel con Carlos Fuentes y en 1964 encargó a Gabriel García Márquez que adaptase para la pantalla *El*

gallo de oro, narración que Rulfo escribió con ese propósito. Y planteó al cineasta aragonés la posibilidad de adaptar *Pedro Páramo*, que terminaría llevando al cine Carlos Velo en 1967.

A esa generación literaria, que pronto sería conocida como la del *boom*, no se le escapó la envergadura de Buñuel, que trabajaba desde México con materiales tan precarios como ellos en sus respectivos países, sin que fuese obstáculo para una amplia audiencia internacional. Y empezaron a tantear la posibilidad de que el director adaptara sus obras, que le enviaban con efusivas dedicatorias. Así lo hizo en 1962 Carlos Fuentes con *Aura*. O García Márquez con *Los funerales de la Mamá Grande*, además de escribir el guion cinematográfico *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*, con expectativas de que lo filmara el realizador. Posteriormente, Julio Cortázar no ocultaría su satisfacción ante la perspectiva de que don Luis incorporase a uno de sus proyectos la narración “Las ménades” y José Donoso a que hiciera otro tanto con su novela *El lugar sin límites* (1966), que finalmente rodó Arturo Ripstein en 1977.

El peor Buñuel

Pero no todo fue un camino de rosas, ni el conjunto de la obra del director tiene o mantiene idéntico interés. Hay tramos casi puramente alimenticios. Por ejemplo, la citada etapa española en Filmófono en 1935 y 1936. O, ya en México, melodramas maternales como *Una mujer sin amor* (1952), que en nada mejoraba los proverbiales “churros” de los estudios más contumaces. Y lo mismo sucede con obras de “tesis” como *El río y la muerte* (1954).

Sin embargo, no suelen descalificarse en similares términos las tres coproducciones con Francia que bien podrían considerarse una especie de trilogía “política” integrada por *Así es la aurora* (*Cela s'appelle l'aurore*, 1956), *La muerte en este jardín* (*La mort en ce jardin*, 1956) y *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959). A pesar de su bienintencionado “compromiso”, los resultados no son mucho mejores, quizás al sentirse obligado a dejar constancia de un ideario al que lo impulsaba su antigua militancia comunista.

Ahí naufraga por lo explícito de su ideología. Porque su obra no resulta más “política” por pretenderse tal. Su Engels no es de manual ni de garrafa, sino aquel que pedía al artista describir las relaciones sociales auténticas para erosionar las ideas convencionales y cuestionar el optimismo burgués o la idea de que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Tampoco su Marx era el más esperable, sino el que propugnaba por mostrar las cosas de tal modo que las cotidianas resultaran extrañas y las extrañas, cotidianas. Y es en esa *extrañamiento*, en esa mirada desestabilizadora, donde radica el Buñuel más irreductible y quizá la razón de su vigencia. ~

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL es catedrático y guionista de cine y televisión. Su libro más reciente es *La vida secreta de los cuadros* (Espasa, 2022).