

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

Buñuel: cine de mentalidades

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Beatriz Cristina Herranz Jiménez

Directores

Antonio Castro Bobillo
Julia Rodríguez Cela

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



BUÑUEL: CINE DE MENTALIDADES

Memoria para optar al grado de Doctor

Presentada por

Beatriz Cristina Herranz Jiménez

Bajo la dirección de los Doctores

Antonio Castro Bobillo

Julia Rodríguez Cela

Madrid, 2013

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral y todo el tiempo que he dedicado a ella no hubiera sido posible sin la inestimable ayuda de mis directores de tesis, Antonio Castro y Julia R. Cela, de los que no sólo he aprendido a llevar a cabo un trabajo serio, riguroso, sino que también me han enseñado a ver de manera más crítica la sociedad y todos los elementos que la conforman. Gracias por fomentar mi espíritu crítico y por hacerme crecer individualmente.

No puedo dejar de acordarme de mi familia, de mi madre, Belén y de mis abuelos, Mariano y Feliciano, que siempre han creído en mí.

Por último agradezco a mis amigos el apoyo que me han dado en los momentos en los que creía que jamás acabaría el doctorado, porque siempre han estado para animarme y ayudarme cuando lo he necesitado, en especial Aída y Yunia.

RESUMEN

El presente trabajo, tomando las obras de Luis Buñuel como base de estudio, sus declaraciones, documentales, memorias y otras obras escritas en torno a su figura, intentará trasladarse a su época, entender cómo él veía el mundo y comprender cómo su cine se basa en mentalidades y no en personajes, puesto que intenta dar respuesta a una forma de entender el mundo e, implícitamente, se posiciona a favor o en contra de ella. Intentaremos mostrar cómo el alma surrealista de Buñuel nunca acaba de morir en su cine, pero se transforma, y lo que en un principio era la provocación al servicio de la revolución, se convierte en una forma más madura de provocar, menos explícita, pero con las mismas constantes y objetivos a los que apuntar y criticar y con las mismas obsesiones que en sus primeras películas.

Por tanto, este texto se inicia con la intención de ir más allá y dar respuesta a través de su cine a las contradicciones que en él se plantean, puesto que, si analizamos bien la biografía de Buñuel, su educación y su formación, veremos cómo gran parte de las frustraciones del propio director, de su manera de pensar, están plasmadas en los personajes del cineasta.

Para llevarlo a cabo nos encontramos con la dificultad de que la bibliografía que genera la obra de Luis Buñuel es muy extensa, y pocos se han parado a analizar la obra desde el carácter de sus personajes y cómo estos mismos reflejan ciertos aspectos de la mentalidad del propio director calandino.

Consideramos que la relación de Buñuel con los personajes de sus películas es estrecha ya que nos hemos dado cuenta de que ciertos aspectos que componen a los personajes del cineasta tienen elementos autobiográficos, por lo que no sería descabellado, en un principio, pensar que el director se puede identificar con algunos de los mismos, ya que, como muchos autores

han apuntado y él mismo ha reconocido –en pocas ocasiones, a decir verdad– se reflejan algunas de sus contradicciones personales, sus filias y sus fobias, sus complejos y su propia educación y forma de pensar. Todo ello se plasmaría de manera más explícita al inicio de su obra, cuando su fuerza y su convicción de poder cambiar el mundo eran mayores – unidas a las ganas de su juventud-, y menos explícitas al final de la misma.

Para lograr establecer este vínculo, nos encontramos con la dificultad de encontrar bibliografía que aborde de manera rigurosa los diferentes aspectos de la vida y obra de Buñuel, y que no deje pasar alguno de los falsos mitos creados en torno al cineasta tanto en su parte profesional como personal. Por ello, consideramos relevante, aparte de discriminar la bibliografía usada, situarse en el entorno histórico en el que Luis Buñuel se desarrolló y poder acceder a la literatura que le marcó especialmente. Esto no es algo baladí, puesto que el propio cineasta declaró en varias ocasiones que se consideraba un escritor frustrado y que ciertas obras a las que accedió de adolescente, posteriormente en la Universidad y durante su primera estancia en Francia, le marcaron significativamente, ya que le permitieron acceder a otra visión del mundo diferente a la que su educación religiosa le había mostrado. Y, precisamente, de este enfrentamiento es de donde surgen, desde nuestro punto de vista, las contradicciones en la mente del cineasta que plasma, posteriormente, en sus films, no tanto en las películas alimenticias, pero sí de forma recurrente en el resto de sus obras.

Respecto a la relación que el director establece con la literatura, intentaremos dejar clara la especial correspondencia que existe con determinados autores como Galdós o el Marqués de Sade y cómo, en algún caso, la influencia traspasa la adaptación cinematográfica para convertirse en un influjo que marca el total de su obra.

En este sentido consideramos fundamental acercarnos al conocimiento del Buñuel más personal y es ahí donde más dificultades hemos encontrado, pero creemos que las memorias de su mujer, Jean Rucar¹, son de gran valor en este sentido aunque, desde nuestro punto de vista, insinúan más que cuentan, pero, esas insinuaciones nos permiten hacernos una idea de cómo era y actuaba Luis Buñuel en el entorno familiar y cuál era la relación con su mujer.

Para conseguir llevar a cabo este trabajo hemos realizado un análisis temático de la obra de Luis Buñuel. Para ello, hemos dividido el documento en tres partes principales.

La primera aborda la influencia de la literatura en el director calandino puesto que autores como Galdós o el Marqués de Sade, según el propio Buñuel ha declarado, han sido fundamentales a la hora de conformar su manera de pensar. Por tanto, hemos creído oportuno el estudio comparativo de las obras literarias y cinematográficas de los autores para ver, en la medida de lo posible, hasta dónde llegan las influencias de los autores literarios sobre el cineasta. Aparte, hemos considerado acertado hacer una breve referencia a las etapas de juventud del cineasta, puesto que, durante su formación académica, tal y como muchos autores han recogido, entró en contacto con obras literarias que le mostraron el mundo desde otra óptica y conformaron, también, su forma de entender la sociedad.

En la segunda parte se lleva a cabo una disección de tres obras del director calandino: *Nazarín*, *Ensayo de un crimen*, *Él*. La elección de estas tres obras no es al azar, dado que todas comparten ciertos rasgos desde nuestro punto de vista. Todas ellas abordan -aunque de modo diferente- el tema de la religión, algo contra lo que Buñuel cargó en la mayoría de sus películas. De

¹⁰ Rucar y Marín del Campo, 1991.

hecho alguna de las tres son eminentemente religiosas, como es el caso de *Nazarín* o *Él*. Además en todas ellas nos encontramos con personajes masculinos y aparecen relaciones personales con mujeres, aunque sean éstas de distinta tipología.

En esta parte, no sólo nos centraremos en el análisis temático de las películas seleccionadas sino que, además, abordaremos el análisis narrativo y estilístico. Intentaremos, por otra parte, dar respuesta al universo simbólico – pese a que al director no quiera reconocer la existencia de éste en su filmografía- que se crea alrededor de sus películas y que, presumiblemente, puede pretender mostrar las contradicciones, fobias, obsesiones, etc... del cineasta y veremos los nexos de unión con la filosofía sadiana de la que antes hablamos.

Además, a través del estudio de los elementos diegéticos (sonido, personajes, tiempo, espacio) y de los elementos técnicos (encuadres, movimientos de cámara, angulaciones, transiciones) intentaremos mostrar cómo el realizador pone todos los elementos fílmicos al servicio de lo que quiere contar, para así poder ver si es cierta o no esa falta de premeditación en el discurso de la que hablaba Buñuel cuando le preguntaban por el sentido de sus películas o por lo que éstas querían exactamente transmitir.

Por último, al ser un trabajo que intenta mostrar cómo el cine de Buñuel disecciona mentalidades y no sólo se centra en las andanzas de unos personajes, vemos relevante realizar un estudio pormenorizado de los personajes protagonistas y a la vez, como en este estudio se intenta dar respuesta a las contradicciones del propio cineasta y sacar la verdadera forma de entender el mundo del realizador. Ver los nexos entre los personajes en los que nos centramos y el propio director, para comprobar si existen tales lazos entre ellos que nos permitan establecer relaciones entre las personalidades de los personajes y del propio cineasta.

ABSTRACT

This paper, which takes Luis Buñuel's works, his statements, documentaries, reports and other written works around his figure as a starting point of study, will try to move to his time, to understand his vision of the world and to understand how his film is based on mentalities, not on characters, since attempts to answer a way of understanding of the world and, implicitly, it takes a stand for or against. It will try to show how Buñuel's surrealist soul has just never died in his films, but it is transformed, and what at the beginning was the provocation to serve the revolution, it becomes a more think through cause less explicit, but with the same constants and objectives to be criticized and pointed and with the same obsessions that in his early films.

Therefore, this paper begins with the intention to go further and to answer through his films to the contradictions that are contemplated in it, because if we analyze Buñuel's biography, education and training, one can see how much of the director's own frustrations or his way of thinking are embodied in the characters of the film-maker.

To achieve this, we encounter the problem that the bibliography that generates Luis Buñuel's work is very extensive, and few have stopped to analyze the work from the point of view of their characters' nature and how they reflect aspects of the mentality of the Calandian director.

We consider the relationship that Buñuel has with his characters is close, as we have realized that certain aspects of the characters of the film-maker have autobiographical elements, so it would not be unreasonable, at first, thinking that the director can identify himself with some of them, since, as many authors have pointed and as himself has admitted - rarely, in fact- some of his personal contradictions, pleasures and phobias, complexes and his own

education and mindset are reflected in them. This would be more explicit at the beginning of his work, when his strength and conviction to change the world were stronger- together with the desire of his youth-, and less explicit at the end of it.

In order to establish this link, we find the difficulty of finding bibliography that addresses rigorously different aspects of life and Buñuel's work, and it doesn't miss any of the false myths created around the film-maker in his professional and personal life. Therefore, we consider relevant, besides the fact to discriminate the literature used, to place ourselves in the historical setting in which Luis Buñuel was developed and to have access to the literature that was important to him. This is not something trivial, since the film-maker stated in several occasions that he considered himself a frustrated writer and that certain works which he came into contact with when he was a teenager, and later at the University and during his first stay in France, were very important to him, because they allowed him to access to another vision of the world, a vision different from that one that his religious education had shown him. From our point of view, it is precisely this confrontation the origin of all the contradictions in the mind of film-maker, which are expressed later in his films, not very much in his commercial films, but in a recurrently way in the rest of his works.

Regarding the relationship that the director establishes with the literature, we will try to make clear the special connection that exists between Buñuel and certain authors as Galdós or the Marquis of Sade and how, in some cases, the influence passes the film adaptation to become an influence that marks his whole work.

In this sense, we consider essential to approach Buñuel's more personal knowledge and it is there where we have found more difficulties, but we believe that his wife's memories, Jean Rucar, are very valuable to our

intention although, from our point of view, they suggest more than what they tell, but these hints allow us to get an idea of how Luis Buñuel was and acted when he was with his family and how his relationship with his wife was.

To get carry out this work, we have made a thematic analysis of Luis Buñuel's work. To do this, we have divided this paper into three main parts.

The first one deals with the influence of literature in the Calandian director, since authors as Galdós or the Marquis of Sade, as Buñuel himself has stated, have been essential in shaping his thinking. Therefore, we thought it would be appropriated a comparative study of literary works and films of the authors to see, as far as possible, how literary authors influenced in the film-maker. Besides that, we considered correct to make a brief reference to the stages of youth of the film-maker, since during his education, as many authors have said, he was in contact with literary works which showed him the world from another perspective and formed also his understanding of society.

In the second part takes place the dissection of three works of the Calandian director: *Nazarín*, *Crime's essay* and *Him*. The choice of these three works is not randomly, since they all share certain features from our point of view. Each one deals with- although in a different way - the subject of religion, something which Buñuel was against in most of his films. In fact, some of the three films are eminently religious, for instance *Him* or *Nazarín*. On the other hand, we can find in all of them male characters and personal relationships with women, although they are of different types.

In the next part, we won't only focus on the thematic analysis of the selected films, but we will also make a narrative and stylistic analysis. We will try, on the other hand, to give an answer to the symbolic universe -even though the director doesn't want to recognize the existence of this in his films- which is created around his films, presumably, to show contradictions,

phobias, obsessions... of the film-maker. We will also see the connecting links with Sade's philosophy of which we talk before.

Furthermore, through the study of diegetic elements (sound, characters, time, space) and technical elements (framing, camera movements, angles, transitions) we will attempt to show how the director puts all filmic elements to serve to what he wants to narrate, in order to see whether it is true or not that lack of premeditation in the speech which Buñuel talked about when he was asked about the meaning of his films or for what they exactly wanted to communicate

Finally, since it is a work that tries to show how Buñuel's films dissect mentalities and not only they focus on the adventures of characters, we consider relevant make a detailed study of the main characters and, at the same time, we attempts to answer to film-maker's contradictions and find the true way to understand the film-maker's world. We want to view the links between the characters in which we focus on and the director, to check if such bonds exist and allow us to establish relationships between the personalities of the characters and the film-maker.

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
1.3 METODOLOGÍA	9
2. BUÑUEL: LA LITERATURA COMO REFERENCIA CULTURAL	13
2.1 INFLUENCIAS	13
2.1.1 DARWIN, NIETZSCHE... LA VENTANA HACIA OTRA MENTALIDAD	13
2.1.2 LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES: EL CAFÉ POMBO Y RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	16
2.1.3 EL MARQUÉS DE SADE	21
2.1.4 BENITO PÉREZ GALDÓS	29
2.2 LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS	34
2.2.1 EL UNIVERSO GALDOSIANO EN LA OBRA DE LUIS BUÑUEL	34
2.2.1.1 NAZARÍN. LA CARIDAD NO PUEDE SOLUCIONAR LOS PROBLEMAS QUE A LA JUSTICIA COMPETEN	34
2.2.1.1.1 LA NOVELA	34
2.2.1.1.1.1 EL PERSONAJE DE NAZARÍN, UN CRUCE ENTRE DON QUIJOTE Y JESUCRISTO.	38

2.2.1.1.1.2	AMBIENTACIÓN, INFLUENCIA Y TEMÁTICA DE NAZARÍN NOVELA	43
2.2.1.1.2	NAZARÍN, LA PELÍCULA	48
2.2.1.1.2.1	SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON LA NOVELA	48
2.2.1.1.2.2	EL GUIÓN LITERARIO. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON EL MONTAJE FINAL DEL FILM	60
2.2.1.2	TRISTANA	76
2.2.1.2.1	LA NOVELA	76
2.2.1.2.2	TRISTANA, LA PELÍCULA: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON LA NOVELA.	80
2.2.2	LA IMAGINACIÓN DE SADE COMO MOTOR DE LA OBRA DE LUIS BUÑUEL	89
2.2.2.1	EL INFLUJO SADIANO EN LA VISIÓN DE LA RELIGIÓN DE LUIS BUÑUEL	89
2.2.2.2	EL EROTISMO Y LA PERVERSIÓN SADIANA EN LUIS BUÑUEL	102
2.2.3	OTRAS ADAPTACIONES	107

2.2.3.1	<i>ENSAYO DE UN CRIMEN</i> , LA DISCREPANCIA ENTRE ESCRITOR Y DIRECTOR.	107
2.2.3.2	<i>ÉL</i> , LA DISECCIÓN CLÍNICA DE UNA MENTE ENFERMA	114
2.2.3.2.1	COMPARACIÓN DE LA NOVELA Y LA PELÍCULA	122
2.2.3.2.2	COMPARACIÓN DEL GUIÓN LITERARIO Y EL MONTAJE FINAL DE LA PELÍCULA	122
3.	BUÑUEL, CINE DE MENTALIDADES	133
3.1	CINE DE MENTALIDADES ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ?	133
3.2	LA RELIGIÓN REVISADA POR LUIS BUÑUEL	138
3.2.1	TRINOMIO RELIGIÓN-SEXO-MUERTE	138
3.2.1.1	LA RELIGIÓN Y SU INFLUJO EN LA PERSONALIDAD DE LOS PERSONAJES BUÑUELIANOS	138
3.2.1.2	LA RELACIÓN ENTRE EL PLACER Y LA MUERTE	280
3.2.2	LA FRUSTRACIÓN DE LA RELACIÓN SEXUAL. EL PECADO DE PENSAMIENTO	284
4.	ORGANIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS FÍLMICOS EN <i>NAZARÍN</i>, <i>ÉL</i>, <i>ENSAYO DE UN CRIMEN</i>	337
4.1	ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA	339
4.2	ANÁLISIS DEL TIEMPO	344
4.3	ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES	352

4.4 ANÁLISIS DEL UNIVERSO BUÑUELIANO	361
5. CONCLUSIONES	401
6. BIBLIOGRAFÍA	409
7. FILMOGRAFÍA	427
8. ANEXOS	461

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

De Luis Buñuel, director de cine español que realizó gran parte de su obra en México y, posteriormente, dio el salto a Europa, centralizando su obra en Francia, han corrido ríos de tinta y, sin embargo, sigue siendo objeto de estudio.

Su obra, compleja, llena de contradicciones, de elementos recurrentes, sigue despertando la curiosidad de críticos e investigadores, que siempre encuentran un nuevo enfoque de análisis en ella.

Hallamos disecciones de sus obras cinematográficas, que datan de cuando aún Luis Buñuel vivía, pero una gran cantidad de ellas son póstumas. Algunos de los estudios que se realizaron de su cinematografía, en vida, son un gran aporte para los investigadores, ya que permiten acceder a entrevistas concedidas por el propio autor, algo bastante valioso, puesto que el director calandino era poco amigo de las mismas. Pero no menos interesantes son algunas de las póstumas, que hacen una revisión de su cine, valiéndose de toda la documentación generada alrededor del director, tanto de sus películas, como de los textos escritos sobre él y los documentales sobre su figura, entre otras informaciones.

Al analizar parte de los documentos escritos, documentales, películas, etc... nos encontramos con que muchos de ellos son contradictorios. En algunas de las entrevistas concedidas por el director, vemos cómo los investigadores que las realizaban, como es el caso de

Max Aub¹, intentaban desenmascarar las “mentiras” que Buñuel quería hacer pasar como verdades, ya que habían vivido en la misma época, compartido amistades y coincidido en ciertas situaciones, y lo que más llama la atención es, que estos datos o declaraciones tramposas, destapadas por Max Aub, son tomadas como ciertas en otras obras. Por tanto, todo hace indicar que parte de los textos, que recogen declaraciones de Buñuel, no han logrado llegar al nivel de precisión que logra Aub, ya que además de ser una ardua tarea, cuenta con la ventaja de pertenecer a la misma época, lo que hace que dicho documento adquiera una importancia adicional para este trabajo, sin dejar de lado lo que otros textos que, pese a no llegar a ese nivel de concreción, puedan aportar. Por tanto, decir que Luis Buñuel ha sido uno de los cineastas españoles más importantes es algo obvio, pero decir que su cine intenta dar respuesta a alguna de las contradicciones que forman parte de él mismo es algo más difícil de comprobar y, por eso, no todas las obras que lo abordan han podido llegar a hacerlo, pese a intentarlo, debido a la tarea hercúlea que conlleva.

Tomando las obras de Luis Buñuel como base de estudio, sus declaraciones, documentales, memorias y otras obras escritas en torno a su figura, intentaremos trasladarnos a su época, entender cómo él veía el mundo y, a través de este trabajo, comprender si su cine se basa en mentalidades y no en personajes, puesto que intenta dar respuesta a una forma de entender el mundo e, implícitamente, se posiciona a favor o en contra de ella. Intentaremos mostrar cómo el alma surrealista de Buñuel nunca acaba de morir en su cine, pero se transforma, y lo que en un principio era la provocación al servicio de la revolución, se convierte en una forma más madura de provocar, menos explícita, pero con las mismas constantes y objetivos a los que apuntar y criticar y con las mismas obsesiones que en sus primeras películas.

¹ Aub, 1984.

Por tanto, este trabajo se inicia con la intención de ir más allá y dar respuesta a través de su cine a las contradicciones que en él se plantean, puesto que, si analizamos bien la biografía de Buñuel, su educación y su formación, veremos cómo gran parte de las frustraciones del propio director, de su manera de pensar, están plasmadas en los personajes del cineasta.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como apuntamos en el epígrafe anterior, la bibliografía que genera la obra de Luis Buñuel es muy extensa, pero pocos se han parado a analizar la obra desde el carácter de sus personajes y cómo estos mismos reflejan ciertos aspectos de la mentalidad del propio director calandino.

Como varias veces declaró el propio cineasta, su cine intenta responder a las necesidades de una generalidad, no se ocupa de casos o problemáticas particulares, puesto que no sólo no le interesaban, sino que lo que intentaba alcanzar era la realización de un estudio social. Por todo esto, consideramos que los personajes que se retratan en los films del director calandino no se quedan sólo en eso, sino que intentan mostrar la forma de pensar de una parte de la sociedad, lo que podría elevarlos a la categoría de mentalidades.

Además, es curioso cómo ciertos aspectos que incorpora a los personajes del cineasta tienen elementos autobiográficos, por lo que no sería descabellado, en un principio, pensar que el director se puede identificar con algunos de los mismos, ya que, como muchos autores han apuntado y él mismo ha reconocido –en pocas ocasiones, a decir verdad- se reflejan algunas de sus contradicciones personales, sus filias y sus fobias, sus complejos y su propia educación y forma de pensar. Todo ello se plasmaría de manera más explícita al inicio de su obra, cuando su fuerza y su convicción de poder cambiar el mundo eran mayores – unidas a las ganas de su juventud-, y menos explícitas al final de la misma.

Entre la bibliografía analizada, encontramos pocos documentos donde Buñuel hable sin tapujos sobre su concepción cinematográfica y sus objetivos a la hora de lo que quiere contar cuando se plantea el

rodaje de un film, pero son relevantes las transcripciones de dos conferencias dadas en la Universidad de México², donde el director habla sin reservas ante los estudiantes sobre su forma de entender el cine.

Llama la atención también cómo existen contradicciones acerca de diferentes etapas de su vida y cómo son narradas de diferente manera en los libros. Por ello, encontramos clarificadoras las entrevistas con Max Aub³ y las realizadas por Turrent y Colina⁴ sobre sus películas y cómo se intentan llevar más allá de la propia obra cinematográfica algunos temas, buscando opinión del propio Buñuel sobre ellos.

Encontramos especialmente difícil poder acceder a las motivaciones surrealistas y ver el proceso por el que alguien como Buñuel, que declaraba que el surrealismo “es cosa de maricones”, luego puede adscribirse a dicho movimiento y llegar a ser el máximo exponente y sólo hallamos, en el libro de Agustín Sánchez Vidal⁵, la respuesta a algunas de las cuestiones que se me plantean respecto al tema y que me ha hecho más sencillo poder entender tanto la época, la situación, como el desarrollo de los acontecimientos. Aquí cabe destacar también el libro de Román Gubern y Paul Hammond⁶, que da respuesta a uno de los periodos menos estudiados de la vida del director calandino y su militancia en el partido comunista, algo que siempre intentó ocultar a toda costa.

² Castro (editor), 2001:

³ Aub, 1984.

⁴ Pérez Turrent y De la Colina, 1993.

⁵ Sánchez Vidal, 1988.

⁶ Gubern y Hammond, 2009.

Con la intención de poder entender cómo funcionaba la mente del cineasta, para poder ver cómo esto influía en su cine, consideramos que otro de los trabajos más importantes es situarse en el entorno histórico en el que Luis Buñuel se desarrolló y poder acceder a la literatura que le marcó especialmente. Esto no es algo baladí, puesto que el propio cineasta declaró en varias ocasiones que se consideraba un escritor frustrado y que ciertas obras a las que accedió de adolescente, posteriormente en la Universidad y durante su primera estancia en Francia, le marcaron significativamente, ya que le permitieron acceder a otra visión del mundo diferente a la que su educación religiosa le había mostrado. Y, precisamente, de este enfrentamiento es de donde surgen, desde nuestro punto de vista, las contradicciones en la mente del cineasta que plasma, posteriormente, en sus films, no tanto en las películas alimenticias, pero sí de forma recurrente en el resto de sus obras.

En este sentido, nos ha parecido interesante la recopilación que Agustín Sánchez Vidal⁷ hace de los escritos originales del cineasta durante su juventud y hemos encontrado serias dificultades para acceder a libros donde se haga una profunda revisión de las concomitancias existentes entre ciertos autores literarios, como el Marqués de Sade, y la obra cinematográfica del director calandino, siendo, en este sentido, de ayuda la obra de López Villegas⁸, que nos ha servido como documento de partida, pero que no llega a profundizar, desde nuestro punto de vista, con la seriedad que el tema merece. Por otro lado, también hemos encontrado dificultades para poder acceder a textos que relacionen las obras y el universo galdosiano con las películas de Luis Buñuel y sólo la tesis de Arantxa Aguirre Carballeira⁹ creemos que es un documento que

⁷ *Sánchez Vidal, 1982.*

⁸ *López Villegas, 1996.*

⁹ *Aguirre Carballeira, 2006*

trata el tema citado con la seriedad que se merece, permitiéndonos arrojar cierta luz al problema.

Citamos especialmente a estos dos autores literarios puesto que los consideramos fundamentales para poder entender muchas de las obsesiones y los ambientes de las obras buñuelinas.

Intentando investigar el Buñuel más personal, el familiar, su modo de comportarse como persona, no como personaje, es donde más dificultades hemos encontrado, pero consideramos que las memorias de su mujer, Jeanne Rucar¹⁰, son interesantes en este sentido aunque, desde nuestro punto de vista, insinúan más que cuentan, pero, esas insinuaciones nos permiten hacernos una idea de cómo era y actuaba Luis Buñuel en el entorno familiar y cuál era la relación con su mujer. Y más recientemente el libro de Ian Gibson donde se publica gran parte de la correspondencia entre el matrimonio.

Respecto al resto de libros consultados, hay varias biografías sobre el director aragonés que simplemente recopilan más que aportar nada nuevo respecto de otros textos. Sus memorias son en parte interesantes, pero sólo reflejan lo que el propio Buñuel quiere y, por tanto, son un tanto tramposas, por lo que hay que tomarlas con cautela a la hora de tenerlas en cuenta y comprobar cada dato que en ellas se plasma.

Por último, considero especialmente relevante el libro que recoge las conferencias impartidas en el *Congreso Buñuel* de la Universidad Complutense de Madrid¹¹ acerca de la figura y obra de Luis Buñuel, ya que aglutina varios aspectos de su obra donde diferentes

¹⁰ Rucar y Marín del Campo, 1991.

¹¹ Castro, 2001.

expertos, tanto críticos como amigos personales de Buñuel, hablan sobre él mismo y sobre su cine. Especialmente interesantes me parecen los capítulos dedicados a la relación entre la religión y su cine, sus obsesiones y simbologías recurrentes en su cinematografía.

1.3 METODOLOGÍA

Para la redacción de este trabajo hemos realizado un análisis temático de la obra de Luis Buñuel. Para ello, hemos dividido el documento en dos partes principales.

La primera aborda la influencia de la literatura en el director calandino puesto que autores como Galdós o el Marqués de Sade, según el propio Buñuel ha declarado, han sido fundamentales a la hora de conformar su manera de pensar. Por tanto, hemos creído oportuno el estudio comparativo de las obras literarias y cinematográficas de los autores para ver, en la medida de lo posible, hasta dónde llegan las influencias de los autores literarios sobre el cineasta. Aparte, hemos considerado oportuno hacer una breve referencia a las etapas de juventud del cineasta, puesto que, durante su formación académica, tal y como muchos autores han recogido, entró en contacto con obras literarias que le mostraron el mundo desde otra óptica y conformaron, también, su forma de entender la sociedad.

Para llevar a cabo el análisis comparativo hemos tomado como base dos películas, las únicas dos adaptaciones de obras de Galdós que realiza Luis Buñuel, para estudiar cómo lleva a cabo el trabajo de guión y en qué difieren obra literaria y fílmica. Además, en el caso de *Nazarín* y *Él*, contamos con el guión original, lo que nos permite ver cómo fue el paso de trasladar el guión literario al film definitivo y establecer un análisis comparativo entre ambos (film y guión) además de reflexionar acerca de las secuencias que pudieron incluirse, sobre la marcha, en el film, las que fueron suprimidas... o si, por el contrario, el rodaje fue lo más fiel posible al guión establecido. Por otro lado, para efectuar el estudio comparativo de Sade y Buñuel hemos tomado como base de trabajo los textos incorporados por el cineasta de la obra del Marqués, como es el caso de *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo* además

de otros pasajes recogidos en algunas de sus obras como *La Filosofía en el tocador* o *Justine*. Mientras que, en el trabajo comparativo de la obra de Galdós y la adaptación que realiza de ella Buñuel, el trabajo es casi automático. En el caso del Marqués de Sade es más complicado, puesto que, a pesar de la existencia de cuatro citas –unas más textuales que otras- en su filmografía, nos encontramos con que la esencia, la filosofía sadiana, envuelve toda obra del cineasta, por lo que la importancia del Marqués sería mayor de lo que en un primer momento pensamos.

Tampoco hay que olvidar que, a pesar de la gran atracción que el cineasta sentía por la escritura, se consideraba nulo en el oficio y cuando tenía que enfrentarse al ejercicio de redacción del guión, nunca lo hacía solo y, casi siempre, optó por la adaptación de obras literarias, en vez de realizar guiones originales. Esto por tanto apoyaba nuestra intención de estudiar la relación del director con la literatura antes de desarrollar el objeto de la tesis que nos ocupa.

En la segunda parte se lleva a cabo una disección de cuatro obras del director calandino: *Nazarín*, *Ensayo de un crimen*, *Él* y *Tristana*. La elección de estas cuatro obras no es al azar, dado que todas comparten ciertos rasgos desde nuestro punto de vista. Todas ellas abordan –aunque de modo diferente- el tema de la religión, algo de lo que Buñuel trató en la mayoría de sus películas. De hecho alguna de las cuatro son eminentemente religiosas, como es el caso de *Nazarín* o *Él*.

En esta parte, no sólo nos centraremos en el análisis temático de las películas seleccionadas sino que, además, abordaremos el análisis narrativo y estilístico. Intentaremos, por otra parte, dar respuesta al universo simbólico –pese a que al director no quiera reconocer la existencia de éste en su filmografía- que se crea alrededor de sus

películas y que, presumiblemente, puede pretender mostrar las contradicciones, fobias, obsesiones, etc... del cineasta y veremos los nexos de unión con la filosofía sadiana de la que antes hablamos.

Además, a través del estudio de los elementos diegéticos (sonido, personajes, tiempo, espacio) y de los elementos técnicos (encuadres, movimientos de cámara, angulaciones, transiciones) intentaremos mostrar cómo el realizador pone todos los elementos fílmicos al servicio de lo que quiere contar, para así poder ver si es cierta o no esa falta de premeditación en el discurso de la que hablaba Buñuel cuando le preguntaban por el sentido de sus películas o por lo que éstas querían exactamente transmitir.

Por último, al ser un trabajo que intenta mostrar si el cine de Buñuel disecciona mentalidades y no sólo se centra en las andanzas de unos personajes, vemos relevante realizar un estudio pormenorizado de los personajes protagonistas y a la vez, como en este estudio se intenta dar respuesta a las contradicciones del propio cineasta y sacar la verdadera forma de entender el mundo del realizador, creemos necesario ver los nexos de unión entre los personajes en los que nos centramos y el propio director, para comprobar si existen tales lazos entre ellos que nos permitan establecer relaciones entre las características de los personajes y del propio cineasta.

2. BUÑUEL: LA LITERATURA COMO REFERENCIA CULTURAL

2.1 INFLUENCIAS

2.1.1 DARWIN, NIETZSCHE... LA VENTANA HACIA OTRA MENTALIDAD

Para Luis Buñuel son determinantes ciertos filósofos y pensadores, puesto que le abren una nueva ventana hacia otro posible mundo que dista, en gran medida, del conocido por el director hasta entonces. El encuentro con Darwin, Nietzsche, Marx, se produce cuando éste es muy joven y son determinantes en la pérdida de la fe por parte del cineasta, tal como él mismo declara a Max Aub:

“Max Aub: También dicen que la iniciación de tu ateísmo se debe a la lectura de El origen de las especies.

Buñuel: Sí. A los dieciséis años, Morquecho, un chico de Logroño, que estudiaba primero de Derecho, me dio a leer los tres tomos de la Editorial Sempere, y a Spencer, y a Haeckel. Hasta los catorce años yo era católico practicante: misas, rosarios, confesiones; comulgaba muy frecuentemente. Como todos los de mi familia, menos mi padre”¹².

¹² Aub, 1984: 39-40.

Como podremos ver en el siguiente fragmento de conversación, la literatura es determinante en su pérdida de la fe como el propio Max Aub pregunta y Luis Buñuel, sin ningún problema, responde.

Max Aub: *Es curioso cómo se acuerda de algunas cosas. ¿Y cómo perdiste la fe?*

Buñuel: *Supongo que de la manera más corriente y vulgar. Es decir, como la mayoría, de los quince a los diecisiete años. A los diecisiete años yo ya no creía nada. Primero fue una duda, una subyacente desconfianza hacia la existencia del infierno. Los jesuitas insistían mucho sobre el infierno. Acerca de los castigos eternos debidos a los pecados que sobre todo tuvieran que ver con el sexo. Mi gran amigo era Tomás Pelayo (el padre del que hoy es gobernador de Barcelona). Yo andaba continuamente con él, hablábamos. Alguna parte del verano lo solía pasar en Vega de Pas, en Santander, donde el doctor Madrazo, que era una especie de Marañón de la Montaña, tenía un gran sanatorio para tuberculosos. Era de la familia. Familia de don Marcelino¹³.*

Buñuel a lo largo de esta conversación expone las contradicciones a las que se enfrenta a medida que va conociendo las opciones que el mundo le plantea y cómo éstas se oponen y hacen tambalear los pilares de su educación religiosa.

¹³ Aub, 1984: 39-40.

Dormíamos juntos, es decir, en el mismo cuarto, Tomás y yo, y hablábamos, y hablábamos, y yo le hacía partícipe de mi desconfianza de la existencia del infierno, y más por los ligeros pecados sexuales que cometíamos, porque evidentemente, como todos los jóvenes de nuestra edad en España, nos masturbábamos. ¿Cómo era posible que por algo tan insignificante tuviéramos que pasar toda la eternidad metidos en el infierno sufriendo penas inacabables? Por ahí empezó la cosa. Hacia los catorce o quince años. El proceso fue largo. Creo que perdí totalmente la fe cuando cumplí los diecisiete, sin contar que ya había empezado a leer los libros que me pasaba Morquecho, el cual ya estudiaba entonces primero o segundo de Derecho, y de allí a Darwin y Nietzsche.

Max Aub: *De hecho, la culpa la tuvo Blasco Ibáñez.*

Buñuel: *Pues sí. La colección Prometeo. Porque, como todos nosotros, yo me puse a leer primero a los sociólogos y a los filósofos, y no literatura. Hacia el año quince y dieciséis o diecisiete ya nos apasionaba el hecho mismo de la sociedad, cómo estaba hecha. Hoy día, cuando hablo de eso con dominicos o jesuitas, están de acuerdo conmigo en que efectivamente la pérdida de la fe en la juventud cristiana se debe ante todo a esa hinchazón del infierno de la que rezumaban los colegios de sus órdenes. Todo eso coincide con la pérdida de la virginidad de la manera más normal en aquellos tiempos. ¡Qué miedo pasábamos!”¹⁴.*

¹³ Aub, 1984: 39-40.

2.1.2 LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES: EL CAFÉ POMBO Y RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

La Residencia de Estudiantes, desde su fundación en 1910 por la Junta para Ampliación de Estudios hasta 1936, fue el primer centro cultural de España y una de las experiencias más vivas y fructíferas de creación e intercambio científico y artístico de la Europa de entreguerras. En 1915 se traslada a su sede definitiva en la madrileña Colina de los Chopos. Durante toda esta primera etapa su director fue Alberto Jiménez Fraud, que hizo de ella una casa abierta a la creación, el pensamiento y el diálogo interdisciplinar. Tanto la Junta como la Residencia eran producto de las ideas renovadoras de la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos.

La Residencia se proponía complementar la enseñanza universitaria mediante la creación de un ambiente intelectual y de convivencia adecuado para los estudiantes. Características distintivas de la Residencia fueron: propiciar un diálogo permanente entre ciencias y artes y actuar como centro de recepción de las vanguardias internacionales. Ello hizo de la Residencia un foco de difusión de la modernidad en España, y de entre los residentes surgieron muchas de las figuras más destacadas de la cultura española del siglo XX, como el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí, el cineasta Luis Buñuel, del que es objeto la presente tesis doctoral, y el científico Severo Ochoa. A ella acudían como visitantes asiduos o como residentes, durante sus estancias en Madrid, Miguel de Unamuno, Alfonso Reyes, Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Pedro Salinas, Blas Cabrera, Eugenio d'Ors o Rafael Alberti, entre muchos otros.

Según palabras del propio Buñuel “*en la Residencia de Estudiantes me encontré ante una elección inevitable. En aquella elección influyeron el ambiente en que vivía, el movimiento literario que existía en Madrid en aquellos momentos y el encuentro con unos excelentes amigos. ¿En qué momento se decidió mi vida? Hoy resulta casi imposible determinarlo*”¹⁵.

Lo cierto es que, durante su estancia en La Residencia de Estudiantes, se produjo la coincidencia de varias generaciones de escritores como Ortega y Gasset, Unamuno, Valle Inclán, Galdós, Machado, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Pío Baroja... y de la que, posteriormente, sería la conocida Generación del 27, de la que Buñuel formó parte y entre los que se encontraban alguno de sus íntimos amigos, como García Lorca.

Era muy activa la vida en los cafés, donde se daban cita los intelectuales de la época y en unos casos hablaban de política, como es el caso de “*Café Platerías*”, que influye en los jóvenes de la época, haciéndoles, a algunos de ellos, decantarse políticamente como el propio Buñuel relata: “*he de decir que nuestra conciencia política estaba todavía entumecida y apenas empezaba a despertarse*”¹⁶. Exceptuando a una minoría de jóvenes estudiantes, la mayoría no tuvo la necesidad de manifestar su conciencia política hasta más o menos 1928, poco antes de la proclamación de la República, ya que se dedicaban más a su propia formación política a través de la lectura de las primeras revistas anarquistas y comunistas, que les permitían acceder a textos de Trotski y Lenin, entre otros. Buñuel relata que “*las únicas discusiones políticas en las que yo participaba —quizá fueran*

¹⁴ Buñuel, 1994: 46.

¹⁵ Buñuel, 1994: 47.

las únicas que había en Madrid— eran las de la peña del «Café de Platerías» de la Calle Mayor»¹⁷.

El cineasta comienza a escribir críticas cinematográficas y se sumerge en las corrientes políticas y literarias de la época. A Buñuel se le atribuye la fundación del primer cineclub universitario de España en la Residencia, en 1920.

De todos los escritores con los que Buñuel se relacionó durante su etapa en la Residencia, destacan, principalmente, dos. Por un lado, García Lorca, al que Buñuel se refiere del siguiente modo: *“Brillante, simpático, con evidente propensión a la elegancia, la corbata impecable, la mirada oscura y brillante, Federico tenía un atractivo, un magnetismo al que nadie podía resistirse (...). Nuestra amistad, que fue profunda, data de nuestro primer encuentro. A pesar de que el contraste no podía ser mayor, entre el aragonés tosco y el andaluz refinado —o quizás a causa de este mismo contraste—, casi siempre andábamos juntos (...). Juntos, los dos solos o en compañía de otros, pasamos horas inolvidables. Lorca me hizo descubrir la poesía, en especial la poesía española, que conocía admirablemente, y también otros libros. Por ejemplo, me hizo leer la **Leyenda áurea**, el primer libro en el que encontré algo acerca de san Simeón el Estilita, que más adelante devino Simón del desierto. Federico no creía en Dios, pero conservaba y cultivaba un gran sentido artístico de la religión”¹⁸.*

Cuando Buñuel recuerda a Lorca, tras su muerte, salen a la luz los verdaderos sentimientos del director calandino hacia el poeta. Recuerda el alejamiento que se produce entre ellos debido al estreno

¹⁶ Buñuel, 1994: 47.

¹⁷ Buñuel, 1994: 53.

de *Un perro andaluz*, puesto que, tal como relata el propio Buñuel, Lorca creyó que la película era contra él: “decía: -Buñuel ha hecho una peliculita así (gesto de los dedos), se llama **Un chien andalou**, y el perro (chien) soy yo”¹⁹.

Pero en 1934, según reconoce el director calandino, ya se habían reconciliado. El anuncio de la muerte del poeta fue una noticia excesivamente impactante para todos y el director, al recordar a su amigo, no duda en dejar fluir sus sentimientos: “De todos los seres vivos que he conocido, Federico es el primero. No hablo ni de su teatro ni de su poesía, hablo de él. La obra maestra era él. Me parece, incluso, difícil encontrar alguien semejante. Ya se pusiera al piano para interpretar a Chopin, ya improvisara una pantomima o una breve escena teatral, era irresistible. Podía leer cualquier cosa, y la belleza brotaba siempre de sus labios. Tenía pasión, alegría, juventud. Era como una llama. Cuando lo conocí, en la Residencia de Estudiantes, yo era un atleta provinciano bastante rudo. Por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuánto podría expresar”²⁰.

El otro escritor que influye en ese momento en la vida de Luis Buñuel es Gómez de la Serna. Buñuel se refiere a él como “Gómez de la Serna era un gran personaje, acaso la figura más famosa de las letras españolas. Era autor de numerosas obras y escribía en todas las revistas. Por invitación de un grupo de intelectuales franceses, un día se presentó en un circo de París, el mismo en el que actuaban los Fratellini. Ramón, montado en un elefante, tenía que recitar algunas de sus greguerías. Apenas había pronunciado la primera frase, el público prorrumpió en carcajadas.

¹⁸ Buñuel, 1994: 134-135.

¹⁹ Buñuel, 1994: 134-135.

Ramón se quedó sorprendido del éxito. Y es que no se había dado cuenta de que el elefante acababa de hacer sus necesidades en medio de la pista. Todos los sábados, de nueve de la noche a una de la madrugada, Gómez dela Serna reunía a su cenáculo en el «Café Pombo», a dos pasos de la Puerta del Sol. Yo no faltaba a ninguna de aquellas reuniones, en las que encontraba a la mayoría de mis amigos y a otros”²¹.

²⁰ *Buñuel, 1994: 50.*

2.1.3 EL MARQUÉS DE SADE

Los orígenes de la casa de Sade se remontan hasta el S. XII y hasta llegar al Marqués, se enriquecieron con numerosos servicios prestados a la Iglesia y el Estado, lo que les permitieron subir en la escala social y enriquecerse. Así en el momento de su nacimiento, Donatien Alphonse François de Sade, futuro marqués de Sade, pertenece a una familia burguesa de Francia.

Los primeros años de su educación, de 1744 a 1750, el Marqués de Sade los pasó en Provenza, bajo la tutela de su tío paterno, el abad de Sade, hombre erudito de costumbres libertinas con el que mantuvo el contacto durante toda su vida.

En 1750 su padre decide que regrese a París y lo matricula en el Colegio Louis le Grand, de jesuitas, dedicado sólo a la educación de nobles. En esta institución permaneció 4 años. Esto conecta al Marqués con Luis Buñuel, ya que el director calandino también pasó algunos años de su vida dentro de un colegio jesuita, lo que le marcó en su forma de entender el mundo, por la educación religiosa que recibió. Ciertamente, también, que ambos procedían de familias burguesas de Francia y España, respectivamente, pero también es cierto que no es comparable la educación que se recibía en la Francia ilustrada, que la que se promulgaba en España. Francia era más liberal en aquella época de lo que lo era España y esto también es relevante, ya que, pese a los puntos en común, se establecen enormes diferencias entre ambos.

A medida que fue avanzando de edad, sus tendencias libertinas se fueron agudizando hasta verse involucrado, principalmente, en dos escándalos, aunque también protagoniza otros muchos menores.

El primero se conoce como el escándalo de Arcueil. Sade, en la plaza de las Victorias de París, lugar frecuentado por prostitutas, recurre a los servicios de una de ellas, Rose Keller. Más tarde ella declara que se encontraba mendigando y que Sade la llevó engañada a la casa de este en Arcueil, donde la flageló. Sade, por orden del Rey, fue encerrado en el castillo de Saumur, desde donde fue trasladado después a Pierre-Encise, cerca de Lyon, pasando por la Conciergerie de París para declarar ante el parlamento. Pasó en prisión siete meses, pero su mayor perjuicio fue que el incidente se convirtió en un escándalo que llegó a traspasar las fronteras de Francia, en el que las declaraciones de la demandante, deformadas y amplificadas, lo mostraban como un noble disoluto que malhirió a una pobre mendiga para probar una supuesta pócima reparadora.

El segundo fue el llamado caso Marsella. Se produjo en 1772. Sade marchó a Marsella junto a su criado Latour. Allí se reunió con cuatro jóvenes prostitutas en una casa y junto a ellas y su sirviente realizó una pequeña orgía y las hizo ingerir unas pastillas que provocaban efectos afrodisiacos. Por la tarde, Sade, visitó a la prostituta Marguerite Coste, a la que hizo tragar el resto de las pastillas. Ocho días más tarde se ordenó el arresto del marqués y su criado, que sabiendo de su arresto, huyeron a Italia llevándose consigo a Anne- Prospère a la que Sade hizo pasar por su esposa. Aun así, se produjo un proceso contra el Marqués y se le condenó a muerte por envenenamiento y ambos recibieron condena por delito de sodomía. Tras el juicio, lleno de irregularidades, fue ejecutado y quemado en efigie, produciéndose así su muerte civil.

De estos dos casos, lo más llamativo es que de ninguno de los dos se mostraron pruebas contundentes de lo que se le acusaba y estuvieron plagados de irregularidades.

Durante los veintisiete años de su vida, que Sade pasó en la cárcel, se dedicó a escribir varios libros que fueron recibidos por la crítica con gran escándalo, puesto que narraban explícitas descripciones de violaciones e innumerables perversiones, actos con una violencia extrema que, en ocasiones, trascendían los límites de lo permitido. Sus protagonistas son antihéroes libertinos que protagonizan escenas de violencia y que a través de falacias de todo tipo justifican sus acciones.

El problema de las obras de Sade ante la opinión pública, y tras los escándalos acaecidos en su vida, es que tomaban lo que en estas se narraba como sucesos verídicos, aunque no fueran tales. Precisamente, esto es lo que llama la atención de Luis Buñuel de la obra del Marqués, puesto que, según el propio director calandino: *“Sade todo lo lleva a cabo en su imaginación y sólo en ella (...) Sade se opuso a los guillotamientos. Igualmente se hubiera opuesto a las barbaridades de los nazis y seguramente estos lo habrían fusilado”*²².

Así, la influencia de Sade en Luis Buñuel no sólo interviene en la visión que éste puede ofrecerle de la religión o de la burguesía, y que ambos comparten, sino que le permite acceder a un universo imaginativo donde todo es posible, tal y como Sade demuestra en sus publicaciones, y que Buñuel aprovechará para plasmar en sus películas.

Uno de los puntos en común más importantes entre Sade y Buñuel es precisamente que ambos dirigieron su obra contra la moral que reinaba en la sociedad occidental de la época, donde cada uno de ellos se había educado y en la que vivían.

²¹ Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 87.

Por tanto, esta influencia no es baladí, tal y como el propio Luis Buñuel declara: “Me ha gustado Sade. Tenía más de veinticinco años cuando lo leí por primera vez, en París. Me causó una impresión mayor aún que la lectura de Darwin”²³

Sobre la lectura de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* Buñuel reconoce que hasta entonces no conocía nada de Sade y le sorprendió su lectura. Su paso por la Universidad le había permitido acceder a la lectura de grandes obras maestras de la literatura universal –desde Camoens hasta Dante y de Homero a Cervantes – pero se extrañaba de no haber tenido acceso a Sade: “¿Cómo pues podía yo ignorar la existencia de este libro extraordinario que examinaba la sociedad desde todos los puntos de vista, magistral, sistemáticamente, y proponía una tabla rasa cultural? Para mí, fue una impresión considerable. La Universidad me había mentido. Otras obras maestras me parecían al instante despojadas de todo valor, de toda importancia. Intenté releer la Divina Comedia, que me pareció el libro menos poético del mundo, menos poético aún que La Biblia. ¿Y qué decir de Os Lusíadas? ¿De la Jerusalén libertada? Me decía: ¡habrían tenido que hacerme leer a Sade antes que todas las demás cosas! ¡Cuántas lecturas inútiles! (...) Si bien el interés que hoy siento por Sade ha envejecido – pues el entusiasmo por todas las cosas es efímero -, no puedo olvidar esta revolución cultural. La influencia que ejerció en mí fue, sin duda considerable”²⁴.

Tal y como Buñuel relata, el primer contacto entre Sade y el director se produce en París, algo que no es poco importante, puesto que coincide con su adscripción al grupo surrealista, puesto que, tras realizar *Un perro andaluz*, filma *La Edad de Oro*, donde encontramos

²² Buñuel, 1994: 255-257.

²³ Buñuel, 1994: 255-257.

la primera referencia explícita a Sade, como posteriormente analizaremos.

De hecho, poco antes de la realización de *La Edad de Oro* Robert Desnos descubre a Buñuel la existencia de Sade en una comida en casa de Tual puesto que, al hablarle de él, el director calandino dijo no conocerlo. Ahí fue cuando entró en contacto con *Las 120 jornadas de Sodoma* y, según él relata, tuvo en sus manos el mismo ejemplar que habían leído Proust y Gide, ya que en esa época no se reeditaba a Sade. La edición parece ser que era de un profesor alemán que imprimió 10 ejemplares en 1905 y al que Buñuel tuvo acceso era el único ejemplar en Francia y supuso un gran shock para él: “*en Sade descubrí un mundo de subversión extraordinario, en el que entra todo: desde los insectos a las costumbres de la sociedad humana, el sexo, la teología. En fin, me deslumbró realmente*”²⁵.

Así, Buñuel se aproxima a la obra del Marqués gracias a los surrealistas y su paso por el surrealismo está vinculado a la figura de Sade, tal como él mismo declara: “*Sade influyó más que nadie, no sólo en mí, sino en los surrealistas, en el surrealismo*”²⁶. De esta primera aproximación nace *La Edad de Oro*, donde la escena final está dedicada a esta obra y vemos cómo el personaje de Cristo se relaciona con el del Marqués, algo que no sólo aparecerá en este film, sino en otros del cineasta. Gracias al surrealismo ha tenido acceso a una moral alternativa a la establecida por la sociedad, donde Buñuel no encuentra fisuras a la hora de analizarla. El surrealismo y Sade marcarán el resto de su obra y nunca los abandonará, aunque sí es cierto que se verá obligado a cambiar su discurso e introducir estos elementos de un modo más implícito para poder seguir haciendo cine.

²⁴ Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 28-29.

²⁵ Sánchez Vidal, 1993:221.

El propio cineasta reconoció sentirse impregnado por esa forma de ver el mundo y el surrealismo: “lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo”²⁷.

El hecho de que Buñuel conociera a Sade a través de los surrealistas tiene lógica, primero porque estaban prohibidas, no había ejemplares de las obras y se acercó a las primeras lecturas gracias a la vizcondesa de Noailles que se los prestó puesto que, además ella, estaba emparentada con la familia Sade y tenía acceso a los ejemplares. Por otro lado los surrealistas, desencantados con la realidad que les rodeaba, viraron su mirada hacia la Edad Media y el S. XVIII, interesándose por la novela negra y por autores como Sade *“que hizo de su vida una auténtica “novela negra”. Los surrealistas tejen una leyenda en torno a su nombre. Es para ellos el más alto y exaltante ejemplo. Su lúcido materialismo, su búsqueda de lo absoluto en el placer, en todas sus formas y, particularmente, en el terreno sexual; su oposición a los valores tradicionales y a quienes los representan, sus dotes de visionario, forman el dibujo acabado de hombre tal como lo conciben ellos”*²⁸.

Aun así, los surrealistas reprochaban a Sade no haber tenido en su vida una actitud tan revolucionaria como en su obra. Para ellos, el Marqués habría tenido una postura “pasiva” ante los hechos, desde su punto de vista; algo con lo que ellos diferían puesto que lo que querían era tomar partido en la sociedad y utilizar el arte, la literatura... para cambiar el orden social establecido. Pero lo cierto es que Sade consiguió, a través de sus obras, causar muchísimo más

²⁶ Buñuel, 1994: 140.

²⁷ Nadeau, 1975: 49-50.

revuelo y preocupación entre las autoridades, civiles y eclesiásticas, del que pudieron causar los surrealistas en su conjunto. Bien es cierto que, debido al escándalo que sus obras provocaron, Sade fue perseguido y juzgado, algo similar a lo que le ocurrió a Buñuel, único surrealista que soportó durante la mayoría de su vida la prohibición y la censura. Así, ninguna obra surrealista consiguió armar tanto revuelo por parte de público y autoridades como las obras de Buñuel, no solo con *Un perro andaluz* o *La Edad de Oro*, sino con la totalidad de sus obras, como es el caso de *Viridiana* o *Los Olvidados*. En este sentido, por tanto, solo son comparables las obras de Buñuel con las del Marqués.

Otro de los puntos de fricción que podrían existir entre Sade y los surrealistas era la apología del crimen sexual que se desprendía de la obra de Sade, puesto que los surrealistas tenían un alto concepto del amor. Pero lo cierto es que los personajes de Sade nunca se presentan como modelos, sino que los usa para hablar de la descomposición de la sociedad. De todos modos, los surrealistas no sólo entendían el amor como algo idílico, sino que también querían mostrar el resto de terrenos que lo rodeaban y esto pasaba por suprimir los tabúes sexuales. Precisamente, Buñuel en su cine deja claro su interés por la perversión sexual, algo que se ilustra perfectamente en *Belle de jour* o *El fantasma de la libertad* y ahí es donde Sade tiene, si cabe, más presencia, “*desde este punto de vista Sade es el que desvela aquello que nadie se había atrevido a decir aún del hombre. Se comprende por lo tanto que esa expansión de lo decible, de lo pensable y de lo imaginable coincide con el pensamiento surrealista*”²⁹

En este sentido, fue Sade el que se encargó de acabar con los tabúes sexuales y de empujar a los surrealistas a que traspasaran

²⁸ Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 16.

el concepto de amor idílico, ya que *“el delirio sadiano exalta el deseo hasta el extremo de anular una concepción realista de la realidad: su erotismo constituye una puerta abierta a la superrealidad del surrealismo”*³⁰.

Para Octavio Paz “la lógica de Buñuel es la razón implacable del Marqués de Sade. Este nombre esclarece la relación entre Buñuel y el surrealismo: sin ese movimiento habría sido de todos modos un poeta y un rebelde; gracias a él, afiló sus armas. El surrealismo, que le reveló el pensamiento de Sade, no fue para Buñuel una escuela de delirio, sino de razón: su poesía, sin dejar de ser poesía se volvió crítica”³¹.

²⁹ Giménez-Frontín, 1891: 94.

³⁰ Paz, 1980: 100.

2.1.4 BENITO PÉREZ GALDÓS

Tal y como Luis Buñuel declara a Max Aub en una de las entrevistas que le concede: “es la única influencia que yo reconocería, la de Galdós, así, en general, sobre mí” queda bastante claro que uno de los autores fundamentales a la hora de entender la obra cinematográfica de Luis Buñuel es Galdós. Incluso Buñuel en sus memorias se refiere a él como “el gran Galdós” con el que, según el director, coincidió en alguna ocasión.

Lo cierto es que de todos los autores que han influido en el director calandino, Galdós es al que más tarde accedió, en 1930, cuando viaja por primera vez a los Estados Unidos, es cuando toma contacto con la obra del autor canario. Antes lo conocía pero le despreciaba, quizá en esta época fue cuando cambió de opinión. Este hecho no es de extrañar, ya que, entre sus compañeros de La Residencia, Galdós no era bien recibido e incluso, algunos se consideraban “antigaldosianos”. Rafael Alberti habla sobre este hecho con Max Aub en una entrevista: *“Me gusta mucho ahora, de mayor, toda esa novelística que antes, cuando tenía veinte años, ni siquiera atendía a ella, [...] No la leíamos. E incluso nos dábamos el lujo de no hablar bien de ella, o, por lo menos, de ignorarla. [...] Pero hace ya más de veintitantos años que leo todo eso. Es el jaleo inmediato a nosotros, nuestra propia familia. Esa novela de Galdós que uno está leyendo le gusta tanto porque no es ya una novela, sino que se cae en la cuenta de que es la madre de uno: que es una tía mía, Josefina, que tenía visiones; que es mi tío Vicente, que se emborrachaba y se ponía de rodillas ante el Santísimo Sacramento y luego se iba a su logia masónica –porque era masón-. Cosas extraordinarias que están*

en Galdós y que ahora se da uno cuenta de que la familia de uno era eso y que por eso nos gustan, porque éramos parte³²”.

No es de extrañar que, por esta época, y dado su poco contacto con España, a la que no regresaría hasta 1935, el director calandino comience a leer la obra galdosiana, reconocida como realista, que se encargó de retratar perfectamente la realidad de la época, en una primera etapa, y posteriormente de reflexionar en torno a la religión. Así, coincidiendo con las palabras de Alberti, donde la obra galdosiana atrapa por retratar perfectamente a cualquier miembro de cualquier familia, creo que Buñuel encontró en Galdós el modo de volver a España, y, posteriormente, pudo utilizar su ambiente y rasgos de sus personajes para, pese a encontrarse en México, poder trasladar la ficción perfectamente a España, ya que las películas de Buñuel, incluso las mexicanas, aunque no tanto las consideradas alimenticias, están envueltas por un profundo españolismo y esto hace que, aunque el espectador sea consciente de que el relato se desarrolla en México, sienta la ficción como propia, como si se produjera en España, ya que retrata perfectamente a la sociedad española de la época, como veremos posteriormente.

Por otra parte, también cabría considerar que, aunque poco, en la residencia de Estudiantes, Buñuel podría haber tenido contacto con las obras de Galdós, pero que, hasta su estancia en Estados Unidos, no se planteó la importancia de las obras del autor canario. Así podríamos ver su influjo más inmediato en *Las Hurdes: tierra sin pan* donde el director opta por un tipo de cine más realista, comprometido con la realidad social del momento, usado como instrumento desde el que poder cambiar la sociedad, acorde con los planteamientos del Partido Comunista en la época, partido, en el que está más que probado, que militó durante una larga parte de su vida,

³¹ Aub, 1984: 295.

y por el que optó cuando el grupo surrealista obligó a los comunistas que lo integraban a decantarse por la militancia en el surrealismo o en el comunismo³³, tal y como queda de manifiesto en *Los años rojos de Luis Buñuel*³⁴.

Tras el regreso de Estados Unidos, donde mantenemos que podría haber conocido Luis Buñuel más en profundidad la obra galdosiana, nos encontramos con un hecho que reafirmaría nuestra hipótesis, ya que el influjo que causa Galdós en el director calandino tiene su explicitación más inmediata en *Filmófono*³⁵, cuando en 1935,

³² *La relación amor-odio entre surrealismo y comunismo pasa por diferentes etapas de las cuales caben resaltar tres. La primera se produce a finales de 1929 cuando las diferencias entre los surrealistas y algunos miembros expulsados del grupo provocan la aparición de un segundo manifiesto surrealista, La Revolución Surrealista, Segundo Manifiesto donde Breton, como líder del grupo, insiste en la importancia de la lucha social, recordando los nombres de Marx, Feuerbach o Hegel. Creen que el surrealismo no puede quedarse solo en la resolución de problemas psicológicos sino que debe propugnar la revolución. En este manifiesto se vuelve a justificar la adhesión del grupo al Partido Comunista y a las fuerzas o movimientos sociales que buscan hacer la revolución. Pero en una etapa posterior, en 1930, se dan cuenta de que pese a los intentos de colaborar activamente con la revolución, que incluso cambiaron el nombre de La Revolución Surrealista por El Surrealismo al servicio de la Revolución, el surrealismo empieza a tener dos vertientes que pasan por, una la revolución política, al frente de la cual se colocan Aragón y Sadoul, y otra que explora las fuerzas desconocidas que brotan del corazón del hombre, encabezada por Dalí y su tesis paranoica-crítica. Breton intentará mediar y conciliar entre las dos tendencias. En ese mismo año Aragón y Sadoul, Buñuel también estaba invitado, viajarán a Rusia para participar en el II Congreso Internacional de Escritores Revolucionarios y a su vuelta, la postura de Aragón se radicaliza puesto que se compromete, más aún si cabe, con el Partido Comunista y tras unos escándalos renegará del surrealismo en 1932, cuando será expulsado. Poco después Buñuel abandonará el grupo surrealista también Pero las fricciones seguirán existiendo entre las dos tendencias y en 1932 el partido comunista dice que tienen que elegir entre surrealismo y comunismo y Breton junto con la mayoría de integrantes del grupo abandonan el partido, mientras Aragón encabeza el pequeño grupo de los que optan por el PC, entre los que se encuentran Sadoul y Buñuel.*

³³ Carta recogida en Gubern y Hammond, 2009: 117-120.

³⁴ *Productora cinematográfica creada por Urgoiti y Luis Buñuel en 1935 tras la propuesta de este último al primero. Pero el director calandino puso una condición, solo aparecer como productor ejecutivo, sin aparecer en los títulos de crédito, a pesar de haber dirigido alguno de los films de la productora. Esto puede entenderse como un "rechazo" de Buñuel ante este tipo de cine, comercial y de poco interés intelectual en un principio, y de ahí su rechazo a aparecer en los créditos. Aun así, Buñuel tenía en mente desarrollar el método de producción estadounidense que había conocido durante su estancia en Hollywood, ampliar*

proyectan las adaptaciones de *Ángel Guerra*, *Fortunata y Jacinta* y *Doña Perfecta*.

El interés y el influjo de Galdós en Buñuel lo marcarán, en toda su obra, no sólo en las adaptaciones cinematográficas que hace de dos novelas suyas, sino como mantuvimos en párrafos anteriores, le servirá como modo de ambientación de las diégesis donde se desarrollan sus relatos, como referencia para no separarse nunca de la España que quiere mostrar, a pesar de encontrarse, en algunas de sus películas, muy lejos de ella.

Como antes se ha señalado, Buñuel llevará a cabo la adaptación de dos novelas de Galdós; *Nazarín* que la llevará a la gran pantalla en 1958, con un guión adaptado por el propio Luis Buñuel, Julio Alejandro y Emilio Carballido; y *Tristana*, adaptada por Buñuel y Julio Alejandro nuevamente, en 1970, que rodará en España, será su regreso tras el escándalo de *Viridiana*, película, ésta última, que sin ser propiamente una adaptación de Galdós, sino un guión original, bebe claramente de dos novelas del escritor canario: *Halma* y *Ángel Guerra*, como posteriormente apuntaremos.

El propio Luis Buñuel se refirió a las dos adaptaciones “puras” apuntando que *“Nazarín no es una de las grandes novelas de Galdós y tampoco Tristana [...] Cuando filmo una novela, me siento más libre si no es una obra maestra, porque no me cohíbo para transformar y meter todo lo que quiero. En las grandes obras hay un*

la temática del cine español hacia unos terrenos diferentes de las españoladas y adaptaciones zarzueleras que a la sazón imperaban y crear un cine popular cercano a los nuevos valores que propugnaban los sectores sociales que apoyaban La República, en la línea del documental anterior sobre Las Urdes. Luis Buñuel siempre se comportó como un productor ejecutivo, al estilo americano, en la productora, en el sentido más estricto de la palabra, puesto que negaba el privilegio del “director’s cut” al director del film y nada que no fuese aprobado por él aparecía en la película, desde los actores, la música, las escenas, etc.

*gran lenguaje literario ¿y cómo hace usted para pasar eso a la pantalla?*³⁶". Esto es precisamente lo que intentaremos descifrar en el siguiente epígrafe.

³⁵ Pérez Turrent y De la Colina, 1993:104.

2.2.1 EL UNIVERSO GALDOSIANO EN LA OBRA DE LUIS BUÑUEL

2.2.1.1 NAZARÍN. LA CARIDAD NO PUEDE SOLUCIONAR LOS PROBLEMAS QUE A LA JUSTICIA COMPETEN

2.2.1.1.1 LA NOVELA

Sobre finales del S.XIX en España se produce una crisis de carácter global, pero que no se identifica con la pérdida de las colonias españolas en 1898 y se reconoce como el “dolor de España”. En este periodo, la clase media intelectual pierde el equilibrio ideológico que mantenía desde 1875, debido a la ya desprestigiada paz canovista. Y a esta crisis española se le suma otra europea moral y espiritual. Los intelectuales rechazan el cientifismo como filosofía y viran hacia la metafísica, el idealismo y, en algunos casos, optan por posturas irracionales del decadentismo. En la literatura, el concepto del realismo cae y, con él, la forma naturalista de la estética y ética de la novela. En los realistas como Galdós crece la corriente espiritual y se comienza a desconfiar de la realidad. La observación del mundo ya no bastaba y se comienzan a interrogar sobre lo que sucede en el interior del individuo.

En el caso concreto de Galdós, su actitud varía a lo largo de su vida. Primero, luchó por derrocar a Los Borbones y, cuando lo consiguió, se dio cuenta del caos que

sobrevenía a la sociedad española. Poco a poco se va convirtiendo en monárquico y, en 1886, se presenta a las Cortes como candidato, siendo elegido como diputado por Guayama (Puerto Rico) del Partido Liberal Dinástico. Así entra en el sistema, pese a sus adscripciones republicanas. Cree que hay que educar al país, sacrificando de momento la libertad, para poder asegurarla en un futuro.

Galdós rechazaba la violencia y el callejón del reformismo le condujo hacia el utopismo neocristiano. Con *Ángel Guerra* (1890), Galdós comienza su etapa “espiritualista”, donde atiende a los valores del yo definidos por el humanismo cristiano. De esta época destacan *Nazarín* (1895) y *Misericordia* (1897).

En el discurso de recepción en la Real Academia en 1897, Galdós declara que, en una época de descomposición social como la que se está viviendo, el arte cobra valor sólo si atiende a lo humano en mayor medida que a lo social. Para Galdós, en esta época, los valores espirituales son los únicos que pueden orientar a la humanidad en ese momento.

Dentro de este contexto, Galdós escribe, según las palabras del propio Buñuel, “la historia de un cura excepcional que quiere vivir de acuerdo a la letra y al espíritu del cristianismo original”³⁷.

El *Nazarín* de Galdós transcurre en Madrid y alrededores y forma parte de las “novelas contemporáneas”,

³⁶ Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 105.

por lo que se desarrolla en torno a 1895, que es cuando se publicó, justo bajo la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, madre de Alfonso XIII.

La primera parte de la novela se desarrolla en torno a un martes de carnaval y las demás son continuación de esta primera. El tiempo total en que transcurre en esta primera parte ronda el mes o los dos meses, no es un periodo largo. En este momento, en el canje de la primera a la segunda parte, vemos un cambio en el narrador de la historia. De contarnos la historia en primera persona pasamos al narrador omnisciente.

Nazarín se desenvuelve dentro de una sociedad que no entiende “una vida cristiana en pleno S. XIX”. Octavio Paz se refiere a la novela sosteniendo que “el tema de Pérez Galdós es la vieja oposición entre el cristianismo evangélico y sus deformaciones eclesiásticas e históricas. El héroe del libro es [...] un verdadero protestante: abandona la Iglesia, pero se queda con Dios”³⁸.

Sánchez Vidal encuentra que *Nazarín* es la obra de un hombre maduro, sensible a los estímulos de la novela rusa que se estaba extendiendo por Europa y en especial al misticismo de Tolstoi. Se trata, por tanto, de la coincidencia en el tiempo de similares inquietudes que preocupan a los intelectuales de la época de distintos países. Tal como sostiene Sánchez Vidal, *Nazarín* plantea una pregunta “que puede encontrarse en una amplia gama de escritores, desde el Faulkner de *Una fábula* hasta el Dostoievski de *La*

³⁷ Paz, 2000: 38.

*leyenda del Gran Inquisidor. ¿Qué sucedería si Cristo reapareciera hoy?*³⁹

³⁸ *Sánchez Vidal, 1984: 220.*

2.2.1.1.1 EL PERSONAJE DE NAZARÍN, UN CRUCE ENTRE DON QUIJOTE Y JESUCRISTO.

Tal como señala el propio Lissorgues “en *Nazarín la estructura interna “crística”, llamémosla así, se conjuga con otra claramente derivada de El Quijote*⁴⁰”. El personaje de Galdós es un cruce entre Cristo y Don Quijote tal como señala el propio Buñuel: “es un Quijote del sacerdocio, y en lugar de seguir el ejemplo de los libros de caballería, sigue el de los Evangelios. En vez de tener al escudero Sancho Panza, es acompañado por dos mujeres que son un poco sus escuderas”. Al mismo tiempo, Beatriz podría ser la Magdalena y Ándara sería una versión femenina de San Pedro”⁴¹.

En referencia a las similitudes entre el Nazarín y Don Quijote, la principal, desde nuestro punto de vista, es la reacción que genera entre quienes lo conocen: a ambos personajes, quienes les rodean o los toman por locos o por santos, en el caso de Nazarín, caballero, en el caso de Don Quijote y siempre están acompañados de sus “fieles escuderos”, Ándara y Beatriz en un caso, Sancho Panza en el otro, que nunca dudan de ellos ni los ponen en entredicho.

³⁹ Lissorgues, 1988: 177-193.

⁴⁰ Pérez Turrent y De la Colina, 1993:103.

Además, podemos establecer ciertas similitudes entre las alucinaciones que sufren los dos personajes. Nazarín se obsesiona con la idea de su encuentro con Jesucristo al que solo puede llegar a ver en sus delirios febriles al final de la novela; en el caso de Don Quijote, obsesionado con los libros de caballería, acababa convirtiendo los molinos de viento en gigantes con los que combatir.

Nazarín concibe la religión de forma similar a como Don Quijote entendía los libros de caballería. Tras recorrer ambos caminos paralelos, al llevar sus planteamientos al extremo, ambos sufren alucinaciones.

Respecto a las concomitancias entre el personaje de Galdós y Jesucristo, vemos muchos nexos de unión. En primer lugar, ambos personajes son hombres de pueblo, que se encuentran cómodos entre los pobres, tal y como el propio Nazarín señala *“los pobres, es decir, los míos”* (pág. 31). Entienden la pobreza como una *“condición esencialísima”* (pág. 30) y esto recuerda en gran medida al Jesucristo de Renan en su obra *La Vida de Jesús* que sostenía que *“la pobreza continuó siendo un ideal del que la verdadera línea de Jesús nunca se apartó. No poseer nada fue el verdadero estado evangélico; la mendicidad se convirtió en una virtud, un estado de santidad”*⁴².

⁴¹ Renan, 1985: 164.

Tanto el personaje de Galdós como el propio Jesucristo se relacionan con gente de clase baja, con pocos o ningún recurso económico, se dedican a hacer el bien y son seguidos por sus “discípulos”, que los toman como referencia de conducta. Además, hacen algún que otro milagro que, en el caso de Jesucristo, son claros, mientras que en el de Nazarín están más en entredicho, como es el caso de la curación de la niña.

Tras la repudia, por parte de La Iglesia, del personaje de Galdós, vemos cómo la historia que se desarrolla a continuación, esa travesía, a medida que avanza, va encontrando más puntos de unión con la llamada Pasión de Jesús. Hay elementos tan llamativos como el pasaje de la detención de Nazarín en el campo a manos de la autoridad competente acompañada de gente del pueblo, que recuerda a la detención de Jesucristo por parte de la guardia romana y el desasosiego y la intranquilidad de la noche anterior junto a Ándara y Beatriz recuerdan al pasaje del Nuevo Testamento del Monte de los Olivos, así como la actitud de Beatriz, dispuesta a mostrar todo su aprecio y amor a Nazarín, recuerdan a las horas previas a la detención que viven los discípulos de Jesucristo, cuando se encuentran más cerca que nunca de él y así se lo demuestran.

Durante la detención, según narra el Nuevo Testamento, Pedro se encara con la guardia romana para impedir que Jesucristo sea detenido mientras éste otro no opone resistencia a los que lo apresan e, incluso, se resigna a su destino. En esto también se

coincide con lo que sucede en la novela: Nazarín no opone resistencia, mientras que Ándara se encara y está dispuesta a pelearse con quien fuera necesario para evitar el arresto del sacerdote.

Tras la detención de Nazarín, comienza una travesía llena de burlas e insultos, que ya lo habían acompañado en el momento de su captura, por parte de la gente del pueblo y de otros tantos presos que lo acompañan. Este calvario también recuerda al que sufrió Jesucristo, que además de portar una pesada cruz sobre sus hombros, tuvo que soportar los insultos y burlas de otros detenidos y de la gente del pueblo.

Una vez que Jesucristo es clavado en la cruz, vemos cómo el Nuevo Testamento muestra un momento de debilidad, de duda, ante la posibilidad de haber sido abandonado por su padre. Esto también se refleja en la novela y, tanto en un caso como en el otro, ambos personajes consiguen apartar sus dudas y seguir en su camino hacia delante.

Lo mismo sucede con el pasaje de “el buen ladrón” que se recoge, tanto en el Nuevo Testamento, como en la novela galdosiana. En el evangelio de San Lucas se recoge el hecho siguiente: *“Uno de los malhechores colgados lo insultaba: ¿No eres tú el Mesías? Sálvate a ti y a nosotros. El otro le reprendía: Y tú, que sufres la misma pena, ¿no respetas a Dios? Lo nuestro es justo, pues recibimos la paga de nuestros delitos; éste en cambio no ha cometido*

*ningún crimen. Y añadió: Jesús, cuando llegues a tu reino acuérdate de mí. Jesús le contestó: Te aseguro que hoy estarás conmigo en el paraíso*⁴³. En la novela se narra un pasaje parecido, tras la paliza que varios presos asestan al sacerdote: uno de ellos sale en su defensa mientras los otros siguen increpando a Nazarín. El cura, agradecido le dice que aún queda salvación para él, puesto que su alma no está del todo viciada. El ladrón le reprocha que yendo a prisión será imposible que exista salvación para él y Nazarín le asegura que, tanto en prisión, como fuera podrá mejorar su conducta si él quiere. El ladrón, incrédulo, le pide a Nazarín que lo lleve con él y éste le asegura que pensando en ir con él conseguirá estar con el cura. El ladrón, resignado, acepta la solución del sacerdote, pero la novela deja clara que la solución que le ha dado es inútil, responde a un acto de fe, pero no es práctica en el mundo terrenal.

⁴² *Evangelio según San Lucas, capítulo 23, versículo 43.*

2.2.1.1.1.2 AMBIENTACIÓN, INFLUENCIA Y TEMÁTICA DE NAZARÍN NOVELA

Nazarín se desarrolla dentro de un ambiente social humilde, los personajes que se retratan en la novela pertenecen al tejido más bajo -e incluso marginal- de la sociedad y, para quedar totalmente de manifiesto, se contraponen con otros personajes más episódicos que pertenecen a las capas más acomodadas

La miseria que rodea a la casa de la “tía Chanfaina” recuerda a las pinturas negras de Goya o los personajes de la picaresca. En ambos casos, lo que busca es ahondar y sacar a la luz la realidad del pueblo español de las últimas décadas del S. XIX. Esto concuerda perfectamente con la tendencia que aparece a partir de 1883 donde se comienzan a llevar a cabo una serie de labores desde el Instituto de Reformas Sociales, para llegar a un conocimiento profundo de la pobreza y los problemas de los estamentos más bajos de la sociedad. Todo este caldo de cultivo provoca la aparición del naturalismo espiritualista.

Uno de los antecedentes que determinan este cambio de actuación proviene de la literatura rusa, donde las lecciones de Pardo Bazán en el Ateneo de Madrid en 1887 son claves. De hecho, podemos encontrar en las novelas de Galdós el influjo de Tolstoi a través de las teorías del perdón que el escritor ruso sostiene y de las capacidades para

llevarlo a cabo. Esta teoría a la que se hace referencia podemos encontrarla en la novela que nos ocupa en el capítulo donde el sacerdote decide perdonar a quienes lo han agredido, tanto en el camino, como en el calabozo. En esta escena, el cura se debate entre el odio, la furia, y la necesidad innata del ser humano de defenderse y lo que finalmente logra, el perdonar a los agresores y no alterarse pese a la lucha de sentimientos que se producen en su interior. Además, nos encontramos con otro elemento clave de la literatura rusa, la desconfianza en el progreso y los problemas que éste está causando en la sociedad. Esto se refleja en la novela en la conversación que Nazarín mantiene con Don Pedro, donde Nazarín deja clara su posición frente al progreso: *“después de los progresos de la mecánica, la Humanidad es más desgraciada; el número de pobres y hambrientos, mayor; los desequilibrios del bienestar, más crueles”* (pág. 133). Además de esto, la filosofía de Nazarín, donde el sufrimiento y la sumisión prevalecen sobre el espíritu de lucha, que queda clara en la actitud que el sacerdote adopta ante la vida, conecta con la idea de Dostoievski.

De todos modos, queda totalmente claro en la novela que la actitud que Nazarín tiene es individualista. Este individualismo, en ciertos momentos, conecta con el anarquismo pacífico que proponían Stirner y Proudhon. Los tres renuncian a la propiedad privada y en el caso de Nazarín se recoge perfectamente en sus palabras: *“¡La propiedad! Para mí no es más que un nombre vano, inventado por el egoísmo. Nada es de nadie. Todo es del primero que*

lo necesita". (pág. 23) Y esta no concepción de la propiedad privada quedó previamente reflejada en *El Quijote*, personaje con el que conecta el personaje de Galdós. El Quijote se refiere a su posicionamiento acerca de la propiedad privada en el "discurso de la Edad de Oro" donde dice lo siguiente: "*Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzasen aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo u mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes*" (Quijote I, pág. 11)

Nazarín se posiciona al lado de los desfavorecidos y duda de la justicia terrenal para poder resolver los problemas de los ciudadanos, además de no importarle en absoluto el juicio que las autoridades terrenales realicen de él, sino las que su Dios lleve a cabo. Así la solución que plantea Nazarín para los seres humanos no es de orden social, sino espiritual. El sacerdote, además, en un momento de la conversación que mantiene con Don Pedro, hace referencia al papa León XIII, que representó un cambio de orientación en el pensamiento social-cristiano, que, gracias a él, se mostraría reacio con las clases más adineradas y que, busca así, despertar sus conciencias. Esta filosofía es compartida por parte de varios pensadores europeos como Kingsley y Carlyle en Gran Bretaña, o Lamennais y Leroux en Francia. Así, a la idea de fraternidad propugnada por el socialismo, se contraponen la idea de caridad y para

Galdós el concepto de caridad es imprescindible para poder entender a Nazarín. Concepto, el de caridad, al que ataca frontalmente Buñuel en la adaptación que hace de la novela.

Precisamente, este énfasis en la caridad, tiene, como se ha dejado entrever, raíces filosóficas. A finales del S. XIX, en plena crisis del positivismo, los pensadores europeos comienzan a volver la cara hacia Oriente. Kierkegaard sostiene que *“la religión institucional (denostada por él como fraude de la Cristiandad) termina desembocando como mera forma de autoindulgencia, mientras que la autoabnegación, el sufrimiento y la devoción a Dios constituyen la opción salvadora”*⁴⁴. Estas ideas concuerdan con el espíritu de Nazarín. Así, Galdós lo recoge en esta novela como plasmación de una corriente que estaba en la sociedad de su tiempo. Precisamente, esto concuerda con el alma de los estilitas que proliferaban en Oriente en la Edad Media, que conecta en Nazarín con el episodio en que el sacerdote se encarama a la torre de un castillo en ruinas para poder meditar y, posteriormente, se desarrolla en su totalidad en *Simón del desierto*, donde se recoge la historia de un anacoreta que vive en lo alto de una columna para estar más cerca de Dios.

Volviendo al tema de la caridad, en la novela se pone en entredicho la utilidad de la misma para poder resolver problemas que competen a la justicia,

⁴³ Hoenderich, 2000: 200.

y queda clara su inutilidad. En este caso, la vida de Nazarín se asemeja mucho más a la de Jesucristo que a la de Don Quijote, y hay dos personajes que especialmente son críticos con la actitud de Nazarín y su intención de resolver los problemas de justicia a través de la caridad. Estos dos personajes son el preso, con el que mantiene la conversación que hace referencia al buen y mal ladrón y la tía Chanfaina. Esto, en la película, es más pertinente que en la novela, puesto que en la película se ataca, como he dicho, frontalmente a esta actitud, mientras que la novela pertenece a la etapa espiritualista de Galdós y este debate no tiene sentido.

2.2.1.1.2 NAZARÍN, LA PELÍCULA

2.2.1.1.2.1 SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON LA NOVELA

La película comienza con un cuadro costumbrista de fondo sobre el que se van sobreimpresionando los títulos de crédito. Lo primero que se nos muestra de los créditos es el nombre del productor, Barbachano, uno de los productores mexicanos más importantes de la época, con quien Buñuel hace su primera gran película, ésta, ya que no solo es la que le consolida como gran cineasta, sino que, además, es la primera producción de mayor envergadura, ya que las semanas dedicadas al rodaje de este film superan la media de las producciones mexicanas, que se caracterizaban por ser producciones de bajo coste y de 2 ó 3 semanas de rodaje. Este es un requisito fundamental a tener en cuenta, pues nos encontramos ante la película de mayor presupuesto, hasta ese momento, de Buñuel, con un ratio de rodaje mayor, por lo que, si en las películas de Buñuel nada está puesto al azar, en esta, al disponer de mayor tiempo y presupuesto, mucho menos.

Al nombre de la productora le siguen los de los protagonistas y el título de la película, tras ellos, el resto de componentes del equipo artístico y al final de todos los créditos, el nombre del director.

Como podemos observar, tras la aparición del nombre de Luis Buñuel en los créditos, lo que antes se nos mostraba como cuadros costumbristas, ahora se convierte en imagen en movimiento. Creo que la colocación del nombre del director en este último fotograma que se desvanece justo cuando el cuadro se anima no es de forma casual, sino que nos quiere hacer ver que, mientras la novela es el territorio de Galdós, cuyo nombre aparece dentro de los créditos mientras se nos ofrecen las imágenes fijas, lo que se va a ver a continuación, es sólo y exclusivamente territorio del director. Por tanto, aparte de mostrarnos el paso de la novela a la película, Buñuel quiere dejar constancia de que lo que se va a mostrar a continuación, a pesar de ser una adaptación de la novela, es su adaptación, son todas y cada una de las decisiones que él ha querido tomar y su punto de vista frente al relato literario que ha decidido llevar a la gran pantalla. Así ya no nos enfrentamos al Nazarín de Galdós, sino al de Buñuel.

Buñuel fecha la historia hacia 1900, sólo 5 años después de la redacción de Galdós de la novela, pero la sitúa en México, durante la dictadura de Porfirio Díaz, coincidiendo, el rodaje del film, con la dictadura franquista, en España, del general Franco, algo que no es baladí.

Tras la lectura de la obra de Galdós, la primera diferencia que se desprende entre ambos textos es la divergencia existente en el personaje de Nazarín. Tanto en la novela, como en el film, se nos presenta a un personaje, un sacerdote, católico,

apostólico y romano, que cumple a rajatabla los dictámenes de la Iglesia. Este personaje intenta vivir exactamente igual a como lo hizo el hijo de Dios. Pero la evolución del personaje es diferente en la película y en la novela. En ambas, Nazarín pasa por ser repudiado de la Iglesia por haber ayudado a una prostituta y haberla alojado en su casa, además de comenzar un camino de peregrinación intentando predicar, por los pueblos por donde pasa, la palabra del Señor. En ambos textos, se encuentra con la incompreensión de quien lo conoce y el apoyo de las dos mujeres, Beatriz y Ándara, que lo acompañan en todo el trayecto, pero la divergencia la encontramos casi al final de ambas obras; mientras el Nazarín de Galdós, pese a sentir alguna vez la rabia y la ira que todo ser humano puede sentir, consigue seguir fiel al pensamiento y la doctrina cristiana; el Nazarín de Buñuel evoluciona y a medida que va encontrando “piedras” en el camino, va analizando el pensamiento y la doctrina cristiana y poniéndola en cuestión, hasta, en el final, cuando una mujer se acerca a él, que no va vestido de sacerdote, y le ofrece una piña, y es consciente de que la solidaridad y los valores que promulga el cristianismo, no sólo están en la fe cristiana, sino que también se encuentran fuera de ella y es cuando es consciente de que debe abandonar la doctrina cristiana y a la Iglesia, que tan mal le ha tratado y juzgado de manera injusta, y dejar desarrollarse al ser humano que se ha mantenido paralizado durante el tiempo que ha estado anulado por la doctrina cristiana, tal como Nazarín concebía su pertenencia a la Iglesia.

Llama la atención que tres escenas clave de la película, como son la escena de la cantera, la del carro con el militar, y el final, no aparezcan en el libro. En la primera, el director aragonés deja clara la inactividad del sacerdote ante los problemas. Como en toda la película, se demuestra que Nazarín es un hombre que, pese a ver los problemas que existen en la sociedad entre los hombres con quien él se relaciona, bien sea por los actos derivados del comportamiento de Nazarín o no, es incapaz de actuar para solucionarlos, ya que confía en que Dios es quien debe hacerlo y lo hará, al igual que está completamente convencido de que los hombres no son quien deben juzgarlo a él, ni a la sociedad, sino que debe ser Dios quien lo haga. Por esto nunca toma parte activa en los problemas, simplemente es un observador, incluso cuando él ha provocado los problemas, como se trata del caso que nos ocupa. En esta escena, Nazarín acude a pedir trabajo a cambio de comida, algo que perjudica a los trabajadores de la cantera, ya que estos luchan por obtener un salario digno. Días antes, dos hombres que fueron a pedir trabajo no fueron aceptados por el capataz, mientras que Nazarín, ante tal ofrecimiento al patrón, sí fue aceptado. Su trabajo en la cantera hace enfadar al resto de trabajadores hasta el punto de enfrentarse con el capataz. Cuando Nazarín se da cuenta de que no es bien recibido decide marcharse, pero, en vez de intentar calmar las aguas, se muestra ajeno a todo el conflicto y, aun escuchando disparos, sigue su camino sin inmutarse y vemos cómo, con los disparos de fondo, él toma una rama de olivo de la mano y continúa su camino. La rama de olivo es símbolo de la

paz, el director de Calanda puede estar burlándose de los pensamientos de Nazarín en esta escena ya que, si el sacerdote decide no actuar, aun escuchando los disparos de fondo, es porque está convencido de que Dios será quien solucione el conflicto y él no debe mediar, y, al tocar la hoja de olivo, implícitamente nos está diciendo la escena que esa es la paz que Nazarín ha conseguido no mediando en el conflicto, manteniéndose al margen, y para el director aragonés, el seguir de forma estricta la moral, la doctrina cristiana, el no adaptarla a cada caso, puede tener fatales consecuencias, como hemos visto en este caso.

El segundo momento que no aparece relatado en la novela, pero sí aparece en la obra cinematográfica, es el encuentro con el militar mexicano. La escena la conforman una mujer de clase alta, un militar, el conductor del carro y un sacerdote. El militar se queja de que el caballo les haya dejado tirados y Nazarín, que es testigo de la escena, ayuda al conductor a mover al caballo. Mientras esto sucede, un campesino pasa por delante de la escena sin reparar en saludar a quien en ella se encuentra. El militar, en un gesto de prepotencia, llama la atención al campesino por no haber saludado a las tres personas de clase superior a la suya (sacerdote, mujer de clase alta y él mismo como militar) y obliga a este a volver a pasar, algo que el director utiliza para ilustrar cómo el campesino, al estar en situación de inferioridad, tiene que arrastrarse y perder su dignidad frente al militar, con tal de no tener problemas. El campesino accede a las

peticiones del militar y cuando ya se aleja de ellos, Nazarín sale en su defensa y, tras esto, sigue también su camino. De esta escena son significativas dos cosas principalmente: la primera es que el comportamiento cruel que se tiene con el caballo que yace en el suelo no es sólo por el hecho de ser un animal, sino que también se repite con el campesino, por lo que toda persona de clase alta, desde el punto de vista de la escena que acaba de acontecer, se va a comportar de forma cruel y mezquina con cualquiera que no sea de su misma clase, o superior; por tanto, asistimos a un problema de educación y valores y no a un simple comportamiento puntual. Por otra parte, cuando Nazarín interviene para defender al campesino, vemos cómo desde la propia institución eclesiástica, representada por el sacerdote que está también en la escena, se identifica a Nazarín con un hereje que utiliza la religión como si fuera un charlatán, en vez de solidarizarse con el humilde y apoyar el razonamiento de Nazarín. Por tanto, como veremos a lo largo de la película, se enfrentan los valores teóricos de la religión católica con la verdadera práctica que de esta se hace, en la generalidad del entorno eclesiástico. Así queda patente la doble moral de la Iglesia católica.

El último momento que se obvia o que aparece modificado en la película respecto de la novela es el final, de ahí la divergencia entre el personaje de Nazarín de la novela y de la película. En el final de la obra de Galdós, el cura, tras los enfrentamientos que ha mantenido con otros presos, los cuales le asestan una paliza al sacerdote, y, tras

haber sentido, por primera vez, según él mismo dice, ganas de venganza e ira, vuelve a sus convicciones y a no sentir más que solidaridad por esos presos y, tras ello, cae enfermo y, debido a la fiebre, tiene una alucinación que le hace ver a Jesucristo, quien le dice que obtendrá su recompensa pese a que ahora nadie comprenda su actitud, lo que le reafirma en su fe y en estar haciendo lo correcto. Sin embargo, el Nazarín de Buñuel se da cuenta de que sus acciones ligadas a la religión no le llevan a ningún lado, ya que la mujer que encuentra en medio del camino cuando le llevan preso le ofrece una piña, símbolo de solidaridad, sin necesidad de verle vestido de sacerdote, y se da cuenta de que la caridad no sólo se produce en nombre de Dios, ya que esa mujer, sin verle como un sacerdote, sino como un simple preso, le ha tratado mejor que toda la gente que se ha ido encontrando a lo largo de su camino, incluso que sus propios compañeros sacerdotes. En este momento, apoyado también por todos los desprecios que la Iglesia le ha hecho por dar cobijo y esconder a Ándara y por la incomprensión de la Iglesia ante los actos realizados por Nazarín, donde le han acusado de hereje, adúltero y la propia institución se ha avergonzado de él, decide colgar sus hábitos y vivir el resto de su vida apartado de la Iglesia, de la que no quiere ni escuchar hablar, como vemos en la escena, ya que al escuchar el nombre de Dios en boca de la mujer que le ofrece la piña, sale despavorido. Por eso suenan los tambores de Calanda, porque comienza una nueva vida para él, pero el destino le tiene guardado una última sorpresa. Al haber sido ciego a las necesidades de Beatriz, al haber obviado que las dos mujeres iban

con él no por necesitar reforzar su fe, sino porque en Nazarín veían a ese buen hombre con quien compartir sus vidas, Beatriz se ve abocada a tener que volver con “el Pinto” y tener una vida desgraciada ante la imposibilidad de estar con Nazarín, y el destino hace que, cuando Nazarín ha renegado de la religión y ha optado por ser un hombre libre, y poder decidir si estar con Beatriz o no libremente, no se vuelvan a encontrar. Cada uno seguirá su camino, y la decisión de Nazarín, al menos en lo que a Beatriz pudiera haberla afectado, ha llegado, como siempre, tarde.

Otro elemento de comparación, a colación del último citado, son las alucinaciones que en la película suceden frente a la única que se produce en la novela. Ciertamente es sólo una de ellas, la de Ándara, cuando llega malherida a casa del sacerdote, es producida por la fiebre, por lo que, desde un punto de vista estricto, sería la única que podría compararse con la alucinación que Nazarín sufre en la novela, producto de la fiebre. La escena de la alucinación febril de Ándara se gesta partiendo de un plano muy significativo. En el primer plano de la secuencia podemos observar cómo Nazarín aparece encuadrado con el cuadro del Ecce Homo (las palabras pronunciadas por Poncio Pilato cuando presentó a Jesucristo ante los romanos, para que ellos decidieran qué hacer con él) que protagonizará después la secuencia y con eso, el director de Calanda establece claramente un símil entre Jesucristo, portando la corona de espinas y su vida en la tierra, según lo que narra el Nuevo Testamento, y la vida de Nazarín, a cuyo relato asistimos en la película. Tras

establecer esta similitud, Ándara entra mal herida en casa del sacerdote buscando refugio y Nazarín acepta darla cobijo. Ándara se desmaya y aparece ya en la cama del sacerdote. Cuando ella despierta, hablan de lo sucedido, ella le pide que no la delate y él se lo promete, pero asegura que, si le preguntan, dirá la verdad. Para Nazarín, la justicia la hace Dios y pide a Ándara que se encomiende a él y que a él le pida el perdón, como esto Ándara lo sabe no duda en escucharlo, puesto que a ella, el castigo que Dios pueda imponerle no le preocupa, ya que al ser una mujer de la calle, práctica, sólo le interesa lo terrenal. De esta escena, llama la atención cómo Nazarín da una patada a las botas de Ándara y que llevan el resto de prostitutas. Así, las botas en esta escena se convierten, apoyado por las palabras de Nazarín, en el símbolo de lo que éstas y quienes las llevan significan, el mundo de la calle, de la falta de respeto, de la prostitución, a lo que Nazarín propina una patada para expulsarlo y mostrar su disconformidad. Nazarín comienza a entonar el mea culpa que se nos muestra sobre la cara de Andara y comienza en: *“et tibi Pater: quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere”* que significa en español: *“para el Padre: que he pecado en extremo pensamiento, palabra y obra”* Ándara ha pecado, no solo por haberse peleado con “la camella”, sino también por dedicarse a lo que se dedica, ha pecado de pensamiento porque ha querido ver muerta a “la camella”, de palabra porque lo ha expresado y se expresa de forma muy vulgar, y de obra porque no solo ha agredido y herido a “la camella” sino porque la vida que lleva, de mujer alegre, desde el punto de vista cristiano no es una

vida pura ni espiritual. Tras esta primera frase, Nazarín entona por tres veces el “mea culpa” (culpa mía) también sobre la cara de Ándara, que justo en ese instante sufre la alucinación provocada por la fiebre y, el antiguo retrato de Jesucristo, el Ecce Hommo, que apareció al inicio de esta secuencia, ahora se torna diferente y se ríe de Ándara. ¿Podría ser una incursión del director para transmitir a los espectadores cómo los pensamientos de Nazarín, el encomendarse a Dios para el juicio de los pecados y su perdón, es algo en lo que sólo el propio Nazarín cree? ¿Acaso no podría estarnos haciendo ver que la religión no nos salvará de nada y, por eso, el propio Ecce Hommo se ríe de las palabras de Nazarín y de la propia Andara si ésta se hace caso de los consejos de Nazarín? Andara se tapa los ojos con un brazo y se postra sobre la cama de nuevo y, a los pocos segundos, se descubre la mirada con el brazo y vemos que su mirada se torna preocupada, casi rozando con la locura, la desesperación y el miedo, y, sobre esta mirada, se monta el sonido de la siguiente escena, el grito desconsolado de una voz masculina, aún no sabemos quién es, pero este grito desesperado, de auxilio y dolor, puede reforzar el pensamiento de que la alucinación que Andara ha sufrido ha sido puesta desde la instancia anunciadora, por Buñuel, para oponerse a las ideas de Nazarín, para transmitir, ya que, desde su punto de vista, el encomendarse a la religión no va a solucionar los problemas de los personajes, es un presagio, una pista, de lo que a lo largo de toda la película veremos y de lo que finalmente se dará cuenta el sacerdote. Así, por tanto, la función de esta alucinación es la de

contradecir a lo que en la película se está produciendo, en vez de reafirmar el mea culpa que entona Nazarín y que el mantenerse al lado de la religión hará libre y pura a Ándara, lo que la alucinación hace es constatar que la religión no va a salvar a Ándara, por tanto contradice totalmente los planteamientos de Nazarín. Este es el primer momento dentro de la película en el que el director, echando mano de los elementos narrativos, contradice al discurso principal de forma implícita, pero suficientemente clara. Si lo comparamos con la alucinación provocada por la fiebre que se produce en la novela, podemos ver cómo la función de la alucinación es totalmente contraria. En la novela, la alucinación sirve para reafirmar el planteamiento del personaje y constatar que está en el buen camino; en la película ya hemos podido observar que no. Es curioso, por tanto, que un elemento tan importante de la novela sea utilizado justamente con la función contraria en el libro, por ello, podemos afirmar que no sólo la escena no está puesta al azar en el film, sino que, además, se ha escogido este elemento, la alucinación, por su importancia en el texto literario, en la película, para desmontar todo el planteamiento de la novela, separarse de ella y construir un discurso opuesto al de la novela. Así, aun siendo una adaptación, estamos asistiendo a dos discursos opuestos y Buñuel, al tomar esta decisión, está dejando clara su postura, no sólo frente a la novela de Galdós, sino al pensamiento cristiano. Es toda una declaración de principios por parte del director de Calanda.

El otro tipo de alucinación que aparece en la película se identifica con el otro personaje femenino protagonista, Beatriz. Las alucinaciones que ella tiene representan la verdadera motivación de este personaje y el porqué de sus actuaciones. Gracias a ellas podemos ver cómo Beatriz está totalmente obsesionada con el sexo, busca a un hombre que la satisfaga y, en el inicio del film, quien lo hace es el Pinto, por eso cuando éste se marcha, ella se obsesiona y saca sus instintos más bajos cuando se encuentra en estado de “shock” y se imagina con él, puesto que es el único hombre que tiene “a mano”. No le importa qué hombre sea quien la satisfaga, sólo necesita a uno, pero este deseo sólo se hace público a través de las alucinaciones, puesto que Beatriz es una mujer formal, no como Ándara, y por la educación de la época no se podían demostrar los instintos sexuales de las mujeres, pese a tenerlos, puesto que se podía juzgar a las mujeres de forma equivocada. Gracias a las alucinaciones no sólo conocemos la motivación de Beatriz, sino que además constatamos la doble moral de la sociedad de la época.

2.2.1.1.2.2 EL GUIÓN LITERARIO. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON EL MONTAJE FINAL DEL FILM

En líneas generales, podemos decir que Nazarín, el montaje final de la obra es bastante fiel al guión literario escrito en la fase de preparación del film. Pese a ello, trataremos de desentrañar las principales y relevantes diferencias, sobre todo en cuanto a significado se refiere, entre el montaje final y el guión literario.

En primer lugar, en la secuencia donde Andara sube a pedir explicaciones al padre Nazario, puesto que está diciendo éste que su prima le ha robado, se encuentra con el esquilador. Éste la frena y se le insinúa, a lo que ella, preocupada por lo que Nazarín esté diciendo en el piso de arriba, responde con aspavientos. Ante tal desaire, que no aparece reflejado en el guión, el esquilador responde que *“es mejor oler estiércol que el perfume de esa bruja”*, algo que justificaría dos cosas: la primera, que esa frase la dice por despecho, puesto que Andara no ha estado dispuesta a perder su tiempo con él, lo que retrataría, en cierto modo, el machismo imperante en la época, mucho más justificado para los hombres que con una mujer que se dedica a ejercer el oficio más antiguo del mundo y que, pese a ser su trabajo, se niega a entablar conversación con un posible cliente. La segunda sería servir como excusa al director para informar al espectador sobre un rasgo relevante del personaje de Andara: su colonia, que va a ser importante, no tardando mucho, en la historia.

Durante la conversación que tiene el ingeniero con el padre Nazario en el interior de la casa del sacerdote, cuando el licenciado y el ayudante entran en la casa y el cura les explica que ha sido víctima de un robo, en el guión literario, el padre comenzaba a hablar de su profunda fe en Dios. Sin embargo, en el montaje final, el sacerdote no comienza a exponer su fe en Dios hasta que no es preguntado por el ingeniero si es un cura ortodoxo. Ahí se incluye una frase que no aparece en el guión y que es una declaración de principios: “No señor, yo soy católico, apostólico y romano”. Suponemos que el director consideró más natural que la conversación surgiera de este modo, puesto que tal y como estaba reflejada en el guion, era un poco forzada. Además, el hecho de que el ingeniero preguntase por la adscripción religiosa al sacerdote y que la pregunta vaya a ser contestada en negativo por parte de éste, permite, como hemos dicho antes, que la declaración de principios, que desde este momento se va a llevar a cabo en el interior de la casa del cura, se pueda realizar y tenga sentido, ya que las preguntas que el ingeniero le profiere también trabajan en esa dirección, que es la que pretende el director del film. En este sentido también, se incluye un diálogo que me parece relevante, porque va matizando más aún la mentalidad del personaje:

Ingeniero: Come cuando tiene que comer y cuando no, no come

***Nazarín:** Justamente, no como. Y si es necesario, pido una caridad.*

Ingeniero: *¿No cree que la dignidad de un sacerdote es incompatible con la humillación de pedir limosnas?*

Nazarín: *No, no señor. La limosna no envilece a quien la recibe, ni en nada vulnera su dignidad. Pero señores... ¿no creen que hemos hablado bastante de mí mismo?*

Esta secuencia, por tanto, es clave, puesto que traza las líneas maestras de la mentalidad del personaje, que se desarrollará a lo largo del film y que, como sabemos al final, variará, al darse cuenta de la inutilidad de la misma.

En el guión literario a la secuencia arriba citada le sigue otra en la que el ingeniero y su ayudante hablan de la impresión que les causó el sacerdote, secuencia que, en el montaje final, aparece suprimida. El diálogo que se establecía entre ellos era el siguiente:

Ayudante: *¿Qué le pareció el señor cura?*

Ingeniero: *A mí, con perdón, un cínico de mucho talento, o un vivillo que ha encontrado el modo de vivir sin trabajar... ¿y a usted?*

***Ayudante:** No sé qué decirle... pero... aunque me harían falta más datos para conocerlo, sospecho o adivino en este bienaventurado señor una personalidad vigorosa.*

Desde nuestro punto de vista, consideramos que esta secuencia ha sido suprimida por el director puesto que la película, en su conjunto, perdería en fuerza. Este diálogo explicita la opinión que la sociedad puede tener del padre y por tanto, el situarlo en el inicio del film, da pistas al espectador de cuál puede ser la intención de la película. Consideramos que es mucho mejor que el espectador la vaya descubriendo y analizando por sí misma, porque se da más fuerza al subtexto y el lenguaje cinematográfico gana, en la medida en que a través de él se pueden construir discursos a decodificar en distintos niveles, a los que todos los espectadores, claro está, no acceden.

En la secuencia donde Beatriz, en medio de la pelea entre Andara y otra prostituta, que se produce en la pulquería, entra en trance y comienza a tener una ensoñación, donde se produce un encuentro entre el Pinto y ella, en el guión literario aparece que, en medio de la conversación, de tinte sexual, que mantiene la pareja, ésta se corta porque el Pinto besa a Beatriz, cuando en el montaje final tal beso no se produce y Beatriz es quien muerde violentamente el labio de El Pinto, lo que provoca que éste sangre, pero no como el guión señala, sólo se ve la sangre derramada por su boca, pero no cae sobre el cuello y

el pecho de Beatriz, que daría una imagen mucho más sexual y, probablemente, hubiera tenido problemas con la censura, puesto que esta escena, de modo implícito, deja claras las ganas de Beatriz de tener un encuentro sexual con El Pinto, aunque con despecho, porque El Pinto la ha dejado y ella no acepta, como explicita la ensoñación, no volver a tener encuentros sexuales con éste. Por eso, ella, en el diálogo, le dice *“siempre quieres lo mismo”* y deja claro que, pese a que El Pinto, en ese momento, esté con ella, ella no va a dárselo. Aunque, por los movimientos que vemos del cuerpo de Beatriz cuando salimos de la ensoñación y volvemos a la pulquería (en el montaje final), parece que ésta finalmente se rinde ante El Pinto y le da lo que él (y ella) desea. Aquí, en esta segunda parte de la secuencia, vemos también una diferencia con el guión, puesto que el guión traslada la acción al plano de la imaginación y cambia a un paisaje con llanuras borrosas, donde Beatriz ríe, aunque de lejos se escucha el sonido de la pelea que sucede en la pulquería. Desde nuestro punto de vista, consideramos que es mucho más explícita la opción elegida por el director que aparece en el montaje final, pero a la vez necesaria, puesto que sino, probablemente, la motivación del personaje de Beatriz, así como la ensoñación no serían entendidas por la mayoría de espectadores.

En la secuencia en que Andara, herida, acude a la casa de Nazarín, en el guión literario no se especifica que habrá un plano del cuadro del Ecce Homo que está colgado en la habitación del sacerdote, del cuadro sin modificar nos referimos.

Consideramos esto importante puesto que, si en otras hojas del guión, sí que ha especificado la existencia de determinados planos, como sí lo hace con el mismo cuadro caricaturizado, cuando, Andara, en secuencias posteriores, sufre una alucinación y lo ve de esta forma, en cambio no llama la atención sobre el mismo en estado “normal”. Esto puede ser para evitar llamar la atención sobre el cuadro, que la censura no sea consciente de la existencia de una “deformación” del mismo, puesto que se vería obligado a quitar esa escena, y mucho nos tememos que el hecho de que el director calandino tome tantas precauciones, hace pensar en que esta escena era importante para él, ya que es un modo frontal de meterse con la religión y atacar, tal como le gustaba, con mofas, a la religión católica. Además, dicho cuadro ya aparecía en el texto surrealista *La Jirafa*, si bien es cierto que, aunque no era ese mismo cuadro, se hablaba de un Cristo riéndose a carcajadas, por lo que evitar, en el guión, hacer referencia al estado “normal” del cuadro y sólo referirse al mismo *riendo a carcajadas*, además de reforzar la hipótesis comentada. Con el dato de *La Jirafa*, todo apunta a que el director calandino estaba esperando una secuencia fílmica en la que pudiera, de nuevo, mostrar dicho cuadro, y ésta película y ésta secuencia se lo puso en bandeja, no podía echar por tierra la posibilidad cometiendo ninguna imprudencia que echara al traste sus planes.

En secuencias posteriores, tras la secuencia de la cantera, en el montaje final, esta está seguida de la secuencia que narra el encuentro entre Ándara y

Beatriz, en un pueblo, con el sacerdote, pero en el guión literario nos encontramos con una secuencia más, entre estas dos, que se produce en una “corraliza”. Esto puede responder al interés del director por ceñirse a la novela, ya que en la novela existe un pasaje donde Nazarín, antes de encontrarse con las dos mujeres, pasa la noche en una zona de Móstoles medio en ruinas y se topa con una familia y otros personajes. Como hemos dicho, la supresión de esta secuencia puede no ser de gran importancia para el significado global del film, puesto que lo que en ella se desarrolla sería un ejemplo más de la caridad de Nazarín por ayudar al prójimo, puesto que los personajes forman parte de una familia de escasos recursos. Precisamente, en la siguiente secuencia, hace referencia a esta escena no incluida en el montaje final, pero sí en el guión literario. Nos referimos al momento en que Nazarín pronuncia la frase: *“dormí esta noche con una familia de pobrecitos y le di mis botas al más viejo que estaba enfermo”*, cuando Beatriz llama la atención sobre los pies descalzos del sacerdote. Bien es cierto que hay ciertas informaciones que hablan de una discusión entre Barbachano, productor del film, y Buñuel, debido a que el director quería incluir una secuencia donde aparecía un niño indio y el productor se negó, ya que podría levantar polémica en la sociedad de la época por motivos racistas. En este sentido, si se confirmase que se trata de esta secuencia, sí que cobraría un mayor interés. Pese a todo, no sabemos a ciencia cierta si la secuencia de la disputa entre productor y director es la que estamos comentando, pero sería la

que más se acercara a la que las informaciones apuntan.

En la siguiente secuencia también nos encontramos con una supresión en el montaje final, respecto del guión literario. Nos referimos a la secuencia en que Nazarín visita la casa de una de las primas de Beatriz, cuya hija está enferma. En ella, las mujeres le piden que haga el milagro de curar a la pequeña y entran en una espiral de superstición donde todas piden por el alma de la joven, creyendo que Nazarín puede ser el hombre que obre tal “milagro”, tal y como ellas lo denominan, puesto que poco importan los tratamientos médicos a los que la niña se ha sometido. Esta secuencia es una burla clara, se ve desde la planificación que se hace de la secuencia donde está clara y perfectamente medida la coreografía de las mujeres, los planos en picado y contrapicado y la estridencia de la interpretación de todas ellas, que contrasta con la sobriedad de Nazarín, que no logra salir de su asombro ante semejante estampa. Sobre la actuación de cada uno de estos personajes, poco pone en el guión literario, pero sí es cierto que también tendría su explicación con la censura, puesto que si de la lectura se hubiera adivinado cuál sería el resultado final, estamos seguros de que sería una de las escenas suprimidas por los censores, ya que la explicitación de la misma es palpable. No cabe lugar a dudas de lo que la escena pretende. Por tanto, de la lectura del guión, adivinamos que Buñuel tenía perfectamente pensado cómo se desarrollaría dicha secuencia, cuál sería la dirección de actores, puesto que los movimientos de

cada uno de los personajes está impreso en el guión, pero no así, ninguna referencia a tipos de plano o movimientos de cámara que, curiosamente, sí aparecen anotados en otras secuencias. Pero lo que llama la atención es, además, la supresión de la secuencia que sigue a la mencionada, en la que se podría ver cómo la niña sigue en el mismo estado que antes de que el sacerdote visitara la casa. Además, en esta escena, se vería la decisión de Andara y Beatriz de dejar la casa en la que están y seguir al padre Nazario. Pero, como decimos, quedó suprimida, al igual que la siguiente, en la que el sacerdote estaría rezando en una iglesia. Consideramos que la supresión de ambas escenas, sobre todo de la segunda, no hubiera sido importante en la película, mientras que la supresión de la primera hace que se trabaje en pro del subtexto, de lo sugerido, pero no explícito, puesto que la secuencia, concebida como burla, a la que nos hemos referido en líneas anteriores, ya dejaba suficientemente claro que Nazarín no podría obrar milagro alguno, además de dejar entrever, por las palabras del propio sacerdote cuál era la postura del director calandino sobre los milagros: *“¿Por quién me tomas? ¿Soy acaso un impostor? ¿Trato de engañar a las gentes? ¡No me hablen más de milagros porque creeré que se burlan de mí!”*,

En la secuencia en la que los tres peregrinos, Andara, Beatriz y Nazarín, acuden a un pueblo que se encuentran infectado por la peste, hay varias escenas que el guión literario contemplaba y que son eliminadas del montaje final. La primera narra cómo

las mujeres están reticentes a quedarse en el pueblo y cómo Nazarín las explica que él va a intentar ayudar a los enfermos y que, si ellas no lo quieren hacer, que se marchen, a lo que Beatriz asiente, a pesar de sufrir arcadas al intentar ayudar a los moribundos que se encuentran en el camino al centro del pueblo. La escena de la campana que decreta la alerta sí que aparece en el montaje final, pero la que le seguiría a ésta en el guión literario no. Se trata de secuencias para ambientar la situación, donde se vería el pueblo en soledad y cómo una mujer huye de su casa al ver que sus hijos también están enfermos. Tras esta escena, pasaríamos a la siguiente, que el montaje final sí refleja, donde Nazarín pregunta a uno de los habitantes dónde está la presidencia municipal y resulta ser el propio presidente. Consideramos que las escenas suprimidas son de escaso interés, servirían como ambientación, como ya hemos dicho, pero de poco interés narrativo, puesto que, con los planos que se incluyen en el montaje final, queda suficientemente claro que las dos mujeres van a abandonar al sacerdote y que la situación del pueblo es de alerta máxima.

En la secuencia que se produce en el interior de la casa de una de las mujeres apestadas, Lucía, hay una diferencia entre el guion literario y el montaje final. En el guion literario, se metería una secuencia en medio, de inserto, donde se verían los cadáveres que la peste ha dejado en el pueblo, mientras que esto no se refleja en el montaje final. Esta secuencia tendría escaso valor, puesto que el espectador comprende a la perfección la situación que se vive en

el pueblo. Además el hecho de centrarse en la secuencia localizada en la casa de Lucía es clarificador. Puede ser que el director pusiera ese inserto del que hemos hablado para dar la sensación de querer preocuparse por el problema de la peste, pero no incluirla hace pensar, sin duda, que da más importancia a la secuencia de Lucía. Además, para apoyar nuestra teoría, nos encontramos cómo el diálogo que se establece entre Lucía y Nazarín se alarga en el montaje final respecto del guión literario. De esta secuencia, lo fundamental es la negativa de Lucía a entrar en el paraíso, en el cielo, al recibir la extremaunción del sacerdote, porque prefiere ver a Juan, su amado, y la frustración del cura al no lograr convencer a la moribunda. Por tanto, la prolongación del discurso de Lucía no es baladí. En el guión literario Nazarín decía: *“olvida ya las pasiones de este mundo, hija. El Señor te da tiempo para hacer examen de conciencia... piensa en el cielo que te espera”* ante la petición constante de Lucía por ver a Juan. A esto ella respondía: *“no... no... sólo quiero ver a Juan. No viene...”* Mientras que en el montaje final ésta intervención se ve alargada y Lucía finalmente dice: *“No quiero el cielo, no viene... sólo quiero a Juan, no el cielo... Juan”*, lo que deja más claro las intenciones del director sobre esta secuencia y la postura de la moribunda. Esta secuencia, como ya veremos en las referencias del cine de Buñuel – explícitas – a Sade, sería una muestra de una cita casi textual de la obra sobre un sacerdote y un moribundo que el Marqués tiene en su bibliografía, pero, como ya hemos dicho, entraremos en detalles cuando abordemos la relación de Sade y Buñuel.

Otro detalle significativo se produce en la secuencia en la que los tres peregrinos están en el campo pasando la noche. Beatriz se ha encontrado por la mañana con El Pinto y se siente triste. Es el momento de más intimidad de las dos mujeres con Nazarín, donde dejan clara la atracción que ambas sienten por el sacerdote, ya no es sólo admiración, es cariño e incluso habría quien podría ir más allá diciendo que las mujeres, sobre todo en el caso de Andara, están enamoradas del sacerdote. En el momento en que ambas se sitúan al lado del cura, una a cada lado y le muestran su afecto, él decide prestar atención a un caracol que está cerca, obviando completamente la actitud de las mujeres. Esto no aparece en el guión literario, pero sí que lo podemos ver en el montaje final. El hecho de no introducirlo es significativo, puesto que sí aparece anotado a mano en el guión literario. Desde nuestro punto de vista no hace más que evidenciar, nuevamente, que el director tenía clara la intención de la escena y la inclusión de dicho detalle, aunque no estaba decidido. Hay declaraciones que apuntan a que, durante la puesta en escena de la secuencia, Paco Rabal propone a Buñuel que su personaje, Nazarín, se entretenga con un caracol, mientras las mujeres buscan la atención y el afecto del párroco. Por tanto, pese a que Buñuel tenía claro que lo que buscaba era evidenciar que Nazarín hacía caso a cualquier elemento terrenal antes que a las mujeres, porque en realidad lo que le pasara a los hombres le daba exactamente igual, no sabía cómo llevarlo a cabo, y la idea del actor fue tomada por Buñuel e incluida en el montaje final. Esto no hace más que

explicitar nuevamente que el sacerdote está poco interesado en la vida terrenal puesto que se muestra incapaz de resolver los problemas que los hombres le plantean y se encomienda siempre a Dios, considerando que, si algo sucede es porque Dios así lo quiere y lo mismo hace a la hora de dar consejos a las mujeres: siempre recurre a Dios y al cumplimiento de la voluntad del mismo. Aun así, vemos cómo quizá le importan más los problemas de la cantera, puesto que cuando oye disparos frena en su camino pero, tras un instante, continúa como si nada, mientras que en el caso de las mujeres, además de dejar claro en varias ocasiones que las considera un estorbo, no las concede ni ese instante de duda. No le interesa en absoluto lo que le sucede a las dos personas que siempre se mantienen fieles a él.

Tras la secuencia de la detención de Andara y Nazarín en el campo en que estaban asentados, el guión literario plantea la existencia de otra secuencia en que los soldados dejan a Nazarín con el Sargento del pueblo. Uno de los soldados, haciendo un gesto de locura, da su opinión sobre el estado mental del sacerdote y el sargento pide que se le avise cuando llegue la cuerda de presos a la que los detenidos deben unirse. Esta secuencia carece de importancia para el desarrollo del film, por lo que, pese a mostrar que no aparece en el montaje final, no consideramos que sea relevante para el mismo. Suponemos que para ahorrar tiempo de rodaje, metros de película y acortar la duración de la misma, el director se planteó quitarla, aunque no sabemos si ésta se llegó a rodar.

La última diferencia, de gran importancia, la encontramos en la secuencia final, la de la piña, donde Nazarín se niega, al principio, a recibir la fruta que le ofrece una mujer que se encuentra por el camino. Recordamos que Nazarín, tras muchos desengaños, se da cuenta de que nada de lo que ha hecho en su vida ha servido para nada, que la caridad no está resolviendo los problemas y sobre todo, el momento justo en que su mentalidad comienza a cambiar, es después de la conversación que tiene en la cárcel con el preso que le defiende, el sacrílego, donde éste le dice: *“mire... yo no hago más que maldades... pero... ¡vamos que...! ¡su vida pa’ qué sirve... usted pa’l lado bueno y yo pa’l malo...! No, no servimos”* y Nazarín le mira horrorizado, puesto que se da cuenta, por primera vez, de que las palabras del criminal son verdaderas. Además, esta intervención está remarcada en el guión, por lo que queda claro que es una intervención fundamental para el director, porque marca el cambio en el personaje. Así cuando, como hemos dicho, la mujer que se encuentra en el camino le ofrece una piña diciendo: *“tome por caridad”*, Nazarín se niega a aceptar la fruta, y los tambores de Calanda comienzan a sonar incesantemente ante la cara de agobio del sacerdote, que vuelve a negar el ofrecimiento, lo que provoca que la señora desista e, instantes después, Nazarín recapacita, para a la señora y acepta la piña con un: *“que Dios se lo pague, señora”* puesto que ha comprendido que la solidaridad de la mujer no tiene que ver con el aspecto, ya que va vestido de seglar; simplemente es una respuesta humana y ha conseguido, preso y sin sotana, más que en todo su

camino durante el film, por tanto los tambores auguran un cambio en el personaje, que en ese momento es consciente de todo lo que le ha sucedido, de cómo su mundo se desmorona y cómo tiene que plantearse toda su vida desde el principio. Probablemente el siguiente paso sea el abandono de la creencia en Dios por la creencia en el hombre, pero los sollozos sólo evidencian la frustración por la caída de todo su mundo, de sus creencias e ideales. Esto es algo que no se explicita en el guión, como ya hemos señalado, sólo se hace referencia a que Nazarín camina entre lágrimas acompañado por un soldado y el director lleva a cabo una vuelta de tuerca, provocando que Nazarín y Beatriz se crucen en el camino, aunque no se percaten de este cruce ninguno de los dos personajes, lo que evidencia, de nuevo, que incluso la salvación que podría haberse producido con Beatriz, tampoco se lleva a cabo. Nazarín podría haberla evitado caer, de nuevo, en los brazos de El Pinto, pues tal y como evidencia su comportamiento, Beatriz busca un hombre con el que estar, y, ante la imposibilidad de estar con Nazarín, tiene que volver con El Pinto.

No aparece el encuentro con la señora, ni la conversación con ésta, al igual que tampoco se detalla la actitud del sacerdote, cosa que sí sucede en otras secuencias del film.

Como hemos visto, la mayoría de las diferencias que se producen en el film tienen su explicación por la censura de la época, puesto que la mayoría responden a matices de significado que, si se

explicitan en el guión, producen la diferencia entre una película cristiana y una película crítica con el Cristianismo, por lo que Buñuel, dado su afán por cargar contra la Iglesia, no quería que estos matices salieran a la luz, provocando que el film no pudiera realizarse, puesto que, pese a que el resultado, la intención y la significación del mismo iba a ser clara cuando se produjera el visionado, prefería enfrentarse a la prohibición de cualquiera de sus films, como le sucedió, que a la imposibilidad de realizarlo e incluso a la posibilidad de que la censura, al ver la copia final, no fuera consciente del verdadero significado del film, como sucedió con *Nazarín* en un principio.

2.2.1.2 TRISTANA

2.2.1.2.1 LA NOVELA

Todo lo expuesto para la anterior obra de Galdós sería válido para contextualizar *Tristana*, haciendo una salvedad, y es que, la obra que nos ocupa no se inscribe en la corriente espiritualista donde sí lo hacía *Nazarín*, y según todo hace indicar, los elementos propulsores de esta obra son autobiográficos, ya que narrarían la relación que se produjo entre Galdós y Concha Ruth Morell, aspirante a actriz en aquella época.

La acción principal sucede en Madrid, en Chamberí entre 1887 y 1893 durante la Regencia de María Cristina de Habsburgo.

La novela recoge la relación que se establece entre Don Lope, antiguo caballero liberal que vive junto a su criada, Saturna y Tristana, una joven huérfana a la que acoge en su casa tras el fallecimiento de sus padres, amigos de Don Lope. Tristana es aleccionada por Don Lope, que consigue disfrutar de los favores de la joven, pero cuya educación liberal se le vuelve en contra, puesto que consigue que la joven sienta un profundo desprecio hacia él y ansíe la libertad enseñada por Don Lope, pero no permitida por el mismo, después de que ésta se sienta atraída por otro joven de su entorno.

Por tanto, la novela narra una historia de ilusiones y sueños perdidos, de personajes que ansían lo que se les impide, como es el caso de Tristana con su soñada libertad,

o el de Don Lope que añora al caballero que en su día fue y que, por más que se empeñe, del que ya no logra mantener ni la postura.

Asistimos a la evolución de los dos personajes principales, Tristana y Don Lope. En el caso de Tristana el recorrido es más amplio, puesto que pasa de la adolescencia a la madurez y es donde se forja su personalidad, mientras que en el caso de Don Lope presenciamos su decadencia. Por tanto, podríamos encuadrar la novela dentro del tipo *Bildungsroman*, donde el protagonista desarrolla su personalidad desde la adolescencia hasta la madurez. En el caso de Tristana, nos encontramos con un personaje que no llega a superar los obstáculos, puesto que la libertad soñada no consigue alcanzarla y se mantiene al lado de quien más odia, Don Lope, por lo que asistimos a una concepción naturalista de la historia, donde los personajes ven su destino determinado por el entorno y las circunstancias que los rodean. Y en este sentido, podría ser una visión negativa de la vida, donde los personajes son condicionados y no logran alcanzar lo que pretenden, algo que queda de manifiesto en la última frase de la novela “¿Eran felices uno y otro? Tal vez”. Creemos que, con esta última frase, el autor se posiciona con una respuesta negativa implícita a la pregunta, puesto que sino no se habría planteado realizarla y acabar con ella la novela, a la vez que invita al lector a reflexionar sobre la historia que termina de leer.

Pero esta reflexión no se da solo en Galdós como elemento literario innovador, sino que otros escritores coetáneos también comienzan a explorar el terreno del final abierto como oposición al desenlace cerrado imperante en la

narrativa de la época y, este cambio, se entiende como un elemento renovador en aquel momento. El dramaturgo Henrik Ibsen también lo utiliza en sus obras.

El hecho de optar por un final abierto en esta novela, puede suponer un paso más en la concepción realista de la obra del propio autor, ya que en la realidad, en demasiadas ocasiones, nos encontramos con historias que su punto y final no se produce en el momento, sino que forman parte de un largo punto y aparte en la vida de los protagonistas.

Otro de los elementos contemporáneos que aparecen en la novela es el monólogo inconsciente asociativo, similar a la “corriente de conciencia” de Joyce en su *Ulises* (1927). Este monólogo lo encontramos en el momento en que la protagonista inhala cloroformo y gracias a él conocemos la verdad interna del personaje:

“No quiero, no quiero... Ya no me duele... ¿Para qué cortar? ¡Está una tocando todas las sonatas de Beethoven, tocándolas tan bien..., al piano, cuando vienen estos tíos indecentes a pellizcarle a una las piernas!... Pues que sajen y corten... y yo sigo tocando. El piano no tiene secretos para mí... Soy el mismo Beethoven, su corazón, su cuerpo, aunque las manos sean otras... Que no me quiten también las manos, porque entonces... [...] Atar a una pobre mujer, ponerle sobre el pecho una piedra tan grande, tan grande... y luego llenarle la paleta de ceniza para que no pueda pintar... ¡Cosa tan extraordinaria! ¡Cómo huelen las flores que he pintado! [...]”

Así podemos ver cómo Galdós, en esta obra, gradúa muy bien las intervenciones del narrador, mezclándolas con las intervenciones de los personajes y con el uso del estilo indirecto, además de esta otra forma literaria de la que hemos hablado en el párrafo anterior. Así podemos observar que la obra nos da una visión lo más completa posible de los personajes: a la vez que el narrador nos informa de lo que los personajes no conocen de sí mismos, consigue, gracias a este juego de variaciones de modos narrativos, agilizar el relato.

El estilo directo, que usan los personajes y con él los caracteriza a través de los niveles y registros lingüísticos que cada uno utiliza, no sólo se usa en los diálogos o las intervenciones orales de los personajes, sino que también se usa en las cartas que Horacio y Tristana se envían. Precisamente, las elipsis que se producen entre cartas nos permiten percibir el paso del tiempo y, por tanto, la evolución de los sentimientos de los amantes, de su mundo interior, a la vez que nos obliga a imaginar lo que se produce en ellas, puesto que las cartas nos ofrecen una visión parcial de los hechos que en ellas se relatan.

Sin embargo, este estilo directo prácticamente desaparece en Tristana desde el instante en que pierde su pierna, puesto que comenzamos a acceder a información sobre este personaje a través de lo que nos relata el narrador, siendo casi nulas las veces que el personaje habla por su propia boca. Esto pudo no ser casual a la hora de elegirlo el autor, ya que así puede intentar presentar la frustración o el estado interior del personaje, cómo le llega a afectar realmente la pérdida de su pierna, tanto que no vuelve a tener voz propia en lo que resta de novela.

2.2.1.2.2 TRISTANA, LA PELÍCULA: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS CON LA NOVELA.

En 1970, Buñuel lleva al cine la segunda adaptación de una novela de Galdós, después de haber realizado su versión de *Nazarín* en 1952. Bien es cierto que previamente intentó realizar adaptaciones de otras novelas como *Ángel Guerra* o *Doña Perfecta*, pese a que no lo consiguió.

De *Tristana*, lo que llamó la atención del director calandino fue el hecho de que la protagonista transcurre media novela con una pierna mutilada, algo que hasta ese momento había estado en el imaginario del cineasta, pues no son pocos los planos en lo que el director centra su atención en las piernas de una mujer, e, incluso, en *Ensayo de un crimen* vemos cómo se dedica un plano a la pierna perdida por el maniquí que porta el protagonista. Este interés por las piernas mutiladas y, en general, por las piernas de las féminas, puede tener su origen en el “milagro de Calanda” donde, según cuenta la leyenda, la Virgen del Pilar restituyó a Miguel Pellicer la pierna que éste perdió 2 años antes al ser atropellado por un carro.

La gestación del rodaje de *Tristana* fue algo complicado. Primero fue un proyecto que se iba a rodar en 1952 en México, pero no fue así y, once años después, en 1963, con la ley liberalizadora de Fraga (1962), se planteó su rodaje en España, pero también falló, ya que después de *Viridiana* (1961)⁴⁵, la censura era reticente a que Buñuel grabara otra película y se prohibió el rodaje. Pero, en 1969,

⁴⁴ Tras el escándalo que supuso el estreno de *Viridiana*, el régimen se vio en la obligación de destituir al director general de cinematografía, José María Muñoz Fontán.

gracias a los productores Eduardo Ducay y Joaquín Gurruchaga, se obtienen los permisos necesarios y la película se realiza en régimen de coproducción entre Italia, España y Francia. El guión definitivo fue modificado cuatro veces por Buñuel y Julio Alejandro.

La acción en la novela se sitúa a finales de siglo, mientras que Buñuel sitúa su película entre 1929 y 1935, desde el final de la dictadura de Primo de Rivera, hasta los primeros años de la Segunda República. Además nos encontramos con otro cambio significativo en la adaptación cinematográfica, ya que en la novela la acción se produce en Madrid, mientras que en la película se enmarca en Toledo, ciudad de gran importancia para Buñuel, ya que en su época de juventud viajaba todos los fines de semana con sus amigos de la residencia hasta allí, donde bebían y se divertían por las calles de la ciudad.

Además de estas dos diferencias, nos encontramos con elementos que se suprimen, otros que se mantienen, se alteran y otros que se añaden, como vamos a ver a continuación.

Entre los elementos que se suprimen podemos destacar que la novela explica perfectamente la historia anterior de todos y cada uno de los personajes principales (Horacio, Saturna, Tristana, Don Lope) y, sin embargo, en la película nos encontramos con que algunas explicaciones desaparecen, como es el caso de Horacio, donde en la película es un personaje sin pasado, puesto que, para Buñuel, el personaje de Horacio es funcional, es el prototipo de “galán joven” que una vez que cumple su función en la

historia, sale de la misma sin mayores consecuencias. Así el relato obliga a centrar la mirada en Tristana y Don Lope, los verdaderos protagonistas de la historia.

Así, en cuanto al personaje de Horacio, se debe decir que desaparece la estancia de éste en el campo con Tristana y se suprimen las cartas que Horacio y Tristana se envían, con lo que no podemos ver la evolución interior de los sentimientos de los personajes. También se suprimen los diálogos con Tristana, por lo que en la película no somos partícipes de ese conocimiento en la intimidad de los personajes, a la vez que se van conociendo entre ellos. Tampoco se recogen las discusiones de la pareja, como, por ejemplo, la que trata en el libro de con quién viviría el hijo de ambos si se mantuviera la teoría de Tristana de “cada uno en su casa”. Al igual que tampoco se recoge la boda de Horacio con otra mujer, puesto que, en el momento en que Horacio abandona a Tristana, el personaje deja de tener interés para el cineasta.

De la historia anterior de Tristana, en la película se suprime toda su historia familiar y se reduce a un simple comentario por parte de Don Lope en el que se justifica la mudanza de Tristana a su casa puesto que su madre le dejó encargado de su crianza.

En cuanto a Don Lope, se suprime toda la historia donde se relata la ayuda por parte de este a los padres de Tristana y sólo conocemos, gracias a Saturna, el pasado de Don Juan que Don Lope lleva a sus espaldas y cuya condición se niega a dejar de ostentar. Así, ambas cosas unidas, hacen que Tristana no posea antecedentes que

justifiquen, en la película, su duro comportamiento y personalidad, incluso siendo la protagonista de Buñuel mucho más dura de lo que es la de Galdós.

En cuanto al personaje de Saturna, en la novela actúa como confidente e incluso amiga de Tristana, mientras que este aspecto desaparece en la película. Saturna, en el film, acompaña y protege a Tristana, pero no es su confidente.

Los diferentes hobbies que Tristana desarrolla en la novela, su interés por la pintura, los idiomas, la literatura, su sueño por convertirse en actriz... quedan desactivados en la película y sólo se mantienen un cierto interés por la música y la costumbre de acudir a la Iglesia. Así las ansias de la Tristana de Galdós por explotar su creatividad y buscar un modo de valerse por sí misma, desaparecen en la adaptación, quedando sólo al descubierto la historia de sentimientos que Buñuel quiere contar, unos sentimientos llevados al extremo, el odio, el amor, el deseo...

En lo que respecta a lo que se altera, creo que nos encontramos con varios elementos. Uno de ellos, quizá no el más importante, es la percepción que se tiene de la pobreza de Don Lope, puesto que en la novela se detallan mucho más las penurias económicas de este personaje, mientras que en la película se insinúan, pero no se muestran tan explícitamente, al igual que tampoco se recogen los esfuerzos que Don Lope está dispuesto a hacer por Tristana ante la situación económica en que se encuentran.

También se alteran los motivos por los que Tristana y Don Lope se casan. En la novela queda perfectamente claro

que el motivo principal es conseguir, a través del matrimonio, mantener el estatus de Tristana en el caso de que Don Lope falleciera; sin embargo, en la película, los motivos no quedan tan claros, y sólo podemos atribuir los argumentados por el cura en una de las visitas a Tristana, donde le dice que *“ya que el matrimonio en su caso no tiene por objeto la procreación, sino simplemente santificar una situación pecaminosa, pues... tú ya me entiendes... pídele que se case contigo, que seguro que te dice que sí”*. Así, pese a que Tristana sigue sin soportar a Don Lope, accede a casarse con él.

Como ya se apuntó al inicio de este apartado, los guionistas, Buñuel y Julio Alejandro, trasladan la acción de Madrid a Toledo y no sólo la ubicación, sino también el tiempo en que sucede la historia. Se traslada de finales de siglo S.XIX a la época comprendida entre la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República (1929-1935).

Otro elemento que aparece alterado es la decisión de la estructura temporal de la película respecto de la novela, puesto que, como ya se explicó con anterioridad, se deciden eliminar prácticamente todos los antecedentes de los personajes, o se reducen considerablemente. No son necesarias unas consideraciones previas, como sucede en la novela, donde comienzan con flashbacks para contextualizar a cada uno de los personajes. La estructura temporal de la película podríamos decir que es lineal, salvo la última secuencia, que se corresponde con un flashback de todo el relato que, según las propias palabras de Buñuel *“el final de Galdós no me parecía bien, pero tampoco me gustaba el mío. Me molestaba mucho que terminase con la muerte de Don Lope, me parecía melodramático, pero no*

*podía ver otro final sino ése. Ella se venga de Don Lope: él tiene un ataque al corazón y ella finge que llama al médico. Después abre la ventana: está nevando. Es un final con “coleta”, me desagrada, tal vez por eso metí una serie rápida de imágenes retrospectivas”*⁴⁶. Por tanto, queda claro que no responden a ninguna motivación narrativa, que si bien es cierto que, a pesar de que de las palabras de Buñuel se desprenda que no tienen una misión dentro del relato, podría ser una de sus falsas declaraciones. En este caso las tomamos por ciertas, puesto que, desde un punto de vista objetivo de análisis narrativo, no encontramos motivación posible para las mismas.

Del párrafo anterior se desprende que el final de la novela y la película también son diferentes. Mientras la novela concluye con la pareja unida, preguntándose si serán felices y dejando la respuesta en el aire, el director decide, en la película, contestar a esa pregunta y llevar la crueldad y amargura de Tristana hasta sus últimas consecuencias, permitiendo que mate a Don Lope. Así, por tanto, la percepción que se tiene del personaje de Tristana, también varía de la novela al film, puesto que, si en la novela es la víctima que soporta vivir con alguien al que no le une ningún tipo de afecto, en la película la víctima se convierte en verdugo, consiguiendo que el espectador, finalmente, no sienta pena por el personaje y dándole una vuelta de tuerca que hace que, desde nuestro punto de vista, sea un personaje maltratado por el director al que, con este giro, le hace un flaco favor. Esto no es algo que nos deba llamar la atención, puesto que, en la mayoría de los casos, los personajes femeninos de las obras de Buñuel suelen ser

⁴⁵ Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 160.

injustamente tratados y no son cuidados con el mismo respeto y cariño que los personajes masculinos.

Al igual que el final se altera, también lo hace el inicio. En la novela se comienza con el personaje de Don Lope, mientras que en la película se hace con el personaje de Tristana, acompañada por Saturna, yendo a ver al hijo de ésta, Saturno, personaje que en la película adquiere mayor relevancia respecto de la novela.

Además de los elementos descritos, también hay secuencias que se añaden para enriquecer la historia que los adaptadores quieren contar. Buñuel y Julio Alejandro incluyen secuencias que permiten conocer rasgos del personaje de Don Lope que en la novela aparecen simplemente descritos, como es el caso de la secuencia donde Don Lope piropea a una joven que se encuentra por las calles de Toledo, cuando dirige al policía hacia el lugar equivocado para que no atrape al ladrón, las secuencias de las tertulias en el café con sus amigos, los preparativos de éste para salir a la calle, como se arregla para salir... todas estas escenas se inspiran en la novela para poder mostrar en imágenes a lo que en la novela accedemos a modo de descripción del personaje.

Otras secuencias que se añaden y que no tienen relación con lo que en la novela aparece son la escena de la pelea entre Horacio y Don Lope, donde este último, caballero acostumbrado a lances de honor, desafía al joven del modo que él sabe y la respuesta, por parte del artista, es propinar un puñetazo al caballero que acaba tendido en el suelo. Dos viandantes se acercan a ayudar a Don Lope e

increpan a Horacio, puesto que no entienden cómo ha sido capaz de pegar a un viejo. Otra secuencia que se añade es la referente a la noche de bodas de Tristana y Don Lope, donde la joven se ríe de Don Lope cuando éste pretende que duerman juntos y evidencia, de nuevo, la ancianidad del protagonista.

Al final de la película también vemos un cambio en el personaje de Don Lope, de negar la presencia de sacerdotes en su casa a sentarse junto a ellos a la mesa a tomar un chocolate. Esto es algo que recuerda al propio Buñuel, que tras renegar de la Iglesia, al final de su vida, con quien más relación tiene es con los sacerdotes. La diferencia es que, pese a que Buñuel se declaró ateo públicamente, siempre mantuvo relación con algunos sacerdotes jesuitas y no sólo fue en la última etapa de su vida, como sucedió con Don Lope. Así que, pese a tener ciertos trazos autobiográficos, es cierto que hay ligeras diferencias.

Otros elementos de la película en los que podemos vislumbrar tintes autobiográficos son, por ejemplo, la manía de Tristana por comparar cosas que son idénticas o ciertas imágenes de zonas emblemáticas de Toledo como la tumba del Cardenal Tavera, una de las personalidades más odiadas por el director calandino, o el campanario de la Catedral de Toledo.

La manía de Tristana de comprar dos cosas idénticas proviene de un recuerdo familiar del director, como bien relata él mismo: *“cuando era pequeña, mi hermana Margarita ponía sobre la mesa dos migas de pan y sin venir a cuenta me preguntaba: << Luis, ¿Cuál te gusta más?>> yo*

le decía: <<Ninguna, las dos son iguales. >> Ella: <<Pues la derecha es la mejor>>. Parece una tontería, ¿verdad? Yo encuentro en esto cierto misterio. Entre dos cosas idénticas, ¿por qué escogemos una y no la otra? Y esa “tontería” puede alterar una vida”⁴⁷.

Otro cambio que introduce, y que es relativamente importante, es la huida de Tristana, de casa de Don Lope con Horacio, y su posterior vuelta a la misma. Aquí nos encontramos con una importantísima diferencia, junto a la anteriormente apuntada, entre el personaje de Tristana de Galdós y el de Buñuel. Puesto que el de Galdós jamás se atreve a dejar a Don Lope mientras que el del cineasta sí lo hace pese a que luego vuelva.

Como antes mencioné, el personaje de Saturno adquiere mayor importancia en la película, siendo un elemento fundamental desde el punto de vista erótico, puesto que es el primero que descubre la atracción sexual a Tristana y con la que establece un vínculo de atracción sexual que se mantiene durante toda la película. Nunca se explicita que ambos tengan relaciones, pero sí es cierto que la película deja perfectamente claro que Tristana es la pulsión de Saturno y con la que él se satisface, bien sea teniéndola en el pensamiento o a través de un estímulo visual.

⁴⁶ Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 155-156.

2.2.2 LA IMAGINACIÓN DE SADE COMO MOTOR DE LA OBRA DE LUIS BUÑUEL

En la obra de Luis Buñuel encontramos un gran influjo, en diferentes frentes, de la obra del Marqués de Sade. Así, vamos a analizar los diferentes flancos:

2.2.2.1 EL INFLUJO SADIANO EN LA VISIÓN DE LA RELIGIÓN DE LUIS BUÑUEL

Para el propio Luis Buñuel, en una de las conversaciones mantenidas con Max Aub *“el primer ateo, el primer gran ateo que hubo en el mundo fue Sade; dejando aparte a Heráclito y a algunos de esos griegos de los que no sabemos gran cosa. Me contaba Vaillant que Lenin le había dicho que Sade es el primer gran materialista de la Historia. Desde el punto de vista filosófico y moral no hay nadie a quien se le pueda comparar. A mí me hizo una impresión tremenda”*⁴⁸.

Las obras de Buñuel y Sade convergen en su interés por la religión, puesto que ambos llevan a cabo en ellas una profunda revisión de la religión. Ambos partían de similares puntos en cuanto a esto se refiere, puesto que ambos procedían de familias de grandes tradiciones religiosas y fueron educados en colegios religiosos y compartieron el mismo tipo de educación con los jesuitas. Esto se acentúa quizá más en Buñuel, que debe intentar resolver más profundas contradicciones que Sade, puesto que el peso de la religión en España es mucho más

⁴⁷ Aub, 1984: 113.

fuerte que en la Francia de la época del Marqués. Lo cierto es que, aun con sus diferencias y similitudes educativas, ambos terminaron por declararse ateos, puesto que, desde su punto de vista, el intentar responder al funcionamiento de la naturaleza utilizando a Dios es algo inútil, puesto que primero habría que conseguir explicar la existencia de Dios para poder explicar lo demás y esto hace que la explicación sea absurda. Precisamente, esto es algo que uno de los personajes de Buñuel mantiene, el cura de La Vía Láctea mantiene que “hay que comprender que la religión sin misterios no sería tal religión”.

Para Sade, la religión también se convirtió en una obsesión y una de las obras que intentan responder a todas las cuestiones que éste se hace sobre ella es *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*⁴⁹. Sade se dio cuenta de que, hasta ese momento, los ateos de su época habían sustituido siempre a Dios por la Razón y él lo que hace es utilizar la Razón para justificar los comportamientos de sus personajes y va más allá, puesto que, a través de la Razón, como bien se demuestra en esta obra, llega a la conclusión de que no sólo Dios no existe, sino que, de hacerlo, sería alguien malvado, puesto que permite el mal sobre la Tierra y que quien lo realiza, incluso, no sea castigado. Así sostiene que Dios es un invento creado por el hombre para satisfacer su conciencia y que, en su nombre, se ha derramado más sangre que por cualquier otro motivo. Esto está muy bien resumido en una de las frases de uno de los personajes de Buñuel, Francisco en *Él*, donde él sostiene que “yo desprecio a los hombres (...) Si fuera Dios no los perdonaría nunca”. Esta frase, el personaje que representa al perfecto

⁴⁸ *Obra adscrita al ateísmo humanista. Arremete contra las religiones centrándose en la cristiana y la Iglesia Católica. El ateísmo humanista quería eliminar los obstáculos interpuestos por la religión para comprender las reglas que rigen la naturaleza.*

caballero cristiano, la dice desde lo alto de un campanario en un momento de paranoia absoluta donde, él mismo, en ese instante, se siente Dios.

Volviendo a la obra *Diálogos entre un sacerdote y un moribundo* no es difícil pensar que esta obra fuera una de las predilectas de Buñuel, puesto que la usó en varias ocasiones.

El moribundo que Buñuel nos presenta en su obra es alguien que rechaza el perdón que el sacerdote le ofrece y, en la filmografía del director, encontramos en Nazarín y a Lizardi los dos sacerdotes que fallan en su intento de dar la extremaunción a los moribundos Lucía y Álvaro.

En el caso de Lizardi y Álvaro en *La muerte en este jardín*, el sacerdote entre en prisión llamado por otro de los presos, puesto que Álvaro se encuentra en las horas previas a su fusilamiento. Álvaro se niega a recibir el reconfortante perdón del sacerdote, puesto que no tiene nada de lo que arrepentirse y el sacerdote no se muestra en absoluto interesado en convencerle de nada. Sin embargo, el fracaso del sacerdote vendrá de la mano del otro personaje preso, Shark, que lo engañará mostrando sumisión y arrepentimiento, algo que sólo fingirá para poder escapar de la cárcel y dejar a Álvaro y a Lizardi en su interior, sin importarle en absoluto ni uno ni otro. Así, este sacerdote fallará en su empeño de convencer a los “moribundos” de que un mundo mejor les espera al otro lado de este, si reciben el perdón que el sacerdote les ofrece.

En el caso de Nazarín nos encontramos con dos variantes, la primera es el tipo de sacerdote al que nos enfrentamos, puesto que, en palabras del propio Buñuel:

“Nazarín es un hombre puro mientras que Lizardi es un cura cualquiera, humano pero no excepcional”⁵⁰. Nazarín llega a un pueblo asediado por la peste y junto a Ándara y Beatriz intentan ayudar a los habitantes en lo que pueden. Acuden a varias casas y en una de ellas se encuentran a la joven Lucía a punto de fallecer. Beatriz intenta aliviarla con paños de agua la fiebre, mientras que Nazarín busca reconfortar su alma y prepararla para la “otra vida”. Lucía se niega a recibir la ayuda del sacerdote de la siguiente forma:

“(…)

Nazarín (N): *Deja ya las pasiones de este mundo hija. El señor te da tiempo para hacer examen de conciencia, piensa en el cielo que te espera.*

Lucía (L): *¡No cielo! ¡Juan!*

N: *¡Como sacerdote te digo que puedes salvarte con solo que te arrepientas de tus faltas!*

L: *¡Juan!*”

Juan llega a la casa y echa a Beatriz y Nazarín, tal como le pide Lucía, y besa a Lucía apasionadamente. Nazarín se siente fracasado igual que el sacerdote de la obra de Sade y se lo hace saber a Beatriz. “*He fracasado hija, que Dios tenga piedad de su alma*”. Así, nos encontramos ante una moribunda que prefiere el aquí y ahora que el más allá que promete el sacerdote, donde Juan ya no estará, y Lucía, en ese instante,

⁴⁹ Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 103.

sólo puede verse reconfortada por la presencia de su amado, que probablemente sea amante y no esposo, con lo que es otra vuelta de tuerca ante el discurso de la Iglesia, puesto que Lucía es un alma aún más pecadora que prefiere seguir pecando a redimirse de los pecados. En esto podemos ver cómo el amor fou de los surrealistas es de nuevo recogido por Buñuel, puesto que el amor y todo lo que le rodea es la única pulsión capaz de hacer perder a los hombres la cabeza y que realicen actos que no entran dentro de lo establecido y, precisamente, es esta pulsión lo que mueve a Lucía, cosa que en el moribundo de Sade no, es la total convicción de que el Dios que le propone el sacerdote es inútil para él. Sin embargo, Buñuel no entra en la utilidad que para Lucía tiene ese Dios, sino en la necesidad inmediata que la moribunda tiene. Aun así, ambos curas fracasan y sí es cierto que el espíritu del moribundo está en Lucía, en cuanto a la practicidad de los actos, pero lo que mueve a cada uno de los personajes son motivaciones distintas.

Pero en la obra de Sade no sólo se habla de la utilidad de Dios, sino que también se toca otro tema importante, el libre albedrío. La conversación que moribundo y sacerdote mantienen respecto a esto es la siguiente:

“(...)

Sacerdote (S): *¿Cuál hubiera sido el mérito de los hombres si Dios no les hubiere dejado su libre arbitrio, y qué mérito hubiesen tenido para disfrutarlo si no hubiera habido en la tierra la posibilidad de hacer el bien y la de evitar el mal?*

Moribundo (M): *Así, pues, tu dios ha querido hacerlo todo oblicuamente sólo para tentar o probar a su criatura. ¿No la conocía pues, no sospechaba pues el resultado?*

S: *Sin duda que la conocía, pero una vez más quería dejarle el mérito de la elección.*

M: *¿Para qué, desde el momento que sabía el partido que tomaría y sólo dependía de él, ya que le proclamabas tan omnipotente, y sólo dependía de él, repito, el hacerla tomar el bueno?*

S: *¿Quién puede comprender los designios inmensos e infinitos de Dios con respecto al hombre, y quién puede comprender todo lo que vemos?"*

En *La Vía Láctea* se hace una transcripción casi literal de este diálogo, que en la película tienen dos peregrinos, debido a la discusión que mantienen un jesuita y un jansenista.

(...)

Juan (J): *¿Y cómo puedo decir "soy libre" si lo que vas a hacer ya está previsto?*

Pedro (P): *Eso se llama libre albedrío, Dios te da la gracia para ayudarte a elegir el bien.*

J: *Pero si Él hace que yo elija el mal, es Él quien está decidiendo, no yo. Y ¿por qué ha decidido que yo elija el mal?*

P: *Los designios del Señor son impenetrables.”*

Sin perder la vista a esta obra de Sade, nos damos cuenta de cómo en *La Vía Láctea*, Buñuel parece que hace suyas algunas de las palabras del moribundo, cuando el sacerdote le dice que es inútil hablarle de religión:

“Sacerdote (S): *Sobre este pie me parece innecesario hablarte de religión.*

Moribundo (M): *¿Por qué no? Nada me divierte tanto como la prueba del exceso de fanatismo y de la imbecilidad humana sobre este punto. Son extravíos tan prodigiosos que el cuadro, aunque horrible, a mi juicio es siempre interesante. Responde con franqueza, y, sobre todo, destierra el egoísmo. Si fuera tan débil que me dejara sorprender por tus ridículos sistemas de la existencia del ser que hace necesaria la religión, ¿bajo cuál forma me aconsejarías que le rindiera culto? ¿Quisieras que adoptara los desvaríos de Confucio más bien que los absurdos Brahama? ¿Qué adorara a la gran serpiente de los negros, al astro de los peruanos o al dios de los ejércitos de Moisés? ¿A cuál de las sectas de Mahoma quisieras que me rindiese? ¿Qué herejía de los cristianos es, a tu juicio, preferible? Cuidado con tu respuesta”.*

Precisamente, La Vía Láctea trata de revisar todas las herejías y cuestiones religiosas que han enfrentado a los diferentes sectores del cristianismo. Pese a hacer una revisión de lo anteriormente expuesto, no dejan de existir personajes

ateos en la película, como es el caso de uno de los peregrinos, que a lo largo de todo el film pide que Jesucristo dé muestras de su existencia o el propio Marqués de Sade, al que Buñuel utilizó en “el relato para que representara el ateísmo total”⁵¹. Este personaje replica a Teresa, a la que tiene presa en una mazmorra, lo siguiente:

“¡Vaya estupidez! No existe tal Dios. Todas las religiones parten de un falso principio. Todas se basan en la absurda necesidad de un Dios creador, pero ese creador jamás ha existido. No hay una sola religión que no lleve el emblema de la impostura y la estupidez. Pero si alguna de ellas merece más particularmente nuestro odio y nuestro desprecio es esta religión bárbara del cristianismo, sobre la cual hoy tanto se discute. Tú crees en un dios vengativo. Desengáñate Teresa y abre los ojos. Ese dios que tú te forjas no es más que una quimera, una ilusión que solamente se alberga en las cabezas de los locos. Es un fantasma inventado por la maldad de los hombres cuyo único objeto es engañarlos o armarlos los unos contra los otros. Si ese maestro existiese realmente, dados los defectos que ha creado en la humanidad, lo único que merecería entonces son ultrajes y desprecios. Si fuera verdad que Dios existe habría menos maldad en la Tierra... Es un crimen intentar fingir con pinturas las extrañas tendencias que inspira la naturaleza. No Teresa, no hay tal Dios. La naturaleza se basta a sí misma. Ese fantasma endiosado no es más que una patraña inventada por unos cuantos arribistas, una chabacanería escandalosa que no merece ni un minuto de reflexión, una

⁵⁰ Buñuel, 1994: 152.

extravagancia vituperable que repugna al espíritu y rebela al corazón, nunca debió salir de las tinieblas, más que para volver a ellas. ¡Si tu Dios existe yo lo detesto!”.

Así, en cierto modo, se condensa el ateísmo de Sade y se homenajea uno de los pasajes de *Justine*, donde la protagonista es contestada por el bandido en estos términos:

“¡No Teresa! ¡No! ¡No hay ningún Dios! (...) La naturaleza se basta a sí misma. No necesita para nada a un autor (...) Ese fantasma deificado, nacido del temor de unos cuantos y la ignorancia de todos, no es más que una simpleza irritante, que no merece de nosotros ni un instante de fe, ni un minuto de análisis (...) una lastimosa extravagancia, que repugna al sentido común, subleva el ánimo, y nunca debió salir de las tinieblas más que para volver a ocultarse en ellas para siempre”⁵².

Como podemos observar, es una cita casi textual la que realiza el cineasta del fragmento de la obra de Sade e, incluso, le da un papel en la película. Esto hace pensar que podría el director estar más de acuerdo de lo que parece con las palabras del personaje, puesto que, pese a hacer una revisión de las herejías, no deja de ser una visión totalmente subjetiva de las mismas. Sino, sólo hay que tomar como muestra el misterio de la Santísima Trinidad, donde el director se mofa del mismo poniendo a un enano como protagonista.

⁵¹ Sade, 1993:107-108.

En una entrevista, el sacerdote Mosen Vicente Allanegui, pregunta a Luis Buñuel acerca del concepto que los jesuitas le transmitieron de Dios. Éste responde que era el de un ser justiciero y feroz, pero a la vez injusto: *“Un pecador, Gilles de Rais, que es el ejemplo de criminal nato –en la Historia no hay un criminal como él-, de infame, de cruel, de monstruoso, de blasfemo, de..., y que al final se arrodilla delante de..., y cuando va al juzgado lo juzgan y lloran... Sacrificó unos ochenta o cien niños. Hizo llorar a las madres de los niños sacrificados, que había muchas en el juicio. Y entonces lo absuelve la Iglesia, le otorgan la extremaunción y muere arrepentido. Ese se va al cielo, según me han enseñado a mí... Y que, luego, este señor si se salva, y un pobre señor que ha estado toda su vida arriba de una columna, de pronto dice: ¡Qué ojos tan bonitos tiene esa mujer!, y ¡pum!, al infierno. Eso no, eso es lo que me han enseñado a mí. Y luego, para ese pecador, en el infierno, el consuelo del célebre pajarito viene cada mil años”⁵³*. De estas palabras se desprende que Buñuel también, al igual que Sade, tiene el concepto de un Dios injusto que en vez de evitar que el mal se produzca, lo permite y lo premia.

Un ejemplo de este Dios lo encontramos en *La Vía Láctea* cuando Buñuel pone en boca del propio Jesucristo lo siguiente:

“No vayáis a creer que he venido a la Tierra para traer la paz, ¡no he venido a la Tierra para traer la paz sino el cuchillo! (...) He venido para enfrentar al hijo con su padre, a la hija con su madre y a la nuera con su suegra. Es verdad que debo deciros que el hombre tendrá como enemigo a su familia”.

⁵² Allanegui en Aub, 1984: 494.

En este sentido, las palabras de Jesucristo conectarían con el concepto desarrollado por Sade de que en nombre de la Iglesia es dónde más sangre se ha derramado.

Pero, además de esta referencia textual de la que antes hablaba en el cine de Buñuel a una obra de Sade, nos encontramos con que, en su segunda película, La Edad de Oro, se produce otra cita casi textual de Las 120 jornadas de Sodoma de Sade. De hecho, creo que es importante resaltar la carta abierta que, Maurice Heine, escribe a Luis Buñuel, hablando de este tema: “Por primera vez aparece una obra de Sade y en particular su obra más representativa en el repertorio cinematográfico. Poco importa lo episódico, o la brevedad –sobrecogedoras, por cierto- de su adaptación. Va fechada en 1930, y nadie podrá disputarle el honor de haber sido el primero en atreverse a hacerlo. Con su gesto, mancilla usted, con una mancha de sangre auténtica, una pantalla demasiado acostumbrada a chorrear miel y agua de rosas”⁵⁴.

La aparición se produce tras la frustración del deseo del personaje protagonista, Modot que, movido por la rabia, comienza a arrojar todo por la ventana, incluyendo a un obispo y, en ese instante, aparece el castillo de Selliny precedido por el rótulo:

“Para celebrar la más bestial de las orgías, se habían encerrado en ese castillo inexpugnable, 120 días antes, cuatro temibles y destacados criminales, que no tienen

⁵³ Heine, 1931: 12-13.

por ley más que su depravación, degenerados sin Dios, sin principios, sin religión. El menos criminal de ellos está cubierto de más infamia de la que se podría enumerar. A sus ojos la vida de una mujer, ¿qué digo de una mujer? De todas las que habitan la superficie de la tierra, es tan indiferente como la destrucción de una mosca. Habían introducido con ellos en el castillo, únicamente para servir a sus inmundas intenciones, ocho maravillosas muchachas, ocho espléndidas adolescentes, y para que su imaginación, ya corrupta en exceso, estuviese continuamente excitada, habían llevado a cuatro depravadas mujeres que alimentaban incesantemente con sus relatos la voluptuosidad criminal de los cuatro monstruos”.

Este rótulo que aparece en la película, dejando matices de traducción al margen, se encuentra en la novela de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma* como podemos observar:

“Libertinos sin Dios, sin principios, sin religión, el menos criminal de los cuales está mancillado con más infamias de las que podríais nombrar ante cuyos ojos la vida de una mujer, ¿qué digo de una mujer?, de todas las mujeres que habitan la superficie del globo es tan indiferente como la destrucción de una mosca”⁵⁵.

Tras el rótulo veíamos la imagen del castillo y, tras ella, otro rótulo:

⁵⁴ Sade, 1995: 62.

“He aquí ahora la salida del Castillo de Selliny de los supervivientes de las criminales orgías. El primero y principal de los cuatro organizadores, el duque de Blangis”.

El duque de Blangis aparecía caracterizado como si de Jesucristo se tratase, de hecho, el personaje estaba interpretado por Lionel Salem, que era el que protagonizaba siempre los films sobre Jesucristo en la Francia de la época. Además en el programa de mano, Dalí se encargó de disipar todas las dudas escribiendo una nota donde se podía leer *“el duque de Blangis es evidentemente Jesucristo”*. Además, en el guion original, se puede ver cómo se especifica que los otros tres acompañantes del duque eran Curval, Ducet y el obispo, que por la caracterización de cada uno de ellos, respondían a los representantes de las tres grandes religiones: los judíos, los musulmanes y los católicos.

Tal y como recoge Oms *“lo que importa esencialmente es el efecto de choque producido, comparable, equivalente, al de **Un chien andalou**. Con toda seguridad la referencia explícita a Sade no hace más que reforzar la transgresión del tabú, pero el propósito fundamental concierne a la sutil relación establecida entre el prólogo y el epílogo”*⁵⁶.

⁵⁵ Oms, 1985: 50.

2.2.2.2 EL EROTISMO Y LA PERVERSIÓN SADIANA EN LUIS BUÑUEL

Para Luis Buñuel la relación entre el sexo y la religión se produce debido a la religión. La Iglesia siempre ha condenado el acto sexual fuera de la procreación. Esto es algo que marcó profundamente a Buñuel por la educación cristiana, católica y jesuita recibida, ya que el pecado de la carne es el mayor de los pecados y esto es lo que atrae a Buñuel, puesto que según él mismo, *“es claro, y así lo he dicho a menudo, que esta prohibición implacable crea un sentimiento de pecado que puede ser delicioso”*⁵⁷.

Precisamente, esta prohibición es la que desencadena el concepto de erotismo en Buñuel: *“Para mí –dice Buñuel- el placer erótico está estrechamente ligado a la idea de la religión. Sexo sin religión es como un huevo sin sal. En la Suma Teológica, Santo Tomás de Aquino dice que el acto sexual entre marido y mujer, a pesar del santo sacramento del matrimonio, no deja de ser pecado venial. Es una idea sensualísima. La noción de pecado multiplica la posibilidad del deseo”*⁵⁸.

Un ejemplo claro del erotismo entendido a través de la transgresión de las normas sería la escena del lavatorio de pies de *Él*. La película comienza la ceremonia del lavatorio de pies de Jueves Santo. Nos encontramos con un sacerdote, amigo de Francisco, que lava los pies a los monaguillos y se detiene especialmente en uno, al que besa los pies con especial cuidado y, a través de un cambio de plano, nos topamos con la mirada

⁵⁶ Buñuel, 1994: 21.

⁵⁷ Fuentes, 1993: 94.

de Francisco que va desde el beso del sacerdote hacia los pies de los feligreses que asisten a la escena y la mirada, finalmente, se detiene en los pies de una mujer, cuya identidad se revela gracias a una panorámica vertical desde los pies hasta la cara de Gloria. Ella es consciente de la mirada de Francisco y aparta los ojos de él con rapidez. Así, la Iglesia deja de ser únicamente el lugar donde se da rienda suelta a la pasión religiosa para convertirse en un espacio donde se desarrolla la pasión amorosa. Como el propio Buñuel declara “*se siente la fascinación entre el gavilán y la paloma, ¿verdad? Allí comienza la pasión de Francisco*”⁵⁹.

Pero además, unido a la idea de placer, también nos encontramos con la idea de dolor, como sucede en el caso de Francisco, protagonista de *Él*, que movido por los celos es capaz de ser profundamente cruel con su objeto de deseo, su mujer Gloria. Tal y como el propio Antonio Castro sostiene, Francisco pasa “*intermitentemente del sadismo al masoquismo*”⁶⁰.

Hay varios momentos en los que la crueldad de Francisco adquiere cotas altísimas, uno de ellos es la escena que narra la vuelta de Gloria a casa tras haberse entrevistado con el cura amigo de Francisco y cómo éste la pide explicaciones.

“Francisco (F): *Con que ¿fuiste a quejarte al padre Velasco? Pues para que no vuelvas a contarle a nadie nuestros asuntos privados”.*

⁵⁸ Buñuel, 1994: 82.

⁵⁹ Lara (editor), 1981: 28.

En este momento Francisco saca un revolver, le apunta y le pega tres tiros. Ella cae al suelo pero no muere puesto que eran tiros de salva. Sólo pretendía darle un susto.

Este sadismo con el que se manifiesta sólo le hace que, finalmente, se quede solo, porque aleja a la gente que lo rodea de él. Y esto es algo que también comparten los héroes sadianos, la soledad final en la que se encuentran.

El otro episodio donde la crueldad es protagonista es la escena que se produce a lo alto de un campanario, en la torre, donde el protagonista se encuentra aislado del resto de la sociedad, a la que contempla con desprecio, y, junto a él, su esposa. Allí precisamente firma un cheque en blanco a su crueldad y se dirige a ella de la siguiente forma:

“Francisco (F): ¿Te das cuenta de que estamos solos, de que nada podría ahora impedirme que te castigase? ¿Qué harías si te agarrara por el cuello y te arrojase al vacío?”

Francisco la agarra del cuello y Gloria grita mientras él intenta arrojarla por el campanario.

F: ¡No grites, no grites! ¡Voy a empujarte hasta el borde y a arrojarte a la calle para ver cómo te estrellas contra el suelo!

Finalmente Gloria consigue escapar y sale corriendo hacia la calle”.

Pero la crueldad del personaje no termina aquí y alcanza su grado más alto después de ver cómo su mujer vuelve a casa, después de este episodio, acompañada por su ex novio, motivo por el que Francisco parece tener la certeza de que ésta le ha sido infiel y busca el modo para que no vuelva a suceder.

Francisco prepara cuidadosamente algodón, tijeras, aguja, hilo, una cuchilla de afeitar y una cuerda, para entrar en la habitación de Gloria dispuesto a inmovilizarla y a coser el sexo de su esposa. Así será imposible que nadie pueda penetrar ese oscuro objeto de deseo y, por tanto, tendrá la certeza de que no le es infiel. Esta secuencia conecta con Sade puesto que en la obra sadiana *La filosofía en el tocador*, uno de los personajes, Eugenia, pide agujas e hilo para poder coser el sexo de su madre, Madame de Mistival. Esto mismo le sucede a Justine:

“El verdugo se arma con una larga aguja enhebrada con hilo encerado, y sin preocuparse de la sangre que va a verter ni de los dolores que va a provocar cierra con una costura la entrada del templo del amor a la vista de sus dos amigos, a quienes el espectáculo divierte...”⁶¹.

Buñuel preguntado por la similitud entre las escenas dice que *“en la elección de los elementos no hubo intención precisa de imitar a Sade, pero es posible que haya llegado a hacerlo sin quererlo. Es natural que tenga más tendencia a ver y pensar una situación según un punto de vista sádico o sadista que neo-realista por así decirlo”⁶²*. Pero, en una entrevista recogida por

⁶⁰ Sade, 1985: 354.

⁶¹ Buñuel, 1994: 108.

Max Aub, cuando se le pregunta por lo mismo, responde “*la influencia de Sade*”⁶³.

⁶² Aub, 1985: 161.

2.2.3 OTRAS ADAPTACIONES

2.2.3.1 *ENSAYO DE UN CRIMEN*, LA DISCREPANCIA ENTRE ESCRITOR Y DIRECTOR.

Alrededor de 1951 Buñuel y el dramaturgo Rodolfo Usigli se reunieron durante algunas semanas para trabajar en el guión de la película *Ensayo de un crimen*, novela de Usigli que sería filmada por Buñuel. Sin embargo, la conjugación de dos intransigentes creadores, no fue la mejor idea y el proyecto se vino abajo.

A mediados de los años cincuenta, cuando ya Buñuel gozaba del prestigio que le daba la oportunidad de escoger con más libertad los temas que le inquietaban, se le acercó el actor Ernesto Alonso proponiéndole la filmación de *Ensayo de un crimen*, aprovechando la amistad que unía al actor con el escritor, con el que había debutado en *Don Domingo de don Blas*, obra teatral de Rodolfo Usigli.

“Una tarde, Buñuel llegó a nuestro departamento de las calles de Querétaro, para ponerse de acuerdo con Rodolfo sobre el tratamiento cinematográfico de la novela y hacer el guión. Fue varias veces y me pareció muy simpático, de mucho carácter, que hablaba con voz fuerte y el característico ceceo español; tenía una calvicie incipiente y ojos grandes y un poco saltones con cejas muy gruesas, era corpulento y de estatura, un poco más alto que Rodolfo⁶³”. “*Empecé a adaptarlo en compañía del*

⁶³ Casas Olloqui, 2001: 161.

*autor, pero dejamos de hacerlo a los quince días, porque Usigli no permitía la menor variación de su texto*⁶⁵.

“Luis Buñuel ya no volvió a visitarnos porque salimos a Nueva York y cuando regresamos nos encontramos con que **Ensayo de un crimen** ya estaba en exhibición en los cines. Buñuel había cambiado muchísimas cosas y la novela no seguía el proceso del ensayo del crimen, que es una acción repetitiva, sino que se había convertido en una película muy surrealista, en su estilo buñuelesco, eso sí”⁶⁶.

Pero la situación no quedó ahí: “Cuando vio la película terminada, se quejó en una asamblea del sindicato. Pero salí absuelto, porque en los créditos yo había puesto ‘inspirada en...’ O sea que no pretendía haber hecho una transcripción exacta del libro, sino una obra diferente que partía de él para desarrollar determinados elementos a mi manera”⁶⁷.

“Rodolfo se quejó ante el Sindicato de Autores de Cine y pidió que se reunieran en asamblea; allí, con el salón lleno, Rodolfo le reclamó a Luis Buñuel y le dijo que en un principio había quedado de respetar la novela y que había aceptado que Rodolfo diera su aprobación a los cambios que hubiera, cosa que no había sucedido. Total, ambos se insultaron públicamente, y Buñuel nunca se lo perdonó, porque se sintió herido en su

⁶⁴ Pérez Turrent y De la Colina, 1996: 165.

⁶⁵ Casas Olloqui, 2001: 161.

⁶⁶ Pérez Turrent y De la Colina, 1996: 165.

orgullo de director [...] Ni modo. Para acabar el cambio, en Francia se llamó **La vida criminal de Archibaldo de la Cruz**⁶⁸.

Por tanto, desde el inicio, quería cambiar el título de la película por *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, nombre que recibió en Francia puesto que en Europa no tenía la obligación de aplicar la sentencia mexicana y por ello se pudo estrenar con el título que Buñuel quería y no con el que le obligaba la tendencia.

Usigli insistía en que su novela había sido desnaturalizada por Luis Buñuel, en su película. El cineasta justificó su adaptación, diciendo que no le interesaba el lado de *roman à clef*, porque no conocía ese mundo que Usigli quería retratar “*ni creo que le interesaría al espectador. Me interesaba lo otro: la obsesión del personaje. Comprendo que Usigli no estuviera de acuerdo con mi versión. No nos disgustamos: nos separamos amistosamente*”⁶⁹.

El problema se origina desde el momento en que el cineasta decide si, al llevar a la pantalla una novela, va a poner su arte al servicio de la creación del novelista o si escogerá hacer una obra personal. Al respecto, Antoine Jaime afirma que en este terreno reina una extraordinaria anarquía, pues “*se confunde a menudo fidelidad e ilustración, obra personal y pillaje o adaptación y traición; los créditos que alternan los ‘adaptado de’, ‘sacado de’, ‘inspirado en’, ‘según’, ‘basado en’, ‘sobre’, ‘interpretación de’, no iluminan nada al público sobre el género de ejercicio que le proponen ver. En suma, el espectador espera*

⁶⁷ Casas Olloqui, 2001: 161.

⁶⁸ Pérez Turrent y De la Colina, 1996: 165.

*casi siempre un espectáculo que no ha deseado el realizador [...] la equivocación genera incomprensión*⁷⁰.

La novela de Usigli, publicada en 1944 por Editorial Nacional, tuvo como génesis un siniestro crimen que ocurrió en la vida real en la entonces popular y distinguida Colonia Roma de la Ciudad de México. Usigli plasmó en papel ciertos aspectos del caso, aumentando lo ficticiamente necesario para elaborar la novela.

Debido a su contenido y fecha de publicación, este texto no forma parte del boom literario que surgió en América Latina en los años cincuenta. En ella se encuentra totalmente ausente el realismo mágico, que brotaría años después gracias a Carpentier y García Márquez.

Buñuel dijo que de la novela de Usigli le interesaban dos elementos principalmente: la obsesión y la vocación frustrada del protagonista. *“Archibaldo quiere matar, de eso no hay duda. Posiblemente matar lo libere desde el punto de vista sexual, pero si llegara a matar realmente, no se sabe lo que haría a continuación [...] también le gusta la frustración, la adora. Busca matar a una mujer y falla. Intenta matar a otra y vuelve a fallar. Se diría que desea fallar, para volver a intentar”*⁷¹

Y, precisamente, es en esto donde encontramos la primera diferencia entre la novela y la película. En la novela, Roberto de la Cruz es un hombre obsesionado con cometer un crimen, ser reconocido por él y recibir el castigo correspondiente.

⁶⁹ Jaime, 2000: 104

⁷⁰ Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 95.

Planea cautelosamente no sólo uno, sino múltiples crímenes y consigue llevarlos a cabo todos y cada uno de ellos, mientras que Archibaldo de la Cruz, en la película, no consigue perpetrar ninguno de ellos. Además, la naturaleza de los crímenes, que se producen o se proyectan, son diferentes. Es decir, Roberto de la Cruz busca cometer un “crimen gratuito”, matar por matar. Cometer un crimen donde la policía no pueda encontrar un móvil para él y no va más allá. Sin embargo, para Archibaldo el crimen tiene una doble función, por un lado matar pero, por otro, en un nivel superior de lectura de la película, tiene que ver con un encuentro sexual. Sería la manera codificada de mostrar la pulsión sexual que desarrolla con las mujeres, y a la vez, si consigue asesinarlas, podría acabar con esa pulsión que lo atormenta. Así es comprensible que, mientras que en la novela se produce también el asesinato de un hombre, en la película solo se frustran los asesinatos, a manos de Archibaldo, de mujeres.

Como ya se ha apuntado de forma indirecta, el nombre de los protagonistas varía de la novela al film. Este no es un rasgo demasiado importante, puesto que la esencia de los personajes es la misma. De hecho, la descripción minuciosa que se hace de Roberto en la novela es perfectamente interpretada por el actor que encarna a Archibaldo en la película. Ambos son personajes de los que llama la atención su excesiva sensibilidad, que en la película a veces es excesiva y se puede tomar como un rasgo de homosexualidad. Son apuestos, galanes, fuman en exceso, ambos no beben alcohol y tienen interés en la cerámica como hobby. Sin embargo, se diferencian en que Roberto, en la novela, sí que pasa por la cárcel por uno de los crímenes que comete, y, por tanto, tiene un pasado delictivo; mientras que Archibaldo no tiene, ni tendrá, cuentas pendientes con la justicia.

Otro elemento común entre la novela y la película es la cajita de música de la que suena el incesante vals “*El príncipe rojo*” de Émilie Waldteufel. Para ambos, la caja de música desencadena sus ganas de matar, con matices diferentes, tal y como se ha expresado en el párrafo anterior. Pero, precisamente, la cajita es un elemento divergente entre ambos textos. Para Usigli, la cajita es una caja de música sin más, mientras que para Buñuel, que no es la primera vez que la usa en uno de sus films, representa, por la historia que se inventa la institutrizen torno a ella, la religión, que es, precisamente, lo que hace que se desencadene ese segundo nivel de lectura del que antes se hablaba en referencia a los crímenes de Archibaldo.

Por tanto, esto hace que la naturaleza de ambos textos sea diferente, puesto que, mientras que la novela de Usigli puede adscribirse dentro del género de la novela negra, la película podría considerarse un thriller, pero el fondo real de la misma es ser una película religiosa, crítica con la existencia del pecado de pensamiento.

Otro de los elementos en los que confluyen película y novela es que todas las escenas de ambas están protagonizadas por el personaje protagonista. No hay momento en que nos apartemos de este y, si bien podrían haberse desarrollado otras subtramas de relativa importancia, todo está condensado en esa gran trama principal.

Sin embargo, otra de las diferencias notables que nos encontramos en el personaje protagonista es que Roberto de la Cruz obtiene la mayoría de su información a través de los periódicos. En ellos busca noticias relacionadas con crímenes o cualquier otro tipo de contenido policiaco. A través de esos

periódicos, el lector se da cuenta de que el protagonista alimenta con ellos su morbo y su deseo por matar a otras personas.

Además, es importante el papel que en la novela juega la Ciudad de México. La mayoría de las acciones suceden por sus calles, mientras que, en la película, la ciudad no es un elemento relevante y la mayoría de las acciones suceden en interiores.

2.2.3.2 ÉL, LA DISECCIÓN CLÍNICA DE UNA MENTE ENFERMA

2.2.3.2.1 COMPARACIÓN DE LA NOVELA Y LA PELÍCULA

La novela homónima de Mercedes Pinto iba a publicarse en 1924 en España, pero, por motivos que aún no han quedado claros⁷², tuvo que esperar hasta 1926 para ver la luz, finalmente, en Argentina. El libro escandalizó a muchas personas, pero, al mismo tiempo, recibió el apoyo de los intelectuales progresistas de la época.

El libro, que apenas debió contar con distribución si nos atenemos a las dificultades que existían para acceder a ejemplares, tuvo el apoyo, en 1989, de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y se publicó en España, siendo ahora más fácil su acceso.

La novela, dividida en tres capítulos (*Invitación al dolor* - el prólogo - *Él...* - desarrollo - y *Plegaria a la luz* – final-), se publicó por primera vez en Uruguay en 1926. Mercedes Pinto tenía escrita la obra desde 1923, pero su huida de España, bajo la amenaza de expulsión, por leer *El divorcio como medida higiénica* - documento que se adjunta a esta novela - en el paraninfo de la Universidad Central de Madrid ante el príncipe de Baviera, entre otros señores - todos señores -, le impidió verla publicada aquí. Ésta fue la consecuencia de su participación en un mitin sanitario: una

⁷¹ Se ha hablado de un bloqueo de la publicación por parte de enemigos de la autora, pero Mercedes Pinto, al ser preguntada por este motivo sólo ha declarado que “un viento de tragedia” lo arrancó de la Casa Pueyo donde se estaba editando

reunión con Primo de Rivera, la decepción del dictador y el pasaporte para Uruguay como primera parada de su periplo americano que le duró toda la vida.

En esta primera edición se recogía una aclaración de la autora, que explica los cuatro apéndices que la acompañan y de los que se ha prescindido en la edición que manejamos, de Escalera. Los apéndices - dos prólogos y dos epílogos – son, por un lado, *A guisa de prólogo*, del abogado Jaime Torrubiano Ripoll; *Ante-libro*, del profesor de psiquiatría Santín Carlos Rossi; y los dos epílogos serían *Epílogo*, del doctor Julio Camino Galicia, coronel médico director del Departamento de Alienados Militares en Carabanchel; y *Una opinión final*, del abogado y poeta Alberto Valero Martín. Por tanto, el interés de esta novela se basa fundamentalmente en su concepción como escrito de denuncia, donde, la autora relata su experiencia de vida con un hombre paranoico debido a los celos.

Por tanto, la novela se podría decir que es una visión personal, de una esposa que narra su vida matrimonial con un paranoico. Esto sería, sin duda, uno de los elementos que atrajo a Buñuel de la obra, puesto que la película también está claramente realizada desde varios puntos de vista, por un lado el del paranoico, que contrasta, a través del montaje alterno, con una visión objetiva de lo que sucede en la realidad, en la visión no alterada por la mente enferma, y por otro la visión de la víctima, puesto que durante un tramo importante de la película, a modo de flashback, se nos relata la historia contada por Gloria, la mujer que soporta pacientemente a la mente enferma de Francisco. Por tanto, la película daría, como es habitual en el cineasta calandino, una vuelta de tuerca a la novela.

En principio, como dice Monegal, “ni la religiosidad ni el fetichismo son rasgos del personaje de la novela de Mercedes Pinto, aunque sí lo son los celos, la violencia y la locura”⁷³. Por eso, más que los detalles concretos, a los que luego aludiremos, la influencia de la novela hay que buscarla en planteamientos generales, ya que el concepto de adaptación se puede tomar en un sentido muy amplio, ya que lo que la película nos cuenta es una historia original que toma como base documental y probatoria las actitudes que Mercedes Pinto relata en su novela como elementos que apoyarían la locura del marido al que se diagnostica paranoia.

La diferencia de lugar y de tiempo en la película frente a la novela es un dato poco relevante, pero que salta a la vista. Se ha pasado de las Islas Canarias a principios de siglo a los años cincuenta en México – por problemas de tiempo o porque el deseo de Buñuel era situar la obra en ese momento y lugar la acción – lo que condiciona toda la obra, desde los diálogos al tratamiento de las cuestiones tan centrales en ambas obras como es el divorcio. Pese a todo Buñuel nunca se planteó no trasladarla a México, como sucedió con *Nazarín*.

Sin extendernos demasiado, podemos comentar que, para algunos autores, Buñuel emplea frecuentemente algunas expresiones donde parafrasea diferentes obras literarias; en *Él* tenemos el ejemplo, casi al final del filme, cuando Francisco siente que el padre Velasco se está burlando de él en la iglesia y dice: “¿Usted también padre Velasco?” que podría estar perfectamente sacado de una

⁷² Monegal, 1993: 190.

frase dicha por Julio César al ver a Bruto entre los conjurados en el *Julio César* de Shakespeare.

La novela nos presenta un único punto de vista, el de la protagonista, la situación que los personajes viven, y sólo conocemos la historia tal como la cuenta ella, y nos faltaría por conocer la parte referente al marido. La película en esto difiere, en cierto modo, puesto que al inicio del film se nos presenta como un relato objetivo, pero, tras la unión de Gloria y Francisco, nos encontramos con que la historia es narrada por ella, a Raúl, partiendo de un flashback, donde nos trasladamos a la noche de bodas. Desde ahí, la película recapitula todas las situaciones que se han producido en la pareja hasta llegar al punto en el que Gloria se encuentra con Raúl, su ex novio, punto del que nació ese flashback, y se retoma de nuevo el relato objetivo que sólo se ve alterado, hacia el final del film, por un montaje alterno donde podemos observar la realidad tal y como la está percibiendo Francisco, y lo que realmente está sucediendo.

En la novela se expone desde el inicio la situación que está viviendo la protagonista, narradora de la historia. Y, poco a poco, comenzamos a ser conscientes de la paranoia que envuelve al marido de ésta que, si bien en el inicio no es capaz de hierla físicamente, posteriormente sí lo hará, con la consecuente preocupación de la protagonista, que incluso teme el momento del sueño, puesto que está convencida de que su marido entonces podría asesinarla. El clímax del relato se produce cuando logra que a él lo encierren y ella, junto a sus hijos, escapan a un lugar seguro, pese a que, posteriormente, él consiga salir del manicomio.

En el caso del guión literario, Gloria también consigue escapar de las garras de Francisco y éste es internado en un psiquiátrico, pasando luego – en otro país – a un monasterio, donde, creen, que en contacto con la fe podrá curarse. Sí es cierto que, mientras la protagonista de la novela tiene el apoyo de su familia, médicos y gente que la rodea, Gloria no consigue el apoyo de nadie y sólo Raúl cree en las palabras de ésta. Ni su madre, ni nadie la defienden y Francisco sólo es encerrado cuando ataca al padre Velasco, gran amigo suyo, pero no porque nadie haya creído en Gloria.

Tanto en la novela como en la película, la historia gira en torno al conflicto que surge entre los dos personajes protagonistas. Él y ella en la novela, Francisco y Gloria en la película. En ambos textos, el marido se encuentra en un estado de desconfianza permanente debido a los profundos celos que siente, pese a que ninguna de las dos esposas les da motivos aparentes. Tanto en un caso como en otro, las mujeres aparecen presentadas como mártires a merced de sus maridos, que aparentan tener un carácter más fuerte. Pero, sí es cierto que, mientras que en la novela no apreciamos signos de debilidad claros, en *Él*, Francisco sí se muestra como un personaje frágil que sólo puede imponerse con la fuerza bruta a su esposa.

Los dos protagonistas masculinos son el centro de ambos relatos y, en el caso de Francisco, ya que la película lo permite, se presenta en un inicio como un hombre normal, como el perfecto caballero cristiano que se enamora de una mujer en el interior de una catedral durante el lavatorio de pies que se celebra cada Jueves Santo. Pero, una vez que consigue a su esposa, experimenta lo que Cesarman ha denominado “*una desintegración psicológica, progresiva a*

medida que su relación heterosexual se intensifica”⁷⁴ que según él ha explicado significa:

Enloquece científicamente: se trata de una persona con todas las características potenciales para sufrir, bajo situaciones de presión adecuadas, el cuadro de locura denominado paranoia. Además de otros elementos persecutorios, sufre crisis de celos patológicos que lo conducen a deformar la realidad entre delirios y alucinaciones. Desde el enfoque surrealista, pudiera considerarse la enfermedad de Francisco como la búsqueda de su realidad interior”⁷⁵.

Cesarman da su teoría, ante la que debemos tener todas las cautelas, puesto que es amigo del cineasta, sobre lo que tal vez conforma esa vida interior: “Francisco tiene muchos rasgos en su conducta que sugieren un problema homosexual crónico y frágilmente controlado: sus relaciones con mujeres han sido mínimas y más estables con los hombres”⁷⁶. La realidad interior a la cual alude Cesarman ha sido también aproximada en estudios como el de García Riera, quien no define a Francisco de homosexual propiamente, pero advierte la actitud amistosa e íntima que tiene con su sirviente⁷⁷. Como podemos observar, Francisco goza de mayor confianza con él que con Gloria y cuando

⁷³ Cesarman, 1998: 131.

⁷⁴ Cesarman, 1998: 131.

⁷⁵ Cesarman, 1998: 132.

⁷⁶ García Riera, 1993, 288.

éste tiene un problema con una compañera, actúa en favor de él, despidiéndola a ella. Además de esta actitud misógina, el defender al criado y mantener una estrecha relación con él dejando ver sus debilidades, hacen que se pueda dar a entender que Francisco es un homosexual reprimido.

En cuanto al tema principal en la película, creemos que es la concepción de la propiedad privada en la burguesía - propiedad privada entendida en todos los ámbitos-. Por un lado está el tema de la propiedad de las tierras que tiene en litigio Francisco, y, por otro, está Gloria. Ambos elementos son entendidos por el protagonista como propios y no accede a que nadie se los toque. Esto es lo que le hace enredarse en una paranoia sin fin, no tanto los celos por el amor que pueda sentir por Gloria o por el apego a sus tierras, sino por el simple hecho de que son suyas. Es el sentido de la propiedad privada lo que se pone de manifiesto en el film. Sin embargo, en la novela, sí podríamos considerar que los celos son el tema principal de ésta. Consideramos que la novela tiene un objetivo claro, es más un ensayo clínico sobre los celos y el maltrato que en ocasiones estos conllevan, que otra cosa. Y como tal la usó, desde nuestro punto de vista, Buñuel, ya que a él le interesaba conocer la paranoia a la que puede llegar una mentalidad por defender algo que cree propio, y como tal, tomó la novela. Le sirvió para tomar prestados ciertos elementos que él consideraba claves de esa mentalidad, tanto de la de la mujer, como de la del marido, para construir sus personajes y hacer coherentes sus actos con sus mentalidades, que es lo que a Buñuel, al fin y al cabo, le interesaba. Tanto es así que parece que Mercedes Pinto se llevó una desagradable sorpresa cuando vio la película, y así consta en algunas de las cartas escritas por ella, pese a que

Buñuel siempre haya mantenido que “(la película) le gustó mucho. No ocurrió como cuando hice Ensayo de un crimen y Usigli protestó por el tratamiento que di a su novela”⁷⁸. Dato que nos indicaría cómo la película no compartiría el espíritu con el que la escritora realizó su obra, puesto que, pese a las similitudes, desde planteamientos generales que encontramos, las divergencias y diferencias entre ambos textos son evidentes.

⁷⁷ Pérez Turrent y de la Colina, 1993: 81

2.2.3.2.2 COMPARACIÓN DEL GUIÓN LITERARIO Y EL MONTAJE FINAL DE LA PELÍCULA

El propósito de este epígrafe es entresacar del guión definitivo de *Él*, aquellas variaciones, supresiones o añadidos que encontramos con respecto a la película. Para ello, contamos con el guión de trabajo que el director utilizó durante el rodaje, que está incluido en el Archivo Buñuel, fondo que el Gobierno Español compró en 1995 a través del Centro de Arte Moderno Reina Sofía a los hijos del cineasta y que, actualmente, se encuentra en la Fílmoteca Nacional

La escena crucial del ataque de Francisco a Gloria existe en ambos textos, pero Buñuel la antecede de la imagen con el instrumental de corte y sutura para su víctima. Buñuel afirma que *“en la elección de los elementos no hubo intención precisa de imitar a Sade, pero es posible que haya llegado a hacerlo sin quererlo. Es natural que tenga más tendencia a ver y pensar una situación según un punto de vista sádico o sadista que neorrealista o místico por así decir. Me decía: ¿qué debe de coger el personaje?: ¿un revolver?, ¿un cuchillo?, ¿una silla? Acabé por elegir unos objetos más inquietantes. Esto es todo”*⁷⁹. Sin embargo, como hemos podido comprobar, en el estudio comparativo del guión con el montaje final, la secuencia no está detallada en este, no aparece el plano en que Francisco prepara el instrumental que va a utilizar, ni se explicita lo que quiere hacer, puesto que de, haberlo hecho, se habría topado con la supresión de la escena por parte de la censura. Como hemos podido comprobar, en el epígrafe donde hablamos de la relación de Sade y Buñuel, esta escena es una cita textual

⁷⁸ Sánchez Vidal, 1984:176.

de una obra de Sade, por lo que la intención de incluirla queda completamente confirmada. Buñuel miente, y como en tantas otras situaciones, hay determinadas secuencias que tiene claras desde hace tiempo y sólo espera encontrar la película y la secuencia donde incluirlas.

Otras secuencias en las que se producen cambios llamativos son, por un lado la secuencia donde se relata el despido de la criada que está manteniendo una relación con Pablo, el criado de Francisco. En ella se produce un añadido de un diálogo que no aparece en el guión literario.

*“**Pablo:** El señor tiene toda la razón y le suplico que me dispense. Pero hay veces que uno...*

(Risa cómplice de Pablo)

(...)

Francisco: Pablo.

Pablo: Sí, señor.

Francisco: Arregle ese cuadro que está torcido.

Pablo: Ya quedó perfectamente bien, señor. ¿No se le ofrece nada más?

Francisco: No, gracias.”

Como antes hemos señalado, esta secuencia ahonda en la estrecha relación que existe entre Francisco y su criado, ya que este diálogo se produce justo después de que Francisco despida a la sirvienta por tener una actitud inapropiada en la casa, aun sabiendo que la culpa es de Pablo. Esto delata la predilección de Francisco por su criado, que quedará más clara en otra modificación que a continuación señalaremos, además del machismo como rasgo importante de la personalidad de Francisco, puesto que, aun siendo conocedor de la inocencia de la criada, decide despedirla a ella y explicita que la despide porque está obligado a elegir. Por tanto, en la decisión, no sólo interviene la predilección, sino también la misoginia.

La otra secuencia que aparece alterada y que se relacionaría con ésta, en lo que al relato de la relación entre criado y amo se refiere, sería en la que Francisco acude a pedir consejo y desahogarse con su criado, entrando en la habitación de este último. En ella se produce un cambio en el montaje final respecto del guión literario que es sustancialmente importante. En el guión literario se planteaba que “Pablo se está desnudando para acostarse” cuando llama a la puerta Francisco y, en el montaje final, esto es sustituido por Pablo acostado y leyendo, Francisco entra y se sienta en la cama para confesarse a Pablo, su criado. La elección del rodaje de la primera planificación hubiera aumentado la connotación homosexual de la escena, mientras que la que finalmente se rodó sólo deja clara la complicidad entre amo y criado y la debilidad del carácter de Francisco. Por esto, consideramos que se suprime, puesto que el director calandino no quiere resolver la verdadera relación entre los dos hombres y prefiere

dejarlo a elección de los espectadores y dar espacio a la especulación.

Otra modificación sustancial es la que se produce en las secuencias que narran el viaje de novios de Francisco y Gloria, ya que en el montaje final nos encontramos con una secuencia que no estaba contemplada en el guión literario, donde se relata la toma de fotos, en distintos lugares, de la pareja.

“(Desde el pie de la larga escalinata, Gloria toma una fotografía a Francisco. Gloria se dispone a subir a lo alto, donde se encuentra Francisco).”

Gloria (gritando): ¡Ahora yo!

Francisco (desde lejos): ¡No, espera. Te llevaré a otro sitio mejor!

(Francisco comienza a descender las escaleras. Encadenado)”

Tras esta secuencia añadida nos encontramos con otra en la que sucede lo siguiente:

“(Gloria saca una foto de la portada. A cuya verja está encaramado Francisco).”

Gloria: Ya está.

(Francisco se baja y se dirige hacia Gloria).

Francisco: *Ahora tú.*

(Panorámica de Gloria hacia la entrada. Se encuentra con Francisco).

Francisco: *Déjalo, Gloria. Otro día tomaré la foto. Vamos a comer.*

(Se dirigen frontalmente hacia la cámara hasta que el cuerpo de Francisco tapa el objetivo. Encadenado)."

Además de estas dos secuencias, se incluye una tercera que tampoco aparece en el guión literario, pero sí en el montaje final.

"(Gloria y Francisco pasean por la calle. Ven a Ricardo conversar con un conocido. Francisco quiere evitarlo; coge el brazo de ella y la empuja prácticamente para dar media vuelta.

Ricardo se despide del hombre. Camina por donde habían pasado los recién casados.

Escondidos tras una esquina, Francisco espera a que pase por delante de ellos).

Gloria: *¿Qué tienes?*

Francisco: *No quiero encontrarme con ese hombre.*

(Reanudan su camino. Encadenado)."

De las dos primeras secuencias comentadas se desprende algo muy obvio y es que Francisco no permite que Gloria aparezca en ninguna de las fotos, probablemente, no es porque no quiera que aparezca, sino porque todas las fotos son tomadas en lugares altos, lo que significa una situación de superioridad, así como los planos en contrapicado en cine dan esa sensación. Esto provoca que el que aparezca sólo Francisco en esa situación y que él decida aparecer siempre en lo alto, nos haga pensar en el sentimiento de superioridad, que quedaría constatado, posteriormente, en la escena del campanario, donde dice sentirse Dios, y ver a los hombres como hormiguitas a las que se puede pisar, algo que necesita para reforzar su débil personalidad. Además, el no dejar a Gloria aparecer en esa situación y siempre estar ella por debajo, físicamente situada, respecto de él, nos lleva sin duda a pensar que Francisco no puede soportar aceptar la igualdad de su mujer, por eso no la deja aparecer en esas fotografías, pero en otras sí.

Durante la estancia en el hotel, se incluye una acción, en el montaje final respecto al guión literario:

“(Francisco mete los zapatos de Gloria en el armario. Los coloca y alinea minuciosamente. Francisco da muestras de estar solícito y contento).

Esto consideramos que, pese a no ser demasiado relevante, sí que reforzaría el fetichismo de Francisco,

puesto que, en la película, queda clara su predilección por los pies de su mujer, ya que cada vez que posa su mirada sobre ellos, su actitud se torna amable y cercana.

En esta misma localización, en el interior del hotel, nos encontramos con una sentencia suprimida en el montaje final que sí que aparecía en el guión literario.

“(Escena de celos de Francisco tras descubrir que Ricardo está hospedado en la habitación contigua).”

Francisco: *La inocencia a veces es peor que la maldad. ¡Abre tus ojos! (Lo que no aparece en el montaje final es lo siguiente: Ese individuo se ha mudado de cuarto para estar junto a nosotros... porque tú le gustas).”*

Además se añade en esta secuencia un plano que no aparece reflejado en el guión literario.

“(Ricardo en su habitación deshaciendo la maleta)”

Pese a no ser de elevada importancia esta diferencia, sí que es cierto que abunda en los celos de Francisco ante la posibilidad de que su mujer pueda estar con otro, ya que ésta es de su propiedad.

En la secuencia del baile se preveía, en el guión literario, que la canción Lime house blues fuera la que Francisco pone en el tocadiscos, pero en el montaje final se

optó por otra melodía. Además, en el baile, vemos cómo entre el guión literario y el montaje final hay planos intercambiados. En el guión literario, Gloria primero bailaba con el licenciado y luego la chica invitada iniciaba un baile con Francisco. Por otro lado, nos encontramos con un diálogo que no aparece en el montaje final, pero sí lo hacía en el guión literario.

“Padre Velasco: El baile moderno, más que escandaloso, me molesta por antiestético.”

Doña Esperanza: Opino igual (pausa). Mi último baile fue un vals vienés, en 1920.”

La secuencia en la que Francisco vagabundea por la casa tiene una acción añadida en el montaje final que es el caminar de Francisco como un sonámbulo, subiendo las escaleras en zigzag. Probablemente esta idea surgiera sobre la marcha, durante el rodaje, puesto que dejaría clara la debilidad mental de Francisco y cómo su visión de las cosas le está perturbando.

Durante la visita al convento, nos encontramos con diferencias entre el guión literario y el montaje final. En primer lugar decir que aparece, en el guión literario, diálogo y acciones entre hermanos de la congregación que no aparecen en el montaje final. No reseñamos el diálogo, porque es de escasa relevancia.

Del mismo modo, se produce otra supresión de un diálogo en el montaje final, que sí aparecía en el guión literario en el que Gloria se preocupa por el estado de

Francisco al visitar a la congregación de monjes en que éste se halla. El diálogo también consideramos que es de escasa relevancia por lo que no nos detendremos en transcribirlo.

La secuencia final llama la atención precisamente, aparte de por ser uno de los finales más espléndidos de Buñuel, porque la acción en la que Francisco se aleja por el jardín caminando en zigzag no aparece en el guión literario, pero sí en el montaje final, por lo que el cineasta pudo querer introducirla en el último momento. No consideramos que esta secuencia fuera una “idea genial” que se le ocurriera al cineasta al final, sino que, en otro momento, justo tras la conversación en la habitación de Pablo, el personaje de Francisco, que está completamente aturdido y es donde empieza su espiral de locura, ya sube las escaleras en zigzag, por lo que no sería nada casual que el director calandino retomase ese rasgo para mostrar, como el final demuestra, que pese al alejamiento de Francisco de su vida, de su entorno, y la aparente cura del personaje, la realidad es bien distinta, porque no es un problema puntual, responde a la mentalidad del personaje y, ni el retiro, ni la religión lograrán solucionar sus problemas. Por tanto, esta secuencia enlaza con el momento en que vagaba por la casa, en su momento álgido de locura, por lo que está contando que, evidentemente, la estancia en el psiquiátrico y su retiro en el monasterio, no han solucionado nada, sigue igual.

En conclusión, podríamos decir que el cineasta en las decisiones que toma a lo largo del rodaje, en las anotaciones que aparecen manuscritas, así como en las decisiones en la sala de montaje, además de ser acertadas, porque mejoran la película, ya que algunos de los diálogos suprimidos por

acciones o movimientos de cámara o, simplemente, suprimidos dan mayor importancia al subtexto y quitan explicitación a las intenciones del film, nos dan la sensación de la claridad de ideas que Buñuel tenía sobre el film durante su rodaje. No queremos decir que, desde el inicio, no supiera claramente lo que quería hacer, sino que, a medida que el rodaje avanzaba, al tener claro su objetivo final y tener los elementos para llevarlo a cabo, era más fácil encontrar mejores modos de solucionar las escenas, ganando en genialidad, como hemos visto, en líneas precedentes, que se produce con el final de la película.

3. BUÑUEL, CINE DE MENTALIDADES

3.1 CINE DE MENTALIDADES ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ?

Luis Buñuel era un director interesado en el análisis y la crítica de la sociedad. Utilizaba sus películas como medio para diseccionar la realidad y sacar a la luz los problemas que, a su juicio, la humanidad tenía con el fin de poder solucionarlos. Y esto no es algo que nosotros digamos, sino algo que el propio director ha declarado en alguna de sus intervenciones públicas, como es el caso de la conferencia dada por el director en la Universidad de México y publicada, su transcripción, en la revista Universidad de México, vol. XII, nº 4 de diciembre de 1958.

“La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad y, por tanto, las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que, finalmente, abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.⁸⁰”

Así, a nuestro director lo que le interesaba era mostrar la colectividad, para poder analizar sus problemas y su forma de actuar, ya que la forma de actuar de un personaje no responde a un planteamiento

general, que era lo que él quería abarcar en sus películas. Para ello se vale de personajes concretos, individuales, que responden a un pensamiento estereotipado como muestra de la colectividad. Se podría decir que estos personajes con los que nos encontramos serían el común denominador de una manera de pensar de una comunidad. Por eso, responden a una mentalidad y no a particularidades.

Además, esto tiene todo su sentido pues, tal como el propio director afirmó: “he indicado hace poco la importancia capital que le doy al film que trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres”⁸¹. Y para Buñuel, el estudio del hombre en relación con los demás hombres sólo es interesante desde el comportamiento general, desde el estudio de las mentalidades y cómo éstas, con arreglo a sus valores, educación, etc., se relacionan con el resto de la sociedad y cómo esta educación o esos valores influyen en la relación de esas mentalidades en sociedad y en la forma de entender el mundo. Pues Buñuel cree que sólo se pueden solucionar los problemas sociales partiendo de los comportamientos generales, pues los individuales influyen poco en la sociedad.

Aun así, Buñuel siempre defendió el surrealismo, de hecho declaró en la misma conferencia que “*el cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto.*”⁸² Así, aunque defiende el realismo social, y, por tanto, los planteamientos realistas en los comportamientos de los personajes, su cine estará plagado de objetos simbólicos y transferencias, puesto que él mismo reconoce el gran valor de los símbolos cuando habla en la misma conferencia de su oposición al neorrealismo: “*Para un neorrealista un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del*

⁸¹ Buñuel, 1958.

⁸¹ Buñuel, 1958.

armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos carga de afectividad lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.⁸³ Así si analizamos sus palabras con detenimiento podemos observar que en el cine de Buñuel son recurrentes determinados temas, simbolismos, trasferencias, y éstas nos pueden ayudar a conocer mejor incluso la propia mentalidad del director, pues el modo en que plasma y ve las cosas, como él mismo sostiene, ayuda a conocer la realidad que no aparece en la prensa diaria.

Los principales elementos sociales con los que es crítico son dos, por un lado, la Iglesia, a la que ataca como institución, como posteriormente veremos, pero sobre todo lo que le interesa es revisar la función social de la misma; puesto que, según lo que de su cine se desprende, dista mucho la teoría que la Iglesia promulga de la práctica que mantiene. La Iglesia debe estar al servicio de la sociedad, al lado de los pobres ayudándolos y apoyándolos, mientras que es recurrente en la filmografía de Buñuel, la figura de sacerdotes relacionados con las clases altas de la sociedad que ignoran a los pobres e, incluso, ven mal que algún sacerdote lleve a la práctica las enseñanzas de Jesucristo, como queda claro en el análisis que se realiza sobre Nazarín en puntos posteriores. Precisamente, esta separación entre la teoría y la práctica hacen que Buñuel sea incisivo con la Iglesia y denuncie la hipocresía que en esta institución reina, a la vez que critica también la doctrina

⁸² Buñuel, 1958.

eclesiástica teórica, como sucede en Nazarín, puesto que llevada a la práctica en términos generales, no conduce a ningún sitio y si acaso, al fracaso absoluto. Así la Iglesia se va alejando de la sociedad, se sitúa al lado de las clases más adineradas y esto produce el descrédito entre las clases más marginales, que serían las que más apegadas a la fe deberían estar, y no sucede, puesto que ven la realidad de la situación y saben que nada pueden esperar de ella y por tanto no la tienen en cuenta.

Este hecho, el alejamiento de la Iglesia de la sociedad y, por tanto, el descrédito de las capas más humildes hacia ella, provoca que las clases marginales sean conscientes de que deben buscarse la vida por sí mismas, y esto está perfectamente retratado en el cine de Buñuel. Se muestra a un prototipo de pobre que choca con el extendido en el cine en general. La mayoría de los cineastas retratan a un personaje bueno, que acepta la situación económica que tiene, pero que no deja por ello de ser buena persona, con buen corazón y actos nobles. Sin embargo, el cine del director calandino nos muestra siempre el prototipo de personaje marginal que es tramposo, mentiroso, que no tiene buen corazón ni es buena persona, algo que no es nada extraño, puesto que el hecho de tener que buscarse la vida como pueda hace que tenga que ser de ese modo, tiene que sobrevivir en un mundo en el que nadie se va a apiadar de él, y, por tanto, la parte buena de ese ser humano es difícil que salga a la luz. Este es el caso de personajes como Ándara, una prostituta que, después de ser acogida por Nazarín en su casa para refugiarse de la policía y de otras prostitutas que la buscan por haber agredido a una de sus compañeras, no duda, cuando se ve en peligro, en quemar la casa de Nazarín para que no sea descubierta por el olor de su perfume. O como los pobres de *Viridiana* que, después de ser acogidos en la casa que ésta ha heredado de su tío, no dudan en organizar una fiesta cuando se quedan solos e incluso, cuando la protagonista llega a la casa, uno de los pobres intenta violarla. También es el caso de los personajes de *Los Olvidados* en los que queda

perfectamente claro que están dispuestos a cualquier cosa por salvar su pellejo y salir adelante, como sucede con el personaje de Jairo. Pero, lo llamativo de este asunto es, que de algún modo, estos personajes gozan de la simpatía del director, puesto que todos los actos que éstos realizan están totalmente justificados en el film y hacen que el espectador, a pesar de no aprobarlos, los comprenda, cosa que no sucede con otros personajes.

El segundo estamento contra el que se revela es la burguesía. Buñuel pertenecía a esta clase social desde su nacimiento, puesto que sus padres pertenecían a la sociedad adinerada de Zaragoza. Entonces, ¿por qué se revela con esta clase social? Por un planteamiento político. Buñuel, como se ha demostrado, estaba afiliado al Partido Comunista y, como tal, el comunismo, aboga por la lucha de clases, para conseguir sacar del poder a las clases privilegiadas y dar el poder al pueblo, estableciendo un orden social más justo, puesto que, según el marxismo sostiene, las clases acomodadas son las culpables de las malas condiciones de vida de los trabajadores, de la clase proletaria, ya que no establecen un reparto justo de la riqueza y no valoran como se debería la fuerza del trabajo del proletariado, quedándose con el beneficio, o la plusvalía que generan los proletarios.

3.2 LA RELIGIÓN REVISADA POR LUIS BUÑUEL

3.2.1 TRINOMIO RELIGIÓN-SEXO-MUERTE

3.2.1.1 LA RELIGIÓN Y SU INFLUJO EN LA PERSONALIDAD DE LOS PERSONAJES BUÑUELIANOS

La religión es una de las temáticas más recurrentes en la filmografía de Buñuel. De hecho, el director calandino posee películas cuya temática central es la religión, como es el caso de *La vía láctea*, *Viridiana* o *Nazarín*. Esto no resultaría ser nada llamativo en el caso de cualquier otro director, pero, en el caso del que nos compete, resulta importantísimo, ya que Buñuel siempre declaró públicamente no ser creyente. “(...) –Buñuel- *El creer en Dios es absurdo, pero todavía odio más la técnica y la ciencia. Empieza a molestarme la palabra ateo. -Max Aub- ¡Pero si tú eres el que más la ha empleado! –Buñuel- Tal vez por eso. Dilo, escríbelo una vez, pero luego, aunque lo digas, emplea otra palabra. –Max Aub- Es una palabra fea, efectivamente. –Buñuel- Yo no niego que lo soy. Y, ahora, más ateo que nunca, pero me molesta la palabra*⁸⁴.

Luis Buñuel procedía de una familia aragonesa acomodada donde sus padres, sobre todo su madre, poseían una fuerte educación religiosa, la cual inculcó a Buñuel. Así, nuestro director se formó en un colegio de jesuitas y durante su adolescencia comenzó a leer a Darwin, Nietzsche, y poco a poco se volvió más crítico con la religión, hasta perder totalmente la fe cristiana tal y como él mismo relata en una de las entrevistas

⁸³ Aub, 1994: 161.

concedidas a Max Aub: "(...) –Max Aub- También dicen que la iniciación de tu ateísmo se debe a la lectura de *El origen de las especies*. –Buñuel- Sí. A los dieciséis años, Morquecho, un chico de Logroño, que estudiaba primero de Derecho, me dio a leer los tres tomos de la Editorial Sempere, y a Spencer y a Haeckel. Hasta los catorce años yo era católico practicante: misas, rosarios, confesiones; comulgaba muy frecuentemente. Como todos los de mi familia, menos mi padre. (...) –Max Aub- ¿Tu madre era muy católica? –Buñuel- Muy católica. (...) –Max Aub- (...) ¿Y cómo perdiste la fe? –Buñuel- Supongo que de la manera más corriente y vulgar. Es decir, como la mayoría, de los quince a los dieciséis años. A los dieciséis años, yo ya no creía en nada. Primero fue una duda, una subyacente desconfianza hacia la existencia del infierno. Los jesuitas insistían mucho sobre el infierno. Acerca de los castigos externos debidos a los pecadores que sobre todo tuvieran que ver con el sexo. Mi gran amigo era Tomás Pelayo (...). Yo andaba continuamente con él, hablábamos. (...) y yo le hacía partícipe de mi desconfianza de la existencia del infierno, y más por los ligeros pecados sexuales que cometíamos, porque evidentemente, como todos los jóvenes de nuestra edad en España, nos masturbábamos. ¿Cómo era posible que por algo tan insignificante tuviéramos que pasar toda la eternidad metidos en el infierno sufriendo penas inacabables? Por ahí empezó la cosa. Hacia los catorce o quince años. El proceso fue largo. Creo que perdí totalmente la fe cuando cumplí los diecisiete, sin contar que ya había empezado a leer los libros que me pasaba Morquecho, el cual ya estudiaba entonces primero o segundo de Derecho, y de allí a Darwin y Nietzsche⁸⁵.

De las palabras de Buñuel se desprende, entre otras cosas, que la educación religiosa, en ese momento, hacía que

⁸⁴ Aub, 1994: 39-40.

los niños estuvieran atemorizados con el concepto del infierno y esto les impedía poder actuar y pensar con libertad. Esto es algo contra lo que siempre luchó el director calandino y una constante a la hora de retratar a sus personajes, cuya mentalidad está encuadrada dentro de la religión.

En el caso de las tres películas que nos ocupan, *Nazarín*, *Ensayo de un crimen* y *Él* nos encontramos con que los tres protagonistas se ven influidos por la religión. Dos de ellos Nazarín y Francisco (*Él*) retratan una mentalidad puramente religiosa.

Para describir la personalidad de Nazarín, qué mejor que citar sus propias palabras en la película. Al inicio del film, Nazarín se entrevista con dos hombres de la administración pública que quieren llevar la luz al barrio donde el sacerdote reside y, de la conversación que mantienen en la casa del párroco, podemos ver cómo Nazarín se describe y hace una declaración de intenciones en cuanto a su forma de vida y pensamiento se refiere:

“Hombre 1 (H1): ¿Es usted un sacerdote ortodoxo?”

Nazarín (N): No señor, soy católico, apostólico y romano. Profeso mis ideas con una convicción tan profunda como la fe en Cristo, nuestro padre. Para mí nada es de nadie, todo es del primero que lo necesita.

H1: Confieso que me sorprende ver a un sacerdote viviendo en este mesón...

N: Mis vecinas son pobres, yo también.

(...)

H1: *No es usted mejicano, ¿no?*

N: *Soy hijo de españoles y mis estudios los hice en España.*

H1: *¿Y dónde predica?*

N: *Rarísimas veces he subido al púlpito. Hablo en voz baja y familiarmente con los que quieran escucharme, y a los que están cerca les digo lo que pienso.*

H1: *¿Y de qué vive?*

N: *De las misas pagadas... Cuando las hay...*

(...)

H1: *A lo que veo, y no se ofenda, su vida se me hace precaria.*

N: *Bastante, pero mi conformidad le quita amargura.*

H1: *En resumen, usted desafía los ultrajes, el hambre, la miseria, las persecuciones y las calumnias.*

N: *Yo no los desafío, sí los aguanto.*

Hombre 2 (H2): Por lo que lleva dicho, deduzco que no pretende mejorar su posición, ni pide nada a sus superiores.

N: Así es, yo no pretendo, yo no pido.

H1: Come cuando tiene qué comer y cuando no, no come.

N: Justamente, no como. Y si es necesario, pido una caridad.

H1: ¿No cree que la dignidad de un sacerdote es incompatible con la humillación de pedir una limosna?

N: ¡Oh no, señor! La limosna no envilece a quien la recibe ni en nada vulnera su dignidad. Pero señores... ¿No creen que hemos hablado suficiente de mí mismo?

H1: De manera que, si ahora, nosotros conmovidos por su terrible situación, pusiéramos en sus manos unas monedas...

N: Las tomaría.

(Uno de los hombres deja unas cuantas monedas encima de una repisa).

Nazarín es un sacerdote que vive del mismo modo a como lo hizo Jesucristo, según lo narra el Nuevo Testamento, en su paso por la tierra, cumpliendo los votos de pobreza, castidad

y obediencia, preocupándose solo de cumplir, tal y como dicta la doctrina cristiana, correctamente ante los ojos de Dios y dejando de lado la opinión de los hombres, pues para él, el único que puede juzgarle es Dios y será, por propio convencimiento, quien lo haga correctamente. Así, Nazarín sólo necesita la comprensión de Dios. Asegurarse de que al final de los días, cuando él abandone la tierra, será en su juicio delante de Dios, cuando sus actos sean comprendidos por Él, lo que le reafirma en su camino para seguir actuando como lo hace, aunque, ante los hombres y la propia Iglesia, esto sea incomprensible. Y esto no es algo que nosotros digamos, sino que el propio Nazarín lo recoge en varias de sus intervenciones en el film, como podemos ver en esta concreta:

Nazarín está en casa del Padre Ángel, un sacerdote amigo suyo que lo ha acogido en su casa después del incidente del incendio del mesón a manos de Ándara. Cuando el padre llega a casa informa a Nazarín de la situación de su caso, ya que está siendo investigado en el obispado.

(...)

Sacerdote (S): Siéntese a la mesa D. Nazario que aún tengo algo que decirle... para colmar la medida del absurdo, también quieren complicarle en el incendio y destrucción del mesón.

Nazarín (N): En el incendio, ¿A mí?

S: Sí señor, a usted. Así que... ¿Qué piensa hacer?

N: mi tribunal es el de Dios, y a él me remito. Acepto con resignación el sufrimiento que por tantos caminos de la maldad humana puedan llegarme.

S: Además, en el obispado se ocupan de su caso y hasta habla de hacer una investigación. Eso le va a costar el poder seguir ejerciendo su ministerio. ¿Qué dice a eso?

N: Que aquello que mis superiores dispongan lo obedeceré con resignación”.

Además, en numerosas ocasiones, podemos observar la opinión del sacerdote sobre las mujeres, a las cuales no deja en muy buen lugar. Cuando las dos jóvenes, que lo acompañarán durante la travesía que nos propone la película, deciden sumarse a la peregrinación de Nazarín, este recibe la noticia mostrando su desagrado, ya que, según sus propias palabras, las mujeres sólo son una carga para él y no le traerán más que problemas.

“Nazarín (N): ¿Dónde van ustedes?

Ándara (A): Donde usted vaya padrecito.

Beatriz (B): Tenemos pensado seguirlo porque nosotras también queremos ser peregrinas.

A: Y también buenas y santas como usted.

*N: Mucho les alabo la intención pero me hacen el favor de irse a santificar solitas. **¿Me creen loco para***

llevarlas en mi compañía? ¡Miren no más lo que me caía encima!”

Como podemos ver, el problema que se le plantea a Nazarín con las mujeres no es de conciencia. Él no se plantea qué dirá la sociedad al verle con dos mujeres en peregrinación, sino el problema de tener que cargar con ellas, puesto que para él las dos jóvenes son una carga; actitud machista donde las haya.





Las trata como si fueran inferiores a él y, además de eso, las tiene menos en cuenta que a un caracol, como podemos ver en otra escena cuando están haciendo noche en el campo. Beatriz se le insinúa y el sacerdote no repara siquiera en las palabras de la joven. Ambas entran en una especie de competición por llamar la atención del cura y éste, no solo no repara en ellas como mujeres, algo comprensible por su estatus de sacerdote y los votos que tiene comprometidos, sino que, ante las palabras de las mujeres tiene más atención sobre un caracol que encuentra en una hoja prendido, que por ellas.









Así, nos encontramos ante un personaje que cree en los ideales cristianos y que puesto en la sociedad, el espectador asiste al juicio que la sociedad hace de éste, tratándole casi como un delincuente, lo que permite a los espectadores ver la crítica que se hace, desde la película, de los valores cristianos en el momento en que entran en contacto con la sociedad, pues, desde el punto de vista práctico, los valores se pervierten y, en el caso de que se apliquen de modo riguroso, como lo hace Nazarín, vemos que no sirven de nada, puesto que no solo no solucionan los problemas, sino que los agravan, como es el caso de la secuencia de la cantera.

En ella vemos cómo Nazarín se limita a obedecer, que es su obligación como sacerdote, y se va de la cantera y no repara en el daño que ha podido causar, además de agravar al resto de trabajadores ha provocado un enfrentamiento

sangriento entre ellos y el capataz, ni en sus consecuencias y cuando todos constatamos las consecuencias de los actos de Nazarín, al escuchar los disparos, éste acaricia una hoja de olivo, símbolo de la paz, y continúa su camino esperando y estando completamente seguro de que Dios es quien se interpondrá y hará justicia entre esos trabajadores, ya que él no puede hacer nada, sólo obedecer. Así, el director superpone los disparos con la imagen de Nazarín con la hoja de olivo para dejar claro que: en primer lugar, esa es la paz que Nazarín ha conseguido y, en segundo lugar, la inactividad de Nazarín y el llevar sus planteamientos de forma estricta a la práctica, puede tener consecuencias terribles.

“Nazarín (N): Buenas tardes señor. ¿No me diera caridad ni un poco de comida?”

Capataz (C): ¡Aquí no alimentamos vagos!

N: Puedo trabajar a cambio de la comida.

C: Eso ya es otra cosa. Espérate. (Ahora habla a Obrero1) ¡Eh, tú! Dale a este una carretilla.

Obrero2 (O2): (Habla a otros obreros) Mi primo vino ayer y no le dieron trabajo.

O1: Porque él quería un jornal y no iba a quedarse a trabajar no más por la comida.

Obrero3 (O3): En cambio hay 10 en el pueblo que están esperando lugar.

O2: *¿Qué le decimos a ese?*

O1: *Yo me encargo.*

(El obrero habla con Nazarín pero no se escucha la conversación. El capataz observa atento la conversación. Nazarín, tras la charla, abandona la cantera).

C: *¿Qué te pasa? ¿"Ande" vas? (A Nazarín).*

N: *Lo siento señor. Voy a seguir mi camino.*

(El capataz tira una piedra a la espalda de Nazarín cuando este comienza a alejarse. El cura continúa su camino sin mirar atrás).

C: *Muy sabrosos, ¿no? ¿Qué le dijeron? ¿Quién fue el machito que lo corrió? Si tiene con qué contésteme.*

O1: *Yo fui el que le dije que se fuera.*

O2: *¡Eso de trabajar por la pura comida nos perjudica!*

O3: *¡Claro que nos perjudica!*

O2: *¡Por eso le corrimos!*

(El capataz asesta un golpe en la cabeza al obrero 1 con un revólver. Se enzarzan en una pelea obreros y capataz que acaba con disparos que oímos en el fuera

de campo mientras Nazarín, tras escucharlos y sobresaltarse, con actitud serena los obvia y coge una rama de olivo sonriente y se aleja de allí.”









Y no sólo eso, esta actitud que le hace no darse cuenta, o no importarle lo que los hombres opinen de sus actos, lo que es un desprecio hacia el propio ser humano en detrimento de Dios, hace que se proyecte una imagen de él que no es la adecuada, y el llevar hasta las últimas consecuencias sus convicciones, sin variarlas un ápice, hacen que, momento tras momento, se evidencie que su comportamiento, el no adaptarlo a los problemas que se va encontrando en el camino, no es el correcto. Pero, aun dándose de bruces con la evidencia, hasta el final del film no será capaz de cambiarlo. De la “ceguera” de Nazarín tenemos varios ejemplos a lo largo del film, que se detallan a continuación.

Se le juzga en la sociedad y en el entorno eclesiástico por ir con dos mujeres de peregrinación. Al final, cuando se produce la escena donde los apresan los habitantes del pueblo lo acusan de adúltero, de ir con dos mujeres y no precisamente de ser amigos los tres.

“Ándara (A): ¿A quién buscan?

Campesino1 (C1): A ti piruja y al renegado.

Campesina1 (Ca1): A que no ande de sultán y no enseñe malas costumbres.

Nazarín (N): Si vienen a aprehendernos no hacemos resistencia. Contra tres seres indefensos no hace falta tanto estrépito.

Guardia (G): Sólo contra usted y una que se llama... Ana de Aras tengo orden de arresto.

N: Vamos pues.

(Un campesino tira a Nazarín al suelo de un empujón con su pierna en la espalda del cura)

Campesino2 (C2): No te basta con una hembra y llevas dos. Aquí somos cristianos, cabestro.

(Ándara asesta un palazo en la espalda del campesino que agredió al sacerdote)

A: Cobarde, desgraciado, ¿no ves que no se defiende?

(La muchedumbre comienza a pegar a Ándara)

(...)

N: Cálmate Ándara, ¡has hecho muy mal! Para que Dios te perdone pídele perdón al que has herido.

A: Una mugre le pido perdón es de tiznados.

(...)"

Como podemos ver en la secuencia, Nazarín es ajeno a los insultos que recibe. Parece que no van dirigidos hacia él y ni siquiera intenta defenderse o explicarse ante quienes lo juzgan, puesto que piensa que no debe perder el tiempo con defensas ante los hombres sino que sólo dará explicaciones ante Dios, según su mentalidad. Y no sólo esto, sigue empeñado en que Ándara, que ha sido quien le ha defendido en medio de tantos

insultos y falsas acusaciones, pida disculpas a quien ha agredido. Ándara por su parte vuelve a ser práctica, algo a lo que nos tiene habituados en todo el film y digamos que nos vuelve a poner los pies sobre la tierra con una frase lapidaria, en la cual pone de manifiesto que no tiene nada de lo que arrepentirse y que la conducta de Nazarín no lo lleva más que al fracaso constante y, desde su punto de vista, el de Ándara, a la humillación.







Posteriormente, cuando mantiene una conversación con un sacerdote que acude a visitarlo a la cárcel, también insinúa su falta al voto de castidad con las dos mujeres.

“Sacerdote: ¿No le interesa saber cómo anda su caso? Al menos reconocerá todas sus imprudencias. Todas sus locuras... Con razón dicen que es usted un inconforme, un espíritu rebelde. Será difícil acomodarle a la realidad. Hacerle ver que sus costumbres están en pugna con las de un sacerdote y ofenden a la Iglesia a la que usted dice amar y obedecer”.

Como podemos ver en la secuencia, el sacerdote en su discurso deja claro que la Iglesia no entiende el comportamiento de Nazarín y deja entrever que opina exactamente igual que los campesinos que anteriormente lo han juzgado y acusado de adulterio, aunque no lo explicita en el discurso. Nazarín continúa sin defenderse de las acusaciones, pero, en este caso, vemos una actitud diferente en él. Se muestra pensativo y con cierta ira contenida, niega necesitar nada del sacerdote cuando éste se lo pregunta. Aquí, por tanto, consideramos que comienza a gestarse el cambio en la mentalidad de Nazarín, que veremos posteriormente en la secuencia final de la película, y de la que posteriormente hablaré. Pero sí es importante dejar claro que, aunque el cambio comience a gestarse, la actitud todavía sigue siendo la misma; en realidad lo que sale es el orgullo de Nazarín a relucir, algo que ya habíamos visto en una situación similar, cuando el sacerdote, que era amigo suyo, le pide que se vaya de su casa, pero le permite tomarse el chocolate que la madre de éste ya le había servido y cómo Nazarín acepta quedarse en la mesa, pero se niega a tomarse el chocolate, tal y como nos muestra el plano final de esa secuencia.





Y, previamente, se le acusa de ocultar a una mujer en su casa, no sólo porque esta mujer haya cometido un delito de agresión a otra, sino también porque se podrían y, de hecho, se malinterpretan las actitudes de Nazarín, puesto que el propio sacerdote amigo de Nazarín (Ángel) deja constancia de que a cualquiera se le puede pasar por la cabeza que Nazarín se hubiera acostado con Ándara, pero, al ser tan fea, no podría haber sido, porque Nazarín la habría rechazado. Así, por tanto, la Iglesia, que es quien lo está juzgando, cree que Nazarín pudiera haberse acostado con la mujer. Pero, el sacerdote, en concreto, revoca esa idea, ya que conoce a la dama en concreto y desestima esa idea por fealdad, no porque Nazarín no pudiera hacerlo obviando el voto de castidad.

“ (...)”

Ángel (A): Pero es que hay quien ahora lo acusa de sostener relaciones escandalosas, vitandas y deshonestas con esa mujer.

Nazarín (N): ¡Calumnia, vil calumnia!

A: Bien yo sé que usted es incapaz. Además que si usted fuera a caer bajo el demonio de la concupiscencia no lo iba a hacer con semejante esperpento”.





Por tanto, el director está dejando clara la doble moral de la Iglesia, pues, cuando ésta no debería plantearse la violación del voto de castidad de un sacerdote, lo hace y, además, el único supuesto que lo salvaría de esta idea es que la mujer en cuestión es fea, sino, no quedaría duda alguna del quebrantamiento del voto por parte del sacerdote.

Así en todas las ocasiones vemos cómo Nazarín se mantiene impasible, inactivo, frente a las acusaciones y sólo cuenta la verdad, pero no se defiende ni pone interés en que lo crean.

Además de esto, es importante resaltar que, pese a que Buñuel sea cruel con la mentalidad de este personaje, puesto que su historia es la de un auténtico calvario que él mismo se busca debido a su mentalidad, al personaje lo trata con sumo cariño, primero, porque muestra la inocencia que éste tiene, segundo, porque justifica todos sus actos y hace que sean

comprensibles (aunque las consecuencias de los mismos, debidos a su mentalidad, sean terribles); y tercero, porque, entre otras razones, es el personaje cuyo final es más benévolo que el del resto, puesto que nuestro personaje tiene un final esperanzador, mientras que el resto de los personajes que conforman el film acaban en peores condiciones a como empezaron, tanto Ándara como Beatriz.

Nazarín, al final de la película, sólo al final, cuando suenan los tambores de Calanda, es cuando rompe con esa impasividad y decide actuar. Cuando la señora le ofrece una piña, en nombre de Dios, por caridad cristiana, nada más escuchar el nombre de Dios, rechaza la piña. Primera vez que actúa y reniega del que hasta ahora era su Señor, puesto que tras la conversación con el preso y, posteriormente, con el cura, se da cuenta de que sus actos no han servido para nada, que se encuentra en un lugar peor que donde comenzó y que, además, Dios ni le ha escuchado ni lo va a hacer y lo constata, en este momento, puesto que aquí recapacita y, tras negar la piña a la mujer, como se ha dicho, la acepta y es consciente de que esta mujer se la ha ofrecido sin la necesidad de verle vestido de cura y que, por tanto, no sólo la caridad, la solidaridad están de la mano de la Iglesia, sino que, en ese momento, y por esa mujer ha sido mejor tratado, sin ir vestido de sacerdote, que en todo el tiempo que se ha empeñado en seguir los mandamientos de Dios y el camino de Jesús en la tierra. Por eso decide tomar la piña, como hombre que ha sido reconocido por la mujer y no como cura, abandonar la doctrina eclesiástica y tomar las riendas de su vida y no dejar que nadie decida por él en sus actos.

“Mujer (M): ¿Lo lleva preso?”

Guardia (G): Deme otra manzana.

M: ¿Puedo darle algo?

(El guardia hace un gesto con la cabeza como dándola la opción de que haga lo que quiera a la mujer).

M: (A Nazarín) Tome, la caridad y que Dios le acompañe.

(Nazarín mira desafiante a la mujer. Comienzan a sonar el redoble de tambores de fondo).

M: Tómela.

Nazarín (N): No, no.

(Nazarín se adelanta para separarse de la mujer. La mujer se vuelve a acercar a Nazarín y al pasar por su lado el sacerdote la agarra del brazo, la mira a ella y mira a la piña).

N: Que Dios se lo pague, señora.

(Nazarín se aleja caminando con la piña y con el redoble de los tambores de fondo)."









En el caso de las dos mujeres Beatriz y Ándara. Sus motivaciones son bien diferentes, mientras Beatriz busca un hombre que la satisfaga sexualmente, Ándara busca un hombre que la respete y no se avergüence de ella. Ambas consiguen su objetivo, pero no al hombre con el que preferirían estar. Beatriz vuelve con el Pinto, puesto que Nazarín no quiere estar con ella y, cuando la madre la avisa de que está enamorada del sacerdote, ella responde totalmente fuera de sí, puesto que ella creía que había conseguido superar su problema, el sentir atracción por los hombres. El momento es propicio para que Beatriz caiga en manos de Pinto, puesto que la madre aprueba totalmente al joven y deja a su hija en sus manos, ya que, la madre no sabe nada de los comportamientos de Pinto, que, aparentemente, son inocentes, mientras que los del cura, se muestran ante los ojos de los mortales, como pecaminosos. Por tanto, al final del film, ambas mujeres se encuentran en una

situación peor que de la de que partían. Beatriz, después de todo el camino recorrido, se ve en la obligación de volver con el Pinto, ya que es el único hombre a su alcance que le puede dar lo que ella necesita, aunque la humille, y Ándara se queda sola en la cárcel, lejos del barrio donde la conocimos, pero no ha mejorado, era prostituta y ahora es además presa, la han separado del único hombre que la ha tratado realmente como una mujer, sin importarle su profesión, Ujo, y, aunque ya no ejerza el oficio, éste la marcará de por vida como si de un estigma se tratase. Así no existe la redención para las mujeres, sólo para nuestro sacerdote.

Sin embargo, con Francisco, decía que nos enfrentábamos a una mentalidad religiosa estrictamente, como Nazarín, puesto que nos presenta al perfecto caballero cristiano, tal y como declara el sacerdote amigo de Francisco en la película.

“Sacerdote (S): Hija mía, conozco a Francisco desde que era niño y su alma no tiene secretos para mí. Por eso puedo asegurarte de que se trata de un perfecto caballero cristiano que podría servir de ejemplo”.



Francisco es un hombre de la clase alta mejicana que se nos presenta desde el inicio de la película en dos ambientes muy concretos: la iglesia y su feudo. La película comienza con el lavatorio de pies, que se realiza en la eucaristía, cada año, en jueves santo. Esta escena, en un principio, no reviste demasiada importancia, pero, a lo largo del film, veremos cómo su relevancia es vital. El segundo ambiente al que me he referido es su casa como feudo y utilizamos esta palabra puesto que las referencias que tenemos de la vivienda son como la de una fortaleza amurallada. Grandes paredes, espacios amplios pero claustrofóbicos, muy cerrados y ambiente un tanto opresor. Para hablar de su casa en estos términos, nos apoyamos en el transcurso de la película. Desde el inicio, conocemos uno de los problemas que atormentan a nuestro personaje. Está en medio de un litigio con otras personas que quieren arrebatarle la propiedad de unas tierras. Cuando su abogado le comunica que

no puede hacer nada, decide despedirlo. No está dispuesto a que nadie le arrebate lo que es suyo. Así podemos ver cómo el concepto de propiedad privada, en el film, se lleva hasta sus últimas consecuencias en el personaje de Francisco.

Este concepto no solo se aplica a los bienes materiales; como podemos ver, nuestro personaje también lo aplica a las personas. Cuando Francisco se casa con Gloria se vuelve una persona muy arisca, no quiere que ella se relacione con nadie y mucho menos con los hombres, en ellos ve siempre una amenaza y cree que ella coquetea con cualquiera que se le cruza. Por tanto, vemos cómo es una persona no solo celosa de su intimidad, puesto que no quiere que los asuntos de pareja sean compartidos con nadie por Gloria, sino que además es posesivo, obsesivo y controlador.

Durante todo el film, Buñuel intenta desmontar al perfecto caballero cristiano. Primero lo hace dejando claro el modo en que Francisco consigue casarse con Gloria, pues no olvidemos que Gloria estaba comprometida con otro hombre cuando Francisco se enamora de ella. Y hay una escena de vital importancia para ver este caso que es la que relata la declaración de amor de Francisco a Gloria, durante una cena celebrada en la casa del protagonista.

“Sacerdote (S): ¡Qué! ¿Qué le parece Francisco?”

Francisco (F): Que envidia a Raúl.

Dama (D): ¿Y por qué no lo imita?

F: Es tan difícil señora...

Madre Gloria (MG): No para una persona como usted. Me imagino que no habrá muchas muchachas solteras capaces de resistirlo.

F: Es usted muy amable pero la verdad es que yo tengo un concepto bastante personal sobre el amor.

MG: ¿Por ejemplo?

F: No creo en el amor preparado, en ese que según dicen nace con el trato. El amor surge de improviso, bruscamente, cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya nunca podrán separarse.

Caballero1 (C1): Bueno... eso que tú dices es el flechazo. El amor que hiere como el rayo. Nada recomendable.

F: El rayo no nace de la nada. Sino de nubes que tardan mucho en acumularse. Ese tipo de amor se está formando desde la infancia. Un hombre pasa al lado de mil mujeres y de pronto encuentra a una que su instinto le dice que es la única. En realidad en esa mujer cristalizan sus sueños, sus ilusiones.

S: Bueno hijo... el amor no siempre es recíproco... ¿Y si ella no te quiere?

F: ¡Tendría que quererme!

Raúl (R): ¡Vaya! No te creía tan romántico (...)."

Como podemos observar, en esta secuencia, Francisco hace una declaración de amor a Gloria, puesto que describe perfectamente la situación en que se conocieron. Cómo, tras verla en la iglesia, no se ha quitado a la joven de su cabeza y el modo en que la ha perseguido hasta encontrarse con ella y decirla lo que siente. Además, esta declaración de amor está apoyada en la planificación de la escena, puesto que durante el tiempo que Francisco habla de su concepto de amor, primero la cámara se centra en un plano medio de Francisco que dirige su mirada hacia Gloria para luego alternar con planos medios de Gloria y Francisco. Cuando Francisco es rebatido por el sacerdote ante la posibilidad de que su amada no lo correspondiera, la respuesta de Francisco, con voz enérgica, que muestra su desagrado ante la observación del sacerdote, no la tenemos centrándonos en Francisco, sino que escuchamos su voz en el fuera de campo y sólo podemos ver la reacción de Gloria, pero, esta vez, en un plano más abierto, puesto que en el plano aparecen Gloria y su actual novio, Raúl, que mira sobresaltado al protagonista.





Posteriormente se nos exponen los miedos y las inseguridades de Francisco en su relación sentimental con Gloria, puesto que siempre ve fantasmas donde no los hay y nos muestra, en múltiples ocasiones, los celos de nuestro personaje. Ejemplo de esto son las secuencias del hotel y la del baile.

En la secuencia del hotel vemos a un Francisco totalmente obsesionado con que otro hombre, al que Gloria ha saludado en momentos anteriores, está enamorado de su esposa e intenta cortejarla aun estando él delante. Esta situación hace que todas las acciones del caballero sean malinterpretadas por Francisco ante la estupefacción de Gloria y Francisco no duda, cegado por los celos, en confundir amabilidad con cortejo. El punto inicial del delirio de Francisco es el encuentro entre el caballero y la pareja y el saludo entre Gloria y el caballero. Posteriormente, la fortuna hace que vuelvan a encontrárselo y Francisco no duda en cambiar su recorrido para evitar cruzarse con él, pero, posteriormente, se lo vuelven a encontrar en un par de ocasiones: una en el restaurante del hotel y la siguiente la fortuna hace que el caballero se hospede en la habitación contigua a la de la pareja. En el encuentro del restaurante, Francisco cree que el caballero se insinúa a su esposa y además que se burla de él, algo que los espectadores no perciben de ese modo, y su obcecación hace que la pareja abandone el restaurante sin comer. Pero, la locura no acaba ahí sino que avanza, y, cuando Francisco descubre que el caballero posee la habitación de al lado, imagina que este podría mirar por el agujero de la cerradura de la puerta, que comunica las habitaciones, y no duda en meter un objeto punzante con ella, con la idea de clavárselo en el ojo si sus pensamientos fueran ciertos. La escena nos permite ver cómo la percepción de Francisco no es la correcta, pero también nos permite que observemos cómo el protagonista lleva al extremo su locura y no

duda en acercarse a la habitación del caballero y enzarzarse en una pelea. El personal del hotel y otros huéspedes apoyan la tesis de Francisco, puesto que no han asistido al desarrollo de los acontecimientos y sólo tienen la visión sesgada del protagonista del film. Además, gracias a la reputación de Francisco, algo que es crucial en este caso, pues se alude a ella, consigue nuestro protagonista que el caballero abandone el hotel.

En el primer encuentro, tras la conversación, Francisco interroga a Gloria sobre el caballero.

“Francisco (F): ¿Quién es ese tipo? ¿Dónde lo conociste?

Gloria (G): Vinimos en el mismo avión desde Buenos Aires. Después le he vuelto a ver un par de veces. ¿Por qué fuiste tan brusco con él? ¡Es muy simpático!

F: Pues a mí me cae pésimamente. Estoy seguro de que se cree un Don Juan. Si volvemos a encontrarlo no estés tan efusiva con él, puede confundir tu buena educación con otra cosa...



En este diálogo, donde Buñuel decide dejar en plano a los dos personajes, Francisco expone a Gloria lo que él piensa y lo que él pensaría en el caso de ser él el caballero del que hablan. Aquí se demuestran los malos pensamientos de Francisco, seguro de que su mujer se insinúa a otros hombres y de que éstos se dan cuenta, puesto que si no, no se plantearía que de una conversación banal el caballero pudiera pensar que Gloria se siente atraída por él. Gloria, en esta ocasión, deja pasar las insinuaciones de Francisco, pero esta conversación es relevante, puesto que vamos observando cómo los celos atormentan a Francisco y la idea de perder a Gloria también. Pero, la idea de perderla le atormenta, no por el hecho de perder a la amada, sino por salir como perdedor de esa batalla, que es lo que realmente le importa. Y no es casual que en el viaje de novios Francisco lleve a Gloria a Guanajuato, el lugar donde tiene el litigio por las tierras, algo que le atormenta. Este hecho, como decimos, no es casual puesto que es el modo en que podemos establecer una similitud e incluso transferencia entre las tierras y Gloria. Francisco quiere que le reconozcan esas tierras, tanto como que Gloria no sea de otro hombre, y de ambas cosas vemos ejemplos a lo largo del film, en cuanto el protagonista ve amenazados aquellos bienes que consideran que son propiedad privada.

Posteriormente la imaginación de Francisco va a más. En el restaurante la pareja charla cuando es interrumpida por el caballero.

“Caballero (Ca): ¿Qué tal el paseo?”

Gloria (G): Muy agradable.

Ca: El día es espléndido, ¿verdad?

G: Magnífico.

Ca: Como hecho de encargo para unos recién casados...

(Francisco mira desafiante al caballero. El caballero se da cuenta de que molesta y decide irse).

Ca: Bueno... luego nos vemos... hasta luego.

Francisco (F): Creo que ese tipo te está siguiendo...

G: ¡Qué ocurrencia! ¿Por qué te imaginas eso? Vivirá en este hotel, nada más.

F: Puede ser... pero yo me entiendo...





(...)

(Tras pedir, el caballero mira a la pareja y sonríe. Francisco lo ve y enfurece)

F: Es más descarado de lo que yo me imaginaba. Ahora te está haciendo señas.

G: ¿Tú crees? ¡No es posible!

F: Te lo digo yo que lo he visto.

(Gloria se gira para comprobarlo)

F: ¡No lo mires! Ni sonrías... Y no nos ocupemos más de él.

(Francisco intenta calmar su ira y en un gesto conciliador con Gloria intenta olvidar al caballero. Mientras esto sucede en el fuera de campo se escucha la risa del caballero. Y vemos cómo la caricia de Francisco se convierte en un agarrón fuerte del brazo de Carlota. Francisco se tensa de nuevo. Ahora vemos reír al caballero).

Ca: Jajajajaja

*F: ¡Esto es demasiado! ¡Se está riendo de mí!
¡Vámonos!*

(Francisco se levanta, Gloria sigue sentada y habla resignada).

G: Por favor, Francisco...

F: Vámonos te digo... y disimula..."







Como podemos observar en el diálogo, la imaginación de Francisco continúa creciendo y la planificación de la escena se pone al servicio de la locura de Francisco para mostrarla del mejor modo posible. La escena se centra en la pareja y sólo pone el foco de atención en el caballero, que está en otra mesa para mostrar que a lo que alude Francisco no es cierto, pues el espectador es consciente de que las carcajadas del caballero son ante algo que el camarero le ha dicho puesto que está hablando con él.

Pero como he dicho la locura de Francisco continúa gracias a que su imaginación va a más.

“(Francisco sale a buscar a alguien del servicio porque tardan en llevarle su café a la habitación. Al salir se da cuenta de que en la habitación de al lado está el

caballero puesto que éste se ha dejado la puerta abierta. Vuelve rápidamente a su habitación para contárselo a Gloria)

Francisco (F): ¿Sabes quién está ahí detrás de esa puerta?

Gloria (G): ¿Quién?

F: ¡Ahora dime que no tenía razón! ¡El tipo que tú conoces se ha venido a vivir a la habitación de al lado!

G: ¡No es posible!

F: ¡Cómo que no si lo acabo de ver yo!

G: Tal vez estuviera ahí antes de nuestra llegada...

F: ¡Ese individuo se ha mudado de cuarto para estar junto a nosotros porque tú le gustas!





(Se oye un ruido tras la puerta. Francisco se acerca a ella, vemos cómo por el agujero de la cerradura se ven luces y sombras, después vemos cómo estas luces y sombras se corresponden con un ir y venir, paseando, del caballero de la habitación contigua, pero no con que éste esté mirando, como presupone Francisco).

F: ¡Ven! ¡Ven aquí! (Llamando a Gloria fuera de sí) ¡Nos está espiando!



(Francisco coge una aguja de lana y se dirige hacia la puerta)



G: ¡Francisco! ¿Qué vas a hacer?

(Francisco mete la aguja, con saña, por la cerradura)

F: Se apartó

(Lamenta)

F: Ahora mismo voy a terminar con esta situación indigna

(Suelta la aguja y sale de la habitación dirigiéndose a la del caballero lleno de ira)

Ca: ¡Ah es usted! Pase.

F: No sea usted cínico.

Ca: ¿Qué dice?

F: Que es usted un miserable y le voy a enseñar a respetar a mi esposa.

(Francisco le asesta un golpe al caballero y se enzarzan en una pelea de donde sale peor parado Francisco, que cae al suelo. Francisco consigue que lo echen del hotel después de contar que el caballero intentaba espiarles. Por la posición social de Francisco, tanto los huéspedes como el personal del hotel lo creen pese a que el caballero se empeña en desmentirlo).

Por tanto, vemos cómo la imaginación de Francisco llega tan lejos que no le impide, movido por los celos, ser capaz de meter una aguja por una cerradura y, aun no demostrando así que tenía razón, seguir con su idea y golpear al caballero que es el culpable de su ira. La planificación, nuevamente, se pone al servicio de la escena, para que el espectador pueda observar, tanto la locura de Francisco, que lo ciega, como la situación real. Esto permite al espectador ser objetivo en todo momento y sacar las conclusiones que él considere.



En el caso del baile, vemos cómo Francisco en un primer momento, movido por la alegría de haber conseguido progresos en los litigios que tiene acerca de la posesión de unas tierras en Guanajuato, pide a su esposa que sea atenta con el abogado que le lleva el proceso y cómo en momentos posteriores, cuando Gloria está siendo cortés con el licenciado, esta amabilidad es entendida por Francisco a modo de coqueteo y en un momento posterior no duda en reprochárselo.

(...)

Francisco (F): A propósito, voy a invitarle para la cena de esta noche

Gloria (G): ¿A quién? ¿A tu abogado?

F: ¿Qué tiene de extraño? Quiero hacerme su amigo, tenerlo contento... Así que quiero que estés muy amable con él, ¡que derroches simpatía! Todo sea por el pleito...

G: Ya sabes que siempre hago lo que tú quieres...

F: Ni una palabra más, voy a telefonarle.

(...)

(En el baile)

F: ¿Me permiten que se la robe un momento? (por Gloria)

F: (A Gloria) Mira, el licenciado está solo

G: Si casi no lo he dejado hasta ahora...

F: Bueno pues llévale una copa y procura entretenerle, que esté contento.

(Gloria hace lo que su marido le pide y tras charlar se ponen a bailar. Francisco observa la situación y se pone a bailar con otra dama)".

En esta escena, es importante el momento del baile, la contraposición que se realiza entre la forma de bailar de Francisco y la del abogado, que bien es diferenciada por el sacerdote, que adelanta el pensamiento de Francisco y el porqué de los reproches, en otro momento, sobre el baile, a Gloria. Según la planificación, vemos a la pareja de Gloria y el abogado bailar agarrados, cercanos, ante las palabras del sacerdote y, posteriormente, vemos también a Francisco bailando dentro del mismo plano, lo que permite al espectador observar las diferencias, pues, ante la cercanía de los bailarines de la primera pareja, Francisco opta por una actitud distante, e incluso pone distancia con la dama con quien comparte pista y una postura más rígida. Veamos qué es exactamente lo que el sacerdote opina para poder entender posteriormente los reproches.



“Sacerdote (S): Qué pronto se conoce a una persona. Mire usted con qué descoco baila el licenciadillo ese sin tener en cuenta de que se trata de una mujer casada... *Compárelo con Francisco que es todo un caballero...*”



Al día siguiente, Francisco estalla tras besar a Gloria de modo brusco durante la cena y ésta pedirla que la dejara.

“(...)

Gloria (G): ¡Déjame, déjame!

Francisco (F): ¿Por qué? Prefieres al abogado, ¿verdad?

G: ¡Qué dices!

F: ¿Crees que no tengo ojos? ¿Qué no vi cómo te insinuaste con él?

G: ¿Cómo puedes decir eso?

F: Porque es cierto. Te portaste como una cualquiera.

G: ¡Mentira! Tú me pediste que fuera amable con él.

F: ¿Llamas amabilidad a comértelo con los ojos y a bailar de una manera escandalosa? ¿Te mandé yo que te perdieras por los rincones oscuros del jardín?

G: ¡Cállate por Dios! ¿No ves que no estamos solos?

F: ¡Pablo! ¡No te vayas! ¡La verdad la puede oír todo el mundo!

(Gloria se levanta de la mesa enfadada y corre hacia su habitación en el piso de arriba)”.

En ambas ocasiones, Francisco se siente celoso de hombres que son más jóvenes que él y, en ambas ocasiones, después de un arrebatado de cariño o pasión su mente se nubla y, cuando Gloria no accede a sus deseos, en vez de pensar que es porque no quiere (algo que con su carácter, egoísta y despótico, no contempla, pues tiene que hacerse siempre su voluntad) siempre pasa por su mente la referencia a la diferencia de edad en la pareja. Por eso, consideramos que siente un complejo de inferioridad con respecto a los más jóvenes, a los que les ve con más posibilidades de atraer a su mujer y, por eso, siente complejo, porque puedan ofrecerla más en el terreno puramente

sexual, que es donde vemos que se producen sus frustraciones, en el acercamiento íntimo. Por tanto, podemos decir que la personalidad de Francisco está condicionada por una fuerte inseguridad ante los demás, y en el terreno sexual, la inexperiencia a la que alude el sacerdote amigo del protagonista, unida a la diferencia de edad con su esposa, hacen que se sienta aún más inseguro, acomplejado y esto lo canaliza a través de los celos.













Pero, lo que más llama la atención es que, como en el caso de Nazarín, pese a que Buñuel es cruel con la mentalidad, con los actos que ambos personajes realizan, sin embargo es amable y tierno con los personajes, pues siempre justifica sus actos; en este caso, se justifican en el diálogo mantenido entre el sacerdote, amigo de Francisco, y Gloria cuando ésta va a hablar con el párroco o, incluso, cuando se confiesa con su propia madre.

(...)

Gloria (G): Padre, yo le juro que...

Sacerdote (S): Espera hija, que aún no termino. Él es un hombre puro, que no conoció mujer alguna hasta que te

tuvo a ti. Es natural que a veces le ofendas con tu conducta, que yo no juzgo mala, sino ligera.

G: Pero padre... ¿Qué he hecho yo?

S: Nada y mucho. Antes que tú ha venido él a quejarse y me ha abierto su corazón. Por ejemplo, ¿crees tú correcto la forma en que bailabas la otra noche con el licenciado Beltrán? Recuerdo que lo comenté con tu madre. Mira, voy a darte un consejo...

G: Gracias padre.

(Gloria se levanta y se marcha)”







En la escena en que Gloria habla con su madre, vemos cómo sucede lo mismo.

“(...)

“Madre de Gloria (MG): Ven, Gloria, vamos a hablar como dos amigas... Francisco me ha abierto su corazón...

Gloria (G): ¿Y qué?

MG: Que tienes que ser más comprensiva, más cariñosa con él.

G: ¿Cómo es posible? ¿Qué te ha dicho?

MG: La verdad. Ha reconocido sus faltas, pero él también tiene quejas de ti y me las ha explicado tan razonablemente que me ha convencido...

G: Pero... ¿Y los insultos? ¿Y las vejaciones? ¿Y esto? (Enseña un moratón que oculta en un brazo bajo la camisa).

MG: Francisco está celoso, hija. Cree que tu conducta no es muy correcta. Él reconoce precisamente que por lo mucho que te quiere a veces se ciega.

G: Veo que te ha engañado...

MG: Cuando un hombre habla tan con el alma y llega a llorar, no puede mentir. Haz caso a tu madre que te quiere más que a nada en el mundo. Sé buena con él, trátale con dulzura y la paz reinará en esta casa.

Gracias a la planificación de ambas escenas, vemos cómo en los momentos clave de ambos diálogos, los que condenan a Gloria a continuar unida a Francisco y dan la razón de sus comportamientos al marido, la atención de la cámara se centra en ella. En el caso de la conversación con la madre, la cara de Gloria es de desolación ante la incompreensión y falta de apoyo de su madre. Pero, en el caso del sacerdote, como es un momento posterior a la conversación con la madre, la actitud de Gloria es de desafío, intenta salir lo más rápido posible de la vicaría y escuchar consejos que no van a servirla para nada.







En el caso de Gloria, con ella siempre es cruel, tanto en mentalidad como con el personaje, puesto que parece que no la tiene en cuenta en el film. Utiliza a Gloria como excusa para mostrar la mentalidad de Francisco, pero no repara en ella, tras todas las humillaciones que sufre por parte de su marido en el film, ella se resigna, no encuentra el apoyo de ningún personaje con quien poder desahogarse, ni que la de fuerzas para abandonar a Francisco, a excepción de Raúl, su ex novio, y sólo consigue apartarse de él cuando la evidencia de su locura es total y los allegados de Francisco se dan cuenta. Así no se hace justicia con Gloria en ningún momento del film.

De hecho, la crueldad del film con Gloria alcanza su punto más alto en dos momentos: el primero es la escena de la cuchilla y el segundo el final. La escena de la cuchilla se produce justo después de que Francisco viera a Gloria con Raúl, su ex

novio, lo que hace que el protagonista piense que sus miedos e inseguridades, basados en que ella pudiera ser ahora o haber sido poseída por otro hombre, dejarían de serlo para convertirse en hechos. Como hemos visto en otras escenas, basta un pequeño dato real para que en la mente de nuestro protagonista se desencadene la locura. Y, basándose en el hecho de haberlos visto juntos en el coche, cuando Raúl acercó a Gloria hasta la casa de la pareja, Francisco deja volar su imaginación que lo lleva, según justifica la película, a realizar un acto tan brutal, pero fallido, como el de intentar coser el sexo de su mujer para que así no pueda estar con otros hombres. Así se asegura de que ni otros hombres, ni él, van a poder estar con ella. Francisco está dispuesto a sacrificarse con tal de asegurarse que ella no esté con otros. Hasta ese punto llega su paranoia. Esta actitud demuestra una mentalidad ancestral y machista, apoyada por la Iglesia, donde se educaba a las mujeres y a los hombres con el convencimiento de que las mujeres, primero, debían llegar vírgenes al matrimonio y, en segundo lugar, no podían estar con otro hombre que no fuera su esposo. Además, es preciso recordar que el divorcio estaba y continúa estando prohibido por la Iglesia. Por tanto, estas actitudes en la mentalidad de un hombre que proclaman como el perfecto caballero cristiano y que se acerca, quizá, a la figura de un monje, no nos debe llamar la atención.









La segunda escena que también condena a Gloria es la escena final, donde Gloria acude junto a Raúl y su hijo a ver a Francisco al convento donde está interno. El monje que los atiende pregunta por el nombre del muchacho y, cuando descubrimos que se llama como el protagonista, además del hecho ocultárselo al propio Francisco, hacen pensar que el hijo habría sido fruto del matrimonio, pero también desde la actitud crítica de la película se podría ocultar a Francisco el nombre del niño para insinuar que no es hijo del protagonista. De todos modos, el hecho de aparecer en la visita con el muchacho y Raúl es un acto de crueldad del director para con el personaje de Gloria, puesto que reafirma los pensamientos de Francisco que sigue pensando en que ella le era infiel y la mejor forma de mostrarlo es el plano final de Francisco andando en zigzag para mostrar que, pese a su encierro, nada ha cambiado en su cabeza.







Pero, volviendo al inicio del film, la secuencia del lavatorio de pies no está puesta por pura casualidad al inicio de la película. En el cristianismo, el lavado de pies significa el momento de servidumbre de Jesucristo hacia sus discípulos en la Última Cena, algo que se rememora cada Jueves Santo para recordar que todos los siervos de Dios, los sacerdotes y los creyentes, deben estar al servicio de la sociedad, al servicio de las personas que ellos aman y que les necesiten. Por el modo en que está rodada la secuencia, el director calandino establece una comparación entre el lavado de pies que realiza el sacerdote y la mirada de Francisco hacia los pies de los feligreses, que atienden a lo que acontece en el altar. Francisco se detiene en los pies de una mujer, Gloria, de la que se enamora en ese instante, y se podría decir que se produce una transferencia entre el lavado de pies real que está realizando el sacerdote a los monaguillos y el lavado imaginario que Francisco, con su mirada, realiza a los pies de Gloria, comprometiéndose así a servirla siempre. Como vemos

posteriormente, la película va desmontando, como ya se ha dicho, al perfecto caballero cristiano y a la supuesta servidumbre a la que se comprometió en ese momento Francisco para con Gloria, como se pone de manifiesto en los ejemplos arriba indicados.















Y por último, algo que también entronca con la religión en el film y que no pasa desapercibido, es la escena del campanario, donde Francisco sube con Gloria e intenta asesinarla arrojándola por él. Esta escena es importante, no sólo por lo que sucede, sino por lo que se dice. Francisco hace referencia a la altura del campanario y se siente como Dios, ya que ve a los hombres desde una posición superior, tal y como los vería Dios. Y es en esta escena donde el perfecto caballero cristiano expone sus deseos más íntimos en el caso de que él fuera Dios, como podemos comprobar.

“Francisco (F): ¡No es esto maravilloso! ¿Crees que puede compararse con el cine o con las carreras?”

Gloria (G): Sí, es muy hermoso, pero yo prefiero los sitios donde hay gente.

F: ¡Allá tú! Yo en cambio me siento feliz aquí, en la altura. Libre de preocupaciones y de la maldad de mis queridos semejantes. ¡Mira! ¡Ven! Ahí tienes a tu gente, desde aquí se ve claramente lo que son, gusanos arrastrándose por el suelo. ¡Dan ganas de aplastarlos con el pie!

G: ¡Qué cosas dices, Francisco! ¡Eso es egoísmo puro!

F: ¿Y qué? El egoísmo es la esencia de un alma noble. Yo desprecio a los hombres. Si fuera Dios no los perdonaría nunca”.

Se podría decir que, en este momento, Francisco se siente Dios y si tal y como el sacerdote dice, Francisco representa al perfecto caballero cristiano y a éste lo identificamos con Dios, las ideas de Francisco dejarían en muy mala situación a los hombres y a la Iglesia, ya que la piedad no está en su vocabulario.









Sin embargo, el caso de Archibaldo, el tercer protagonista que nos ocupa en este análisis, es diferente. En *“Ensayo de un crimen”* la religión también juega un papel importante, pero desde el punto de vista educacional. En esto se acercaría al personaje de Francisco en *“Él”*, puesto que es cierto que ninguno de los dos personajes (Francisco y Archibaldo) son sacerdotes. Pero sí es cierto que la relación que Francisco mantiene con la Iglesia es mucho más estrecha que la de Archibaldo, ya que el primero cuenta, entre sus amigos más cercanos, con sacerdotes, cosa que el segundo no.

El caso de Archibaldo digo que es más educacional, puesto que el tema principal de la película es hacer una profunda revisión del pecado de pensamiento. La película nos muestra el tormento que nuestro protagonista siente por asesinar mentalmente a sus víctimas, todas ellas mujeres. Para

poder establecer la diferencia entre los crímenes reales y los mentales, la película enfrenta la justicia terrenal con su mente y lo hace a través de la comparecencia de nuestro protagonista ante el juez que instruye la muerte de una de las monjas que cuidaban a Archibaldo en el sanatorio donde estaba internado. Archibaldo acude en calidad de testigo y antes de auto inculparse la película nos recuerda la historia de nuestro personaje.

Dentro del film hay un elemento central de vital importancia que es una caja de música, ya que en la película podemos constatar cómo ésta ejerce un influjo total sobre el personaje. La caja de música era propiedad de la madre de nuestro protagonista y, gracias a la institutriz, accedió a una historia, inventada, sobre los poderes de la cajita, donde se contaba que estos poderes permitirían, a quien la poseyera, decidir sobre la vida o la muerte de las personas. Archibaldo hizo una prueba y deseó la muerte de la institutriz, y al poco de formular su deseo ésta murió a causa de un balazo que provenía de fuera de la casa, donde se estaban produciendo unas revueltas militares, lo que llevó a nuestro protagonista no solo a quedar fascinado con la historia, sino a creer en los poderes de la cajita. En ese momento, y gracias a las imágenes que se nos ofrecen, el recuerdo que se le quedó grabado en la mente a nuestro protagonista fue la identificación del placer del poder con la muerte.







En su cabeza queda grabado el cuerpo sin vida de la institutriz, que yace en el suelo con las piernas desnudas, y la falda ligeramente recogida a causa del desplome.

Este recuerdo vuelve a él cuando se reencuentra con la cajita y la adquiere en una tienda de antigüedades. Pero, este placer por sentirse poderoso adquiere un nuevo matiz, el placer sexual, puesto que la imagen que desborda erotismo de las piernas de la institutriz desnudas, la liga sobre una de sus piernas y la falda ligeramente recogida, que podrían impactar a un niño, pero no significar nada para él, sin embargo en un adulto cobran un significado diferente. Así, pese a cambiar el significado, la fascinación sigue siendo la misma por la caja de música en el personaje. Por tanto, ahora nos encontramos con la identificación del placer sexual con la muerte. Algo que será crucial en nuestro protagonista.









Así, al aunar tres elementos importantísimos en nuestro personaje y en la película, sexo, muerte y pecado (o remordimiento), la única forma para poder entender cómo estos tres elementos pueden interrelacionarse en la mente de nuestro protagonista es a través de la religión; por eso decimos que, en este caso, la religión es también un tema central, pero desde el punto de vista educacional. Y para reforzar el planteamiento, nos encontramos el final de la película, donde, el juez, tras confesarle Archibaldo todos sus crímenes dictamina:

“Juez (J): Perdone una pregunta Sr. De la Cruz... ¿Le gustan a usted las novelas por entrega?”

Archibaldo (A): ¿Señor juez?

J: Señor Gómez puede usted retirarse... Y ahora hablando en serio hay una cosa sobre la que no se puede dudar, es usted un gran criminal... En potencia, claro.

A: ¿Y qué resuelve acerca de mis crímenes?

J: ¿Sus crímenes? ¿Cuáles crímenes pregunto? No se puede procesar por haber deseado la muerte de alguien. No tendríamos mal trabajo los jueces si eso hubiera que perseguirlo...

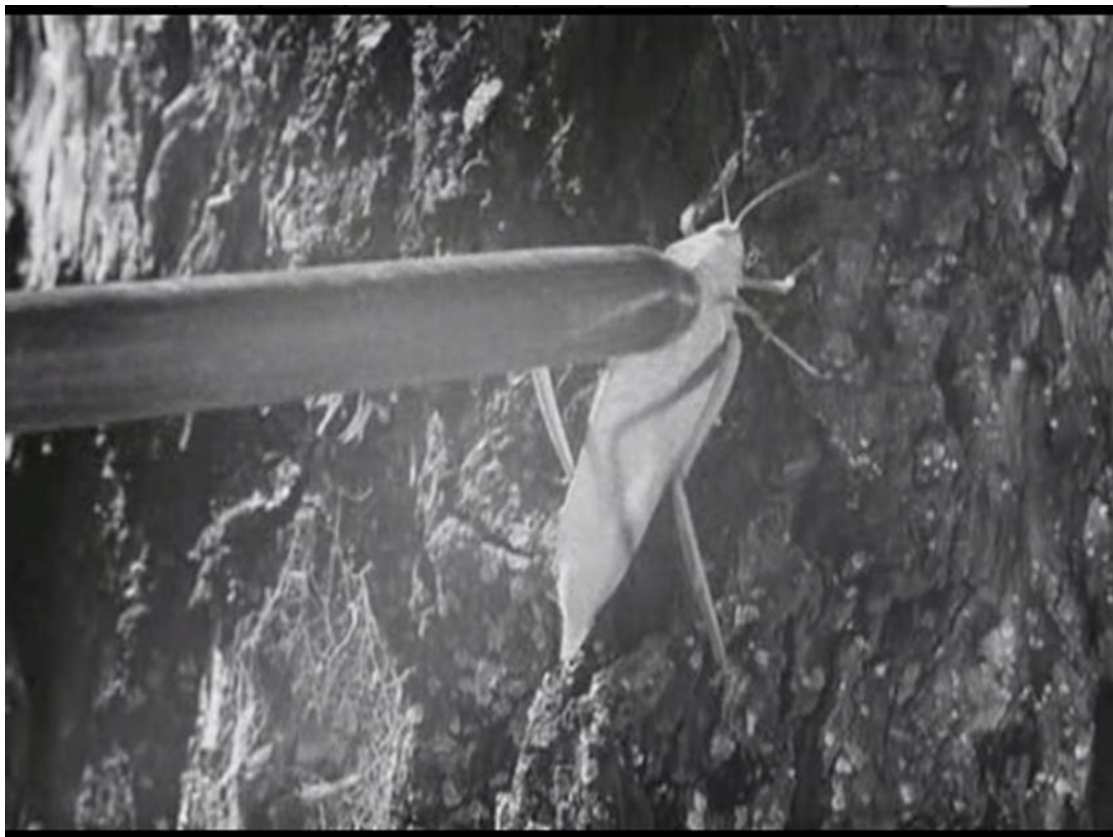
(...)

A: ¡A todas esas mujeres las maté yo! ¡Soy un criminal!

J: El pensamiento no delinque amigo mío...

(...)"

Y ¿por qué decimos que el influjo de la caja sobre el personaje es total? Esto sólo se adivina al final del film, cuando nuestro protagonista se deshace de la caja y la hunde en el fondo del lago, es cuando vemos un cambio en el personaje, que se escenifica perfectamente, cuando Archibaldo ve un insecto en el tronco de un árbol y su primer instinto es matarlo, pero, al instante, cambia de opinión y lo deja vivir. Y, además, se refuerza con la banda sonora, donde una melodía alegre, nada tétrica como la que acompañaba al protagonista durante todo el film, refuerza la decisión del personaje, desde la instancia extradiegética, de deshacerse de la caja de música.





Otro nexo entre nuestros tres protagonistas es la incomprensión de la sociedad de cara a sus actos. En los tres casos nos encontramos con personajes que no gozan en sus actos del beneplácito de la sociedad. En el caso de Nazarín lo vemos en innumerables ocasiones, una de ellas es la escena de la cantera donde los trabajadores no entienden cómo el sacerdote decide trabajar por comida y no repara en que eso perjudica al resto, a lo que estos responden con violencia, primero se enfrentan a Nazarín y hacen que se vaya del trabajo y, posteriormente, por culpa de Nazarín se enfrentan con el capataz y el enfrentamiento acaba con disparos, disparos a los que Nazarín, pese a escucharlos, permanece ajeno.





El no darse cuenta, o no importarle lo que los hombres opinen de sus actos, lo que es un desprecio hacia el propio ser humano en detrimento de Dios, hace que se proyecte una imagen de él que no es la adecuada, y el llevar hasta las últimas consecuencias sus convicciones, sin variarlas un ápice, hacen que, momento tras momento, se evidencie que su comportamiento, el no adaptarlo a los problemas que se va encontrando en el camino, no es el correcto. Pero, de esta consecuencia, o gracias a ella, se pone en evidencia cómo el comportamiento teórico de la Iglesia, que Nazarín cumple con rigor, dista mucho del comportamiento que la Iglesia practica, lo que le convierte, a ojos de otros sacerdotes en un iluso e incluso en un hereje. Esto lo podemos presenciar en la escena del militar con el caballo que yace en el suelo exhausto.

La escena la conforman una mujer de clase alta, un militar, el conductor del carro y un sacerdote. El militar se queja de que el caballo les haya dejado tirados y Nazarín, que es testigo de la escena, ayuda al conductor a mover al caballo. Mientras esto sucede, un campesino pasa por delante de la escena sin reparar en saludar a quien en ella se encuentra. El militar, en un gesto de prepotencia, llama la atención al campesino por no haber saludado a las tres personas de clase superior a la suya (sacerdote, mujer de clase alta y él mismo como militar) y obliga a este a volver a pasar, algo que el director utiliza para ilustrar cómo el campesino, al estar en situación de inferioridad, tiene que arrastrarse y perder su dignidad frente al militar con tal de no tener problemas. El campesino accede a las peticiones del militar y, cuando ya se aleja de ellos, Nazarín sale en su defensa y, tras esto, sigue también su camino.

Tras defender al campesino, Nazarín es tachado de hereje por el otro sacerdote, puesto que, según este último, muchos utilizan el nombre de Dios en su propio beneficio. Esto llama la atención puesto que las reclamaciones que hace Nazarín están perfectamente encuadradas dentro de los valores y los planteamientos cristianos teóricos. Pero constatamos que la práctica va por otro camino bien diferente.

“(...)

Campesino (C): Buenos días patroncito

Militar (M): Buenos días.

Nazarín (N): Señor, usted pensará de mí lo que guste, pero le digo que esa manera de tratar así a un

semejante es anticristiana, bárbara y soez. Ese caminante es persona y no animal, tan hijo de Dios como usted y tiene su dignidad como cualquier déspota, pasado, presente o futuro. Dicho esto que considero un deber de conciencia, me retiro.

(Nazarín prosigue su camino)

M: ¿Pero qué clase de tipo es este?

(El militar saca la pistola y el sacerdote lo evita)

Sacerdote (S): Déjelo mi coronel, es un hereje. Es uno de esos predicadores estafalarios que nos envían del norte...

(...)”

Como podemos observar, existe una gran diferencia entre lo que Nazarín opina y cree que es el buen ejercicio del cristianismo como religioso y lo que realmente se practica dentro del seno de la Iglesia, puesto que sus propios compañeros lo tachan de hereje y predicador estafalario, como hemos podido constatar.

A nuestro personaje se le juzga en la sociedad y en el entorno eclesiástico por ir con dos mujeres de peregrinación y, previamente, se le acusa de ocultar a una mujer en su casa, no sólo porque esta mujer haya cometido un delito de agresión a otra, sino también porque se podrían, y de hecho, se malinterpretan, las actitudes de Nazarín para con Ándara. El primer juicio de lo acontecido lo realiza, en la película, la Iglesia.

Tras salir ardiendo la casa de Nazarín, por culpa de Ándara, el sacerdote ha de responder ante la Iglesia unas preguntas, a las cuales responde con la verdad, como no podía ser de otro modo en él y se extraña de que se le pueda relacionar con Ándara y se dude de que haya mantenido el voto de castidad intacto. Pero, para Nazarín el que lo juzguen de forma equivocada no le importa, ser repudiado por la Iglesia o tener que dejar de vestir los hábitos, tampoco, puesto que él está seguro de que sus actos son bien entendidos por Dios, que es quien debe juzgarle y por eso no hace nada frente a los hombres para defenderse puesto que su juicio poco le importa, aunque las consecuencias sean terribles para él.

“Sacerdote (S): Mire usted D. Nazario, cuánto más amigo, más claro. ¿Sabe usted de dónde vengo? De ver al juez ¿Y sabe usted lo que ha dicho?”

(Nazarín niega con la cabeza mientras mira al Padre Ángel)

S: Que si está usted loco... ¿Cómo pudo usted admitir en su declaración que sabía lo de la riña y que tuvo a esa mujer escondida en su casa?

Nazarín (N): No hay más que un modo de decir la verdad, diciéndola.



Sacerdote (S): Siéntese a la mesa D. Nazario que aún tengo algo que decirle... para colmar la medida del absurdo, también quieren complicarle en el incendio y destrucción del mesón.

Nazarín (N): En el incendio, ¿A mí?

S: Sí señor, a usted. Así que... ¿Qué piensa hacer?

N: Mi tribunal es el de Dios, y a él me remito. Acepto con resignación el sufrimiento que por tantos caminos de la maldad humana puedan llegarme.

(...)"





Pero no sólo en los dos casos anteriores nuestro personaje es juzgado por estamentos eclesiásticos, sino que eso también sucede hacia el final del film, cuando nuestro personaje mantiene una conversación con otro sacerdote cuando es visitado por él en la cárcel, el cura llama la atención a Nazarín por su comportamiento inadecuado y que deja en mal lugar a la comunidad eclesiástica por haberse juntado con mujeres, una de ellas prostituta, haber ido peregrinando y llevando consigo la palabra de Dios, haber vivido de la caridad... precisamente, todo lo que se relata en el Nuevo Testamento como parte de la vida de Jesucristo, y esto precisamente, el que un sacerdote imite la vida de Jesucristo es algo que molesta en el seno eclesiástico. Llamativo cuanto menos.

*“Sacerdote: ¿No le interesa saber cómo anda su caso?
Al menos reconocerá todas sus imprudencias. Todas*

sus locuras... Con razón dicen que es usted un inconforme, un espíritu rebelde. Será difícil acomodarle a la realidad. Hacerle ver que sus costumbres están en pugna con las de un sacerdote y ofenden a la Iglesia a la que usted dice amar y obedecer”.



E, incluso, esto le sucede con la gente normal del pueblo, puesto que de una de las cosas que le juzgan es de ser un adúltero por ir con mujeres en peregrinación, lo que demuestra el desconocimiento o el olvido de la gente respecto de la historia que en el Nuevo Testamento se cuenta del paso de Jesús sobre la tierra, donde también iba con mujeres y también demuestra los malos pensamientos de la sociedad que contrastan con la pulcritud de pensamiento de Nazarín que, estando seguro de que Dios lo juzgará correctamente por sus actos, no se preocupa ni le importa el camino de penitencia que deba pasar en la tierra. No está al lado de los hombres, con su comportamiento, en realidad los desprecia.

Ejemplo de ello es el momento en que los habitantes del pueblo van a hacer justicia con el hombre que, diciendo ser sacerdote, va peregrinando por los pueblos con dos mujeres, una de ellas prostituta, que antes ya he señalado.

El caso de Francisco es similar al de Nazarín, casi desde el inicio del film, desde la boda de Gloria y nuestro protagonista, vemos cómo nuestro personaje en este caso malinterpreta los actos de quien le rodean. Durante el viaje de novios, Francisco y Gloria se encuentran con un conocido de la dama y Francisco malinterpreta la educación del señor con insinuaciones hacia su esposa. Unos ejemplos clarificadores son el de la habitación del hotel y el de la comida que antes ya señalé.

Pero no solo asistimos a actitudes de este tipo con el hombre que he citado, sino que estas se repiten con el abogado y lo que más llama la atención es cómo el sacerdote da la razón a Francisco cuando Gloria le confiesa sus problemas. El hecho de que ambos coincidan en la forma de pensar es algo que no

debe de pasarnos desapercibidos, pues desde la instancia enunciativa se nos está dejando claro que las mentalidades del párroco y Francisco son exactamente las mismas y, en este caso, el problema de la propiedad privada, que, fundamentalmente, es el tema de la película, es llevado hasta las últimas consecuencias por Francisco en la escena de la cuchilla, como ya se señaló en párrafos anteriores.

El caso de Archibaldo es más sutil, puesto que nos encontramos con un planteamiento más enrevesado, donde el mundo de los sueños entra en juego de manera primordial.

Es cierto que en el caso de Francisco las ensoñaciones o el mundo de la imaginación están también muy presentes en la película, pues, como podemos constatar casi al final del film, cuando la locura está en su punto más alto, todo lo que Francisco reprocha a Gloria y sus comportamientos extraños, parten de situaciones ficticias que se gestan en su cabeza. Así basta solo un hecho real, un indicio, por pequeño que sea, para que en la cabeza de nuestro protagonista se desencadene toda una paranoia que se despegaba totalmente del hecho concreto y que cobra vida, sólo, en su cabeza. Un ejemplo de ello, como señalaba, se produce casi al final del film, cuando busca desesperado a Gloria, que se ha marchado de la casa.

















Para poder poner de manifiesto la paranoia que, finalmente, le lleva a intentar asesinar al sacerdote que era su amigo, como vemos, el director calandino confronta las imágenes que son reales con las que el protagonista se imagina y, para ello, pone una al lado de la otra, por corte, en el montaje de la secuencia, seguidas de una cara de alucinación de Francisco. Así, el espectador asiste a lo que en realidad sucede en la secuencia y lo que forma parte de la paranoia del personaje pudiendo, perfectamente, diferenciarlas.

Pero, en el caso de Archibaldo, decimos que es más sutil el planteamiento puesto que la evidencia de su imaginación no se plasma en imágenes al final del film. Archibaldo es un hombre que queda fascinado por el poder de una caja de música que le descubre, de pequeño, que puede decidir sobre la vida de las personas si la posee. Como ya se ha planteado antes, al principio el poder, en la cabeza de nuestro protagonista, se identifica con la muerte y, posteriormente, adquiere un matiz nuevo, puesto que el deseo sexual también se identifica con el poder y la muerte. Así, en la mente de nuestro protagonista esta identificación hace que cada vez que éste se siente atraído por una mujer, comienza a urdir en su mente un plan para poseerla y esta posesión para él, pasa por el asesinato mental de las mujeres, pero nunca llega a consumir sus deseos. Así nuestro protagonista, aunque siente el deseo de poseer a las damas por las que se siente atraído e imagina su muerte, nunca llega a consumirlas. Por tanto, vemos cómo los crímenes tienen un doble significado, por un lado estaría la muerte real de los personajes, su asesinato a manos de nuestro protagonista, pero, por otro, la relación sexual que Archibaldo desea establecer con las damas. Son numerosos los ejemplos como es el caso de Patricia, la monja o Carlota.

En los tres casos, Archibaldo siente una fuerte atracción por las damas: en el primer caso, la monja, se fija en ella porque es guapa, pero en este caso no imagina su muerte, simplemente una vez que se da cuenta de su belleza siente la pulsión y por un lado quiere asesinarla y por otro saciar su deseo sexual con el crimen, pero la monja, que descubre sus intenciones, escapa y algo impide que Archibaldo la “asesine”. Además, esta escena es de gran importancia, puesto que el director hace toda una declaración de intenciones. Por un lado está la pulsión sexual del protagonista hacia una religiosa y por otro está el asesinato real de ésta. Archibaldo cree que con ella será más sencillo el llevar a cabo sus planes criminales, puesto que tal y como él dice:

“(…)

Archibaldo (A): Necesito saber una cosa, hermana.

Monja (M): Usted dirá.

A: Me imagino que usted debe estar siempre muy bien con Dios... ¿no es cierto?

M: Si, procuro...

A: Entonces para usted morir tiene que ser un deleite... Puesto que significa la bienaventuranza eterna ¿sí o no?

M: Si claro, pero... ¿Por qué?

A: ¡Porque voy a darle esa alegría!

M: ¡No comprendo!

A: Si me hubiera dejado explicarle a usted antes, ahora lo comprendería todo

(Archibaldo se abalanza sobre ella con la cuchilla en mano y ésta sale corriendo de la habitación).

(...)"

Con esta secuencia, el director calandino pone de manifiesto que, pese a que los religiosos quieren estar cerca de Dios, en la práctica, no se dejarían matar para acompañarlo en su seno, por tanto el compromiso de éstos se tambalea, a su parecer.





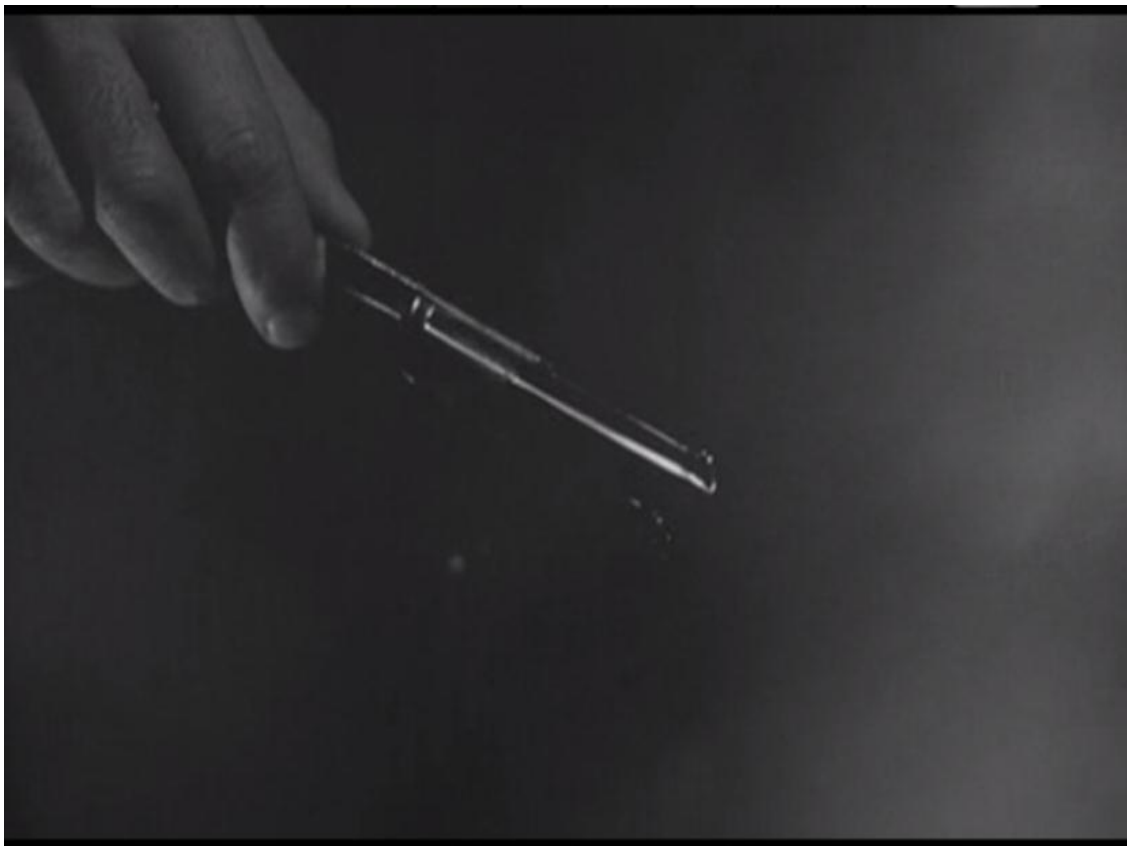
En el caso de Patricia, la pulsión que siente en este caso sí que podemos verla en ensoñaciones. La imaginación sí que se hace explícita después de que los personajes, Patricia y Archibaldo, hayan dicho que no sienten atracción el uno por el otro y que en esa casa no va a suceder nada entre ellos. En ese momento, Archibaldo siente el deseo sexual que solo puede saciarse con el asesinato de ella e imagina cómo va a suceder y se prepara para ello. Pero, de nuevo, sus planes se frustran por la aparición de la pareja de la joven que irrumpe en la casa.











En el caso de Carlota no sólo interviene el deseo sexual como pulsión que provoca el ensayo del crimen de ésta en la mente de nuestro protagonista. Para Archibaldo, la redención a su falta de pureza de pensamiento, a sus pecados de pensamiento, pasan por casarse con una joven virgen y apegada a la religión que consigan reconducir su conducta. Archibaldo, cuando descubre que Carlota no es el alma pura que imagina, mezcla la pulsión sexual que en ese momento la joven despierta en él, con el rencor por haberle tenido engañado y ver que su situación no tiene remedio, aparte de los celos por pensar que su futura esposa ha estado ya en los brazos de otro hombre. La mezcla de estos tres factores, entre otros, hacen que nuestro personaje deje volar su imaginación y que se nos muestre cómo satisfecería su deseo sexual a través del asesinato de la joven.













La constatación de que su mentalidad choca con la sociedad viene al final del film, cuando termina de confesar sus “crímenes” al juez y éste le contesta con una frase lapidaria.

Juez (J): ¿Sus crímenes? ¿Cuáles crímenes pregunto? No se puede procesar por haber deseado la muerte de alguien. No tendríamos mal trabajo los jueces si eso hubiera que perseguirlo...

(...)

Archibaldo (A): ¡A todas esas mujeres las maté yo! ¡Soy un criminal!

J: El pensamiento no delinque amigo mío...

(...)”

Así, además de ver el desfase que existe entre la mentalidad de nuestro personaje y la mentalidad de la sociedad, ponemos, en este caso, en total desacuerdo el pecado de pensamiento que la Iglesia teóricamente condena, con la práctica, donde toda la sociedad lo practica y, sin embargo, no puede ser castigado, pese a que éste exista, puesto que no hay forma material de poderlo probar.

Por tanto, en sus películas, además de hacer, en algunas, una profunda revisión de la doctrina católica, siempre hay referencias a la religión de algún modo, intentando analizar los pilares de su educación y confrontarlos con los valores humanos. Debido a su educación religiosa podemos ver ciertas

asociaciones que son recurrentes en su filmografía e interesantes de estudiar.

3.2.1.2 LA RELACIÓN ENTRE EL PLACER Y LA MUERTE

Como ya se ha apuntado en los párrafos anteriores, la relación estrecha entre el sexo y la muerte es algo recurrente en la obra del cineasta calandino. En sus películas, podemos encontrar varios casos donde en el momento de consumación del acto los amantes adquieren un aspecto cadavérico, como es el caso de ***“Un perro andaluz”***

En la escena, vemos cómo uno de los personajes, un hombre, adquiere el aspecto de un muerto cuando toca los senos de una mujer. Algo de lo que el propio Buñuel habla, tal y cómo se recoge en *“Obsesión (es) Buñuel”* en el capítulo escrito por Castro: *“Incluso he tratado de traducir ese sentimiento inexplicable en imágenes en “Un Chien Andalou”, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto. ¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la represión sexual más feroz que haya conocido toda la historia?”*⁸⁶



⁸⁶ Castro (editor), 2001, 340



En el caso de Archibaldo, ya no se produce una identificación del amante con el cadáver, sino que nos encontramos con que se produce una transferencia entre el asesinato y la relación sexual. Nuestro personaje se siente atraído por las mujeres y siente un deseo irrefrenable por asesinarlas, con una navaja, que podría bien convertirse en este caso en símbolo fálico.

De esta relación entre el sexo y la muerte en la filmografía de Buñuel habla Castro en el libro citado en el párrafo anterior donde él mismo expone: *“El sexo y la muerte, y la relación entre ambos es algo crucial que recorre toda la obra de Buñuel⁸⁷”* y el propio Buñuel expone que en su cabeza establece

⁸⁶ Castro (editor), 2001, 340.

una relación entre estos dos conceptos, tal y como recoge el propio Castro: *“Los dos sentimientos de mi niñez, que permanecieron dentro de mí hasta la adolescencia, fueron el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una gran fe religiosa, y después la perfecta conciencia de la muerte (...) Asimismo y por razones que no se me alcanzan he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante”*⁸⁸.

Además, Castro va un paso más allá y establece una relación entre el sexo, la muerte y el pecado, que nos permitirían explicar el porqué de la pulsión de Archibaldo y el modo en que ésta se relaciona con la religión y cómo es utilizado por Buñuel en este film y cómo toda esta relación no es, más que un reflejo de la mentalidad del propio cineasta, construida en base a una férrea educación religiosa basada en el concepto del infierno y dentro de un momento de represión sexual enorme en España.

“Pero el sexo, que aterraba a Buñuel, que llegó a definirlo <<como una enorme araña peluda dispuesta a engullirte entero>>, tenía para él un aliciente que le hacía tan atractivo intelectualmente, como repulsivo le resultaba físicamente, y era el hecho de su prohibición <<ya que la intensidad del goce que se alcanzaba cuando se transgredía la norma>> –el razonamiento es del propio Buñuel- podía llegar a ser, realmente, indescriptible. Por esa razón, Buñuel, (...) ha hecho notar que, sin el menor género de dudas, el mejor invento de la religión católica fue el concepto de pecado. En este mismo sentido hay que entender frases tan famosas como que erotismo sin cristianismo es erotismo a medias, porque sin el placer que se podía alcanzar al transgredir la norma, es muy probable que

⁸⁷ Castro (editor), 2001, 340.

el sexo hubiera obsesionado a Buñuel en mucha menor medida. El cine de Buñuel es (...) el cine de la imposibilidad de consumir actos”⁸⁹.

⁸⁸ Castro (*editor*), 2001: 341-342.

3.2.2 LA FRUSTRACIÓN DE LA RELACIÓN SEXUAL. EL PECADO DE PENSAMIENTO

Como ya he expuesto en párrafos anteriores, en “*Ensayo de un crimen*” se aborda el tema del pecado de pensamiento. Para ello se enfrenta la justicia terrenal con uno de los mandamientos de la doctrina cristiana y la película resuelve con la frase del juez (“*Juez: El pensamiento no delinque amigo mío...*”) su posición al respecto; pero esta temática nos permite hablar de algo también muy recurrente en las películas del director calandino: la frustración de las relaciones sexuales. En numerosas ocasiones, nos encontramos cómo los amantes no pueden consumar la relación sexual porque algo se lo impide. Un ejemplo de ello es Archibaldo, su personaje siempre se encuentra con algún obstáculo para poder llevar a cabo sus crímenes y consumar el deseo sexual con las damas. Unas veces se le adelantan otros hombres, como en el caso de Patricia y Carlota, como he explicado anteriormente, pero en otras son las propias mujeres las que impiden que el acto sexual se consume, como sucede con Lavinia y la monja, aunque en estos dos casos, de modo muy diferente. Lavinia no considera que sea el momento pese a sentirse atraída por él mientras que la religiosa no se lo plantea, no entra dentro de sus opciones.

El caso de la monja está explicado en párrafos anteriores, pero en el caso de Lavinia es la propia mujer la que, citada en casa de Archibaldo para un encuentro más íntimo, donde ella va a hacer de modelo al protagonista, se cubre las espaldas y cita no mucho después de la hora fijada de su encuentro a los turistas que la acompañan para que visiten la casa de Archibaldo. Así, en medio del juego de seducción que Archibaldo ha desplegado para poder asesinar a la dama, los turistas irrumpen y frustran los planes del protagonista. Así Lavinia consigue escapar de la trampa y, de paso,

enseñar la casa de Archibaldo, como si de otro edificio turístico se tratase, para cumplir con su tarea diaria de guía turístico.

Pero, no sólo en esta película nos encontramos con este hecho. En “*Él*” nuestro personaje tiene serios problemas a la hora de entenderse en el terreno sexual con su esposa. Son numerosas las ocasiones en las que vemos la frustración de Francisco en los momentos íntimos con su esposa, como es el caso de la noche de bodas; aunque este no es el único ejemplo, puesto que, para entender los encuentros sexuales en la filmografía de Buñuel debemos hacer especial hincapié en la tendencia a descontextualizar las conversaciones que pueden establecerse entre los amantes, antes o después, del acto amatorio.

En este sentido son especialmente relevantes las conversaciones a las que asistimos en “*Ensayo de un crimen*” y “*Él*”. En “*Ensayo de un crimen*” llaman la atención las conversaciones entre Archibaldo y Patricia cuando ambos se encuentran en el apartamento de la joven:

Patricia estrelló el coche de su amante contra un muro pero no se hace ningún daño. Archibaldo que es testigo acude a su encuentro.

Archibaldo (A): *¿No se hizo usted daño? ¡Ha sido terrible!*

Patricia (P): *La rodilla un poco nada más.*

A: *¡Cuánto mejor si solo fue eso! ¡Lástima de carro!*

P: ¡No lo sienta por mí, no es mío! Era una deuda que tenía que cobrarme...

Patricia indirectamente hace saber a Archibaldo que su relación con su pareja se tambalea y se inicia el proceso de seducción. Archibaldo entiende que puede comenzar el cortejo a Patricia, puesto que aunque sea por despecho, ella está dispuesta a entrar en el juego.

A: Comprendo...

P: Arggggg (se duele el hombro derecho)

A: ¿Puedo serle útil en algo?

P: Sí... no quisiera marcharme sola... ¿Sería tan galante de acompañarme?

A: Con condiciones...

P: Dígalas...

A: Que no fuéramos ya a ningún otro sitio...

Archibaldo expone claramente la intención de estar con Patricia, a solas, en casa de ésta. Ella, como veremos, acepta y va más allá, reconoce que ella también había pensado lo mismo. Las cartas están sobre la mesa.

P: ¿Entonces?

A: Que me invite usted a su casa...

P: Eso es fácil. ¡Yo ya lo había pensado!

A: ¿Y temía hacerlo?

P: Temí que fuera usted a negarse.

A: Ya ve que se lo he pedido...

P: Quizá ha sido telepatía...

A: Quizás...(..)





Una vez que están en casa de Patricia...

P: Bueno... examine mis recuerdos mientras yo dejo estas cosas. No me tardo.

Archibaldo se cerciora de que no hay nadie dentro ni fuera de la casa. Que están solos. Patricia sale de su habitación.

P: ¿Qué le parece mi museo?

A: Muy interesante y lleno de celebridades. Sólo falta el inventor de la bomba atómica.

P: ¡Jajajaja! No he podido dar con él...

(Archibaldo observa una de las paredes llenas de fotografías de galanes de cine y toreros)

Patricia habla sobre sus intereses, los toros, pero sobre todo los toreros, le gustan los hombres, es lo que quiere dejar clara esta conversación, además de insinuar que todas las fotografías que posee son de personajes a quien conoce personalmente. Es una conquistadora y Archibaldo lo sabe.

P: ... Pero todavía no desisto

A: ¿Y ese torero?

P: Es Ribetillo. Me brindó un toro y el bicho le mató de una cornada en la boca. ¡Ay lo tuve parado todo el tiempo! *(dice Patricia mientras sale de la habitación con un salto de cama negro transparente muy insinuante y con un prominente escote)*. Perdóneme, por favor Archibaldo, con confianza, venga a sentarse.

Patricia se siente cómoda con Archibaldo, esto se nota en que ella va a cambiarse de ropa, aprovechará para ponerse, además más provocativa, a la vez que deja claro a Archibaldo que no busca acostarse con él. Para Patricia todo ha sido un juego pero... ¿para Archibaldo también?

Se sientan en el sofá y la cara de Patricia cambia de un gesto amable hacia uno más serio.

P: ¿Es usted siempre así o es que le gusta inquietar a la gente?

A: *¿Por qué lo dice?*

P: *Lo encuentro muy raro la verdad.*

A: *A ver... explíquese.*

P: *Le voy a ser franca. Cuando usted se ofreció a acompañarme pensé que... bueno, pensé que quería aprovecharse de la oportunidad.*

Esta frase no es baladí puesto que mientras Patricia la pronuncia vemos la cara de Archibaldo mirando de arriba hacia abajo el cuerpo de Patricia, insinuante, seductor y dispuesto a tener un encuentro sexual con ella. Todo lo contrario de lo que está ella diciendo.

P: *Pero desde que comencé a hablar en el coche me di cuenta de que usted no venía con esa intención.*

A: *En efecto.*

P: *¿Me creerá si yo le digo que yo tampoco traía la intención que usted se imagina?*

A: *Entonces si no pensaba engañar a su amigo... ¿A qué viene esa presentación tan estimulante? (Archibaldo sigue con la misma actitud seductora).*

P: *Ya lo sabrá. Bueno, yo le pregunto a mi vez a qué vino usted.*

A: Ya lo sabrá

P: ¡Jajajajaja!”

Precisamente, después es cuando Archibaldo siente la pulsión y se imagina el “crimen” que va a cometer. Como vemos en las dos partes del diálogo destacadas, se establece un juego de seducción. En la primera parte, cuando Patricia invita al protagonista a su casa, nos encontramos ante una “proposición indecente” en toda regla y en la segunda parte de la conversación, con las cartas sobre la mesa, es un tira y afloja entre los dos personajes que, con sus actitudes muestran unos deseos (Patricia se insinúa con su vestuario a un Archibaldo que intenta seducir a la dama a través de la mirada y la actitud) y con sus palabras intentan contradecir lo que es obvio a todas luces por parte de Archibaldo, no así por parte de Patricia. Ella no quiere acostarse con él, sólo que su amante crea que se ha acostado con él.









O la que se establece entre Lavinia y Archibaldo

Archibaldo (A): *Lavinia, pero qué puntualidad. Esta vez fue formal.*

Lavinia (L): *¿Creía usted que le iba a tirar otra plancha?*

A: *No me extrañaba nada...*

L: *Pues se hubiera enojado y yo no quiero que se enoje conmigo... ¿Y su prima? ¿Dónde está? A ver si es verdad que se parece a mí...*

A: *Está ahí dentro... venga conmigo.*

(Pasan a la sala de estar)

A: *Shhhh...*

L: *¿Está dormida?*

A: *Está sorda.*

L: *¿Tiene frío?*

A: *Es que hoy hace calor.*

(Archibaldo lleva a Lavinia hasta la butaca en que está sentado el maniquí).

A: *Primita, te presento a mi amiga Lavinia.*

L: *¡Jajajaja! (tras sorprenderse, Lavinia reacciona con una sonora carcajada). Oiga, usted me está resultando muy revoltoso. ¿Cómo consiguió traerse aquí a mi hermanita? Yo la tenía por una muchacha muy seria*

A: *Se sentía tan sola y abandonada que me dio lástima. Y le propuse que se viniera a vivir conmigo (dice Archibaldo mientras acaricia un seno del maniquí. Caricia que se ve interrumpida por un manotazo de Lavinia).*

L: *Con razón decían mis papás que esta muchacha terminaría muy mal.*

A: *¿Usted cree que no hizo bien?*

L: *Depende de que usted cumpla como un caballero...*

A: *Yo desciendo de una familia de caballeros...*

Entre Archibaldo y Lavinia se establece un juego de seducción donde el maniquí tiene un papel importante ya que Archibaldo lo usa como elemento para jugar y dejar claras las intenciones que tiene con Lavinia y así ver cuál es la respuesta de la joven.

L: *Jaja. ¿Sabe que usted a pesar de su aire fúnebre es muy divertido?*

A: *Y usted la mujer más llena de vida y de simpatía que he conocido... Me atrajo desde que la vi en las Veladoras de Santa, rodeada de llamas... como una pequeña bruja condenada a la hoguera... Mi pequeña Juana de Arco*

(Dice esto último acariciando el pelo de la joven).

L: *Juana de arco ¿fue bruja?*

A: *Eso dicen los que la quemaron...*

L: *A ver a ver... cuénteme ¿cómo estuvo eso?*

A: *Es una historia muy larga*

(Archibaldo sigue jugando con el pelo de la joven)

L: *Oiga, oiga, ¿yo vine aquí para trabajar o para que me alise el cabello?*

A: *Todo llegará. Voy a prepararle una bebida. Estoy sin servicio porque salieron todos.*

L: *¡Ah! ¡De modo que ni prima ni nadie! ¡Solito en la casa! ¿Eh? Está bien.*

A: *¿No le parece mejor?*

L: *Tráigame la bebida y después hablamos.*

Esta conversación tiene importancia porque se resalta la figura de Juana de Arco ya que Archibaldo conoció a Lavinia en un bar y le llamó la atención porque se la imaginó entre llamas, y decimos imaginó porque en el bar no había ningún elemento del que salieran llamas, ni una barbacoa ni una queimada... nada en absoluto, todo parte de la imaginación del protagonista. Además, las llamas dan la sensación de estar provocando la quema de la mujer, como si surgieran desde el suelo. Esto no es baladí puesto que Juana de Arco murió abrasada por las llamas. (Archibaldo va en busca de las bebidas mientras ella se cambia la ropa con el maniquí para gastarle una pequeña broma. Archibaldo por su parte va a controlar el fuego con el que pretende cometer su "crimen").

A: No me había perdido, estoy aquí. Ya le he dicho que como no tengo servicio, estoy fatal, no encuentro nada. ¿Una copita?

(Se la ofrece al maniquí).

L: Adivine cuál de las dos soy yo. Jajajajaja.

A: Es increíble, le ha puesto su traje y le queda muy bien.

L: Como que está hecha a la medida.

A: Y sus zapatos... usa usted unas medias muy finas... le puso también las pantaletas...

L: ¡Óigame señor! O la una o la otra. Decídase porque las dos me parece que es demasiado.

(Archibaldo la toma entre sus brazos)

L: ¡Déjeme!

A: ¿No?

L: No.

(Ante la negativa de Lavinia, Archibaldo se acerca al maniquí y le da un beso. Acto seguido, Lavinia llama su atención, Archibaldo se gira y se besan).

L: Ya está bien. Voy a vestirme”.

Como podemos ver, en este caso va un paso más allá. Con el maniquí se establece un juego de seducción mucho más explícito y sincero que el que se establece con Patricia, donde ambos, tanto Lavinia como Archibaldo, acompañan sus palabras de gestos. En este caso, no se contradicen y, usando como excusa el maniquí, muestran el interés del uno con el otro, participando ambos del juego y en cierto momento el maniquí se establece como pieza clave para mostrar el verdadero deseo de Archibaldo, de besar a Lavinia, y cómo utiliza el maniquí para ello a lo que Lavinia, celosa, se deja llevar y da rienda suelta a su pasión. Se podría considerar una secuencia de pornografía mental, puesto que nada es explícito, todo queda sugerido.

















Y, sin perder la vista en el otro elemento de análisis, nos damos cuenta que en todas las conversaciones mantenidas, en el momento en que nuestro protagonista se queda a solas con las jóvenes y se siente atraído por ellas e imagina el ensayo de sus crímenes, siempre aparece algo o alguien que obstaculiza sus deseos y frustra la relación sexual que podría establecerse. Dadas las conversaciones anteriores, en el caso de nuestro protagonista y Patricia, la pareja de la joven aparece en la casa impidiendo a Archibaldo consumar sus deseos y poniéndole en una situación incómoda con la pareja, aunque ésta decida que la presencia de Archibaldo no es incómoda y nuestro protagonista se convierta en voyeur cuando antes era parte activa de la acción.

Y, en el último caso del que hemos hablado, el de Archibaldo con su ya esposa Carlota, después de ensayar mentalmente el modo en que acabaría con la vida de la joven y satisfacería su deseo

sexual, el ex novio de Carlota se le adelanta y mata literalmente a la joven durante el festejo de la boda.











Estos dos últimos planos recuerdan al sueño de Archibaldo, en el que asesinaba a su esposa puesto que en ambos casos ella se da cuenta de lo que sucede y recibe el golpe mortal en el mismo lugar de su cuerpo, la tripa.



En el caso de “E1” también se produce una descontextualización de las conversaciones que se establecen entre los amantes antes o después del acto sexual. En este caso, vamos a analizar como ejemplo tres conversaciones. La primera es la mantenida entre Francisco y Gloria en la puerta de la iglesia antes de casarse, cuando Francisco acude a la iglesia con la esperanza de encontrarse con ella y ésta le pide que no la busque más.

Francisco (F): *Desde aquel día, he venido todas las mañanas, todas las tardes. Estaba seguro de encontrarla*

(Gloria no contesta, solo se gira hacia atrás y lo mira. Se levanta del banco de la iglesia y se marcha. Francisco la sigue con la mirada y luego va tras ella).

F: *Por un instante, temí que la había perdido para siempre.*

Gloria (G): *Le suplico que me deje. Tengo que irme.*

F: *Antes necesito saber su nombre. ¿Cuándo volveremos a vernos?*

G: *No. Esto no puede ser.*

F: *¿Por qué? Usted vino porque sabía que me iba a encontrar. Y ahora me ha esperado. ¿Entonces?*

G: *Yo misma no sé por qué lo he hecho. No debía. Por favor, no me pregunte más. No debemos volver a vernos.*

(Gloria se marcha. Francisco va tras ella).

En este caso, nos encontramos también con una conversación más propia de una habitación, donde se ha producido un encuentro amoroso entre dos amantes, que de una iglesia. Si bien en la conversación no se explicita que se produzca un acto sexual, sí es cierto que ha habido un encuentro amoroso por el que la joven se siente culpable puesto que tiene pareja. En este momento del film, gracias a las actitudes de los personajes y a la conversación mantenida, y tras el juego de seducción iniciado por Francisco en el lavatorio de pies de Jueves Santo, sabemos que ambos se sienten atraídos y que, pese a que la recta moral de Gloria, no se lo permita, ella ha entrado en el juego de seducción que Francisco la propone.















La segunda conversación vuelve a tener a los mismos protagonistas, pero esta vez se establece en el vagón de tren en el que viajan por su luna de miel.

Francisco (F): *¿Puedo pasar? ¡Qué hermosa eres Gloria! Y ¡cuánto he deseado este momento! Te quiero desesperadamente.*

Gloria (G): *Y yo a ti Francisco. Vamos a ser muy felices ¿verdad?*

F: *Sí, mi vida.*

(Se funden en un beso. Francisco deja de besarla y se fija en la cara de ella que está con los ojos cerrados)

F: Gloria, ¿en qué piensas?

G: En ti.

F: Dime la verdad, ¿en quién piensas?









(Gloria abre los ojos)

G: *¿Cómo en quién? En ti, Francisco.*

F: *No me mientas.*

G: *¿Por qué te voy a mentir? ¿En quién quieres que piense?*

F: *En Raúl.*

(Gloria mira sorprendida a Francisco)

G: *¡Estás loco! ¿Por qué te imaginas esas cosas?*

F: *Porque es natural, era tu novio, estabas enamorada, ibas a casarte pronto...*

G: *Pero... ¿cómo puedes decir eso si lo dejé por ti?*

F: *Porque te deslumbré de momento pero él es más joven. Imagino que te habrá acariciado y aún besado muchas veces.*

G: *¡Por Dios, Francisco!*



F: ¡Y no sólo él! Te habrán besado otros. ¿No tratarás de hacerme creer que Raúl fue el primero?

G: Me estás haciendo daño. No entiendo. Cállate por favor.

F: Gloria, Gloria, dime la verdad. La duda amargaría mi vida, quiero saberlo todo.

G: Pero si no tengo nada

F: Te juro que olvidaré todo. No te lo reprocharé. Todo lo que tú me cuentes. Háblame como si fuera un confesor. Soy tu marido.

G: Te suplico que no sigas. No hay nada en mi vida que pueda avergonzarme.

F: Entonces te niegas a contarme. ¿No comprendes que con tu actitud equívoca aumentas todas mis dudas?

G: Por favor, Francisco.

F: Está bien, calla tu pasado si quieres. Ya lo conoceré algún día.

(Francisco se acuesta).



En esta secuencia vemos cómo al inicio del diálogo parece que se está produciendo el primer encuentro sexual entre la pareja, por lo que se desprende de las palabras de Francisco, pero que se ve frustrado por los miedos de éste. La situación no mejora y finalmente no se reconduce la situación provocando el primer acto sexual fallido de la pareja.

En el tercer caso, fijaré mi atención en la conversación que se establece entre los dos personajes en el despacho de Francisco, dentro del domicilio familiar. Francisco acaba de recibir un duro golpe puesto que ha perdido el juicio contra quienes reclamaba sus propiedades y ha despedido a su segundo abogado. Nuestro protagonista decide escribir un recurso y llama a Gloria para que lo ayude.

“Gloria (G): ¿Qué quieres Francisco?”

Francisco (F): Gloria, sufro mucho, ¿sabes? Van a dictar sentencia en mi pleito. Estoy perdido, mis abogados me abandonan. Todos están en contra de mí. Ven, necesito sentirte a mi lado. No sé lo que me pasa hoy, Gloria. Noto la cabeza pesada, me distraigo, las ideas se me van. Y es necesario que escriba hoy mismo la instancia al presidente para que me haga justicia. Pero... no puedo escribir.

G: Pues déjalo para otro día cuando te sientas mejor.

F: ¡No, de ningún modo! De esa instancia depende que se me haga justicia. Y mientras no lo envíe sufriré horriblemente.

G: Si quieres yo podría hacerte el borrador.

F: Sí, sí por favor. Tú conoces mis asuntos tan bien como yo. Explícale al presidente la injusticia que quieren cometer conmigo. Si la cosa es muy fácil. Muy clara. Pero yo no estoy despejado.

(Gloria comienza a escribir y de una actitud de derrota, Francisco se vuelve desafiante y se aproxima a Gloria).

F: Déjame Gloria, es muy denigrante para mí que tengas que hacerme un trabajo tan insignificante como este. Lo haré yo, pase lo que pase. Cierra la puerta con llave, que nadie nos moleste.

F: Gloria, siéntate aquí. No quiero que te muevas de mi lado.

(Dice Francisco con voz cansada, jadeante. Al poco se echa a llorar)

G: Francisco...

F: Ahhhh, no puedo. No puedo.

(Francisco se pone a llorar en brazos de Gloria)

G: Francisco, cálmate un momento. Vamos a hacerlo entre los dos. Lo vas a hacer muy bien, ya lo verás.
Francisco...

(La escena acaba con un Francisco totalmente derrotado)”

En los tres casos vemos cómo son conversaciones donde se descontextualiza el lugar donde deberían producirse, la alcoba de los amantes, y que en las tres el elemento común es el acto sexual. Además las tres comparten otro elemento, que es la imposibilidad por parte de Francisco de consumir el acto. Hablan de relaciones sexuales fallidas o frustradas, algo que produce en el personaje un sentimiento de frustración y responde con violencia ante esa situación.

Por tanto, nuestros protagonistas, tanto Francisco como Archibaldo comparten la frustración de las relaciones sexuales como una de sus peculiaridades a la hora de relacionarse con las mujeres, pero mientras que en el caso de Francisco el problema de la no actividad sexual se debe a un problema propio, su mentalidad le impide poder desarrollar su pulsión de un modo normal, en el caso de Archibaldo nos encontramos con que siempre son agentes externos los que impiden a nuestro protagonista consumir su deseo sexual y asesinar a sus víctimas.

Lo mismo sucede con el caso de la monja, cuando Archibaldo, tras sufrir la pérdida de Carlota, es internado en un hospital. Archibaldo se siente atraído por la novicia, ya que los hábitos no le impiden fijarse en la belleza de la mujer, y cuando cree que va a poder conseguir sus fines, ya que al ser religiosa no la importará morir para así encontrarse con Dios en el cielo, vemos cómo además de huir para no ser asesinada, algo que pone en entredicho, desde la instancia enunciativa la afirmación de que los religiosos quieren estar lo más cerca de Dios posible, puesto que sino la monja no se opondría a morir, algo de nuevo se le adelanta y le impide consumir

su deseo de asesinarla. La monja cae por las el hueco del ascensor averiado y de forma accidental fallece.

Este hecho, que haya elementos externos que se crucen en el camino de los protagonistas de las películas de Buñuel para impedirles consumir sus pulsiones, no es algo aislado de estas dos películas. En la primera parte de la filmografía de Buñuel, durante su militancia surrealista, también se usaba esto como elemento central, como podemos ver en *“La edad de oro”* y *“Un perro andaluz”*. En el caso de *“La edad de oro”* nuestro protagonista también ve obstaculizado su deseo sexual a causa de diferentes factores tal y como expone Antonio Castro: *“el hombre y la mujer de **La edad de oro** –que carecen de nombre al igual que los protagonistas de **Un perro andaluz** para así dejar clara la voluntad de generalización que tienen ambos relatos por parte de Buñuel- son separados al comienzo del film, cuando están a punto de consumir su unión, y no lo lograrán satisfacer su deseo a lo largo de todo el desarrollo de la película. De nuevo nos encontramos con un acto fallido inicial que se prolongará a lo largo de toda la cinta y que tendrá su momento culminante en la capital escena del jardín.*

Una mera enumeración de los obstáculos que la sociedad impone nos servirá para hacer un recuento de las fuerzas antihumanas que según Buñuel lastran la muy injusta sociedad en que vivimos. Cuando las fuerzas vivas de la sociedad separan a los amantes que se están revolcando en el fango, unas monjas se apresuran a custodiar a la mujer, y la comitiva está cerrada por un sacerdote. Los encargados de la custodia del hombre son unos policías. Religión y policía será siempre objeto de los dardos de Buñuel puesto que considera, con motivo, que son instituciones cuyo objetivo fundamental es servir a los poderosos y conseguir que las fuerzas más reaccionarias se perpetúen en el poder.

La secuencia del jardín, es justamente famosa como paradigma de la formulación freudiana de los actos fallidos, que caracteriza toda la obra de Buñuel. Pero no conviene olvidar que en el momento álgido de la situación hay tres elementos que interrumpen e intervienen. De una parte la música, que irrumpe cuando están a punto de besarse. Después el dedo gordo de la estatua que distrae al hombre que deja de hacer caso a la mujer. Finalmente el criado que anuncia que el ministro del Interior quiere hablar con él, y se ve obligado a seguirle para responder ante el ministro”⁸⁹.

En ambas, hay elementos sociales que impiden que se consumen los deseos sexuales de los amantes, pero, para nuestra investigación resulta más llamativo el caso de “*Un perro andaluz*” cuando el amante intenta acercarse a la muchacha, que está arrinconada en la habitación, cada vez le cuesta más hacerlo y en una de las ocasiones nos encontramos con que tiene que tirar de unas cuerdas de las que cuelgan los burros y el piano monjes. Así de nuevo la religión lastra y frustra los encuentros sexuales entre los amantes, como en el caso de nuestros personajes.

Francisco, con su mentalidad religiosa, y su defensa del perfecto caballero cristiano, que nunca antes había tenido un encuentro sexual con otra mujer, se siente a veces frustrado, puesto que no sabe cómo poder relacionarse con normalidad en ese terreno con su esposa. Ejemplo de ello son las anteriores secuencias citadas. Sin embargo, Archibaldo tampoco consigue llevar a cabo sus crímenes y así satisfacer su deseo sexual con las mujeres por las que se siente atraído, pero, en este caso, no es por un problema de falta de experiencia, sino porque alguien se le adelanta. Esto nos podría llevar a pensar que en el caso de Archibaldo la religión no es por tanto

⁸⁹ Castro (editor), 2001: 337-338.

algo que influya en su visión de las relaciones sexuales, pero el hecho de sentirse culpable por los ensayos mentales de sus crímenes, nos indica que la religión le inculca que el mero acto de pensar y desear ya es pecado por lo que el pecado de pensamiento se sitúa en un orden primordial en cuanto a temática de la película se refiere y que por tanto a la religión se le dé un lugar central en el film.

Por tanto, como podemos observar la frustración de las relaciones sexuales y la dualidad sexo-muerte es algo recurrente en la obra de Buñuel. En los textos estudiados que versan sobre el director calandino encontramos una posible respuesta a esta obsesión y, por tanto, también al modo en que su mente funcionaba, puesto que esta obsesión es consecuencia de la educación recibida. *“Los dos sentimientos de mi niñez, que permanecieron dentro de mí hasta la adolescencia, fueron el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una gran fe religiosa, y después la perfecta conciencia de la muerte (...) Asimismo y por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante”*⁹¹ .

Él, es el retrato del perfecto caballero cristiano –modelado por la religión –. *Ensayo de un crimen* lo es sobre el pecado de pensamiento, si es punible jurídica y moralmente. Y la religión es la que dice que sí mientras Buñuel y la Justicia dicen que no.

Hay una frase de Buñuel que dice claramente esoy enlaza con Sade: *“La imaginación es libre, el hombre no”*.

⁹⁰ Castro (editor): 2001, 337-338.

4. ORGANIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS FÍLMICOS EN NAZARÍN, ÉL, ENSAYO DE UN CRIMEN

Buñuel siempre ha sostenido que el espíritu surrealista con el que inició su obra cinematográfica impedían que llevase a cabo una planificación milimetrada de la misma y que, por tanto, la lectura de sus films no estaba dirigida, sino que cada espectador podía decodificar la historia que el cineasta les proponía del modo que ellos quisieran puesto que él no buscaba una interpretación concreta en los espectadores, cada obra decía lo que cada espectador interpretase. El problema es que esta declaración de principios está muy bien para rellenar periódicos e, incluso, formar parte de un titular, pero la realidad, cuando nos acercamos a cada una de las películas, es bien distinta, la articulación del tiempo, del espacio, de la estructura elegida para vertebrar la obra, de los elementos sonoros e incluso de los elementos recurrentes que aparecen en su cine, desmontan esa teoría del director y en este apartado intentaremos explicarlo de un modo claro, además de tratar de llevar a cabo una disección de los personajes masculinos que aparecen en las obras a analizar del director (Nazarín, Archibaldo, Francisco) y ver cuáles de los rasgos de estos personajes nos llevan directamente al propio cineasta, a elementos que bien podrían suponer una aportación autobiográfica.

Para conseguir todo lo anterior, hemos llevado a cabo un análisis formal de las 3 obras cinematográficas que nos ocupan donde partiendo de un microanálisis, o análisis de secuencias determinadas, queremos llegar a un macroanálisis, análisis de la película completa y extraer así conclusiones de carácter general. Pese a llevar a cabo un análisis formalista de los filmes siempre pondremos el acento en la intertextualidad que se produce entre ellos puesto que el cine de Buñuel, al convertirse en un director prolijo, de gran fama y peculiaridades, hace

que tenga características propias, en el sentido de cómo articula todos y cada uno de los elementos cinematográficos por lo que tendremos que barajar la posibilidad de que tenga un estilo propio que le haga repetir esa articulación en todas y cada una de sus películas o buscar soluciones similares a la hora de rodar cada una de las escenas, de ahí que intentemos establecer una intertextualidad para, finalmente, concluir en la conformación de un estilo propio que responda claramente a una manera de pensar o de entender el cine o no.

Por tanto en las líneas siguientes nos detendremos en el análisis de cada uno de los elementos que hemos considerado fundamentales que intervienen en la construcción de la diégesis fílmica por separado para luego extraer conclusiones. Para ello, nos valdremos de los desgloses realizados de cada una de las obras que nos ocupan para ser más precisos y concretos en las escenas de interés.

4.1 ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA

Consideramos fundamental, para comenzar el análisis pormenorizado de los elementos fílmicos, hacerlo por el análisis de la estructura, porque es lo que vertebra toda la película ya que es una de las decisiones más importantes que el director debe tomar, pues la organización de los elementos que la componen, que sea de una u otra forma, determina claramente la intención que se tiene de la historia concreta, lo que se quiere transmitir, pues el relato de los hechos, que se haga de una forma o de otra, puede hacer que los hechos varíen.

Comenzaremos con el análisis de la estructura de cada una de las obras por separado para luego llevar a cabo unas conclusiones generales donde aunemos a las 3 películas y busquemos la relación entre ellas, como antes habíamos apuntado.

En el caso de *Nazarín* nos encontramos con que la obra, el relato diegético, se nos presenta en con una estructura lineal. Parte de un inicio, en la posada de los héroes y el relato se desarrolla en varias jornadas hasta el final. No hay alteraciones en el tiempo, ni flashback ni flashforward, y esto es así porque lo que interesa es encontrar una estructura que trabaje a favor de las necesidades del film.

Se quiere contar el peregrinaje del sacerdote desde que tiene que abandonar la posada en la que vive hasta que, finalmente es detenido, por tanto la estructura que debe tener el film es lineal. Se pueden permitir ciertas elipsis puesto que ayudarían a saber que el peregrinaje es largo, pero sí existe una elipsis de gran duración desde que Ándara quema la posada hasta que Nazarín habla con el padre Ángel, como ocurre y luego detallaremos, pero no sería adecuado encontrarnos con alteraciones temporales más allá de las citadas.

Sin embargo el caso de *Él* es completamente distinto. En *Él* se pretende narrar un relato subjetivo sobre el matrimonio de una pareja cuyo hombre tiene un problema mental causado por los celos enfermizos que sufre. En este caso, como sería de esperar, lo sensato es que sea la narración de unos hechos pasados, sobre los que los protagonistas pueden tomar distancia y exponer. Vamos a ver la estructura elegida por Buñuel. El relato comenzaría en el tiempo presente, donde Gloria y Francisco se conocen durante el lavatorio de pies celebrado el Jueves Santo y se desarrolla linealmente, con alguna elipsis temporal que luego detallaremos, hasta el momento en que Gloria, que ha estado a punto de ser arrojada por el campanario de la catedral por Francisco. Raúl, ex pareja de Gloria se la encuentra y ella, asustada por lo que la acaba de suceder, sube al coche y comienza a relatar los pormenores de la relación con Francisco. Tras la charla la película nos devuelve al mismo punto, o un poco después, en que se abandonó el tiempo presente, al momento en que Gloria se encontró con Raúl en el coche, para continuar en este tiempo hasta el final del film.

Esta estructura nos pone al servicio dos puntos de vista, el primero sería el que relata un narrador, que en este caso sería la propia instancia enunciativa, donde se nos muestra, de un modo más o menos objetivo, el relato del conocimiento, cortejo, matrimonio y convivencia de la pareja. Por otro lado, cuando asistimos al flashback, el relato toma un punto de vista subjetivo donde se nos narra todo a través de la boca de Gloria, por lo que es ella quien nos muestra su percepción de lo vivido con Francisco ya que se convierte en narradora para, de nuevo, tras abandonar el flashback, volver a asistir a un relato que se nos muestra de manera más o menos objetiva donde el narrador vuelve a ser la instancia enunciativa. Sólo hay un momento donde esto varía, gracias al montaje alterno, cuando Gloria huye de casa de Francisco y éste pierde el poco juicio que le quedaba, se lanza a la calle, y en cada lugar que visita, a través del montaje alterno asistimos al punto de vista de Francisco, que deforma la realidad donde cree que todo el mundo se ríe

de él, y lo que está sucediendo realmente, nadie se está riendo de él. Esto nos permite ver el desarrollo de la espiral de locura en la que se halla inmerso el personaje.

Por tanto la estructura elegida sabe conjugar perfectamente los diferentes puntos de vista para dar una visión lo más enriquecedora posible, de la situación que se está viviendo, puesto que, desde el relato “objetivo” somos conscientes de los problemas que tiene el matrimonio y luego asistimos a la narración de los mismos por parte de la esposa, la directamente afectada. Si bien es cierto que la espiral de locura en la que se ve inmerso el personaje va in crescendo durante el relato de Gloria, lo que podría perjudicar a ésta, el espectador acaba de salir del shock de la escena del campanario, por lo que no es muy difícil empatizar con el personaje femenino y dar por cierto su relato de los hechos. Con esto no queremos decir que no sea cierto lo que ella nos cuenta, sino que todo pasa por su filtro, donde ella es la directamente afectada y para tener una visión objetiva tendríamos que tener el relato de Francisco o que todo el relato fuese contado por un tercero ajeno a la pareja.

Aun así, como hemos dicho, el relato se articula de tal modo que podemos decir que tenemos una visión más o menos completa de todo lo que sucede, siendo el montaje alterno, en el momento de paranoia máxima de Francisco, la opción más acertada.

Por tanto la estructura de *Él*, que tiene como objetivo, desde nuestro punto de vista, dejar clara la locura del personaje que la padece por llevar hasta la enfermedad un problema de celos, producido por su concepción de la propiedad privada y cómo esa mentalidad responde ante las situaciones a las que se enfrenta.

La estructura elegida consigue ponerlo de manifiesto además de aprovechar en su justa medida las oportunidades de apreciación que cada uno de los puntos de vista nos ofrecen.

En el caso de *Ensayo de un crimen* nos encontramos con una estructura organizada en un flashback desde el inicio del film. Archibaldo relata su infancia a la monja que le cuida en el hospital. Por medio de un fundido volvemos al tiempo presente y vemos que el narrador de la historia que comenzaba era el protagonista del film. La monja fallece debido a que cae por el hueco del ascensor y Archibaldo, al haber intentado matarla en momentos previos, se siente culpable y acude a visitar al juez, para confesarle sus crímenes. En ese momento se produce un nuevo flashback desde el que asistimos a la narración de todo el relato. Archibaldo, como narrador, nos cuenta su visión de lo que ha sido su vida, las relaciones con las mujeres que cree haber asesinado y con la cajita de música que adquirió en una tienda de antigüedades que le traía recuerdos de la infancia. Tras la confesión volvemos al despacho del juez, al tiempo presente, donde éste le comunica que todo lo que sucedió fue en su pensamiento y que por tanto no se puede hablar de crímenes, no es culpable de nada.

Como vemos la estructura se organiza como si de una confesión se tratara, donde el personaje protagonista, el que confiesa, tiene que retroceder a un tiempo pasado para llevar a cabo el relato de los hechos. Además la estructura ayuda a que el objetivo del film, dejar claro que el problema del protagonista surge por la creencia en el pecado de pensamiento que la Iglesia sostiene, se consiga. Así el director marca la diferencia entre el personaje que vive con la constante agonía que el pecado de pensamiento le genera, y el que consigue deshacerse de ella una vez que el juez le resuelve que el pensamiento es libre siempre y cuando lo que se piense, por muy atroz que sea, no se lleve a cabo. Por eso, una vez que el personaje lo entiende e interioriza y se deshace de lo que le provoca esa angustia – la cajita / religión –, el personaje y el

final de la película es feliz, algo nada habitual en las películas del director calandino.

4.2 ANÁLISIS DEL TIEMPO

En este epígrafe nos centraremos en el análisis de las tres películas a estudiar en términos de tiempo. El tiempo cinematográfico está muy ligado a la estructura que la película tiene, por eso hemos considerado importante situarlo justo debajo de ésta, en el orden de explicación pues si bien lo que vamos a hacer es matizar y/o incluir ciertos detalles temporales que no han sido reseñados en el apartado anterior.

Desde el punto de vista temporal, como ya hemos visto, *Nazarín* carece de relevancia ya que nos encontramos con un relato lineal para favorecer ese peregrinaje del personaje protagonista y sólo cabría señalar, pequeñas elipsis temporales que no hacen más que evidenciar que la historia que se nos cuenta se dilata en el tiempo, pero se nos acorta a los espectadores dada la limitación de cualquier relato cinematográfico. Somos conscientes de estas elipsis gracias a los comentarios que realizan los personajes, como es el caso de Nazarín cuando se encuentra con Beatriz en un pueblo por el que pasa y le comenta que la noche anterior dio su calzado a un señor enfermo y que posteriormente, para mayor desgracia, le robaron otros desconocidos.

Otro elemento que nos ayuda a comprender la existencia de elipsis temporales en la película son los fundidos y los encadenados. Nos encontramos encadenados en la secuencia donde Ándara le pide a la imagen del niño Jesús que no la descubran que encadena con la siguiente. Llamamos la atención sobre éste ya que es prácticamente imperceptible puesto que el plano con el que encadena es casi idéntico y sólo estando muy atento es como nos damos cuenta de que no es que algo falle en la secuencia, es que hay un encadenado y por eso parece que la imagen salta, pero lo utiliza, también en líneas generales, lo utiliza

para relacionar escenas que, aparentemente, tienen escasa relación entre sí. .

Fundidos podemos observarlos en diferentes momentos, como por ejemplo cuando Nazarín abandona la casa del padre Ángel y se decide a iniciar su peregrinaje. Como en todas las películas, el encadenado nos marca una elipsis de menor duración que un fundido. Pese a todo, la percepción del espectador es que el tiempo total del relato no es demasiado extenso, podríamos hablar de uno o dos meses, pero no de más tiempo de duración.

El último elemento, y más importante, a reseñar de este film serían las alucinaciones que tanto el personaje de Beatriz como el de Andara, sufren. Nos referimos a alucinaciones o ensoñaciones puesto que el relato no se retoma en el mismo punto en que se produce, que sería el elemento indispensable para poder estar hablando de flashback o flashforward pero como eso no sucede, no valoramos esa posibilidad. Solamente reseñar que mientras la alucinación de Ándara, que tiene al *Ecce Homo* como protagonista, se produce en el mismo espacio-tiempo en el que está el personaje; las ensoñaciones de Beatriz se producen en un universo diegético paralelo que no comparte espacio ni tiempo con el universo diegético del relato ordinario. Sobre el significado de estas alucinaciones / ensoñaciones ya hemos hablado en puntos precedentes por lo que consideramos de escasa relevancia volver a tratarlo aquí.

Como ya hemos visto, tanto *Ensayo de un crimen* como *Él* sí tienen mayor relevancia desde el punto de vista temporal. *Él* se construye sobre un relato lineal, donde al inicio del film sabemos que nos encontramos en el tiempo presente, pero transcurrida una parte de la película, tras la escena del campanario, se produce un flashback, o vuelta al pasado, que se marca, formalmente con un encadenado y

narrativamente con un cambio en el narrador ya que desde el inicio del film nos hemos encontrado con que el relato se “narraba sólo”; la instancia enunciativa era quien iba construyendo el film a través de las acciones de los personajes, sin necesidad de apoyarse en voces en off ni en narradores omniscientes. Pero con el flashback, como hemos señalado, asistimos a un cambio en el narrador, que se nos muestra a través de la aparición de una voz en off, la de Gloria, que está narrando su historia a Raúl durante el trayecto en coche, que se convierte en la conductora del relato desde ese instante y por tanto, asistimos a la narración del relato desde su punto de vista.

Consideramos que es un flashback puesto que el relato, al final de la narración de Gloria, vuelve al momento exacto en que se produjo el inicio del flashback, al encuentro con Raúl, con lo que cumple la condición necesaria para considerarlo como tal. Desde ese momento, como espectadores, sabemos que volvemos a estar en el tiempo presente y que todo lo que se nos muestra irá sucediendo conforme avanza el tiempo del film, no se corresponde con ningún recuerdo. Así, volvemos a asistir formalmente a un cambio. Primero vemos cómo la propia narración de Gloria nos alerta de que volvemos al tiempo presente y por otro lado ella deja de ser la narradora de las secuencias ya que deja de utilizarse su voz como off en las mismas, que se corresponden con lo que ella relata a su antiguo novio.

Otro elemento a destacar de esta película sería, hacia el final del film, cómo se muestra el estado de locura del personaje de Francisco. Primero, como antes comentamos, se utiliza una variante en el montaje. Si durante todo el film asistimos a un montaje clásico, de ritmo pausado, en esta ocasión se opta por un montaje picado, de planos cortos que se montan al corte, sin fundidos ni encadenados. Gracias a esto podemos asistir como espectadores a la confrontación de dos realidades, que suceden en el mismo espacio-tiempo pero que no se parecen en nada. Por un lado nos encontramos con el relato de lo que sucede desde el

punto de vista de la instancia enunciativa y por otro, usando un recurso consistente en fijarse en la cara de asombro de Francisco, el relato nos muestra la visión subjetiva del personaje protagonista. Es decir, lo que sólo él está viendo.

Posteriormente vemos cómo se produce una elipsis donde no se explicita la duración de la misma pero sí que sabemos que es de años puesto que aparece un niño en escena, hijo de Gloria, y el prior del seminario se da cuenta de la situación, al llevar el niño el mismo nombre que su anterior marido, Francisco, y trata de desviar la atención sobre un tema comprometido. Por esto, aunque la película no lo afirma, se puede entender que el niño es hijo de su exmarido.

Reseñar, por último, la existencia de otra elipsis al inicio del film, tras la cena en casa de Francisco donde éste muestra sus sentimientos a Gloria. Esta elipsis está marcada de manera formal por la introducción de un plano de una cantera con una explosión. Narrativamente, basándonos en lo que ha sucedido, puede significar la ruptura de la pareja de Gloria y Raúl y efectivamente, en la siguiente secuencia Francisco y Gloria se van de luna de miel. Además la secuencia llama la atención porque formalmente no tiene el aspecto de película de ficción sino más bien parecen imágenes sacadas o usadas en documentales o informativos. Pero además, en este caso, tiene una función narrativa porque allí está trabajando ahora Raúl, que probablemente buscaba huir de la ciudad y de Gloria.

Por último abordaremos el análisis temporal de *Ensayo de un crimen*, que es con diferencia, la más complicada de las tres. La película se inicia con un flashback donde la voz del protagonista de la misma nos relata su infancia. Posteriormente, a través de un encadenado, viajamos hasta el tiempo presente, donde Archibaldo se siente atraído por la monja a la que cuenta la historia y por tanto, el flashback que aparece al

inicio se corresponde con las imágenes del relato que realiza Archibaldo a la religiosa. Nuestro protagonista decide asesinarla pero sus planes se ven frustrados por la muerte de la monja que, huyendo de nuestro protagonista, cae por el hueco del ascensor.

Posteriormente, cuando Archibaldo visita al juez por el cargo de conciencia que tiene, para declararse culpable de los crímenes cometidos, se vuelve a articular un flashback donde el protagonista relata los “asesinatos”, según él, realizados durante un tiempo no demasiado elevado pero que no podemos llegar a cuantificar exactamente, aunque sí se trataría de varios meses. Y sólo al final del film volveríamos al tiempo presente.

Para articular esta organización temporal, como ya hemos dicho, el cineasta se vale de los fundidos y encadenados. Encadenados para relacionar el tiempo presente con el pasado, y determinados elementos con otros, y además articular elipsis de corta duración y fundidos para mostrar las elipsis de duración más prolongada.

Además, si nos fijamos en los rasgos formales de uno y otro tiempo, nos damos cuenta de que mientras que los flashback son narrados por el protagonista con su voz en off, en el tiempo presente no existe ningún narrador que acompañe a la escena. Por tanto esto estaría dejando claro que durante la duración de los flashback asistimos al relato de Archibaldo, no es un relato objetivo, es su percepción de los hechos, lo que, como antes ya señalamos, refuerza la idea de culpabilidad que el pecado de pensamiento genera.

Además la estructura temporal se complica puesto que cada vez que asistimos a uno de los “asesinatos” de Archibaldo éste se nos muestra de formas dispares.

Durante la estancia en el baño, cuando Archibaldo está rasurándose la barba y la cajita comienza a sonar, nuestro protagonista tiene un flashback donde se le aparecen el cuerpo sin vida y las piernas de la institutriz que falleció, estando él presente, por un tiro que entró por la ventana por las revueltas que se producían en la época en la calle. Consideramos que es un flashback porque se retoma la acción en el mismo punto. Pero el sonido de la cajita, deformado, nos alerta de que es una deformación de lo sucedido lo que está recordando, además de estar encuadrado el recuerdo, en regueros de sangre. Además la concordancia del dedo de Archibaldo con una gota de sangre y acto seguido el plano de la institutriz con un reguero de sangre del cuello de la que comienza a brotar más nos lleva, inequívocamente, a pesar que Archibaldo ya ha establecido una correspondencia entre la muerte de la criada y su responsabilidad en la misma.

El siguiente “asesinato” tiene como víctima a Patricia. En este caso hablamos de ensoñación puesto que, además de aparecer deformada la acción, tanto por la música como por la actuación de los personajes, no se cumple la segunda condición para que el flashforward sea tal. Esta es la veracidad del mismo. En este caso planteamos la posibilidad de una ida hacia delante puesto que Patricia está en la cocina, y la única posibilidad sería adelantarse a lo que va a suceder. En dicha ensoñación, además de estar cubierta de humo, Patricia fallece, (lo sabemos por la navaja ensangrentada) y en los planos posteriores vemos cómo no ha muerto. Lo mismo sucede con la ensoñación de Archibaldo sobre la muerte de su futura esposa, no sería un flashforward porque no se cumple la condición necesaria para ello, y es que no es real, además de no volver al punto exacto en que éste se comenzaba a producir, puesto que Archibaldo asesina a su futura esposa en la noche de bodas y posteriormente, en la película, asistimos a la celebración de la boda de ambos.

Por tanto, como ya señalamos, vemos cómo el manejo del tiempo por parte del cineasta está totalmente medido para conseguir lo que se propone. El tiempo, su articulación, es un elemento fundamental a dominar por cualquier director cinematográfico puesto que si no se maneja correctamente puede trabajar en contra de las pretensiones del film, algo que no sucede con Buñuel puesto que del análisis de estas tres películas se desprende que conoce perfectamente los mecanismos cinematográficos y la articulación temporal del film y que utiliza, según le convenga, el tiempo, para conseguir alcanzar sus objetivos.

Por tanto, nos encontramos, en los films analizados, con flashbacks de recuerdos, como el de la infancia de Archibaldo, con el que comienza el film, y el de la institutriz, que se produce mientras Archibaldo está rasurando su barba o el relato de Gloria a Raúl sobre lo sucedido en su matrimonio con Francisco.

Sin embargo el resto de variaciones temporales, que hemos considerado, tanto en el caso de Beatriz como Ándara, en *Nazarín*, como en el caso de Francisco en *Él* y de Archibaldo en *Ensayo de un crimen* se corresponden con ensoñaciones y no con flashbacks ni flashforwards porque una de las condiciones que estas figuras deben cumplir es precisamente la veracidad – la otra condición es que volvamos al mismo punto en que dejamos el relato, premisa que sí cumplirían –, y como demuestran los films, nada de lo que los personajes ven se corresponden con el universo real en el que se desarrollan las películas.

En *Ensayo de un crimen* consideramos importante recalcar que en el caso de la secuencia con Lavinia y el maniquí, no hay alteración temporal pero sí asistimos a un deseo escenificado, usando la figura del maniquí, que sería una vuelta de tuerca al planteamiento de los

crímenes y que culmina con el deseo de ver arder a Lavinia, que se hace posible gracias al maniquí.

En conexión con esto, destacar que en el caso del “asesinato” de la futura esposa de Archibaldo, Carlota, también se produce una vuelta de tuerca en el planteamiento puesto que el deseo de Archibaldo se cumple, pero a manos del amante, lo que deja a Archibaldo sin opciones de venganza ni de disfrute del placer.

En conclusión, podemos observar como la utilización del flashback en los films analizados, enriquecen a la obra cinematográfica marcando el punto de vista de un personaje y dejando claro que asistimos a la narración de los hechos filtrados por un protagonista. Además el uso del espacio tiempo y de recursos fílmicos como el encadenado o la alteración de imágenes e incluso el montaje alterno, permiten que el espectador sea consciente de que las ensoñaciones que sufren los personajes no se corresponden con el universo diegético del film sino que forman parte de una realidad paralela, donde salen a la luz las motivaciones y las pulsiones de los personajes, algo que enriquece la disección de mentalidades que se lleva a cabo en cada una de las obras analizadas.

4.3 ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Como ya explicamos al inicio del epígrafe vamos a estudiar las características de los tres personajes protagonistas de los films que son objeto de estudio para luego sacar las posibles relaciones que se establecen entre ellos al igual que las posibles huellas autobiográficas que Buñuel haya podido aportar en cada uno de los casos.

Nazarín retrata la historia de un sacerdote que vive del mismo modo a como lo hizo Jesucristo, según lo narra el Nuevo Testamento, en su paso por la tierra, cumpliendo los votos de pobreza, castidad y obediencia, preocupándose solo en cumplir, tal y como dicta la doctrina cristiana, correctamente ante los ojos de Dios y dejando de lado la opinión de los hombres, pues para él, el único que puede juzgarle es Dios. Así Nazarín sólo necesita la comprensión de Dios. Asegurarse de que al final de los días, cuando él abandone la tierra, será, en su juicio delante de Dios cuando sus actos sean comprendidos por él, lo que le reafirma en su camino para seguir actuando como lo hace aunque ante los hombres y la propia Iglesia, esto sea incomprensible.

Además, en numerosas ocasiones, podemos observar la opinión del sacerdote sobre las mujeres no deja a éstas en muy buen lugar. Cuando las dos jóvenes, que lo acompañarán durante la travesía que nos propone la película, deciden sumarse a la peregrinación de Nazarín, este recibe la noticia mostrando su desagrado, ya que según sus propias palabras las mujeres sólo son una carga para él y no le traerán más que problemas. Las trata como si fueran inferiores a él y además de eso, las hace menos caso que a un caracol, como podemos ver en otra escena cuando están haciendo noche en el campo. Beatriz se le insinúa y el sacerdote no repara siquiera en las palabras de la joven. Ambas entran en una especie de competición por llamar la atención del cura y éste no solo no repara en ellas como mujeres, algo comprensible por su estatus

de sacerdote y los votos que tiene comprometidos, sino que ante las palabras de las mujeres pone más atención sobre un caracol que encuentra en una hoja prendido, que por ellas.

Así nos encontramos ante un personaje que cree en los ideales cristianos y que cuando trata de ponerlos en práctica en la sociedad, el espectador asiste al juicio que la sociedad hace de éste, tratándole casi como un delincuente lo que permite a los espectadores ver la crítica que se hace, desde la película, de los valores cristianos en el momento en que entran en contacto con la sociedad, pues desde el punto de vista práctico, los valores se pervierten y en el caso de que se apliquen de modo riguroso, como lo hace Nazarín, vemos que no sirven de nada, puesto que no solo no solucionan los problemas, sino que los agravan.

Además de esto, es importante resaltar que, pese a que el director, Buñuel, sea cruel con la mentalidad de este personaje, puesto que su historia es la de un auténtico calvario, que él mismo se busca por culpa de su mentalidad, al personaje lo trata con sumo cariño, primero porque muestra la inocencia que éste tiene, segundo, porque justifica todos sus actos y hace que sean comprensibles aunque las consecuencias de los mismos, debidos a su mentalidad, sean terribles; y tercero porque, entre otras razones, es el personaje cuyo final es más benévolo que el del resto, puesto que nuestro personaje tiene un final esperanzador mientras que el resto de los personajes que conforman el film acaban en peores condiciones a como empezaron, tanto Ándara como Beatriz.

La historia de Archibaldo es la de un hombre que siente la necesidad de asesinar a las mujeres con las que trata pero que, finalmente, nunca lo consigue porque siempre alguien, o algo se le adelantan.

Nuestro protagonista pertenece a la clase acomodada de la sociedad desde niño y sigue manteniendo su estatus a la vez que ejerce una de sus aficiones, escultor de cerámica, ya que su profesión es la de rentista, al igual que la de Francisco. Archibaldo es un hombre que siente gran predilección por las mujeres, ya desde pequeño vemos la gran unión que tenía con su madre, algo que roza quizá con el desarrollo de un complejo de Edipo que nunca llega a superar. La siguiente figura femenina que se cruza en su camino es la de la institutriz que lo cuidaba y educaba cuando sus padres no estaban en casa y la que, muere junto al protagonista a causa de unos disparos que provienen de una revolución en la calle. Este hecho marca a nuestro protagonista desde la niñez y asocia la muerte de la institutriz con los poderes de una cajita de música debido a un cuento que la citada joven, urgida por la madre, se inventa, sobre la caja de música de la progenitora de Archibaldo.

Este recuerdo de muerte ligada al placer o al poder lo acompañará en silencio durante toda su vida y no saldrá a la luz hasta que nuestro protagonista vuelve a encontrarse con la cajita de música. Desde ese instante se verá influido por ella, lo que le impedirá tener una relación normal con las mujeres con las que trata ya que, cuando se encuentra con ellas, las notas de la caja de música resuenan en su cabeza y no puede dejar de imaginar cómo sería el matarlas. Siente un deseo irrefrenable por asesinarlas y cuando, tras imaginar sus muertes, aunque en el caso de la religiosa y Lavinia no son imaginadas, se dispone a llevarlas a la práctica, se encuentra con que alguien, o algo se le adelantan y sus deseos de sangre se ven frustrados.

Así nuestro personaje, que por su forma de tratar y pensar podemos ver que es una persona de ideología liberal, se siente prisionero de una caja de música, no por la caja en sí, sino porque en la película se articula como representación de la religión que lleva al protagonista a equiparar sexo y muerte. Como es una mentalidad, Archibaldo siempre tiene su influjo pero Buñuel usa la recuperalización

de su materialización –recupera la cajita de música – para que quede más claro- Por tanto cuando la caja se pone en su camino, deja de actuar con libertad, su mente se llena de prejuicios, y posteriormente constatamos este hecho cuando, al final, tras tirar la caja de música a un estanque, Archibaldo se reencuentra con una mujer de su pasado, a la que también planeó matar, y en esta ocasión ya no siente ese deseo irrefrenable de asesinarla. Su mente, al desaparecer la cajita, vuelve a ser libre.

Como vimos en epígrafes anteriores, la cajita, por las circunstancias en que se nos presenta, se podría considerar una metáfora de la religión cristiana, algo que como ya mencionamos, no consideramos que necesite ser reiterado. Por tanto, si relacionamos la caja de música con la actitud del protagonista, la religión sería lo que hace que el personaje cambie. Cuando el personaje escucha la cajita tiene el deseo de asesinar, que en la película también funciona como metáfora de una relación sexual, y precisamente por la presencia de la música, de la cajita, o de la religión, el personaje se siente culpable de unos crímenes (ni reales ni en sentido figurado) que no ha cometido. Como ya explicamos, el pecado de pensamiento actúa durante todo el film mientras el personaje está influido por la cajita – religión – pero cuando su influjo desaparece, y se encuentra con Lavinia, a la que previamente había querido asesinar y ante la imposibilidad decide quemar a su doble, el maniquí, entre llamas, tal y como la conoció, ya que según el propio Archibaldo dice es su “*pequeña Juana de Arco*” – y así debe morir – pero esta vez ya no siente el deseo irrefrenable de asesinarla, ni siquiera de matar al saltamontes que se encuentra en el tronco del árbol. Ahora, arrojada y ahogada ya la cajita al lago, puede disfrutar de las cosas que le ofrece la vida y relacionarse con Lavinia sin remordimientos.

Además otro dato que apoya esta hipótesis es la necesidad de Archibaldo de encontrar a una “virgen” que le salve de ser un gran

criminal, por eso quiere casarse con ella, porque con Carlota no siente ese deseo, sabe que es pura y que tiene unas reglas que mantener. El problema surge cuando se da cuenta de que la supuesta virgen no lo es, entonces las ganas de asesinarla aparecen en él, en una de las escenas sensuales/sexuales más claras de todas las películas de Buñuel, a la que nos hemos referido previamente, donde Carlota está vestida con el traje de novia.

Por último, ante la frustración de no poder asesinar a ninguna de las mujeres por las que siente tal deseo, Archibaldo, como otros muchos personajes de la obra de Buñuel, decide recluirse en su casa y dedicarse a la cerámica, donde ésta podría tener connotaciones onanistas claras a juzgar por el tipo de planos que se muestran a los espectadores mientras el protagonista realiza sus vasijas. Esto nos recuerda a otro ejemplo claro, el adolescente mudo de *Tristana*, que pasa el día recluido en el baño y cuyo ejemplo más claro, de sus actividades, lo podemos encontrar en la escena donde éste tira piedras a la ventana de Tristana, ella aparece con una bata, se la abre y le muestra su cuerpo desnudo, ante lo que el adolescente opta por recluirse entre los matorrales mientras ella sigue mostrando su cuerpo desde el balcón de su habitación.

Por tanto si reflexionamos un poco sobre la relación del personaje de Nazarín y el de Archibaldo, vemos como los dos son víctimas de la religión, donde la doctrina católica y la educación cristiana marcan sus conductas. La diferencia estriba en la mentalidad de cada uno de ellos. Mientras que la mentalidad de Nazarín responde, como ya hemos dicho en varios lugares de este trabajo, a la de un sacerdote cuya imagen sería la de Jesucristo y con el que comparte gran número de elementos, en el caso de Archibaldo lo que nos encontramos es la educación cristiana que afecta a una mentalidad liberal y que por tanto le hace entrar en profundas contradicciones, lo que provoca la aparición del pecado de pensamiento. Por tanto sería ir un paso más allá, en el

caso de Archibaldo, a la hora de aplicar o explicar el funcionamiento de la religión sobre las mentalidades, o lo que es lo mismo, de la religión sobre la sociedad. Sin embargo ambos comparten una característica y es la superación de todas sus trabas. Tanto Nazarín como Archibaldo logran superar los vetos que la religión pone a sus vidas, en el caso de uno porque se da cuenta de que, tras su peregrinaje, todo su mundo se derrumba y se encuentra, incluso, en peor situación que cuando comenzó el film, constatando, por tanto, que sus actos no han servido para nada y en el caso del otro porque al enfrentarse con la justicia, que es quien tiene el poder de juzgar a los hombres, vemos cómo la culpabilidad sólo existe cuando eres físicamente demostrado culpable. La imaginación no te hace culpable de nada. Sobre esto, que tanto angustiaba a Archibaldo, reflexiona el personaje y decide apartar de su vida todo aquello que le haga entrar en contradicción y que le creen falsos agobios o miedos impidiéndole ser libre. Por tanto, el final es feliz en ambos casos, pero con matices ya que *Ensayo de un crimen* es una comedia mientras que *Nazarín* inicia un camino que puede conducirle a un cambio en su vida, pero a ambos se les presenta un mundo de numerosas posibilidades.

El caso de nuestro tercer personaje es diferente, se podría decir que es un tríptico sobre la incidencia de la religión entre mentalidades, tomaría, por tanto, la parte artístico liberal de Archibaldo, la eclesiástica curil de Nazarín y la burguesa conservadora del propio Francisco. Se podría considerar ir un paso más en la mentalidad católica del sacerdote puesto que, Francisco, aunque no es sacerdote sí que está muy apegado a la religión. Participa en las misas, uno de sus mayores confidentes es el padre Velasco... Es el perfecto caballero cristiano, burgués, virgen, que sólo considera que el amor verdadero se produce con una persona, en este caso con Gloria, y cuando eso sucede tiene que ser para siempre. Como burgués cree en la propiedad privada, que es algo inviolable y lo lleva a todas y cada una de las facetas de su vida, por lo que no sólo se molesta por el litigio de las tierras sino que

considera a su esposa como una propiedad que no debe ser compartida ni utilizada por nadie, eso hace que en su interés por blindar todo lo suyo, tras perder el pleito sobre la propiedad de sus tierras, no dude en plantearse coser el sexo de su mujer, puesto que si bien la película deja claro que el matrimonio duerme en habitaciones separadas, la decisión de Francisco de coser el sexo de su mujer deja claras sus intenciones: su mujer no estará con él ni con nadie más. Este sería el paradigma del celoso, que es capaz de sacrificar su propio goce con tal de que se anule la posibilidad del goce con cualquier otro.

Para la construcción del personaje Buñuel se vale de rasgos de personajes conocidos, como el caso de un militar que conoció en Madrid: *“conocía a un hombre, un militar a quien en Madrid todos tenían por una persona perfecta. Lo adoraban, decían: ¡Es todo un caballero! Generoso, bueno, afable. Se portaba bien con todo el mundo, siempre que no se tratara de su mujer y su familia”*⁹² y en un vecino del barrio en que vivía en México: *“a propósito de paranoicos, puedo contar uno de los mayores miedos de mi vida, que se sitúa hacia 1952, aproximadamente en la época de ÉL. Yo conocía la existencia en nuestro barrio de México de un oficial bastante parecido al personaje de la película. Por ejemplo, anunciaba que se iba de maniobras y, a la noche, volvía y, disimulando la voz, decía a su propia mujer a través de la puerta: tu marido se ha marchado, ábreme”*⁹³. Pero Jeanne Rucar, su esposa, señalaba como referente también al marido de Conchita, la hermana de Buñuel⁹⁴.

Pero además el propio Buñuel reconoce que el personaje de Francisco tiene gran parte de él mismo. Lo primero que hay que tener en cuenta es la diferencia de edad que se produce en la pareja, tónica

⁹² Pérez Turrent y de la Colina, 1993: 80.

⁹³ Buñuel, 1996: 240.

⁹⁴ Rucar, 1991: 108.

habitual en el cine del director calandino; esto podría ser autobiográfico puesto que tanto los padres del cineasta como él mismo con su mujer se llevaban varios años de diferencia, aunque la diferencia que se producía entre los padres no era comparable a la que tenían Buñuel y Jeanne Rucar, que era mucho menor. Por otro lado, la pareja de Gloria y Francisco, como antes señalamos, duerme en habitaciones separadas, algo que la propia Jeanne Rucar reconoce en sus memorias: el matrimonio jamás dormía junto, Buñuel disponía de su propia habitación. Además los gustos del protagonista son similares a los del cineasta, Francisco ofrece en el aperitivo previo a la primera cena a sus invitados un Martini. Además la casa del protagonista, construida por el padre de Francisco tras visitar la Exposición de 1900 en París, nos recuerda a la historia del padre del cineasta y la torre que hizo edificar en sus terrenos de Calanda. Esto explicaría el estilo modernista de la casa de Francisco, que diseñó Fitzgerald, un escenario que fue usado en otras ocasiones por el cineasta. Esto se relaciona con el interés de los surrealistas como Dalí por el *Art Nouveau*, que valoraban la espontaneidad y sensualidad de dicho movimiento. Así partiendo de esta escenografía, Buñuel supo usarla, sobre todo la escalera, para mostrar la complejidad moral y la erótica enfermiza del protagonista.

Otro de los rasgos que se podrían asemejar con Buñuel, en la película, es la acción que realiza Francisco, durante su luna de miel, atravesando con una aguja el orificio de la cerradura. Esto nos lleva al relato del cineasta de lo que hacían las mujeres que se cambiaban de ropa en las casetas de la playa de San Sebastián habilitadas para ello, las mujeres usaban una aguja de punto para disuadir a los adolescentes que miraban por el orificio de las cerraduras. Y que también enlaza con el relato de la propia esposa sobre las manías del cineasta cuando tenía encuentros sexuales con su esposa: *“a él le gustaba hacer el amor por las tardes, cerraba la puerta del cuarto y ponía un suéter en el picaporte para que nadie mirara por la cerradura (...) sin moros en la costa se*

*sentía tranquilo, era muy puritano en los asuntos relacionados con el amor*⁹⁵.

Además también se pueden advertir otros rasgos del propio Buñuel en el carácter de Francisco como puede ser la disciplina, la rigurosidad y la obsesión por la puntualidad. El orden hasta el exceso, Francisco coloca meticulosamente los zapatos de su mujer. Pero sobre todo se asemeja a Buñuel en el tema de los celos y Jeanne Rucar lo confirma en sus memorias donde dice reconocer en el protagonista de *Él* muchos rasgos de Luis, al que describía como un hombre celoso y dominante aunque también tierno, alegre y con sentido del humor⁹⁶.

⁹⁵ Rucar, 1991: 30

⁹⁶ Rucar, 1991: 105.

4.4 ANÁLISIS DEL UNIVERSO BUÑUELIANO.

Cualquiera que conozca mínimamente la obra de Buñuel, es consciente de la existencia de ciertos elementos, objetos y recursos fílmicos que se repiten con insistencia. Reducir estas constantes al término simbología sería poco precisos ya que el símbolo es definido por la Real Academia de la Lengua Española como “*representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada*” y el cineasta, en su imaginario, construye un universo de elementos que no siempre responden a una realidad, sino que a veces, hay matices en la decodificación de ese elemento. Es decir, no responde a una única realidad o concepto, sino que sería más aproximado decir que responde a un campo semántico, al igual que en multitud de ocasiones nos encontramos con variantes de esos elementos, por ejemplo, no siempre aparece una navaja, sino que hay variantes, en su cine, de la utilización de diversas armas con un significado añadido al literal. Por todo esto consideramos y elegimos la opción de hablar de universo de elementos / objetos y recursos recurrentes antes que optar por el término simbología.

Por tanto, en este epígrafe intentaremos ver cuáles son los elementos que se repiten y explicar, en la medida de lo posible, cuál puede ser el significado en cada caso. Además, en el anexo 1, adjuntamos una lista con todos los objetos que se repiten y algunos ejemplos de películas en las que aparecen para así demostrar que los casos que tratamos más detenidamente aquí no son los únicos, aunque los hayamos elegido, quizá por ser más sencillos de identificar y decodificar.

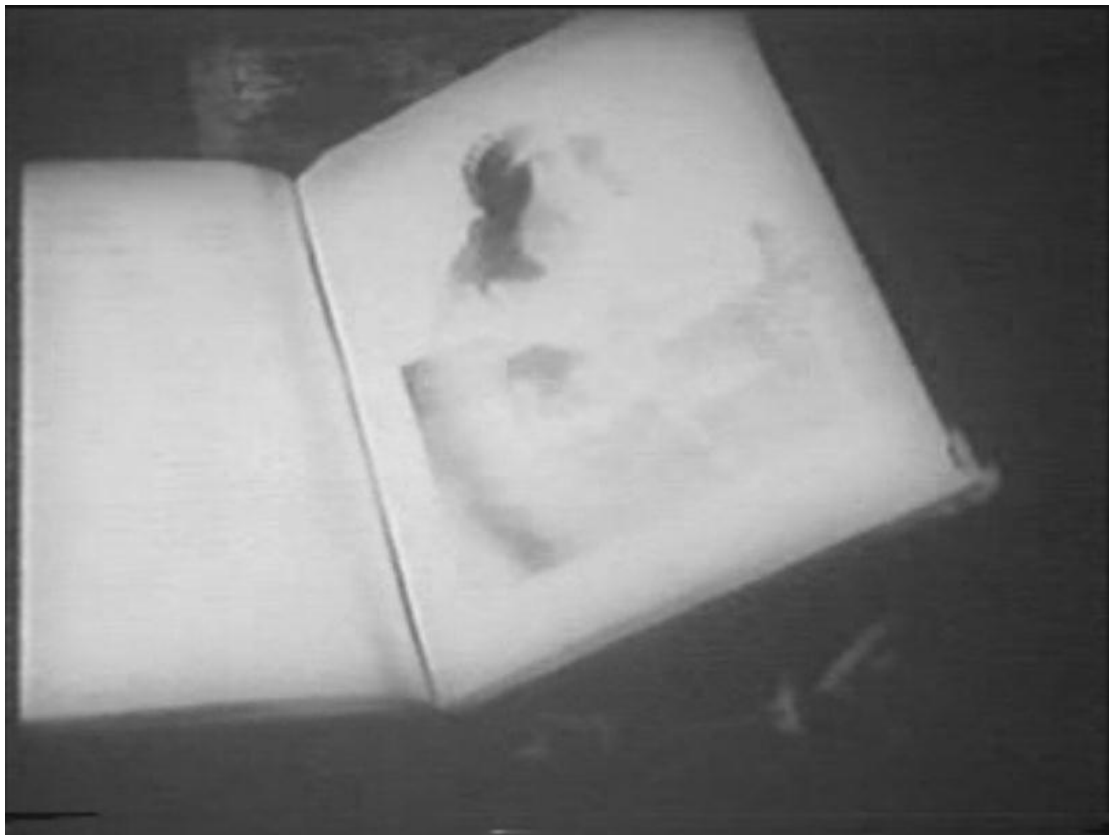
Desde el inicio de su carrera, en *Un perro andaluz*, vemos cómo hay un elemento importante que destaca en la película, que es la navaja, con la que disecciona el ojo femenino y la misma a la que el propio Buñuel afila. La mujer a quien se disecciona el ojo, casualmente, se convierte en el objeto de deseo del hombre y la navaja, en este caso, podría tener una connotación fálica, lo que enlazaría con el cuadro, que aparece después de ver al propio director mirando la navaja, de *La encajera* de Vermeer, que está cosiendo algo que aparece roto, lo que nos lleva directamente a su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*, donde en una galería, en un escaparate, una mujer zurce, con un bastidor, como en el cuadro, un encaje blanco, que está desgarrado y manchado de sangre. Por tanto esa navaja, que en su primer film diseccionaba el ojo femenino, y que tendría una connotación fálica, en su última película cerraría el círculo con el arreglo del desgarro que ésta causaría. No olvidemos que en *Ese oscuro objeto del deseo* el personaje masculino, Mateo, trata de acostarse con la joven, Conchita, sin éxito, y no consideramos que sea casual que la pareja se pare, justo, delante de ese escaparate donde se muestra lo antes reseñado.



Un perro andaluz



Un perro andaluz



Un perro andaluz



Ese oscuro objeto de deseo



Ese oscuro objeto de deseo

Pero además esto nos lleva directamente a una de las películas analizadas, a *Él*, donde el protagonista, con aguja e hilo, piensa coser el sexo de su mujer, para que no fuera utilizado por nadie más. Así Francisco prefería no volver a poder tener encuentros sexuales con su mujer asegurándose de que tampoco los tendría con otro.



ÉI



ÉI



ÉI



Él



Él

Por tanto podríamos considerar que la frustración del deseo, algo de lo que ya hemos hablado, estaría en estas secuencias, puesto que tanto el personaje de *Un perro andaluz* como Mateo y Francisco, por decisión propia este último en la secuencia citada, ven su deseo frustrado.

En el caso de *Un perro andaluz* vemos cómo se suceden diferentes elementos que van impidiendo el acercamiento del hombre a la fémina.



Un perro andaluz



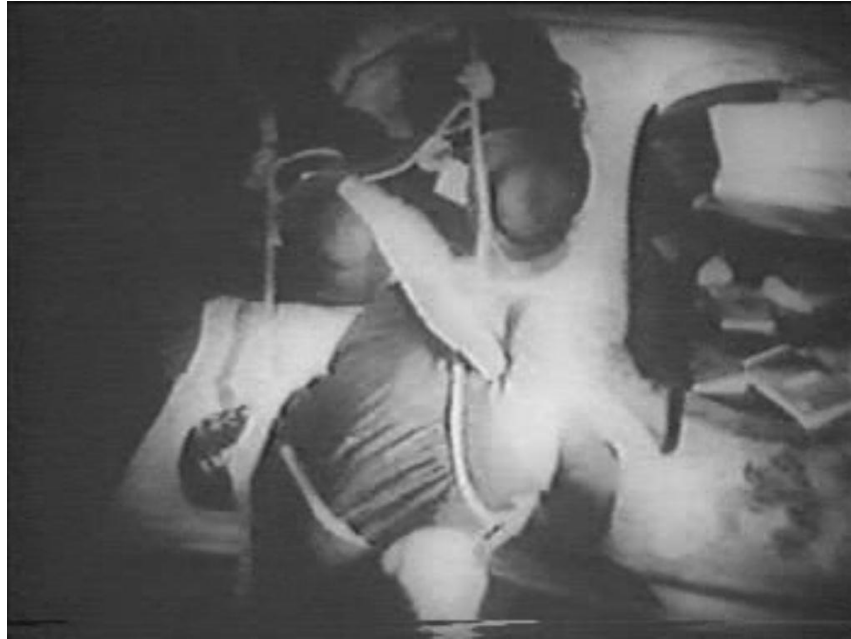
Un perro andaluz



Un perro andaluz



Un perro andaluz



Un perro andaluz

En el caso del protagonista de *Ese oscuro objeto del deseo*, el estallido final nos lleva a pensar que no ha conseguido consumir sus deseos con Conchita.



Ese oscuro objeto de deseo

Del mismo modo que, como ya hemos visto, en la escena del compartimento, Francisco podría sentirse frustrado ante la imposibilidad de consumir el acto sexual.



Él

O como sucede con Archibaldo, que su historia se convierte en una sucesión de actos fallidos

Pero podemos decir que *Un perro andaluz* no es el único ejemplo de cómo la sociedad impide que los amantes se encuentren, en *La edad de oro* también nos encontramos con impedimentos entre los amantes y podría ser el paradigma freudiano de los actos fallidos ya que cuando los amantes se van a encontrar, hay varios elementos que lo impiden: por un lado la música, por otro el dedo gordo de la estatua que distrae a Gaston Modot, y por último el criado que anuncia la presencia del Ministro del Interior.



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro

Pero incluso al inicio del film, “las fuerzas vivas” impiden que los amantes satisfagan su deseo.



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro

La respuesta del cineasta a esta frustración del deseo en *La edad de oro*, será la de violencia en el plano personal y la de la revolución en el plano social. Gaston Modot se deja poseer por la ira. Tras sollozar comienza a tirar objetos por la ventana: árbol de Navidad en llamas, un arzobispo, un arado, el báculo del obispo y una jirafa que cae directamente al mar. Todos estos son obstáculos que la sociedad pone para impedir el amor entre los amantes.



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro

Resulta curioso que uno de los elementos que se tiran por la ventana sea una jirafa. Este animal es el que da título a un proyecto artístico que Luis Buñuel preparó en Francia en 1933 durante su estancia en el grupo surrealista, para una fiesta celebrada por los vizcondes de Noailles. Tras acabar la fiesta la jirafa desapareció, con lo que sólo se poseen los escritos que dejó Buñuel y que fueron publicados en la revista "*Le Surréalisme au Service de la Révolution*", en 1933.

El proyecto, encargado a Buñuel por los vizcondes de Noailles y después se publicado en la revista "*Le Surréalisme au Service de la Révolution*", consistía en una jirafa de madera de tamaño natural diseñada por Alberto Giacometti. Cada mancha de la jirafa (en total 20), podía abrirse por medio de una bisagra. El espectador debía abrir estas manchas donde se hallaban una serie de "juegos" con los que debía entretenerse.

En dicha obra la duodécima mancha contenía "*una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas pero riéndose a carcajadas*" algo que nos mostraría el interés de Buñuel, ya en 1932 por dicha estampa y que retomaría en 1958 cuando rodó *Nazarín*, incluyendo el cuadro de Clovis Trouille, *El gran poema de Amiens*. Este dato unido a otros muchos lo único que hace es confirmar que Buñuel siempre ha tenido muy claro lo que quería contar y cómo hacerlo, en cada uno de sus films.



Nazarín

Además las referencias a la religión son claras en su cine, no sólo porque parte de sus películas lo toman como tema central, como son *Nazarín*, *Ensayo de un crimen*, *Él*, *La vía láctea*, *Viridiana* o *Simón del desierto* sino porque la crítica a la religión siempre es uno de sus leit motiv y se recogería perfectamente en *Simón del desierto* donde la columna evidencia que cuanto más se acerca a Dios, más se aleja de los hombres; algo que, menos explícito, queda claro si reflexionamos sobre el comportamiento de *Nazarín*, *Viridiana* o *Francisco*. Pero sobre todo en el caso de los dos miembros de la Iglesia, *Nazario* y *Viridiana*, que en este caso sólo llega a ser novicia, su comportamiento no hace más que evidenciar que los problemas que la justicia no resuelve no pueden solucionarse a través de la caridad y que el encomendarse a Dios es una solución inútil y contraproducente.



Simón del desierto



Simón del desierto

Ejemplo claro de que los problemas de justicia no son solucionables a través de la caridad sería la secuencia en la que el primo de Viridiana ve pasar un carro donde el dueño lleva atado, debajo del carro, a un perro. El primo le advierte que el perro está cansado y aunque intenta que el dueño meta en el carro al animal, ante la negativa de éste, alegando que el carro es sólo para las personas, decide comprarlo. A continuación vemos pasar otro carro con otro perro atado y

caminando, pero Paco Rabal no lo ve, por lo que no puede solucionar su cansancio con el mismo sistema. Así la secuencia evidencia que es un planteamiento general y que una solución a un caso particular no mejora ni empeora la situación general, la deja igual.



Viridiana



Viridiana



Viridiana



Viridiana



Viridiana



Viridiana

Constatamos que ante la frustración del deseo, la mayoría de los personajes buñuelianos, tienen soluciones similares. Unas pasan por la necrofilia, otras por el fetichismo, otras por el voyeurismo y casi todas, finalmente, por el onanismo.

La mayor parte de las películas del director calandino están repletas de personas que observan a otras. Muchas de ellas lo hacen a través del orificio de una cerradura, otras a través de una ventana o de una puerta. Aquí destacamos casos como los de *Él*, *Ensayo de un crimen*, *Belle de jour*, *Los Olvidados*.



Él



Ensayo de un crimen



Los Olvidados



Belle de jour

También nos encontramos ejemplos de personajes con cierta simpatía a la necrofilia, entre los que destacan Don Jaime, que obsesionado por la muerte de su esposa, trata de poseer a Viridiana una vez narcotizada ésta, lo que sería una variante de necrofilia.



Viridiana

O el personaje de Alejandro, en *Abismos de pasión*, que profana la tumba de Catalina y la besa en la boca.



Abismos de pasión

E incluso en *Tristana*, cuando la protagonista casi se recuesta sobre la tumba donde yacen los restos del cardenal Tavera.



Tristana

El fetichismo, sobre todo el de los pies, también es recurrente en la obra del cineasta. Son muchos los personajes fetichistas, de entre los que destacan Francisco y el padre Velasco en *Él*.



ÉI



ÉI



ÉI

Finalmente casi todas optan por la opción del onanismo que se hace más evidente en la secuencia de *Tristana* donde la protagonista sale al balcón y enseña su cuerpo desnudo al joven mudo y éste se esconde entre los arbustos del patio.



Tristana



Tristana



Tristana



Tristana

Pero no es el único ejemplo, hay otros muchos, como manos cortadas en *Un perro andaluz* o *El ángel exterminador*, el personaje de Archibaldo, en *Ensayo de un crimen*, y su afición por la cerámica. Estos serían los más claros pero no se quedarían ahí, son tantos que son casi inabarcables.



La edad de oro



Un perro andaluz



Ensayo de un crimen



El ángel exterminador

En apartados anteriores hemos hablado del sexo ligado a la muerte, puesto que el propio Buñuel reconocía que desde su niñez hasta su adolescencia le marcaron dos cosas: el erotismo ligado a la fe religiosa y después la conciencia de la muerte por lo que encontraba en el acto sexual cierta similitud con la muerte. No es de extrañar que dos de sus personajes, uno en *Un perro andaluz* y otro en *La edad de oro*, sufran modificaciones físicas cuando se acercan sexualmente a los amantes.

En el caso de *Un perro andaluz* el protagonista tiene la apariencia de muerto cuando toca los pechos de la mujer.



Un perro andaluz



Un perro andaluz

Sin embargo en *La edad de oro* tenemos una variación de este mismo planteamiento cuando la mujer envejece al besar a Gaston Modot. Pese a ser una variante el espíritu sería el mismo.



La edad de oro



La edad de oro



La edad de oro

Pero aparte de todas estas obsesiones, nos encontramos, en multitud de ocasiones, referencias a animales como metáforas de lo que los personajes quieren realizar. Hay numerosas alusiones a las gallinas y a los gallos, pero el bestiario que nos deja las obras de Buñuel es extenso.

Llamamos la atención, en este sentido, sobre tres escenas. La primera se produce en *Viridiana*, el primo de la protagonista tiene un affaire con Ramona, la criada, y además se siente atraído por la protagonista. Hay un momento donde Ramona y el primo de Viridiana se encuentran y lo que sucede en esa escena está explicado a través del juego que se produce entre un gato y un ratón: el gato persigue al ratón con intención de cazarlo y comérselo. Esta escena además llama la atención porque lejos de tener la misma resolución que tiene el resto de la película, parece más bien sacada de imágenes propias de un telediarario o de un documental. Por tanto no sólo llama la atención desde el contenido sino que también lo hace desde el punto de vista formal.



Viridiana



Viridiana



Viridiana

Y por último otra escena que, utilizando animales, en este caso borregos, se convierte en metáfora del pensamiento humano, sería el final de *El ángel exterminador*



El ángel exterminador

De este modo y pese a ser conscientes de que la totalidad de los elementos que aparecen en el cine de Buñuel no han sido contemplados aquí, sí que puede servir como muestra para darnos cuenta de cómo en cierto modo el cineasta utilizaba este medio de expresión para volcar sus contradicciones, sus filias y sus fobias, e intentar que, a través de la reflexión, se cambiara la sociedad en la que vivimos: Esto sería más evidente en su primera etapa – que incluiría su adscripción al surrealismo, el comienzo de su militancia en el Partido Comunista – aunque resultara más estridente, ya que, sobre todo durante su etapa surrealista pura, esto era más claro puesto que el surrealismo, persiguiendo impactar y escandalizar, a través de imágenes chocantes, agresivas, como si del montaje de atracciones de Eisenstein se tratara, trataba de llamar la atención sobre los pilares perniciosos de la sociedad, sobre el sentimentalismo, y los elementos que consideraban putrefactos (de ahí que en *La edad de oro* aparezcan los máximos

representantes de la religión en descomposición, igual que sucede con la estatua del cardenal Tavera en Tristana).



La edad de oro



La edad de oro



Tristana

Posteriormente, aunque con menor entusiasmo, puesto que la decepción por el desarrollo de los acontecimientos hizo mella en el cineasta, sí que hemos seguido encontrando elementos de crítica e incluso las referencias a revoluciones en sus películas son también constantes, como sucede en *Ensayo de un crimen*, o en el final de *El ángel Exterminador*.



Ensayo de un crimen



El ángel exterminador

5. CONCLUSIONES

En la primera parte de la tesis hemos podido comprobar cómo la literatura ha tenido una influencia fundamental en Luis Buñuel, tanto por los libros a los que accede a medida que avanza en su educación, durante su etapa en la Universidad, como por la relación que establece con los literatos de la época en la Residencia de Estudiantes, sin dejar de lado, por supuesto, el descubrimiento de Sade durante sus inicios surrealistas. Por tanto, en Buñuel la influencia de Galdós y del Marqués de Sade son cruciales, si bien es cierto que la influencia del primero va más en una línea utilitaria puesto que de Galdós aprende a retratar la realidad y trasladarla a la pantalla además de servirle de referencia para trasvasar a sus películas mexicanas la sociedad española y los problemas de ésta, puesto que aunque Buñuel realice una parte de su filmografía en México nunca pierde el punto de vista y el contacto con España. Eso llevó a que algunos críticos mexicanos le reprocharan que en *Él*, Gloria no contemple el divorcio como una posible solución, pese a tener la posibilidad de hacerlo.

Al margen de que la novela transcurre en España, ¿permitiría este hecho pensar que Buñuel tenía en mente más su país de origen que su país de adopción?

Hay muchos motivos y otras películas que parecen confirmar que la respuesta adecuada es la positiva.

Sin embargo, como hemos visto, pese a que una de las dos adaptaciones cinematográficas de las obras de Galdós analizadas es bastante fiel a la obra literaria - este es el caso de *Nazarín* - sí que hemos encontrado divergencias llamativas puesto que ésta deja clara la visión y la opinión que el director tiene sobre los hechos o los temas que se relata en ella, más si cabe en la segunda, *Tristana*, donde como

hemos resaltado las diferencias son mayores, lo que demuestra que las formas de pensar también lo eran. A partir de estos datos podríamos considerar que las adaptaciones cinematográficas componen una obra totalmente nueva que sólo toma el texto como referente, algo que se haría más evidente en las otras adaptaciones analizadas, *Ensayo de un crimen* y *Él*, donde del texto literario sólo toma lo que le interesa para construir su propia historia, lo que provoca, en el caso de Usigli, discusiones por la adaptación de su novela y el descontento de Mercedes Pinto al ver el resultado de su adaptación.

Todo esto hace indicar que, Buñuel, en cada una de las adaptaciones que elegía – recordamos que en la obra del director calandino aparecen pocos guiones originales, casi todos son adaptaciones de obras literarias por el complejo de mal escritor que el director sentía – sabía qué quería mostrar y utilizaba los textos literarios como pretexto para ello. Por tanto se podría decir que la mayoría de las adaptaciones no serían tales sino que los guiones resultantes estarían inspirados en dichas obras literarias. De hecho esto último origina una discusión con Velo porque Buñuel no quería poner, en *Nazarín*, el rótulo de Galdós alegando que su película solo estaba inspirada, pero finalmente accedió a ponerlo.

Sin embargo el caso de Sade es diametralmente distinto. Buñuel encuentra en el marqués una filosofía que comparte, que va más allá de una temática desarrollada en una obra o de compartir ciertos planteamientos. La base de la filosofía sadiana es la imaginación. Sade considera que cualquier cosa está permitida en la imaginación aunque esté prohibida en la realidad y de ahí parte en sus obras – que jamás fueron entendidas por la sociedad de la época y, unidas a su vida excéntrica, le trajeron numerosos problemas – y esto es algo que a Buñuel, al descubrirlo, le fascina. Primero porque se encuentra en la etapa surrealista, donde el mundo de los sueños y las teorías freudianas permiten el conocimiento de la parte del ser humano que no aflora a la

superficie porque las normas sociales la censuran, y segundo porque el descubrimiento de Sade unido al espíritu surrealista le dan las herramientas necesarias para poder mostrar, en sus films, todo aquello que socialmente no estaría permitido y así ahondar en el conocimiento de los personajes y mostrar toda su esencia.

Esto enlaza con algo clave en la obra de Buñuel y que es el motor de la tesis realizada. Desde el inicio vemos que Buñuel intenta retratar mentalidades en su cine, no personajes, puesto que los personajes responden a una individualidad que no interesa al director. Estaba interesado en el análisis y crítica de la sociedad y usaba sus películas como medio para diseccionar la realidad y sacar a la luz los problemas, que desde su punto de vista, la sociedad tenía. Le interesaba mostrar la colectividad, para poder analizar sus problemas y su forma de actuar, ya que un personaje no responde a un planteamiento general que era lo que él quería abarcar en sus películas. Para ello se vale de personajes concretos, individuales, pero que responden a un pensamiento generalizado en determinados estratos de una realidad. Se podría decir que estos personajes con los que nos encontramos serían el común denominador de una manera de pensar de una parte de la sociedad. Por eso responden a una mentalidad y no a particularidades.

Por tanto, para Buñuel, el estudio del hombre en relación con los demás hombres sólo es interesante desde el comportamiento general, desde el estudio de las mentalidades y cómo éstas con arreglo a sus valores, educación, etc., se relacionan con el resto de la sociedad y cómo esta educación o esos valores influyen en la relación de esas mentalidades en sociedad y en la forma de entender el mundo. Pues Buñuel cree que sólo se pueden solucionar los problemas sociales partiendo de los comportamientos generales, pues los individuales influyen escasamente en la sociedad.

Por todo esto carga contra lo que considera los grandes lastres de la sociedad, la burguesía y la Iglesia. La aparición de la burguesía ha permitido el establecimiento de una clase social acomodada que ha empobrecido al proletariado y aumentado las desigualdades sociales, crítica que tiene que ver, claro está, con la ideología marxista del director calandino y que le produce una fuerte contradicción ya que Buñuel siempre perteneció a la clase social contra la que combatía. La Iglesia recibe críticas no como institución sino por el papel social que realiza, donde vemos la hipocresía que existe entre lo que predica y lo que realiza finalmente y cómo abandona a los más necesitados para alinearse junto a los grupos de poder, por eso considera que su actuación dificulta enormemente el progreso y mejora de la sociedad.

Aquí, en la relación con la Iglesia, también hay un componente personal puesto que la educación católica que Buñuel recibió le marca de por vida. Esto se explicita, como hemos podido comprobar, en que muchas de las obsesiones de Buñuel con respecto al sexo; su modo de entender las relaciones sexuales a través de la asociación, sexo-muerte-religión, son producto de la educación religiosa recibida durante su estancia en los jesuitas que amedrentaba a los jóvenes con la idea del infierno si llevaban a cabo prácticas sexuales. Esto es algo que lo marcó y algo en lo que convergen Sade y Buñuel, puesto que la religión católica siempre ha perseguido por encima de todos el pecado de la carne y Sade, por su profundo ateísmo presentaba personajes libertinos en sus obras que transgredían todas las normas establecidas e incluso desafiaban a la Iglesia sin importarles las represalias que se pudieran producir puesto que dentro de sus mentalidades, los miedos que la religión inculcaba no tenían cabida. Sin embargo Buñuel sí que entraba en su obra en contradicción, puesto que pese a ser ateo convencido, como consecuencia de las lecturas que llevó a cabo de adolescente que le permitieron acceder a planteamientos no religiosos que explicaban, sin fisuras, el origen del mundo, la evolución de las especies y las normas por las que se regía la naturaleza, sus **personajes** sí que entran

en conflicto con la moral cristiana en cuanto a temas de sexo se trata y el ejemplo más claro lo encontramos en Archibaldo. Es cierto que gracias a Sade consigue encontrar una vía de escape, la imaginación, donde transgredir todas las normas, pero pese a ello siempre cae en las mismas contradicciones y esto es debido al profundo poso que las charlas sobre el infierno dejaron en él. Por tanto, la influencia de Sade es mucho más compleja, no se queda en una mera aportación sino que inunda toda su obra.

Del análisis de sus películas se desprende, en primer lugar, que a la hora de llevar a cabo la redacción de sus guiones, eran pocas las escenas planificadas que no entraban en el montaje final. Esto demuestra algo de lo que siempre presumió el director calandino que era su rapidez a la hora de rodar ya que casi siempre iba a una única toma por lo que utilizaba pocos metros de película y realizaba sus películas en pocas semanas de rodaje. Esto nos muestra que su claridad de ideas a la hora de rodar era total. Tenía perfectamente decidido qué quería incluir en cada una de sus obras y cuál era el punto de vista que pretendía mostrar, donde, indudablemente, iba impresa su forma de pensar, que dejaba clara a través de los diferentes elementos que conforman el lenguaje cinematográfico, sobre todo valiéndose de los movimientos de cámara, del sonido y del montaje. Se puede discutir si semejante característica es consecuencia de una decisión personal o es algo motivado fundamentalmente por las condiciones del rodaje en México, que llevaban a que hubiera que filmar la película en dos/tres semanas, pero lo cierto es, que estando obligado o no, esa forma de hacer cine se convirtió en característica de la obra del realizador calandino y no la abandonaría, pese a que sus últimas películas gozaron de unas condiciones de producción mucho más favorables.

En segundo lugar podemos comprobar que la articulación del lenguaje cinematográfico es sencilla, no requiere de demasiados planos y siempre encuentra soluciones simples para resolver los problemas que

se le plantean y aunque parezca fácil, no lo es en absoluto. Sólo hace uso del travelling de acercamiento en momentos fundamentales lo que permitiría a los grandes estudiosos del cineasta llevar a cabo una sistematización de su cine y saber en qué momentos está poniendo el énfasis el director a la hora de contarnos algo. De manera muy general se podría dividir a los narradores en dos grandes grupos: los que muestran y los que insinúan. De forma clara Buñuel se alinea entre los segundos y por tanto se apoya con mucha frecuencia en el subtexto del film, lo que insinúa pero no explicita y que hace que sus películas dispongan de diferentes niveles de lectura y que cada espectador, con su capacidad decodificadora, acceda al nivel para el que es competente.

La claridad de ideas de la que antes hemos hablado también nos hace resaltar otro elemento: el director sabía perfectamente en qué mundo se movía y que la censura podría cortar ciertos planos, por eso en el trabajo del guión hace un esfuerzo por mostrar sólo aquello que considera que no es censurable y en consecuencia las escenas que sabe que pueden ser prohibidas, aunque las rueda y las incluye en el montaje final, no aparecen o sólo aparecen sugeridas en el guión literario. En este sentido llama también la atención cómo ciertas decisiones, las menos, se toman en el set de rodaje, puesto que a veces, pese a disponer de esa claridad de ideas en lo que quería contar, y de haber dado vueltas a cada una de las secuencias hasta encontrar la mejor solución, una vez que procedía a la puesta en escena, era cuando aparecían ciertas genialidades que antes no había conseguido pensar, como hemos podido ver en *Nazarín* con el episodio del caracol.

Ya hemos advertido que la mayoría de las películas de Buñuel muestran sus obsesiones y contradicciones puesto que existe una lucha entre lo que Buñuel piensa y lo que Buñuel siente. Está en contra de la burguesía pero pertenece a ella. Es ateo pero su educación cristiana le sigue marcando indeleblemente. Por ello, como él mismo declaró, el personaje de Francisco es el que más simpatía le produce y nosotros

vamos un paso más allá, tal y como hemos visto, ya que de los personajes analizados es en que más se aproxima a su personalidad. No es de extrañar que, pese a cargar contra las clases acomodadas de la sociedad, la burguesía en concreto, Buñuel siempre perteneciera a ella y viviera cómodamente durante toda su vida. Por otro lado tampoco es raro, que pese a odiar la religión y declararse ateo, tuviera entre sus amistades a varios jesuitas tal y como le sucede al propio Don Lope cuando su vida está llegando a su fin. Y de igual modo no resulta llamativo que se identifique con un personaje machista cuando las actitudes con su mujer no distaban mucho del machismo imperante tanto en Don Lope como en Francisco.

Así el cine de Buñuel no solamente trataría de poner sobre la mesa los problemas sociales a través del trabajo con personajes que encarnan mentalidades sino que además, dado todo el universo de elementos u objetos que ha generado el director como recurrentes, serviría para conocer al cineasta y ver cómo su mundo se desarrolla entre contradicciones, entre lo que es y lo que le gustaría ser pero no puede porque los condicionantes sociales y educacionales se lo impiden. En muchos personajes incorpora características propias, vivencias personales... lo que nos lleva a conocer más a fondo la personalidad de un director que siempre fue celoso de su intimidad y al que en pocas ocasiones le encontramos con la suficiente libertad como para hablar abiertamente de lo que pensaba, de su cine, o de cualquier cosa que le preguntaran.

Quizá la genialidad de Buñuel no sólo se encuentre en todo lo que antes hemos desarrollado: en su claridad de ideas, su facilidad para resolver escenas, su perfecto dominio del lenguaje cinematográfico, la visceralidad de los contenidos de sus obras o el cuidado de cada uno de los detalles que aparecen en sus secuencias y cómo todo lo pone al servicio de lo que quiere contar. Quizá también parte de su genialidad resida en ese halo de misterio que deja tanto su vida como su obra.

Si en su cine eso podía ser, como algunos han insinuado, una excelente y muy meditada manera de hacer relaciones públicas, en su vida su tendencia a fabular - como eufemísticamente la define Gibson en su reciente biografía⁹⁷- vuelve todo más complicado ya que no hay una película por medio que permita descubrir cuáles eran (son) sus verdaderas intenciones y por lo tanto resulta mucho más difícil deslindar entre sus escasas declaraciones cuáles corresponden a lo que de verdad sucedió o lo que piensa en realidad, y cuáles forman parte únicamente de sus numerosas fabulaciones.

⁹⁷ *Gibson: 2013.*

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1 ESCRITOS DE LUIS BUÑUEL.

- *Agón. El canto del cisne. Haz la guerra y no el amor. Una ceremonia suntuosa. Una ceremonia secreta. Guerra, sí: amor, tampoco*, en colaboración con Jean-Claude Carrière, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses y Zaragoza, 1995.
- *Art in cinema: a symposium on the avant-garde film together with program notes and references for Series One of Art in cinema* / ed. by Frank Stauffacher. - San Francisco: San Francisco Museum of Art, 1947
- *Belle de jour: a film* / by Luis Buñuel; english transl. and descript. of action by Robert Adkinson. - London: Lorrimer, 1971.
- *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992.
- *Johnny got his gun. Johnny cogió su fusil*, en colaboración con Dalton Trumbo, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- *Là-bas*, en colaboración con Jean-Claude Carrière, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- *L' Age d'or* / de Luis Buñuel et Salvador Dali. - Neuilly: Gaumont, [s.d.]
- *La via lactea* / Luis Buñuel. - Mexico: Era, 1978
- *Le Christ à cran d'arrêt. Œuvres littéraires*, Paris, Plon, 1995.
- *Le journal d'une femme de chambre: découpage intégral* / Luis Buñuel. - Paris: Seuil: Avant-Scène, 1971
- *Le moine* / Jean-Claude Carrière et Luis Buñuel. - Paris: Losfeld, 1971
- *Los olvidados: approche d'un film de Luis Buñuel* / Robert Bastera, Claudine Dubois, Emmanuel Larraz [et al.]. - Paris: Didier, 1991

- *Mi último suspiro (memorias)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982. Ed. francesa: *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- *Metropolis: un film de Fritz Lang: images d'un tournage* / [préf. de Robert Delpire et Bernard Latarjet]; textes de Claude-Jean Philippe, Alain Bergala, Luis Buñuel... [et al.] ; ill. de Horst von Harbou. - Paris: Centre National de la Photographie: Cinémathèque française, 1985
- *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.
- *Sette film: l'età dell'oro, Nazarin, Viridiana, L'angelo sterminatore, Simone del deserto, la via lattea, il fascino discreto della borghesia* / Luis Buñuel; a cura di Goffredo Fofi. - Torino: Giulio Einaudi, 1974
- *Un chien andalou* / Luis Buñuel, Salvador Dali. - Paris: Libr. José Corti, 1929
- *Viridiana* / Luis Buñuel; prólogo de Georges Sadoul. - México: Era, 1963

6.2 ESTUDIOS SOBRE LUIS BUÑUEL.

- Abrines, Gabriel: *Rebirth of Buñuel*, New Haven, Conn.: Yale University, 1956.
- Abruzzese, Alberto y Masi, Stephano: *Il film di Luis Buñuel*, Roma, Gremese, 1981.
- Agel, Henri: *Luis Buñuel*, Paris, Éditions Universitaires, 1959.
- Alcalá, Manuel: *Buñuel: cine e ideología*. Madrid: Edicusa, (Cuadernos para el diálogo), 1973.
- Andrejkov, Todor: *Luis Buñuel*, Sofia, 1980.
- Aranda, José Francisco: *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1970.
- Aranda, José Francisco: «Buñuel español», *Cinema Universitario* (Salamanca), 4, diciembre 1956, pp. 7-19.

- Aranda, José Francisco: «Gespräh mit Buñuel», *Filmkritik* (München), 6, juni 1963, p. 264.
- Aranda, José Francisco: «Buñuel and Tristana» *Sight and Sound* (London), vol. 39, 2, Spring 1970, pp. 73-74.
- Arconada, César M.: «El film», *Nuestro Cinema*, 2, 1935.
- Aron, Robert: «Films de révolte», *La Revue du Cinéma* (Paris), 5, 1 novembre 1929.
- Aub, Max: *Luis Buñuel, la novela*. Madrid, Cuadernos de Vigía, 2013.
- Aubry, Daniel y Lacor, J. M.: «Luis Buñuel», *Film Quarterly* (Berkeley), vol. 12, 2, 1958.
- AA.VV
- Ballabriga, Pina: *El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1993.
- Banz, Helmut: Goetz, Alice: *Luis Buñuel*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1993
- Barbáchano, Carlos: *Buñuel*, Barcelona, Salvat, 1986.
- Barry, Iris: *Conversation with Luis Buñuel*. New York: University of Columbia, 10 de abril, 1940.
- Baxter, John: *Buñuel*. London: Fourth Estate, 1994.
- Bazin, André: *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1987.
- Bazin, André: «Le fond de la réalité», *Esprit* (Paris), 15 janvier 1952.
- Benayoun, Robert: «Nazarín ou les points sur les i», *Positif*(Paris), 31, novembre 1959.
- Bernardi, Auro: *L'arte dello scandalo: L'âge d'or di Luis Buñuel*, Bari, Dedalo, 1984.
- Bernardi, Auro: «Buñuel, Goya e il surrealismo», *Cinema Nuovo*(Milano), vol. 37, 4-5, giulio-ottobre 1988.
- Bernardi, Auro: *Luis Buñuel*, Genova, Le Mani, 1998.
- Bertelli, Pino: *Buñuel, l'arma dello scandalo: l'anarchia nel cinema di Luis Buñuel*, Torino, Nautilus, 1985.
- Bouhours, Jean-Mitchel: Schoeller, Nathalie: *L'Age d'or: Correspondance Luis*.
- Bragaglia, Cristina: *La realtà dell'immagine in Luis Buñuel*. Bologna

- Bréteque, François de la: «À l'échelle animale», *Cahiers de la Cinémathèque* (Toulouse), 30-31, 1980.
- Breton, Andre: *L'affaire de L'Age d'or*. París, 1931.
- Brunius, Jacques Bernard: «Un chien andalou», *La Revue du Cinéma*, 4, 1929.
- Bruno, Edoardo: *Luis Buñuel*, Venezia, La Biennale de Venezia, 1984.
- Buache, Freddy: *Luis Buñuel*, Lyon, SERDOC, 1960.
- Buache, Freddy: *Buñuel*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.
- Buache, Freddy: *Buñuel*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980.
- Carnicero, Marisol; Sánchez Salas, Daniel, coord. *En torno a Buñuel*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2000 (Cuadernos de la Academia, nº 7-8).
- Carrière, Jean-Claude: «The Buñuel Mystery», *Show* (New York), vol. 1, 4, 1970.
- Carson, Robert. «Luis Buñuel, an eye in the Wilderness», *Holiday* (New York), 1965.
- Casiraghi, Ugo: *Il diabolico Buñuel*. Imola: Circolo del Cinema, 1966.
- Cattini, Alberto: *Buñuel*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Cesarman, Fernando: *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Cieslar, Jirí: *Luis Buñuel*, Praha, Filmov Ústav, 1987.
- Climent, Michel: «Abismos de pasión», *Positif*, 56, 1963.
- Colina, José de la: «El cuchillo espectral», *Contracampo*, 16, 1980.
- Colina, José de la: *El díptico surrealista. "Un perro andaluz" y "La edad de Oro*. México: Era, 1971.
- Conrad, Randall: *Luis Buñuel: Surrealist and filmmaker*, Boston, Museum of Modern Art, 1974.
- Cortázar, Julio: «Los olvidados», *Sur* (México), 209-210, 1952
- Cremonini, Giorgio: *Buñuel*, Roma, Giulio Savelli, 1973.
- Custodio, Álvaro: «Pequeña historia de un surrealista», *La Semana Cinematográfica* (México), 29 enero 1949.
- Charles de Noailles: *Buñuel*. París: Centre G. Pompidou, 1993.

- Dalí, Salvador: «Comments on the making of *Un chien andalou*», *Cinemages* (New York), 1, 1955.
- Dalí, Salvador: «Luis Buñuel», *L'Amic de les Arts* (Sitges), 31, 1929.
- Dalí, Salvador: *The secret life of Salvador Dalí*. New York: Dial Press, 1942.
- David, Yasha: *¿Buñuel? La mirada del siglo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- Demeure, Jacques: «Luis Buñuel, poète de la cruauté», *Positif*, 10, 1954.
- Desnos, Robert: «*Un chien andalou*», *Le Merle*, 11, 28 juin 1929.
- Dreyfus, Jean-Paul: «L'Âge d'orpar Louis Buñuel. Scénario de Louis Buñuel et Salvador Dalí»
- Drouzy, Maurice: *Luis Buñuel. Architecte du rêve*, Paris, Lherminier, 1978.
- Durgnat, Raymond: *Luis Buñuel*, Berkeley. University of California Press, 1968.
- Durgnat, Raymond: *Luis Buñuel*, London: Studio Vista, 1967.
- Edwards, Gwynne: *The discreet art of Luis Buñuel: a reading of his films*, London, Marion Boyars, 1997.
- "Española, 2000" (Catálogo editado con motivo de la exposición conmemorativa del centenario de L.B).
- Evans, Peter Williams: *Las películas de Luis Buñuel: la subjetividad y el deseo*, Barcelona / Buenos Aires, Paidós, 1998, *La Revue du Cinéma*, 17, 1 décembre 1930.
- Farassino, Alberto: *Tutto il cinema di Luis Buñuel*. Milano: Baldinio&Castoldi, 2000.
- Farber, Manny: *Negative Space: Luis Buñuel*. London: Studio Vista, 1971.
- Festival de Cine de Huesca. "El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel": Filmografía y selección de textos de Luis Ballabriga Pina, Huesca, 2000. Colec. "Huesca de Cine", nº 5. (reedición de textos de Luis Ballabriga Pina de 1993).
- Fuentes, Carlos: «Buñuel», *The New York Times*, 8 march 1973.

- Fuentes, Carlos: «Buñuel viaja en tranvía», *Nickel Odeon* (Madrid), 13, invierno 1998, pp. 168-169.
- Fuentes, Víctor: Buñuel en México, Iluminaciones sobre una pantalla pobre, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses / Gobierno de Aragón, 1993.
- Fuentes, Víctor: Buñuel: cine y literatura, Barcelona, Salvat, 1989.
- Gabutti, Giuseppe: Luis Buñuel: L'utopia della libertà, Roma, Edizioni Paoline, 1981.
- Gálvez, Antonio: Luis Buñuel, Paris, Le Terrain Vague, 1970.
- Gallego Llorente, José Luis: *Le regard de Luis Buñuel sur la paranoia*". París: Université Pierre et Marie Curie, 1986.
- García Buñuel, Pedro Christian: Recordando a Luis Buñuel, Zaragoza, Diputación Provincial y Ayuntamiento, 1985.
- García Riera, Emilio: «The eternal rebellion of Luis Buñuel», *Film Culture* (New York), 21, Summer 1960, pp. 42-57.
- García Riera, Emilio y Ramírez, Gabriel: «Biofilmografía de Luis Buñuel», *Nuevo Cine* (Mexico), vol. 1, 4-5, noviembre 1961.
- Gibson, Ian: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900 – 1938*. Madrid: Libros Aguilar, 2013.
- Giménez Caballero, Ernesto: «El cineasta Luis Buñuel», *La Gaceta Literaria*, 24, 1927.
- Giménez Caballero, Ernesto: «Buñuel ya sombra de sí mismo», *Diario* 16, 1 septiembre 1983.
- Goetz, Alicia y Banz, Helmut: Luis Buñuel: eine Documentation, Bad Ems, Verband der deutschen Filmclubs, 1995.
- Gómez de la Serna, Ramón: «La bestia andaluza», *El Sol*, 6 marzo 1930.
- González Dueñas, Daniel: Luis Buñuel, la trama soñada, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1986.
- Guigon, Emmanuel, coord.: *Luis Buñuel y el surrealismo*. Teruel: Museo de Teruel, 2000.
- Higginbotham, Virginia: Luis Buñuel, Boston, Twayne Publishers, 1979.

- Ibarz, Mercé: *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, Valencia, IVAM, 1999.
- Jansen, Peter W: *Buñuel*. München: Carl Hanser, 1975.
- Kast, Pierre: «À la recherche de Luis Buñuel avec Jean Grémillon, Jean Castanier, Eli Lotar, L. Viñes et Pierre Prévert», *Cahiers du Cinéma*, 7, décembre 1951.
- Kotulla, Theodor: «Verbrecher und Heiliger bei Buñuel», *Filmkritik*, 6, 1968.
- Kyrou, Ado: *Luis Buñuel*, Paris, Seghers, 1962.
- Kyrou, Ado: «L'Âge d'or, centre et tremplin du cinéma surréaliste», *L'Âge du Cinéma* (Paris), 4-5, 1951.
- Kyrou, Ado: «La grande tendresse de Luis Buñuel», *Positif*, 10, 1954, p. 38.
- Labarthe, André: «Seul le cristal», *Cahiers du Cinéma*, 60, janvier 1956.
- Lara García, Antonio: *La imaginación en libertad*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- Larrea, Juan: *El surrealismo en el viejo y nuevo mundo*. México: Cuadernos Americanos, 1944.
- Latorre, Carlos: *Don Quijote y Viridiana*. México: Patria, 1965.
- Lefèvre, Raymond: *Luis Buñuel*, Paris, Edilig, 1984.
- Lefèvre, Raymond: «Signé Luis Buñuel», *Avant-garde* (Bruxelles), 11 juin 1937.
- López Villegas, Manuel: *Sade y Buñuel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses / Gobierno de Aragón, 1998.
- Marcabru, Pierre: «Buñuel, passé, présent et avenir du cinéma espagnol», *Arts* (Paris), 3 avril 1963.
- Martínez, Carlos: «Crónica de una emigración». México: Ediciones Libro Mexicano, 1959.
- Miller, Henry: «Buñuel, or Thus Cometh to an End Everywhere the Golden Age», *The New Review* (Paris), 1931.
- Miller, Henry: «Buñuel visto por Henry Miller», *Revista SP*, 12 abril 1970, pp. 46 y ss.

- Mellen, Joan: *The world of Luis Buñuel: essay in criticism*, New York, Oxford University Press, 1978.
- Monegal - Brancos, Antonio: *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Montes, Eugenio: «*Un chien andalou*», *La Gaceta Literaria*, 15 junio 1929.
- Moreno Villa, José: *Vida en claro*. México / Madrid / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Mortimer, Roger: «Buñuel, Sáenz de Heredia and Filmófono», *Sight and Sound*, 3, Summer 1975, pp. 80-82.
- Moussinac, León: «*L'Âge d'or*», *L'Humanité*, 7 décembre 1930.
- Moullet, Luc: *Luis Buñuel*. Bruxelles: Club du Livre de Cinéma, 1957. (Collection encyclopédique du Cinéma, n° 5).
- Oms, Marcel: *Don Luis Buñuel*, París, Les Éditions du Cerf, 1985.
- Oms, Marcel: «*Terre sans pain*, de Luis Buñuel: Des images inédites», *Archives* (Toulouse), 43, 1991.
- Paz, Octavio: «Dans la grande contradiction des fous espagnols», *Les Lettres Françaises*, 24 novembre 1959.
- Paz, Octavio: «El cine filosófico de Luis Buñuel», en *Los signos de rotación*, Madrid, Alianza, 1971.
- Paz, Octavio: «Cannes 1951. Los olvidados», *El País / Artes*, 21 septiembre 1983.
- Péret, Benjamin: «L'oeuvre cruelle et révoltée de Luis Buñuel», *Arts*, 374, juin 1954.
- Pérez Coterillo, Moisés: «Max Aub et Luis Buñuel: Le roman d'une génération», *Écran 72*, 8, septembre – octobre 1972, pp. 18-19.
- Pérez Turrent, Tomás y Colina, José de la: *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993.
- Piccoli, Michel: *Le provocateur*, Paris, France-Empire, 1989.
- Poniatowska, Elena: *Palabras cruzadas*, México, Era, 1961.
- Porto, Juan José: *Luis Buñuel: el espíritu de la libertad*. Colaboración: Roberto Vera y Francisco Martínez. Madrid: Caballoloco, 1999.

- Ramsey, Cynthia: *The problem of dual consciousness: the structures of dream and reality in the films of Luis Buñuel*, Ann Arbor, Florida University, 1983.
- Richardson, Tony: «The films of Luis Buñuel», *Saturday Review*, July 1954.
- Ríos Carratalá, Juan A: *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad, 1995.
- Rojo, Alba de: *Luis Buñuel. Iconografía Personal*, México, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Guadalajara, 1988.
- Rondolino, Gianni: *L'occhio tagliato*, Torino, Martano, 1972.
- Rotellar, Manuel: «Luis Buñuel en Filmófono», *Cinema 2002*(Madrid), 37, marzo 1978, pp. 36-40.
- Rubia Barcia, José: *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, La Coruña, Edicions do Castro, 1992.
- Sadoul, Georges: «Cruauté, tendresse, pitié», *Les Lettres Françaises*, 22 novembre 1951.
- Sadoul, Georges: «Mon ami Buñuel», *L'Écran Français*, décembre 1951.
- Sadoul, Georges: «Hommage à Luis Buñuel», *Les Lettres Françaises*, 17 mai 1956.
- Sánchez Vidal, Agustín: *Luis Buñuel: Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C, 1984.
- Sánchez Vidal, Agustín: *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1985.
- Sánchez Vidal, Agustín: *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Sánchez Vidal, Agustín: *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1993.
- Sánchez Vidal, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1996.
- Sánchez, Francisco: *Todo Buñuel*, México, Cineteca Nacional, 1978.
- Saura, Carlos: «Le retour en Espagne», *Positif*, 42, novembre 1961, pp.26-30.
- Saura, Carlos: «Buñuel», *Nuestro Cine* (Madrid), 16, enero 1963.

- Schwarze, Michael: Luis Buñuel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981.
- Seguin, Jean-Claude: *Luis Buñuel et la littérature picaresque espagnole*. Bordeaux: Université de Bordeaux, 1974.
- Stein, Elliot: «Buñuel's Golden Bowl», *Sight and Sound*, vol. 36, 4, october 1967, pp. 173-175.
- Talens, Jenaro: *El ojo tachado: Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Taranger, Marie-Claude: *Luis Buñuel: Le jeu et la loi*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.
- *“Tierra sin pan: Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias”*. València: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Centre Julio González. (Muestra celebrada del 14 de octubre de 1999 al 9 de enero de 2000).
- Tinazzi, Giorgio: *Il cinema di Luis Buñuel*. Palermo: Palumbo Editore, 1973.
- Treboute, Jacques: *Luis Buñuel, sa vie, son oeuvre en Espagne et en France*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographique, 1958-59.
- Tual, Denise: *Le temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980.
- Unik, Pierre: «Chez le Sultan des Hurdes»,
 - *Vu* (Paris), 362-364, 1935.
- Vigo, Jean: «Vers un cinéma social», *Théâtre du Vieux Colombier*, 14 juin 1930.
- VV.AA.: *Viridiana*, Paris, Interspectacles, 1962.
- VV. AA: *Luis Buñuel*. Tokyo: San-ichi Shobo, 1970.
- VV. AA: *Luis Buñuel: el ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes / Filmoteca. 1999.

6.3 COMPILACIONES Y CATÁLOGOS

- «Buñuel cien años», *Nickel Odeon*, 13, 1998.
- «Luis Buñuel», *Cinématographe*, 92, 1983.
- «Pour Buñuel», *Cercle du Cinéma de l'A.G.E.T* (Toulouse), novembre 1962.
- «III jornadas en torno a Luis Buñuel. Retornos de lo vivo lejano», Zaragoza, *Revista Turia*, 21-22, 1992.
- «IV jornadas en torno a Luis Buñuel. El surrealismo en la posguerra española», Zaragoza, *Revista Turia*, 24-25, 1993.
- «V jornadas en torno a Luis Buñuel», Zaragoza, *Revista Turia*, 1993.
- *Turia, Revista cultural*, 28-29, 1994.
- *Turia, Revista cultural*, 50, 1999.
- Vázquez, Juan J.: *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Huesca, Diputación de Huesca, 1999.
- Vázquez, Juan J.: *Buñuel en tres dimensiones*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999.
- Vázquez, Juan J.: *Las Hurdes / Tierra sin pan, Un documental de Luis Buñuel*, Junta de Extremadura, 1999.

6.4 ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS

- Alberti, Rafael: *La arboleda perdida*, Libros I y II, Buenos Aires, Fabiol Editora, 1959. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Aub, Max: *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985.
- Barry, Iris: *Conversation with Luis Buñuel*, New York, Columbia University, 1940.
- Bazin, André y Doniol-Valcroze, Jacques: «Entretien avec Luis Buñuel», *Cahiers du Cinéma*, 36, juin 1954, pp. 2-14.

- Buache, Freddy: «Dialogue avec Buñuel», *Le Nouvel Observateur*, septembre 1972.
- Buache, Freddy: «Dialogues avec Luis Buñuel», *L' Avant-Scène du Cinéma*, 315-316, novembre 1983, pp. 5-6.
- Buñuel, Conchita: «Mon frère Luis», *Positif*, 42, 1961.
- Castillo, Michel del: «Le cinéaste du scandale vous parle: Luis Buñuel», *Réalités* (Paris), 56, 1962.
- Dalí, Salvador: *The secret life of Salvador Dalí*, Nueva York / Londres, Dial Press, 1942. Trad. esp. : *La vida secreta de Salvador Dalí*.
- Giménez Caballero, Ernesto: «El escándalo de L'Âge d'or en Paris: palabras con Salvador Dalí», *La Gaceta Literaria*, 96, 15 diciembre 1930.
- Kanesaka, Kenji: «Interview with Luis Buñuel», *Film Culture*, 24, Spring 1962, p 75.
- Moreno Villa, José: *Vida en claro*, Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Pérez Turrent, Tomás y Colina, José de la: «Entretien avec Luis Buñuel», *Positif*, janvier 1981, pp. 2-14.
- Pérez Turrent, Tomás y Colina, José de la: «Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans», *Cahiers du Cinéma*, 1993.
- Robles, Emmanuel: «À México avec Luis Buñuel», *Cahiers du Cinéma*, 56, février 1956, pp. 18-23.
- Rocha, Glauber: «Echos d'une conversation», *Cinéma 68* (Paris), 1968, pp. 48-53.
- Rucar de Buñuel, Jeanne: *Memorias de una mujer sin piano*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Truffaut, François: «Rencontre avec Luis Buñuel», *Arts*, 526, 21 juillet 1955.
- VV.AA.: *L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles: Lettres et documents (1929-1976)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.

6.5 ESTUDIOS GENERALES

- Albadalejo, Tomás *et al.* (eds.):
- *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Madrid, Júcar, 1992.
- Alquie, Ferdinand: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974.
- Aranda, José Francisco: *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Ayala, Francisco: «Indagación del cinema», *Revista de Occidente*, 24, 1929, pp. 31-42. Reed. facsímil con prólogo de José Luis Borau, Madrid, Semana del Cine Experimental, 1992.
- Balakian, Anna: *Surrealism: the Road to the Absolute*, New York, Nooandy Press, 1959.
- Benayoun, Robert: *Érotique du surréalisme*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1983.
- Bonet, Eugeni y Palacio, Manuel: *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- Bonet Correa, Antonio (coord.): *El surrealismo*, Madrid, Universidad Menéndez Pelayo / Cátedra, 1983.
- Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid, Visor, 1996.
- Brihuega, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo, 1981.
- Brihuega, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Carnero, Guillermo: *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Carrouges, Michel: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.
- Carrouges, Michel: «Dubbi e certezze intorno al cinema surrealista spagnolo», en Gabriele Morelli:

- *Trent'anni di avanguardia in Spagna. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 215-226.
- «La generación del 27 y el cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, 1993, pp. 125-142.
- Dulac, Germaine: «Le cinéma d'avant-garde», en Prosper Hillairet (ed.): *Écrits sur le cinéma. 1919-1939*, Paris, Paris Expérimental, 1994, pp. 182-190.
- Durozoi, Gerard: *André Breton. La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- García Gallego, Jesús (ed.): *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga, Litoral, 1987.
- Ghali, Noureddine: *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, Paris, Paris Expérimental, 1995.
- Gubern, Román: *Cine español en el exilio: 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976.
- Gubern, Román: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991.
- Kyrou, Ado: *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Arcanes, 1953.
- Larrea, Juan: *El Surrealismo en el Viejo y Nuevo Mundo*, México, Cuadernos Americanos, 1944.
- Ledesma Ramos, Ramiro: «Cinema y arte nuevo», *La Gaceta Literaria*, 15 de junio de 1929; reproducido en Jaime Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Morelli, Gabriele (ed.): *Trent'anni di avanguardia in Spagna. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milano, Jaca Book, 1988. Trad. esp.: *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991.
- Morris, Cyril Brian: *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, Nueva York, Oxford University Press, 1980. Trad. esp.: *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993.

- Peña Ardid, Carmen: *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Pérez Bazo, Javier (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Paris, CRIC & Ophrys, 1998.
- Pérez Perucha, Julio: *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*, Madrid, Films 210, 1992.
- Pérez Perucha, Julio: «Trayecto de secano. Algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una historia del cine español», *Archivos de la filmoteca*, 1, 1989.
- Sánchez Vidal, Agustín: «Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción», en Jesús García Gallego: *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga, Litoral, 1987, pp. 89-99.
- Sánchez Vidal, Agustín: «Dalí y el cinema: una relación frustrada», *Contracampo*, 33, verano-otoño 1983, pp. 18-21.
- Sánchez Biosca, Vicente: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996;
- Sánchez Biosca, Vicente: «El cine y su imaginario en la vanguardia española», en Javier Pérez Bazo (ed.): *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Paris, CRIC & Ophrys, 1998, pp. 399-411.
- Urrutia, Jorge: «Influencia del cine en la poesía española (Primera aproximación)», *Anuario de Estudios Filológicos*, I, 1978, pp. 255-279
- Urrutia, Jorge: «En torno a los escritores españoles y el cine», en *Imago litterae. Cine, literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.
- Valls, Guillermo: «La vanguardia histórica cinematográfica», *Contracampo*, 31, 1982.
- Virmaux, Alain y Odette: *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

6.6 DOCUMENTALES SOBRE LUIS BUÑUEL

-
- Amat, Jorge: *Les paradoxes de Buñuel*, France, Silberman, 1997, 78', Planète / Canal +
- Bense, Georg, und Peter, Hans: *Luis Buñuel Atheist Von Gottes Gnaden*, Deutschland, Janus Film Frankfurt, 1985, 42'.
- Berzosa, José María et Camp, André: *Tournage de La voie lactée*, France, ORTF, 1968, 60'.
- Beuchot, Pierre: *Grand Ecran*, France, [...], 1973, 45'.
- Cábez, Félix: *Buñuel en Hollywood*, España, Roswell producciones S.L / Canal +, 2000, 50'
- Canale, M.: *Per un museo dell'uomo digitale, Tar Ben Jalloun : Viridiana di Luis Buñuel*, Italia, RAI Vincolato, [...] 11'.
- Carrasco, Francisco: *Luis Buñuel*, México, XEIPN Canal 11, 1983, 30'.
- Castañón, Gonzalo: *Luis Buñuel 1900 - 1983*, México, XEIPN Canal 11, 1991, 58'.
- Collin, Philippe: *Cinéma critique*, France, [...], 1969, 28'.
- Cortés, Rafael: *Buñuel*, España, Nitra Films, 1984, 50'.
- Chalais, François: *Reflets de Cannes ; Jean Cocteau, Luis Buñuel*, [entrevista], France, ORTF, 1954, 05', ORTF.
- Dusygne: *Pour le cinéma*, France, [...] 1968, 60'.
- Favero, G.: *Incontri 70, Buñuel il dubbio come libertà*, Italia, RAI, 1970, 60'.
- Farassino, A. e Sanguineti, T.: *Uomini e idee del' 900, il rasoio di Buñuel*, Italia, RAI Vincolato, 1981, 63'.
- Font, Domenec: *La memoria fértil : L. Buñuel constructor de infiernos*, España, Juan Guash y P. Esteban Samu, TVE, 1986, 60', TVE.
- Halimi, A: *Allons au cinéma ; Luis Buñuel*, [entrevista], France, TF1, 1964, 30', TF1.
- Huerga, Manuel y Bufill, Juan: *Buñuel*, España, Arsenal Films / Ovideo TV / Festival de cinema de Barcelona, 1989, 55'.
- Laik, Philippe: *Cinéma*, France, [...], 1967, 60'.

- Lefèvre, Martine: Petites confessions filmées, France, Antenne 2, 1981, 30', France 2.
- López-Linares, José Luis y Rioyo, Javier: A propósito de Buñuel, France / España, Arte / TVE, 2000, 90', Arte y TVE.
- Llanos, Carlos de los et Braucourt, Guy: Portrait de l'artiste en son absence, France, France 3, 1981, 27', France 3.
- Maillé, Emilio: Un Buñuel mexicain, France / España, Rumba productions / PM Audiovisuel / Ciné-cinéfil / Centre Pompidou, 1997, 54'.
- Mignot, Pierre: Pour le cinéma, France, [...], 1972, 60'.
- Moynié, Bruno et Paranaguá, Paulo Antonio: Él, l'énigme du désir, France, Europimage FMP, CNC / CNDP, 1996, 54'.
- Pelayo Rangel, Alejandro: Los que hicieron nuestro cine, Los olvidados, México, UTEC SEP, 1989, 29'.
- Philippe, C.J.: Luis Buñuel, [Presentado por Ciné-Club] France , ORTF, 1973.
- Prouse, Derek: Cinema today : Anarchy, United Kingdom, BBC, 1960, 30'.
- Rabourdin, Dominique et Pamart, Michel: Souvenirs de L'Âge d'or, France, Arte - Sodaperaga - Centre Pompidou, [...], 26'.
- Ripstein, Arturo y Castañedo, Rafael: El naufrago de la calle de la Providencia, México, Cine independiente de México, 1970, 50'.
- Ubeda, Joan: Las Hurdes después de Buñuel, España, Media 3.14 / Canal +, 2000, 50'
- Valey, Robert: Un cinéaste de notre temps, France, ORTF, 1964, 45'.
- Wall, Anthony: Arena: The life and times of Luis Buñuel, United Kingdom, BBC, 1984, 65'.
- Ghezzi, E. et al.: Che ci importa della luna, Buñuel Le chien andalou, Italia, 1999, 37'.

6.7 BIBLIOGRAFÍA EN TORNO A GALDÓS.

- Ayala, Francisco: *Galdós en su tiempo*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1978.
- Aub, Max: “*Galdós et Nazarín (Nazarín de Luis Buñuel)*”. *Les Lettres Françaises*. París, 15 de diciembre de 1970.
- Bly, Peter A. (ed.): *Galdós y la historia*. Ottawa: Dovehouse, 1988.
- Bly, Peter A.: *Nazarín: ¿enigma eterno o triunfo del arte galdosiano?* Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, mayo de 1981.
- Bonet, Laureano. *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península, 1991.
- Bravo-Villasante, Carmen: *Galdós visto por sí mismo*. Madrid: Magisterio Español, 1976.
- Casaldueiro, Joaquín: *Vida y obra de Galdós*. Tercera edición revisada y aumentada. Madrid: Gredos, 1973.
- Caudet, Francisco: *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Eneida, 2000.
- Correa, Gustavo: “*La definición del ser religioso en Nazarín*”. *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid: Gredos, 1962.
- Charle, Christophe: *Los intelectuales en el siglo XIX*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- Faus Sevilla, Pilar: *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*. Valencia: Imprenta Nácher, 1972.
- Gilman, Stephen: *Galdós y el arte de la novela europea, 1876 – 1887*. Madrid: Taurus, 1985.
- Gullón, Ricardo: *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1966.
- Gullón, Ricardo: *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus, 1979.
- Gullón, Ricardo: *Técnicas de Galdós*. Segunda edición. Madrid: Taurus, 1980.
- Pérez Galdós, Benito: *Nazarín*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Pérez Galdós, Benito: *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

6. FILMOGRAFÍA

1929. *UN PERRO ANDALUZ*

Nacionalidad: Francia.

Dirección: Luis Buñuel.

Productor: Luis Buñuel.

Guion: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Director de fotografía: Albert Duverger, 35 mm.

Montaje: Luis Buñuel.

Dirección artística: Pierre Schildtnecht.

Música: *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner y tangos argentinos (película sonorizada por *Les grands Films Classiques* en 1960 a partir de la selección de Luis Buñuel).

Ayudante de dirección: Pierre Batcheff.

Lugar e inicio del rodaje: París, El Havre, 19 de marzo de 1929.

Estreno: *Studio des Ursulines*, París, 6 de junio de 1929.

Duración: 17'. Blanco y negro.

Títulos inicialmente previstos: *El marista de la ballesta; Il est dangereux de se pencher au-dedans.*

Intérpretes: Pierre Batcheff (hombre), Simone Mareuil (chica), Salvador Dalí, Jaime Miravittles y Marral (hermanos maristas), Luis Buñuel (el hombre de la cuchilla de afeitar), Fano Messan (el andrógino).

1930. LA EDAD DE ORO

Nacionalidad: Francia.

Dirección: Luis Buñuel.

Productores: Vizcondes Charles y Marie-Laure de Noailles.

Guion: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Director de fotografía: Albert Duverger, 35 mm.

Montaje: Luis Buñuel.

Dirección artística: Pierre Schildtnecht.

Música: Composición de Georges Van Parys; *La mer est plus belle*, de Debussy; *V Symphonie*, de Beethoven; *Waldesflustern y Tristan und Isolde*, de Wagner; *Symphonie Italienne*; *Fingals höhle*, de Mendelssohn; *Ave Verum*, de Mozart; y los tambores de Calanda, por la Guardia Republicana de París.

Ayudantes de dirección: Jacques Bernard Brunius, Claude Heyman.

Lugar e inicio del rodaje: *Studios Billancourt*, *Studios de la Tobis*, Épinay-sur-Seine, exteriores en París y Cadaqués (Gerona), 3 de mayo de 1930.

Estreno: Salones de los vizcondes de Noailles, proyección privada, París, junio de 1930; *Studio 28*, proyección pública, París, 28 de noviembre de 1930.

Duración: 60'. Blanco y negro.

Títulos inicialmente previstos: ¡Abajo la Constitución!; La bête andalouse

Título de la versión reducida: Dans les eaux glacées du calcul égoïste, presentada a la censura francesa después de su prohibición.

Intérpretes: Gaston Modot (el amante), Lya Lys (hija de la marquesa), Max Ernst (jefe de los bandidos), Pierre Prévert (Péman, un bandido), Francisco G. Cossío (el cojo), Joaquín Roa, Pedro Flores, Juan Castañé, Juan Esplandiu (los cuatro bandidos), Caridad de Laberdesque (camarera), José Llorens Artigas (gobernador), Lionel Salem (el duque de Blangis, Cristo), Mme Hugo (mujer del gobernador), Marie-Berthe Ernst (invitada), Jacques-Bernard Brunius (transeúnte), Simone

Cottance, Jaume Miratvilles, Germaine Noizet (madre, la marquesa de X...), Ibáñez (padre, el marqués), Domingo Pruna (un invitado), Manuel Ángeles Ortiz (guarda forestal), A. Duchange (director de orquesta), J.R. Masoliver, Marval (el arzobispo y el obispo defenestrado), Claude Heuman (figurante entre la multitud del Cabo Creus), Jacques Prévert, Evardon (el ministro), B. Aliance (uno de los policías), M. Denic, M. Pereira (los carreteros), Josep Albert (el cardenal), Firmo y Enriquet Maula (los obispos), Manuel Maula (monje), Roland Penrose (otro invitado), la voz de Paul Eluard.

1933. *LAS HURDES*

Otro título: *Tierra sin pan.*

Nacionalidad: España.

Dirección: Luis Buñuel.

Productores: Ramón Acín, Luis Buñuel.

Argumento: Luis Buñuel, inspirado en *Las Jurdes*, estudio de geografía humana realizado por Maurice Legendre para la *École des Hautes Études Hispaniques* de Burdeos y París, en 1927.

Guion: Luis Buñuel.

Comentarios: Texto de Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín, leído por Abel Jacquin.

Director de fotografía: Eli Lotar, 35 mm.

Montaje: Luis Buñuel.

Música: *IV Symphonie*, de Brahms; texto y música incorporados por Pierre Braunberger y Charles Goldblatt en Francia (1937) para su distribución en *Films du Panthéon*.

Ayudantes de dirección: Pierre Unik, Rafael Sánchez Ventura.

Lugar e inicio del rodaje: Las Hurdes (Extremadura), La Alberca (Salamanca) 23 de abril de 1933.

Estreno: Palacio de la Prensa de Madrid, proyección privada, muda, en diciembre de 1933. La película fue prohibida hasta abril de 1936.

Duración: 27'. Blanco y negro.

Intérpretes: Personas anónimas de Las Hurdes y de La Alberca.

1947. GRAN CASINO

Otros títulos: *Tampico; En el viejo Tampico.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Películas Anáhuac S.A., Ultramar Films (México).

Productor: Oscar Dancigers.

Productor ejecutivo: José Luis Busto.

Argumento: Basado en la novela *El rugido del paraíso*, de Michel Weber.

Guion: Mauricio Magdaleno y, no incluidos en los créditos, Luis Buñuel y Edmundo Báez.

Diálogos: Javier Mateos.

Director de fotografía: Jack Draper, 35 mm.

Montaje: Gloria Schoemann.

Dirección artística: Raúl Serrano, Javier Torres Torija.

Música: «Vals cursi y dueño de mi amor», de Manuel Esperón; «Adiós pampa mía», de Francisco Canaro, Mariano Mores; «El choclo» (tango), de A.G. Villoldo; «El reflector del amor», de Francisco Alonso; «La norteña», de E. Vigil, Robles; «Loca» (tango), de Joves, Pettorosi. Interpretadas por Libertad Lamarque, Jorge Negrete y el *Trío Calaveras*.

Ayudante de dirección: Moisés M. Delgado.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios CLASA, México D.F., 19 de diciembre de 1946. **Estreno:** Cine Palacio, México D.F., 12 de junio de 1947.

Duración: 96'. Blanco y negro.

Intérpretes: Libertad Lamarque (Mercedes Irigoyen), Jorge Negrete (Gerardo Ramírez), Mercedes Barba (Camelia), Agustín Isunza (Heriberto), Julio Villareal (Demetrio García), José Baviera (Fabio), A. Bedoya («El Rayado»), Francisco Jambrina (José Enrique), Fernanda Albany («Nenette», una cleptómana), Charles Roomer (Van Eckerman), Berta Lear (Raquel), Ignacio Peón (el cochero), Julio Ahuet (el pistolero), Juan García, «*Trio Calaveras*».

1949. *EL GRAN CALAVERA*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films (México).

Productores: Oscar Dancigers, Fernando Soler.

Productor asociado: Antonio de Salazar.

Productor ejecutivo: Alberto Ferrer.

Argumento: Basado en la obra homónima, de Adolfo Terrado.

Guion: Luis Alcoriza, Janet Alcoriza (Raquel Rojas).

Director de fotografía: Ezequiel Carrasco, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage, Luis Buñuel.

Dirección artística: Darío Cabañas, Luis Moya.

Música: Manuel Esperón.

Ayudante de dirección: Moisés M. Delgado.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Tepeyac, México D.F., 9 de junio de 1949.

Estreno: Cine Orfeón, México D.F., 25 de noviembre de 1949.

Duración: 90'. Blanco y negro.

Intérpretes: Fernando Soler (don Ramiro), Rosario Granados (Virginia), Andrés Soler (Ladislao), Rubén Rojo (Pablo), Gustavo Rojo (Eduardo), Maruja Grifell (Milagros), Francisco Jambrina (Gregorio), Luis Alcoriza (Alfredo), Antonio Bravo (Alfonso), Antonio Monsell (Juan, el mayordomo), María Luisa Serrano, Nicolás Rodríguez (Carmelito), Juan Pulido, Gerardo Pérez Martínez, Pepe Martínez, José Chávez.

1950. *LOS OLVIDADOS*

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films (México).

Productores: Oscar Dancigers, Jaime Menasco.

Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.

Argumento: Luis Buñuel, Luis Alcoriza.

Guion y diálogos: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Julio Alejandro, Juan Larrea, José de Jesús Aceves, Max Aub, Pedro de Urdimalas (los dos últimos no incluidos en los créditos).

Director de fotografía: Gabriel Figueroa, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage, Luis Buñuel.

Dirección artística: Edward Fitzgerald.

Música: Gustavo Pittaluga, no incluido en los créditos, con la colaboración de Rodolfo Halffter.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Tepeyac, México D.F. 6 de febrero de 1950.

Estreno: Cine México, México D.F., 9 de noviembre de 1950.

Premios: A la mejor dirección, Festival de Cannes, abril 1951; FIPRESCI, 1951 y once de los dieciocho Arieles de la *Cinematografía mexicana*.

Duración: 80'.

Blanco y negro.

Intérpretes: Estela Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, el ciego), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo («Jaibo»), Alma Delia Fuentes (Meche), Efraín Arauz («Cacarizo», su hermano), Francisco Jambrina (director del correccional), Ángel Merino (Carlos, su ayudante), Jesús García Navarro (padre de Julián), Sergio Villareal, Jorge Pérez («Pelón»), Javier Amezcua (Julián), Mario Ramírez («Ojitos») Juan Villegas (el abuelo de «Cacarizo»), Héctor López Portillo (el juez), Ramón Martínez (Nacho, hermano de Pedro), Diana Ochoa (madre de «Cacarizo»), Francisco Muller (Mendoza), Salvador Quiroz (el herrero), José Moreno Fuentes (un policía), Charles Rooner (el pederasta), Daniel Corona, Roberto Navarrete (muchachos de la calle), Antonio Martínez (el niño), Antulio Jiménez Pons (el vendedor), Humberto Mosti (un empleado), Pepe Loza, Rubén Campos, José López (muchachos del correccional), Ignacio Solórzano (Luis, el feriante), Victorio Blanco (el anciano del mercado), Juan Domínguez (el empleado), Ramón Sánchez, Enedina Díaz de León (los vendedores de tortillas), Inés Murillo, Rosa Pérez, Miguel Funes Jr., Patricia Jiménez Pons, José Luis Echevarría (los niños), Jeanne Rucar, Juan Luis Buñuel y la voz en *off* de Ernesto Alonso.

1950. *SUSANA*

Otros títulos: *Demonio y Carne; Susana (Demonio y Carne); Susana (Carne y demonio)*.

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producción Internacional Cinematográfica (México).

Productor: Sergio Kogan.

Productor asociado: Manuel Reachí.

Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.

Argumento: Basado en un cuento de Manuel Reachí.

Guion y diálogos: Jaime Salvador, Rodolfo Usigli, Luis Buñuel.

Director de fotografía: José Ortiz Ramos.

Montaje: Jorge Bustos, Luis Buñuel.

Dirección artística: Gunther Gerzso.

Música: Raúl Lavista.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Churubusco, México D.F., 10 de julio de 1950.

Estreno: Cine Metropolitan, México D.F., 11 de abril de 1951.

Duración: 86'. Blanco y negro.

Intérpretes: Fernando Soler (don Guadalupe), Rosita Quintana (Susana), Víctor Manuel Mendoza (Jesús, el capataz), María Gentil Arcos (Felisa, la vieja sirvienta), Luis López Somoza (Alberto), Matilde Palou (doña Carmen).

1951. *DON QUINTÍN EL AMARGAO.*

Título en España: *Don Quintín el amargao.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films (México).

Productor: Oscar Dancigers.

Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.

Argumento: Basado en el sainete de Carlos Arniches y José Estremara *Don Quintín el viento*. Nueva versión de la película, *Don Quintín el amargao*, producida por *Filmófono* en 1935.

Guion: Luis Alcoriza, Janet Alcoriza (Raquel Rojas).

Director de fotografía: José Ortiz Ramos, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage.

Dirección artística: Edward Fitzgerald, Pablo Galván.

Música: Manuel Esperón. Canciones «Amorcito corazón» y «Jugando, mamá, jugando».

Ayudante de dirección: Mario Llorca.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Tepeyac, México D.F., 8 de enero de 1951.

Intérpretes: Fernando Soler (don Quintín Guzmán), Alicia Caro (Marta), Fernando Soto «Mantequilla» (Angelito), Rubén Rojo (Paco, novio de Marta), Nacho Contla (Jonrón), Amparo Garrido (María), Roberto Meyer (Lencho García), Lily Acleamar (Jovita, hija de Lencho), Álvaro Matute (Julio), Conchita Gentil Arcos (Toña), Francisco Ledesma (Laureano), Salvador Quiroz (jefe de estación), Xavier Loyá (jugador joven), Hernán Vera (amigo de Lencho), Victorio Blanco (compañero de juego de don Quintín), Pepe Martínez (camarero), Ignacio Peón (cliente del bar), Jesús Rodríguez, José Canero (jugador).

1951. *UNA MUJER SIN AMOR.*

Otros títulos: *Destino de una mujer; Cuando los hijos nos juzgan.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Internacional Cinematográfica (México).

Productor: Sergio Kogan.

Productor ejecutivo: José Luis Busto.

Argumento: Basado en la novela *Pierre et Jean*, de Guy de Maupassant.

Guion: Jaime Salvador, Rodolfo Usigli, Luis Buñuel.

Director de fotografía: Raúl Martínez Solares, 35 mm.

Montaje: Jorge Bustos.

Música: Raúl Lavista.

Dirección artística: Gunther Cerszo.

Ayudante de dirección: Mario Llorca.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios CLASA, México D.F., 16 de abril de 1951.

Estreno: Cine Mariscal, México D.F., 31 de julio de 1952.

Duración: 86'. Blanco y negro.

Intérpretes: Rosario Granados (Rosario Montero), Tito Junco (Julio Mistral), Julio Villareal (Carlos Montero), Joaquín Cordero (Carlos), Xavier Loyá (Miguel), Elda Peralta (Luisa), Jaime Calpe (Carlitos), Eva Calvo, Miguel Manzano.

1951. *SUBIDA AL CIELO.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Cinematográficas Isla (México).

Productores: Manuel Altolaquirre; María Luisa Gómez Mena.

Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.

Argumento: Manuel Reachí, Manuel Altolaquirre.

Guion y diálogos: Manuel Altolaquirre, Juan de la Cabada, Luis Buñuel, Lilia Solano Galeana.

Director de fotografía: Alex Phillips, 35 mm.

Montaje: Rafael Portillo.

Dirección artística: Edward Fitzgerald, José Rodríguez Granada.

Música: Gustavo Pittaluga, canción «La Sanmarqueña», de Agustín Jiménez.

Vestuario: Georgette Somohano.

Ayudante de dirección: Jorge López Portillo.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Tepeyac y exteriores de Quantla y Acapulco, México D.F., 6 de agosto de 1951.

Estreno: Presentación en el Festival de Cannes, abril de 1952; Cine Mariscala, México, 26 de junio de 1952.

Premio: Festival de Cannes, FIPRESCI, 1952.

Duración: 74'. Blanco y negro.

Intérpretes: Lilia Prado (Raquel), Esteban Márquez (Oliverio Grajales), Carmelita González (Albina), Gilberto González (Sánchez Cuello), Luis Aceves Castañeda (Silvestre, conductor del autocar), Manuel Dondé (don Eladio González, el candidato), Roberto Cobo (Juan), Beatriz Ramos (Elisa, la parturienta), Manuel Noriega (el forense Figueroa), Roberto Meyer (don Nemesio Álvarez y Villalbazo), Pedro Elviro «Pitouto» («El cojo») Pedro Ibarra (Manuel), Leonor Gómez (doña Linda), Chel López (Chema, amigo de Silvestre), Paz Villegas de Orellana (doña Ester), Silvia Castro (niña), Paula Rendón (doña Sixta, madre de Silvestre), Francisco Reiguera (Miguel Suárez, vendedor de gallinas), Jorge Martínez de Hoyos (guía turístico), Salvador Quiroz (Lucilo Peña, padre de Albina), Cecilia Leger (doña Clara, madre de Albina), José Muñoz (don Esteban, el comisario), Diana Ochoa (mujer de Manuel), José Jorge Pérez, Polo Ramos, Salvador Terroba, Victoria Sastre, «Trío Tamaulipeco», Víctor Pérez (Felipe).

1952. *EL BRUTO*.

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producción Internacional Cinematográfica (México).

Productor: Sergio Kogan.

Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.

Guion: Luis Buñuel, Luis Alcoriza.

Director de fotografía: Agustín Jiménez, 35 mm.

Montaje: Jorge Bustos.

Dirección artística: Gunther Cerszo, con la colaboración de Roberto Silva.

Música: Raúl Lavista.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Churubusco, México D.F., 3 de marzo de 1952.

Estreno: Cine Mariscal, México D.F., 31 de julio de 1952.

Duración: 81'. Blanco y negro.

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Pedro, «el Bruto»), Katy Jurado (Paloma Cabrera), Rosita Arenas (Meche), Andrés Soler (Andrés Cabrera), Beatriz Ramos (doña Marta), Paco Martínez (don Pepe), Roberto Meyer (Carmelo González), Gloria Mestre (María), Paz Villegas (madre de María), José Muñoz (Lencho Ruiz, un vecino), Diana Ochoa (esposa de Lencho), Ignacio Villalbazo (hermano de María), Joaquín Roche (el forense), Guillermo Bravo Sosa («el cojo»), Efraín Arauz, Lupe Carriles (criada), Raquel García (doña Enriqueta), Jaime Fernández (Julián García, un vecino), José Chávez, Margarito Luna, Jorge Ponce, Polo Ramos, Amelia Rivera.

1952. *ROBINSON CRUSOE.*

Título en España: Aventuras de Robinson Crusoe.

Nacionalidad: México-EE.UU.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films (México); United Artists (EE.UU.).

Productores: Oscar Dancigers (México); Henry H. Ehrlich (EE.UU.).

Productor ejecutivo: Jorge Cardeña.

Argumento: Basado en la novela homónima de Daniel Defoe.
Guion: Luis Buñuel, Philip Ansel Roll (Hugo Butler).
Director de fotografía: Alex Philips.
Montaje: Carlos Savage, Alberto Valenzuela, Luis Buñuel.
Dirección artística: Edward Fitzgerald, Pablo Galván.
Música: Luis Hernández Bretón sobre temas originales de Anthony Collins.
Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.
Lugar e inicio del rodaje: Estudios Tepeyac, exteriores en Manzanillo y en el bosque de Chapultepec, México, 14 de julio de 1952.
Estreno: Nueva York, 18 de julio de 1954.
Premios: Seis Arieles de la Cinematografía mexicana, 1954.
Duración: 89'. Color: Pathécolor.
Intérpretes: Daniel O'Herlihy (Robinson Crusoe), Jaime Fernández (Viernes), Felipe de Alba (capitán Oberzo), José Chávez, Emilio Garibay (los amotinados), Chel López (Bosun, el segundo de Oberzo).

1953. *ÉL.*

Nacionalidad: México.
Dirección: Luis Buñuel.
Producción: Ultramar Films, Producciones Tepeyac (México).
Productor: Oscar Dancigers.
Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.
Argumento: Basado en la novela homónima de Mercedes Pinto.
Guion: Luis Buñuel, Luis Alcoriza.
Director de fotografía: Gabriel Figueroa, 35 mm.
Montaje: Carlos Savage.
Dirección artística: Edward Fitzgerald, Pablo Galván.
Música: Luis Hernández Bretón.
Vestuario: Henry de Chétilon para Delia Garcés.
Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Churubusco, México D.F., 3 de marzo de 1952.

Estreno: Festival de Cannes, abril del 1953; Cines Chapultepec, (Lido, Mariscala), México, D.F., 9 de julio de 1953.

Duración: 91'. Blanco y negro.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Aurora Walker (Sra. Esperanza Peralta, la madre), Luis Beristáin (Raúl Conde), Carlos Martínez Baena (el padre Velasco), Manuel Dondé (Pablo, el mayordomo), Rafael Blanquells (Ricardo Luján), Fernando Casanova (Beltrán), José Pidal, Roberto Meyer, Antonio Bravo (invitado), León Barroso (camarero), Carmen Dorronsoro de Rocés (pianista), Chel López, José Muñoz, Manuel Casanueva, Álvaro Matute.

1953. *ABISMOS DE PASIÓN.*

Otro título: *Cumbres Borrascosas.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Tepeyac, México.

Productor: Oscar Dancigers.

Productor ejecutivo: Alberto A. Ferrer.

Argumento: Luis Buñuel, basado en la novela de Emily Brontë *Wuthering Heights* (*Cumbres Borrascosas*).

Guion: Luis Buñuel, Julio Alejandro, Arduino Maiuri.

Director de fotografía: Agustín Jiménez, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage.

Dirección artística: Raimundo Ortiz, Edward Fitzgerald.

Música: Raúl Lavista, de la ópera *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner.

Vestuario: Armando Valdés Peza.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Tepeyac y exteriores en la hacienda de San Francisco de Cuadra, Tasco y Guerrero, México, 23 de marzo de 1953.

Estreno: Cine Alameda, México D.F., 30 de junio de 1954.

Duración: 90'. Blanco y negro.

Intérpretes: Irasema Dilián (Catalina), Jorge Mistral (Alejandro), Ernesto Alonso (Eduardo, marido de Catalina), Lilia Prado (Isabel, hermana de Eduardo), Francisco Reiguera (José, el criado), Hortensia Santoveña (María, el ama de llaves), Jaime González (Jorge, el niño), Luis Aceves Castañeda (Ricardo, hermano de Catalina).

1953. *LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: CLASA Films Mundiales (México).

Productor: Armando Orive Alba.

Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.

Argumento: Basado en un cuento de Mauricio de la Serna.

Guion y diálogos: Luis Alcoriza, José Revueltas, Mauricio de la Serna, Juan de la Cabada, Luis Buñuel.

Director de fotografía: Raúl Martínez Solares, 35 mm.

Montaje: Jorge Bustos.

Dirección artística: Edward Fitzgerald.

Música: Luis Hernández Bretón.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios CLASA, 28 de septiembre de 1953.

Estreno: Cine Olimpia, México D.F., 18 de junio de 1954.

Duración: 82'. Blanco y negro.

Intérpretes: Lilia Prado (Lupita), Carlos Navarro (Juan Caireles), Fernando Soto «Mantequilla» («Tarrajas»), Agustín Isunza (papá Pinillos), Miguel Manzano (don Manuel), Guillermo Bravo Sosa (Braulio), José Pidal (el profesor), Felipe Montoya (mecánico), Javier de la Parra (jefe de tráfico), Conchita Gentil Arcos, Diana Ochoa (las beatas), Víctor Alcocer (carpintero), Paz Villegas (doña Menchita), Manuel Noriega (don Julio), Roberto Meyer (don Arcadio), Pepe Martínez (el duque de Otranto), José Chávez (un guardia de tráfico), Victorio Blanco (pasajero), Hernán Vera y Manuel Vergara «Manver» (los matarifes), Domingo Soler, Mario Valdés, José Luis Moreno (escolar huérfano), Agustín Salmón (empleado), José Muñoz.

1954. *EL RÍO Y LA MUERTE.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: CLASA Films Mundiales (México).

Productor: Armando Orive Alba.

Productor ejecutivo: José Alcalde Gámiz.

Argumento: Basado en la novela de M. Álvarez Acosta Muro blanco sobre roca negra.

Guion: Luis Buñuel, Luis Alcoriza.

Director de fotografía: Raúl Martínez Solares, 35 mm.

Montaje: Jorge Bustos.

Dirección artística: Gunther Gerzso, José G. Jara, Edward Fitzgerald.

Música: Raúl Lavista.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios CLASA, 25 enero de 1954.

Estreno: Cine Orfeón, México D.F., 03 de junio de 1955.

Duración: 82'. Blanco y negro.

Intérpretes: Columba Domínguez (Mercedes), Miguel Torruco (Felipe Anguiano), Joaquín Cordero (Gerardo Anguiano), Jaime Fernández

(Rómulo Menchaca), Víctor Alcocer (Polo Menchaca), Silvia Derbez (Elsa), Humberto Almazán (Crescencio Menchaca), José Elías Moreno (don Nemesio), Carlos Martínez Baena (don Julián), Alfredo Varela Jr. («Chinelas»), Miguel Manzano (don Anselmo), Manuel Dondé (Zósimo Anguiano), Jorge Arraiga (Filogonio Menchaca), Roberto Meyer (doctor), Chel López (el asesino), José Muñoz (don Honorio), Jose Pidal (médico), José Chávez (alguacil), Manuel Noriega, Agustín Salmón, Lupe Carriles, Emilio Garibay, Cecilia Leger, Fernando Soto.

1955. *ENSAYO DE UN CRIMEN.*

Otro título: La vida criminal de Archibaldo de la Cruz.

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Alianza Cinematográfica, S.A. (México).

Productor: Alfonso Patiño Gómez.

Productor ejecutivo: Armando Espinosa.

Argumento: Inspirada en la novela Ensayo de un crimen, de Rodolfo Usigli.

Guion: Luis Buñuel, Eduardo Ugarte.

Director de fotografía: Agustín Jiménez, 35 mm.

Montaje: Jorge Bustos, Pablo Gómez.

Dirección artística: Manuel L. Guevara, Jesús Bracho.

Música: Jorge Pérez.

Vestuario: Jesús Lepe.

Ayudante de dirección: Luis Abadie.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios CLASA y exteriores en México D.F. (Chapultepec, Coyoacán, Las Veladoras, etc.), 20 enero de 1955.

Estreno: Cine Palacio Chino, México D.F., 19 de mayo de 1955.

Premios: Arieles de la Cinematografía mexicana: mejor película, mejor director, mejor adaptación...

Duración: 90'.

Blanco y negro.

Intérpretes: Miroslava Stern (Lavinia), Ernesto Alonso, (Archibaldo de la Cruz), Rita Macedo (Patricia Terrazas), Ariadna Welter (Carlota), Andrea Palma (Sra. Cervantes, madre de Carlota), Rodolfo Landa (Alejandro Rivas, el arquitecto), José María Linares Rivas (Willy Cordurán), Leonor Llausas (institutriz), Eva Calvo, Enrique Díaz Indiano (padres de Archibaldo), Carlos Riquelme (comisario), Chavela Durán (hermana Trinidad), Carlos Martínez Baena (cura), Manuel Dondé (coronel), Armando Velasco (juez), Roberto Meyer (doctor), Rafael Blanquells Jr. (Archibaldo niño), Rodolfo Acosta, Antonio Bravo Sánchez (anticuario), Enrique García Álvarez («Chucho»), José Peña «Pepet» (Esteban, el criado), Lupe Carriles (criada), Eduardo Alcaraz (el «gordo» Azuara), Janet Alcoriza (Raquel Rojas) (turista de Oklahoma), Salvador Lozano (jugador), Jorge Casanova (delineante), Emilio Brillas (artesano de maniqués), Ángel Merino (grafólogo de la policía), Ignacio Peón, Armando Acosta.

1955. *ASÍ ES LA AURORA.*

Otro título: Eso se llama la aurora.

Nacionalidad: Francia-Italia.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Les Films Marceau (Francia), Laetitia Films (Italia).

Productor delegado: Claude Jaeger.

Lugar e inicio del rodaje: Studios Phothosonor Neuilly, París, y Córcega, 18 de agosto de 1955.

Estreno: París, 9 de mayo de 1956.

Duración: 102'. Blanco y negro.

Intérpretes: Georges Marchal (el doctor Valerio), Lucía Bosé (Clara), Julien Bertheau (el comisario Fasaro), Gianni Esposito (Sandro Galli), Nelly Borgeaud (Ángela), Jean-Jacques Delbo (Gorzone), Simone Paris (Sra. Gorzone), Brigitte Eloy (Magda), Robert Le Fort (Pietro), Pascal

Mazotti (Azzopardi), Jane Morlet, Gaston Modot (Giuseppe, el campesino corso), Henri Nassiet (Latanza, padre de Ángela), Marcel Pérès (Fesco), Yvette Thilly (Delphine).

1956. *LA MUERTE EN ESTE JARDÍN.*

Título en España: La muerte en este jardín.

Otro título: La muerte en la selva.

Nacionalidad: Francia-México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Tepeyac (México), Films Dismage (Francia).

Productores: Oscar Dancigers, Jacques Mage.

Productor ejecutivo: Alberto A. Ferrer.

Argumento: Basado en el relato de José André Lacour.

Guion y diálogos: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Raymond Queneau, Gabriel Arout.

Director de fotografía: Jorge Stahl, 35 mm.

Montaje: Marguerite Renoir, Denise Charvein.

Dirección artística: Edward Fitzgerald.

Música: Paul Misraki.

Vestuario: Georgette Somohano.

Ayudantes de Dirección: Ignacio Villareal, Dossia Mage.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Tepeyac y exteriores en Cosamaloapán, Catemaco, Texcoco y Molino de las Flores, México, 26 de marzo de 1956.

Estreno: Francia, 21 de septiembre de 1956.

Duración: 99'. Color. Eastmancolor.

Intérpretes: Simone Signoret (Djin), Charles Vanel (Castin), Georges Marchal (Shark), Michèle Girandon (María), Tito Junco (Chenko), Raúl Ramírez (Álvaro), Luis Aceves Castañeda (Alberto), Jorge Martínez de Hoyos (capitán Ferrero), Alberto Pedret (teniente), Marc Lambert, Stefani Lambert (dos obreros), Alicia del Lago, Francisco Reiguera (tendero),

José Muñoz (otro teniente), Manuel Dondé (telegrafista), Guillermo Hernández («Lobo Negro»), Agustín Hernández, José Chávez, Chel López, Federico Curiel.

1958. NAZARÍN.

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Barbachano Ponce, S.A. (México).

Productor: Manuel Barbachano Ponce.

Productor ejecutivo: Enrique L. Morfín.

Argumento: Basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós.

Guion y diálogos: Luis Buñuel, Julio Alejandro, Emilio Carballido.

Director de fotografía: Gabriel Figueroa, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage.

Dirección artística: Edward Fitzgerald,

Música: La canción “*Dios nunca muere*” de Macedonio Alcalá al organillo, y los tambores de Calanda, por los filarmónicos del Sindicato Mexicano del Cine.

Vestuario: Georgette Somohano.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Churubusco, México D.F., 14 de julio de 1958.

Estreno: Cine Variedades, México D.F., 4 de junio de 1959.

Premios: Premio internacional en el Festival de Cannes, mayo 1959; premio *André Bazin* en el Festival de Acapulco, 1959.

Duración: 94'. Blanco y negro.

Intérpretes: Francisco Rabal (Nazarín), Marga López (Beatriz), Rita Macedo (Andara), Ignacio López Tarso (el ladrón de iglesias), Ofelia Guilmáin (Chanfa, la posadera), Luis Aceves Castañeda (el parricida), Noé Nurayama («el Pinto»), Rosenda Monteros («la Prieta»), Jesús Fernández (el enano Ujo), Ada Carrasco (Josefa), Antonio Bravo

(arquitecto), Aurora Molina («la Camella»), David Reinoso (Juan), Pilar Pellicer (Lucía), Edmundo Barbero (don Ángel, el cura), Raúl Dantés (sargento), Lupe Carriles (prostituta), Manuel Arvide (ayudante del arquitecto), José Chávez (capataz), Ignacio Peón (cura), Arturo «Bigotón» Castro (coronel), Victorio Blanco (preso viejo), Cecilia Leger (mujer de la piña), Ramón Sánchez.

1959. *LOS AMBICIOSOS*.

Otros títulos: La fiebre sube a El Pao; La fiebre llega a El Pao.

Nacionalidad: Francia-México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Filmex (México); Films Borderie, Le Groupe des Quatre (Cité Films, Indus Films, Terra Films, Cormoran Films) (Francia).

Productores: Gregorio Wallerstein, Raymond Borderie.

Productor asociado: Oscar Dancigers.

Productor ejecutivo: Manuel Rodríguez.

Argumento: Basado en la novela homónima de Henry Castillou.

Guion: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat, Henri Castillou.

Diálogos: José Luis González de León (versión mexicana), Louis Sapin (versión francesa).

Director de fotografía: Gabriel Figueroa, 35 mm.

Montaje: Rafael López Ceballos (versión mexicana), James Cuenet (versión francesa).

Dirección artística: Pablo Galván, Jorge Fernández.

Música: Paul Misraki. Orquesta dirigida por Jacques Metehen.

Vestuario: Ana María Jones, Armando Valdés Paeza.

Ayudantes de dirección: Ignacio Villareal, Juan Luis Buñuel.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios San Ángel y exteriores Olmeca (México); Columbia en Tepoztlán, México D.F., 11 de mayo de 1959.

Estreno: París, 6 de enero de 1960.

Duración: 100'. Blanco y negro.

Intérpretes: Gérard Philipe (Ramón Vázquez), María Félix (Inés Rojas), Jean Servais (Alejandro Gual), Miguel Ángel Ferris (el gobernador), Raúl Dantés (teniente), Domingo Soler (el profesor Juan Cárdenas), Víctor Junco (Indarte), Roberto Cañedo (el coronel), Andrés Soler (Carlos Barreiro), Augusto Benedicto (Sáenz), Luis Aceves Castañeda (López), Miguel Arenas (vicepresidente), David Reinoso (capitán real), Armando Acosta (Manuel), José Chávez (chófer), Enrique Lucero (Vila), Raúl Dents (el teniente Manuel), Antonio Bravo (juez), Edmundo Barbero (fiscal), Pilar Pellicer (hija de Juan Cárdenas), José Muñoz (el encargado del Puerto Miranda), Francisco Jambrina, Carlos León, Ignacio Peón, Emilio Garibay, Alberto Pedret (Valle), Tito Junco (Indarte).

1960. *LA JOVEN*.

Nacionalidad: México-EE.UU.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Olmeca (México); Columbia Pictures (EE.UU.).

Productor: Georges P. Werker.

Productor ejecutivo: Manuel Rodríguez.

Argumento: Basado en el cuento *Travellin' man* de Peter Mathiesen.

Guion: Luis Buñuel, H. B. Addis (Hugo Butler).

Director de fotografía: Gabriel Figueroa, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage.

Música: Supervisada por Jesús «Chucho» Zarzosa. La canción «Sinner Man» de Leon Bipp, interpretada por él, en *off*.

Dirección artística: Jesús Brancho.

Ayudantes de dirección: Ignacio Villareal, Juan Luis Buñuel.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Churubusco y exteriores en Acapulco, 18 de enero de 1960.

Estreno: Cine Prado, México D.F., 4 de agosto de 1961.

Premio: Homenaje especial en el Festival de Cannes, mayo 1960.

Duración: 95'. Blanco y negro.

Intérpretes: Zachary Scott (Miller), Kay Meersman (Evvie), Bernie Hamilton (Travers), Claudio Brook (el Padre Fleetwood), Graham Denton (Jackson).

1961. *VIRIDIANA*.

Nacionalidad: España-México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Alatraste (México); Films 59, UNINCI, S.A. (España).

Productores: Gustavo Alatraste, Pedro Portabella.

Productor ejecutivo: Gustavo Quintana.

Productor delegado: Ricardo Muñoz Suay.

Argumento: Luis Buñuel, inspirado en *Halma* de Benito Pérez Galdós.

Guion: Luis Buñuel, Julio Alejandro.

Director de fotografía: José Fernández Aguayo, 35 mm.

Montaje: Pedro del Rey.

Dirección artística: Francisco Canet.

Música: Selección de Gustavo Pittaluga: Requiem, de Mozart; Messiah, de Haendel; IX Symphonie de Beethoven.

Ayudantes de dirección: Juan Luis Buñuel, José Pujol.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios CEA (Madrid) y exteriores en los alrededores de Madrid, 4 de febrero de 1961.

Estreno: 28 de agosto de 1961, Francia; Cines Chapultepec y Continental, México D.F., 10 de octubre de 1963.

Premios: Palme d'or en el Festival de Cannes, mayo del 1961; *Société d'auteurs de cinéma*, Cannes 1961; *Humour noir*, París, 1961; Crítica belga, 1961; «*Étoile de cristal*» de l'Académie française de Cinéma, 1962; Chevalier de la Barre, 1962.

Duración: 90'. Blanco y negro.

Intérpretes: Silvia Pinal (Viridiana), Francisco Rabal (Jorge), Fernando Rey (don Jaime), José Calvo (don Amalio), Margarita Lozano (Ramona, la criada), José Manuel Martín («el cojo»), Victoria Zinny (Lucía, novia de Jorge), Luis Heredia («el Poca»), Joaquín Roa (don Zequiél), Lola Gaos (Enedina), Teresa Rabal (Rita, hija de Ramona), Juan García Tienda (José, el leproso), Sergio Mendizábal («el Pelón»), Palmira Guerra, Maruja Isbert, Milagros Tomás, Alicia Jorge Barriga, Joaquín Mayol (los mendigos), Rosita Yarsa (la madre superiora), José María Lado (alcalde).

1962. *EL ÁNGEL EXTERMINADOR.*

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Alatraste (México).

Productor: Gustavo Alatraste.

Productor delegado: Antonio de Salazar.

Productor ejecutivo: Fidel Pizarro.

Guion: Luis Buñuel, Luis Alcoriza.

Director de fotografía: Gabriel Figueroa, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage.

Dirección artística: Jesús Bracho.

Música: Raúl Lavista con extractos de Scarlatti, Beethoven y Chopin, de diferentes Te Deum, de una sonata de Paradisi y cantos gregorianos.

Vestuario: Georgette Somohano.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Churubusco y exteriores en México, D.F., 29 de enero de 1962.

Estreno: Festival de Cannes, mayo del 1963; Cine Chapultepec México D.F., 22 de septiembre de 1966.

Premios: FIPRESCI, Festival de Cannes, 1962; Sociedad de escritores de cine, Cannes, 1962; *André Bazin* en el Festival de Acapulco, 1962; *Jano de oro* en el Festival de cine latinoamericano de Sestri-Levanye, 1962.

Título inicialmente previsto: *Los naufragos de la calle Providencia.*

Duración: 93'. Blanco y negro.

Intérpretes: Silvia Pinal (Leticia, *la Walkiria*), Jacqueline Andere (Alicia de Roc), José Baviera (Leandro Gómez), Augusto Benedicto (Carlos Conde, el doctor), Luis Beristáin (Christián Ugalde), Antonio Bravo (Russell), Claudio Brook (Julio, el mayordomo), César del Campo (Álvaro, el coronel), Rosa Elena Durgel (Silvia), Lucy Gallardo (Lucía de Nobile), Enrique Rambal (Edmundo Nobile), Enrique García Álvarez (Alberto Roc), Ofelia Guilmáin (Juana Ávila), Nadia Haro Oliva (Ana Maynar), Tito Junco (Raúl), Xavier Loyá (Francisco Ávila), Xavier Massé (Eduardo), Ofelia Montesco (Beatriz), Patricia Morán (Rita Ugalde), Patricia de Morelos (Blanca), Berta Moss (Leonora), Pancho Córdova, Ángel Merino (Lucas), Luis Lomelí, Guillermo Álvarez Bianchi, Elodia Hernández, Florencio Castelló, Enrique del Castillo (abate), Chel López (cura), David Hayyad Cohen, Janet Alcoriza (Raquel Rojas) (doncella).

1964. *DIARIO DE UNA CAMARERA.*

Nacionalidad: Francia-Italia.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Speva Films, Cine Alliance, Filmsonor (Francia); Dear Film Produzione (Italia).

Productores: Serge Silberman, Michel Safra.

Productores ejecutivos: Ullly Pickardt, Henry Baum.

Argumento: Basado en la novela homónima de Octave Mirbeau.

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière.

Director de fotografía: Roger Fellous, Franscope, 35 mm.

Montaje: Louissette Hautecoeur.

Dirección artística: Georges Makhevitch.

Vestuario: Jacqueline Moreau.

Ayudantes de dirección: Juan Luis Buñuel, Pierre Lary.

Lugar e inicio del rodaje: *Franstudio*, Saint-Maurice, París, 21 de octubre de 1963.

Estreno: *Cines Colisée, Marivauxy Bosquet*, París, 4 de marzo de 1964.

Duración: 92'. Blanco y negro.

Intérpretes: Jeanne Moreau (Célestine), Georges Géret (Joseph), Daniel Ivernel (capitán Mauger), Françoise Lugagne (Sra. Monteil), Muni (Marianne), Jean Ozenne (Sr. Rabour), Michel Piccoli (Sr. Monteil), Joëlle Bernard, Françoise Bertin, Aline Bertrand, Pierre Collet, Michelle Daquin, Madeleine Damien, Marc Eyraud, Jean Franval, Gilberte Geniat (Rose), Bernard Musson (sacristán), Jeanne Pérez, Marcel Rouze, Andrée Tainsy, Geymond Vital, Jean-Claude Carrière (cura), Claude Jaeger (juez), Marcel Le Floch, Dominique Zardi, Gabriel Gobin, Dominique Sauvage (Claire).

1965. *SIMÓN DEL DESIERTO.*

Otro título: Simeon el Estilita.

Nacionalidad: México.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Producciones Alatraste (México).

Productor: Gustavo Alatraste.

Productor ejecutivo: Armando Espinosa.

Argumento: Luis Buñuel.

Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro.

Director de fotografía: Gabriel Figueroa, 35 mm.

Montaje: Carlos Savage.

Dirección artística: Jesús Bracho.

Música: *Himno de los peregrinos*, de Raúl Lavista; los tambores de Calanda; Rock & Roll.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Churubusco y exteriores en Ixmiquilpán, México D.F., 26 de noviembre de 1964.

Estreno: Presentación en el Festival de Venecia, agosto 1965; Sala de arte Buñuel, México, 9 de febrero de 1970.

Premios: Especial del jurado de la *Biennale di Venezia*, 1965; FIPRESCI, Venecia, 1965; Festival de Acapulco, 1965.

Duración: 47'. Blanco y negro.

Intérpretes: Claudio Brook (Simón), Silvia Pinal («la cosa», el diablo), Enrique Álvarez Félix (el hermano Matías), Hortensia Santoveña (madre de Simón), Francisco Reiguera, Antonio Bravo (dos monjes), Luis Aceves Castañeda (Trifón, el monje calumniador), Enrique García Álvarez (el hermano Zenón), Enrique del Castillo (el hombre de las manos cortadas), Eduardo MacGregor (Daniel, un monje), Jesús Fernández Martínez (pastor enano), Arnaldo Coen (bailador), Jorge Brekis.

1966. *BELLA DE DÍA*.

Título en México: Bella de día.

Título en España: Belle de jour.

Nacionalidad: Francia-Italia.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Paris Film Production (Francia), Five Films (Italia).

Productores: Robert Hakim, Raymond Hakim.

Productor ejecutivo: Robert Demollière.

Argumento: Basado en la novela homónima de Joseph Kessel.

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière.

Director de fotografía: Sacha Vierny, 35 mm.

Montaje: Louissette Hautecoeur.

Dirección artística: Robert Clavel.

Vestuario: Maurice Barnathan.

Ayudantes de dirección: Pierre Lary, Jacques Fraenkel.

Lugar e inicio del rodaje: *Franstudio*, Saint-Maurice, París, 10 de octubre de 1966.

Estreno: París, 24 de mayo de 1967.

Premio: *Leone d'oro* en el Festival de Venecia, 1967.

Duración: 95'. Color: Eastmancolor.

Intérpretes: Catherine Deneuve (Séverine Sérizy), Jean Sorel (Pierre, marido), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Page (Anaïs), Pierre Clementi (Marcel), Francisco Rabal (Hippolyte), Françoise Fabian (Charlotte), Georges Marchal (duque), Macha Méril (Renée Fevret), Muni (Pallas, camarera), María Latour (Mathilde), Claude Cerval, Michel Charrel (criado), Iska Khan (cliente asiático), Bernard Musson (mayordomo), Marcel Charvey (el profesor Henri), François Maistre (profesor), Francis Blanche (Adolphe), Brigitte Parmentier (Séverine niña), Bernard Fresson, Dominique Dandrieux (Catherine), Pierre Marçay (doctor), Adelaïde Blázquez, Marc Eyraud (camarero), Antonio Passalia, A. de Roseville, Luis Buñuel.

1969. *LA VÍA LÁCTEA*.

Nacionalidad: Francia-Italia.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Production Greenwich Films (Francia); Fraia Films (Italia).

Productor: Serge Silberman.

Productor ejecutivo: Ullly Pickardt.

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière

Director de fotografía: Christian Matras, 35 mm.

Montaje: Louissette Hautecoeur.

Dirección artística: Pierre Guffroy.

Vestuario: Jacqueline Guyot.

Ayudantes de dirección: Pierre Lary, Patrick Saglio.

Lugar e inicio del rodaje: Studios de Billancourt, París, 26 de agosto de 1968.

Estreno: *Cines Lord Byron, Dragon, Bonaparte, Saint-Germain-Huchette, Vedette, Studio Raspail*, París, 15 de marzo de 1969.

Duración: 101'. Color: Eastmancolor.

Intérpretes: Paul Frankeur (Pierre), Laurent Terzieff (Jean), Alain Cuny (el hombre de la capa), Edith Scob (la Virgen María), Bernard Verley (Jesús), François Maistre (cura loco), Claude Cerval (brigadier), Muni (la madre superiora), Ellen Bahl (Sra. Garnier), Michel Piccoli (el Marqués de Sade), Agnès Capri (directora de la Institución Lamartine), Michel Etcheverry (inquisidor), Pierre Clementi (el ángel de la muerte), Georges Marchal (jesuita), Jean Piat (el conde), Denis Manuel (Rodolphe, un estudiante protestante), Daniel Pilon (Francisco, el amigo), Claudio Brook (obispo), Marcel Pérès (el cura de la posada española), Delphine Seyrig (prostituta), Claudine Berg (madre de familia), Jean-Claude Carrière (Prisciliano), José Berzosa (el primer diácono de Prisciliano), Jean-Louis Broust, Stephane Bouy, Auguste Carrière (la religiosa crucificada), Jean Clarieux (San Pedro), Beatriz Constantini, Rita Maiden (hijas de Prisciliano), Michel Creton, Raoul Delfosse, Pascal Fardoulis, Gabriel Gobin (M. Garnier), Claude Jetter (la virgen de la posada española), Marius Laurey (ciego), Pierre Maguelon (cabo de la Guardia Civil), Bernard Musson (posadero francés), Julien Guiomar (cura español), Paul Pavel, Douglas Read, Jacques Rispal, Jacqueline Rouillard (camarera), Christine Simon (chica encadenada), César Torres, Christien Van Gau, Julien Bertheau (Richard, «encargado»), Douking (pastor con la cabra), Jean D. Ehrman (condenado), Pierre Lary (monje joven), Christian Simon (el apóstol Andrés), Jean Dhermay, Pascal Fardoulis y la voz de Luis Buñuel

1970. *TRISTANA*.

Nacionalidad: España-Francia-Italia.

Dirección: Luis Buñuel

Producción: Época Films S.A., Talia Films S.A. (España); Les Films Corona (Francia); Selenia Cinematográfica (Italia).

Productores ejecutivos: Joaquín Gurruchaga, Eduardo Ducay.

Argumento: Basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós.

Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro.

Director de fotografía: José Fernández Aguayo, 35 mm.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: *Étude número 12*, de Chopin.

Dirección artística: Enrique Alarcón.

Vestuario: Rosa García, Vicente Martínez.

Ayudantes de dirección: José Pujol, Pierre Lary.

Lugar e inicio del rodaje: Estudios Verona (Madrid) y exteriores en Toledo, 27 de octubre de 1969.

Estreno: Madrid, 29 de marzo de 1970.

Duración: 96'. Color: Eastmancolor.

Intérpretes: Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (don Lope), Franco Nero (Horacio, el pintor), Lola Gaos (Saturna, la criada), Jesús Fernández (Saturno, su hijo), Vicente Soler (don Ambrosio), José Calvo (campanero), Fernando Cebrián (Dr. Miquis), José María Caffarel, Cándida Losada (una rica burguesa), Joaquín Pamplona, Mari Paz Pondal, Juan José Menéndez (don Cándido), Sergio Mendizábal (profesor), José Blanch, Alfredo Santacruz, Luis Aller, Luis Rico, Saturno Cerra, Jesús Combarro, Leo Lenoir, Vicente Roca, Ximénez Carrillo, Adriano Domínguez, José Alago, Rosa Gosróstegui, Antonio Lintado, Pilar Vela, Lorenzo Rodríguez, Concha Buñuel (una mujer que presenta sus condolencias), Gloria Noriega, José Luis Barros, Julio Goróstegui (don Zenón), Antonio Ferrandis (don Cosme).

1972. *EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA.*

Nacionalidad: Francia-España-Italia.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Production Greenwich Film (Francia); Jet Film (España), Dear Film (Italia).

Productor: Serge Silberman.

Productor ejecutivo: Uly Pickardt.

Argumento: Luis Buñuel.

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière.

Director de fotografía: Edmond Richard, 35 mm.

Montaje: Hélène Plemiannikov.

Dirección artística: Pierre Guffroy.

Vestuario: Jacqueline Guyot.

Ayudantes de dirección: Pierre Lary, Annie Gelbart.

Lugar e inicio del rodaje: *Studios Cinéma*, Boulogne-Billancourt, París, 23 de mayo de 1972.

Estreno: París, 15 de septiembre de 1972.

Premio: *Oscar* a la mejor película extranjera, Hollywood, 1972.

Duración: 95 Color: Eastmancolor.

Intérpretes: Fernando Rey (Rafael Acosta, embajador de Miranda), Paul Frankeur (François Thévenot), Delphine Seyrig (Simone Thévenot, su mujer), Bulle Ogier (Florence, hermana de Simone), Stéphane Audran (Alice Sénéchal), Jean-Pierre Cassel (Henri Sénéchal), Michel Piccoli (ministro), Julien Bertheau (el obispo Dufour), Milena Vukotic (Inés, la doncella), María Gabriella Maione (terrorista), Claude Piéplu (coronel), Muni (campesina), Pierre Maguelon (brigadier brigadier), François Maistre (comisario), Georges Douking (moribundo), Bernard Musson (camarero del salón de té), Robert Le Béal (sastre), Ellen Bahl, Christian Baltauss, Olivier Bauchet, Robert Benoit, Anne Marie Deschott, Maxence Mailfort, Jacques Rispal, Diane Vernon, Jean Degrave, Pierre Lary, Michel Dhermay, Sébastien Floche, François Guilloteau, Claude Jaeger, Jean-Claude Jarry, Alix Mahieux, Robert

Party, Jean Revel, Amparo Soler Leal, José Luis Barros (teniente coronel), Gerald Robard (Hubert de Rochedahin).

1974. *EL FANTASMA DE LA LIBERTAD.*

Nacionalidad: Francia.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Production Greenwich Film (Francia).

Productor: Serge Silberman.

Productor ejecutivo: Ully Pickardt.

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière.

Director de fotografía: Edmond Richard, 35 mm.

Montaje: Hélène Plémiannikov.

Música: Rhapsodie für klavier, de Brahms.

Dirección artística: Pierre Guffroy.

Vestuario: Jacqueline Guyot.

Ayudantes de dirección: Pierre Lary, Jacques Fraenkel.

Lugar e inicio del rodaje: *Studios Cinéma*, Boulogne-Billancourt, París, 4 de febrero de 1974.

Estreno: París, 11 de noviembre de 1974.

Duración: 103'. Color: Eastmancolor.

Intérpretes: Adriana Asti (dama de negro, hermana del primer gobernador), Julien Bertheau (primer gobernador), Jean-Claude Brialy (Foucault), Mónica Vitti (Sra. Foucault), Adolfo Celi (el doctor Legendre), Paul Frankeur (posadero), Michel Lonsdale, Pierre Maguelon (Gérard, el policía), François Maistre (profesor), Hélène Perdrière (la anciana tía), Michel Piccoli (segundo gobernador), Claude Piéplu (comisario de Policía), Jean Rochefort (Legendre), Bernard Verley (capitán de dragones), Milena Vukotic (enfermera), Jenny Astruc (mujer del profesor), Ellen Bahl (niñera), Philippe Brigaud (sátiro), Philippe Brizard (camarero), Agnès Capri (directora de la escuela), Jean Champion (primer médico), J. Debary (presidente del tribunal), Anne-Marie

Deschott (Edith Rosenblun), Michel Dhermay (oficial francés), Philippe Lancelot (otro oficial), Paul Le Person (el padre Gabriel), Pierre Lary (el asesino perdonado), Alix Mahieux (anfitriona en la recepción mundana), Maxence Mailfort (teniente de dragones), Annie Monange (víctima del asesino), G. Montagne (monje joven), Muni (criada de los Foucault), Bernard Musson (el padre Rafael), Jean Mauvais (agente de Policía), Marc Mazza (oficial del tanque), Marcel Pérès (monje), Mari-France Pisier (Sra. Calmette), Pierre François Pistorio (François, el sobrino), Jean Rougerie (anfitrión de la recepción mundana), André R. (brigadier), Marianne Borco, Auguste Carrière (la doncella del parque), John Degrave, Tobias Engel, Eric Gabet, Gilbert Lemaire (policía), Jacqueline Rouillard (secretaria del gobernador), Flamed (secretario del gobernador), Hummel (cuerpo desnudo de la vieja tía), Pascale Audret (Sra. Legendre), Marius Laurey (guardia del cementerio), Claude Jaeger (coronel de policía), Véronique Blanco (Aliette), Orane Demazis (madre del primer gobernador), H.Werner (capitán de policía), Sala (el encerador), José Luis Barros, José Bergamín, Serge Silberman y Luis Buñuel (condenados a muerte).

1977. *ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO.*

Nacionalidad: Francia-España.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Production Greenwich Film, Les Films Galaxie (Francia); In Cine (España).

Productores: Serge Silberman, Alfredo Matas

Productor ejecutivo: Uly Pickardt.

Argumento: Basado en la novela *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs.

Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière.

Director de fotografía: Edmond Richard, 35 mm.

Montaje: Hélène Plémiannikov.

Dirección artística: Pierre Guffroy.

Música: La Walkyria, de Richard Wagner, y composiciones de flamenco.

Vestuario: Sylvie de Segonzac; Fernando Esmalto (París): Fernando Rey; Chloe (París): Ángela Molina, Carole Bouquet.

Ayudantes de dirección: Juan Luis Buñuel, Pierre Lary.

Lugar e inicio del rodaje: Studios Eclair, Épinay, y exteriores en Madrid, Sevilla y Lausana, 7 de febrero de 1977.

Estreno: París, agosto 1977.

Duración: 98'. Color: Eastmancolor.

Intérpretes: Fernando Rey (Mateo Faber, doblado por Michel Piccoli en la versión francesa), Carole Bouquet (Conchita), Ángela Molina (Conchita), Julien

Bertheau (el juez Edouard, primo de Mateo), André Weber (Martín, el mayordomo), Milena Vukotic (viajera), Ellen Bahl (Manolita), Valérie Bianco (la niña del tren), Augusta Carrière (costurera), Jacques Debary (magistrado), Antonio Duque (controlador), André Lacombe (portero), Lita Lluch-Peiró (bailarina), Annie Monange, Jean Claude Montalbán (cliente del bar), Muni (portera), Bernard Musson (inspector de policía), Isabelle Rattier (secretaria del juez), David Rocha («El Morenito»), Isabelle Sadoyan (jardinera), Juan Santamaría (empleado de la agencia de viajes), Melody Thomas, Dick Winslow, Serge Silberman (víctima de un atentado terrorista), María Asquerino (madre de Conchita), Claude Jaeger (dueño del bar), Pieral (psicólogo), José Luis Barros (hombre del saco).

7. ANEXOS

ELEMENTOS RECURRENTE EN EL CINE DE LUIS BUÑUEL.

Insectos.

Mariposa: Un perro andaluz.

Bichario (en una vitrina): Abismos de pasión.

Mosca (en un vaso): Ese oscuro objeto de deseo.

Bichos en la mano: Robinson Crusoe.

Hormigas en la mano: Un perro andaluz.

Moscas (en un piano): El discreto encanto de la burguesía.

Saltamontes: Ensayo de un crimen.

Libélula: Susana.

Arañas:

Mamíferos.

Ratas/Ratones: Ese oscuro objeto de deseo, Viridiana.

Cabras: Las Hurdes, Simón del desierto,

Ovejas: El ángel exterminador, Simón del desierto, Nazarín,

Gatos: Viridiana, Robinson Crusoe

Carneros: Viridiana, La edad de oro, El ángel exterminador,

Caballos: Nazarín,

Asnos: Un perro andaluz.

Perro: Los Olvidados, Tristana.

Jirafas: La Edad de Oro.

Conejos: Simón del desierto.

Cerdos: Abismos de pasión.

Murciélagos: Susana.

Anfibios y Reptiles.

Ranas/Sapos: Simón del desierto, Abismos de Pasión.

Culebras/Serpientes: Las Hurdes

Tortugas: Así es la Aurora.

Moluscos

Caracoles: Nazarín, Diario de una camarera.

Aves

Gallinas: El bruto, Los Olvidados, El fantasma de la libertad, Así es la aurora, Robinson Crusoe, Las Hurdes, La edad de oro.

Ocas/Patos: Diario de una camarera, El bruto.

Pájaros (en general): Robinson Crusoe, Abismos de pasión.

Vouyerismo.

Mirar a través de un agujero: El discreto encanto de la burguesía, Viridiana, Belle de jour.

Mirar/Hablar con medio físico entre quien mira/habla y a lo que mira/habla (puerta o ventana): Viridiana (cristal ventana), Belle de jour (cristal ventana), Abismos de pasión (cristal ventana y barrotes ventana), Ese oscuro objeto de deseo (puerta barrotes), Los Olvidados (cristal ventana), Susana (cristal ventana lloviendo, cristal de ventana), El discreto encanto de la burguesía (cristal ventana), Ensayo de un crimen (cristal ventana, cristal entreabriendo las persianas y entreabriendo una puerta), Diario de una camarera (cristal ventana), Un perro andaluz (cristal ventana), El bruto (cristal ventana), Los ambiciosos (cristal a través de las rendijas de la ventana)- En la mayoría

quien mira está dentro de la sala y se mira hacia el exterior, donde está situada la cámara menos en cinco casos:

- El bruto: es el personaje de fuera (que entra en cuadro de espaldas, el que mira hacia el interior y vemos qué es a lo que mira, en el resto de casos a lo que se mira está en el contracampo).
- El discreto encanto de la burguesía, vemos a la mujer mirar, desde un ventanuco hacia el lugar donde está situada la cámara y delante de la cámara vemos a un niño, que es a quien mira la dama.
- Ese oscuro objeto del deseo: el personaje que está de espaldas a la cámara vemos que mira hacia el interior de la sala que está delimitada por el cristal por donde mira. Fernando Rey aparece de espaldas y en el hueco que queda libre, en el encuadre, vemos el personaje al que mira, Ángela Molina bailando desnuda.
- Él: los personajes de Fco. y Gloria se encuentran al otro lado del cristal y asistimos a su encuentro pero no escuchamos lo que se dicen puesto que la cámara está situada al otro lado del cristal y el sonido no tiene por qué percibirse.
- Susana: en cierto momento vemos cómo el espectador se convierte en voyeur puesto que observa la silueta de Susana, al contraluz, al otro lado de la ventana.

Personajes con taras o deficiencias físicas o psíquicas o marginados.

Pobres (en general): Viridiana, Nazarín.

Prostitutas: Nazarín.

Enanos: Viridiana, Nazarín, Ese oscuro objeto del deseo.

Ciegos: Viridiana, Los Olvidados, Belle de jour (ciego y paralítico)

Cojos: Viridiana, La edad de oro, Así es la aurora.

Mutilados (pierna): Tristana, El bruto, Subida al cielo, Los Olvidados. En "Ensayo de un crimen" aparece la pierna de un maniquí que se separa del resto del cuerpo al ser arrastrado por Archibaldo.

Mutilados (manos): La edad de oro, Simón del desierto. En "Un perro andaluz" aparece la mano de un hombre mutilada)

Partes del cuerpo.

Piernas de mujer (con tacones y ligas): Ensayo de un crimen, Belle de jour, Los ambiciosos, Ese oscuro objeto del deseo, Susana, Los Olvidados, Viridiana, Simón del desierto, Nazarín, Tristana, La joven, El discreto encanto de la burguesía, Diario de una camarera, Subida al cielo, El bruto, El fantasma de la libertad.

Pies desnudos: La edad de oro, Él (pies de niño- lavatorio y pies de varios monaguillos), Nazarín, Viridiana, Robinson Crusoe (pies de hombre), Simón del desierto (pies de hombre), La joven, Las Hurdes (pies de varios, niños).

Manos en la boca (de género masculino en femenino y viceversa): La edad de oro, Ese oscuro objeto del deseo, El bruto, Viridiana.

Planos de manos de mujer y hombre: Simón del desierto (hombre), Belle de Jour (mujer que acaricia la base y el perfil de una mesa, manos de mujer atadas, mediante cuerdas, por un hombre), Viridiana (mujer, da la sensación de ser una mano de un muerto y mano de una mujer que va a ordeñar una vaca, manos de hombre que intentan alcanzar un trozo de pan), Robinson Crusoe (mano que empuña un objeto cortante, sierra o similar), Ensayo de un crimen (manos de hombre que modelan barro y manos de hombre que muestran gotas de sangre), Abismos de pasión (manos de hombre que diseccionan una mariposa), Un perro andaluz (manos de hombre que agitan una coctelera), Las Hurdes (manos de hombre y mujer que sostienen diversas medallas religiosas), El discreto encanto de la burguesía (manos de mujer que sostienen un trozo de comida sobre un plato), Tristana (manos de mujer que agarran unos garbanzos), Un perro andaluz (manos con hormigas), El ángel exterminador (manos de una mujer que sostienen un pañuelo con el que agarrar las patas de una gallina).

Manos que sostienen manzanas: Subida al cielo (mujer ofrece una manzana a un hombre), La joven (el adulto come una manzana mientras mira a la joven), Tristana (el mudo muerde una manzana mientras mira a Tristana, de luto), Así es la aurora (padre ofrece manzana a niña), Diario de una camarera (camarera come una manzana mientras agarra a la niña), Nazarín (Ujo ofrece manzana a Andara), Viridiana (Viridiana pela manzana).

Objetos punzantes.

Navajas: Un perro andaluz, Ensayo de un crimen.

Cuchillos pequeños: Viridiana, Abismos de pasión, Ese oscuro objeto del deseo, Nazarín, Robinson Crusoe.

Cuchillos grandes: El ángel exterminador, Robinson Crusoe.

Espadas: Tristana, El discreto encanto de la burguesía.

Armas de fuego.

Escopetas: El discreto encanto de la burguesía (la empuña un sacerdote), La muerte en este jardín (militares), Diario de una camarera, Robinson Crusoe (naúfrago), Ese oscuro objeto del deseo (atracador), Susana (señor)

Pistolas: Nazarín (capataz), Los ambiciosos, Tristana (Guardia Civil), Gran Casino, Él (Fco), El río y la muerte (cura), El discreto encanto de la burguesía (reposa sobre una mesa, la empuña un caballero, Fernando Rey), Belle de jour (aparecen varias armas), Abismos de pasión (hombre), El bruto (policía), Así es la aurora (hombre), Subida al cielo, Un perro andaluz, Ensayo de un crimen (arquitecto).

Piano.

Tocado por mujeres: Tristana, El ángel exterminador, Él, El fantasma de la libertad, Así es la aurora,

Tocado por hombres: Viridiana, El discreto encanto de la burguesía,

Piano (no es tocado por nadie): Un perro andaluz, El discreto encanto de la burguesía, Los ambiciosos, Belle de jour.

Cajitas.

Cajas de música: Ensayo de un crimen.

Cajas sencillas: Belle de jour, El bruto, Susana, Nazarín, Un perro andaluz, Robinson Crusoe, Diario de una camarera, Ese oscuro objeto del deseo, El ángel exterminador.

Mujeres cosiendo.

Un perro andaluz (fotografía), Él (aguja e hilo), Diario de una camarera, Robinson Crusoe (hombre), Belle de jour, La hija del engaño, La muerte en este jardín, El gran calavera, Abismos de pasión, Tristana, Ese oscuro objeto de deseo.

Zapatos.

Tacones: Tristana, La joven, Ensayo de un crimen, Belle de jour, Él, Ese oscuro objeto del deseo, Diario de una camarera, Viridiana, Nazarín (zapatos de cabaretera)

Zapatillas: El discreto encanto de la burguesía, Un perro andaluz (alpargatas de hombre)

Zapatos (hombre): Viridiana, Belle de jour (botas).

Novias.

El gran calavera, subida al cielo, Viridiana, Abismos de pasión, Ensayo de un crimen, La vía láctea, Una mujer sin amor.

Símbolos religiosos.

Cruces: Las Hurdes, Viridiana (cruces de madera, cruz de la que sale una navaja), Nazarín, Abismos de pasión (cementerio), Los ambiciosos (cementerio y cruz de madera que sostiene un señor mayor), La muerte en este jardín (sobre una tumba), La edad de oro, Los Olvidados, Tristana (lo sujeta Don Lope), Susana (reflejo de una cruz sobre el césped), El discreto encanto de la burguesía (lo sostiene una muerta), Simón del desierto (hace una cruz con sus manos cuando está sobre el pilar), Ese oscuro objeto del deseo (Iglesia de la Anunciación), La Vía Láctea (las monjas llevan una cruz en sus hábitos sobre el pecho, cruces rojas sobre fondo blanco).

Hábitos: Ensayo de un crimen (monja y curas), La muerte en este jardín (sacerdote), El fantasma de la libertad (sacerdotes), Él (sacerdote, monjes y monaguillos), El ángel exterminador (sacerdotes de blanco), Viridiana (monjas), La Vía Láctea (Obispo, Papa, sacerdotes y monjas), Ese oscuro objeto del deseo (sacerdotes), La edad de Oro

(Papa, Obispos, sacerdotes), El discreto encanto de la burguesía (Cardenal), La hija del engaño (sacerdote), Nazarín (sacerdotes), Simón del desierto (monjes), Tristana (sacerdotes), Un perro andaluz (sacerdotes).

Cenas concurridas.

De la burguesía: El ángel exterminador, Él, Una mujer sin amor, El discreto encanto de la burguesía, Susana.

Del proletariado: Viridiana, El gran calavera, Diario de una camarera, Abismos de pasión.

Peleas.

La hija del engaño, Ese oscuro objeto del deseo [entre hombres y violencia doméstica], Gran Casino, Nazarín, Belle de jour, Abismos de pasión [entre mujeres], El bruto, Viridiana, La Vía Láctea, Tristana, Los Olvidados, Nazarín [entre mujeres].

Muertes.

Viridiana, El discreto encanto de la burguesía, Las Hurdes, El río y la muerte, Así es la aurora, Subida al cielo, Abismos de pasión, Simón del desierto, Nazarín, La Vía Láctea.