



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

EL ABSURDO EN BUÑUEL; UN CINE DE CONTRARIOS

EL ABSURDO EN BUÑUEL; UN CINE DE CONTRARIOS

SANDRA SALGADO MARÍN

**TUTOR:
DR. AURELIO DE LOS REYES**

Maestría en Historia del Arte, 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Historia del Arte

**EL ABSURDO EN BUÑUEL;
UN CINE DE CONTRARIOS**

SANDRA SALGADO MARÍN

Tutor:

Dr. Aurelio de los Reyes García Rojas

Asesoras:

Dra. Julieta Ortiz Gaitán

Mtra. Isis Saavedra Luna

Lectoras:

Dra. Ma. Rosa Palazón Mayoral

Dra. Elia Espinosa López

julio de 2009

Agradezco a:

Dr. Aurelio de los Reyes por su sabiduría, por ser buen guía, por dejarme aprender pero sobre todo por la paciencia.

Dra. Julieta Ortiz por su precisión, por su crítica, por su amabilidad.

Mtra. Isis Saavedra por su espontaneidad, por su precisión, por su sencillez.

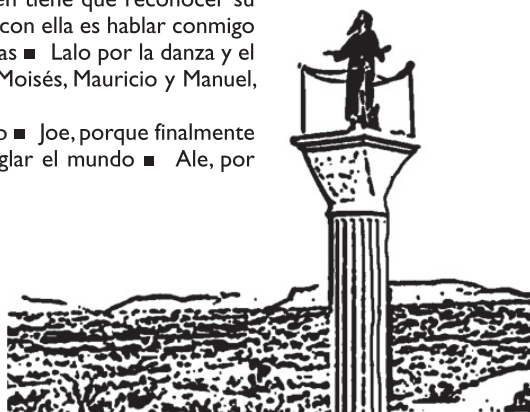
Dra. Elia Espinosa por su infinita apertura, por su energía.

Dra. Ma. Rosa Palazón por su carácter, por su fuerza, por sus clases.

La combinación de estos cinco académicos más Brígida más Héctor más los compañeros del Seminario; excelente “ventana” para entrar y salir de ella con valiosas experiencias.

Judith por saber ser amiga, por saberme ser amiga ■ Dago por su protección y por saber ser buen canino ■ Lilia por su risa, por su escucha, por los permisos, por compartir, por su paciencia ■ Teresita por compartir llanto y risa, por su experiencia y gran ayuda editorial, por los whiskyes ■ Kaly por sus enseñanzas, por los buenos diálogos ■ Ma. Carmen por ayudarme a entender a Freud y por su solidaridad ■ Ernesto por su entusiasmo, por su nobleza ■ Los guajolotes por no salir en películas de Buñuel ■ Claus por su sensatez, por su amistad ■ Luis por ser buen amigo, por la confianza, por el aferre ■ El llanto, como extremo de la risa ■ Ana, Tere, Oliva, Esther por saber ser hermanas y no precisamente de la caridad ■ Toño por dejarme entrar en un sueño ■ Fa por su buen humor, por defender sus ideas ■ Iris por ser brujita ■ Ángel por enseñarme a creer en una idea ■ Al que recoge la basura de mi casa, porque alguien tiene que reconocer su trabajo ■ Jorge por componer música mexicana ■ Mayra, hablar con ella es hablar conmigo misma; por las bromas ■ Omar por sus máscaras desenmascaradas ■ Lalo por la danza y el enmascarado de plata ■ Los gallinos por ser guarros ■ A José, Moisés, Mauricio y Manuel, por haber compartido grandes enseñanzas ■ Mefistófeles por la poesía, por la convivencia, por sensei-sensato ■ Joe, porque finalmente pudimos entendernos ■ Hugo y Mirna por esas tardes de arreglar el mundo ■ Ale, por el andrógino, por la esperanza de realizar ese sueño ■ Keith por ayudarme a tirar muchas de las piedras que cargaba ■ ...Juanma por las inagotables pláticas, por el cariño, por las plantas ■ Especialmente a los monjes del mundo, porque así no todos necesitamos el sacrificio ■ A los duendes por hacer más divertida e intrigante esta vida.

...Y por todos aquellos y aquellas que gozan del absurdo en cualquiera de sus múltiples formas.



A Samy y Paco



ÍNDICE

	pág.
Introducción	5
Conceptos para entender el cine del absurdo	11
Similitudes del cine cómico estadounidense con el cine de Luis Buñuel	23
Análisis de la película <i>Simón del Desierto</i>	39
Conclusiones	67
Bibliografía	73
Filmografía	77
Apéndice (fotogramas)	79

INTRODUCCIÓN

Luis Buñuel es capaz de reconciliar elementos contrarios en una escena, entre personajes, entre objetos; en una misma cinta, entre sus películas, entre su obra y su público; muestra de ello es la oposición entre la crueldad de la sociedad y la solidaridad de grupo en *Los olvidados*, o la oportunidad que da a los pobres de comer, por una vez, como si fueran ricos en *Viridiana*. En *El discreto encanto de la burguesía* los personajes no pueden permanecer en un lugar, mientras en *El ángel exterminador* no pueden salir; cuando ocurren los milagros tanto en *Susana* como en *Simón del Desierto* no hay sobresaltos en los personajes pero sí genera un choque en el espectador. De su creatividad emanan visiones de realidades sociales que en su obra transforma en “surreales”.

La inquietud de realizar un análisis sobre la obra de Buñuel surgió gracias al Seminario de Cine impartido por el Dr. Aurelio de los Reyes, donde participé en el análisis de varias películas y mi trabajo final consistió en hacer una identificación

INTRODUCCIÓN

y categorización estructuralista de los contrarios en la cinta *Simón del Desierto*. Como resultado de dicho análisis encontré elementos contrarios, tales como humildad y poder; recato y sensualidad, paz y guerra, libertad y esclavitud, soledad y compañía, ingenuidad y lujuria, espiritualidad y poder; y es por esta razón que el presente trabajo pretende mostrar que el cine de Buñuel es “cine del absurdo”, partiendo de ese juego de contrarios en *Simón del Desierto* y considerando dos argumentos: el reflejo de las contradicciones de su vida en su producción cinematográfica y, principalmente, la influencia que recibió del cine cómico estadounidense.*

Para el desarrollo de este tema, resulta necesario mencionar algunos de los elementos contrarios que aparecieron en la vida de Buñuel; mientras su padre quería que estudiara para ingeniero agrónomo, él optó por entregarse completamente al cine. Fue educado bajo normas familiares devotas muy estrictas y estudió con jesuitas; curiosamente a él se le atribuye la frase “soy ateo, gracias a Dios”. Proveniente de una familia burguesa, incursiona en el movimiento surrealista; estaba en contra de las convenciones sociales, y sin embargo se casó por

* Aunque es más conocido como cine cómico norteamericano, al referirme al cine mudo utilizaré el término cine cómico estadounidense, por ser más específico.

INTRODUCCIÓN

lo civil, en secreto. Criticaba la falta de libertad del ser humano, pero sacó a su esposa de las clases de gimnasia porque enseñaba las piernas, le quitó el piano y la alejó de la encuadernación de libros.

Para ilustrar la referencia que tuvo Buñuel del cine cómico norteamericano, cito a Paco Ignacio Taibo I, quien hace una interesante relación de coincidencias:

La vaca va a parar sobre el tejado de una casa. El tejado se hunde y la vaca cae. Y cae sobre una cama. En *La edad de oro*, de Luis Buñuel, hay, también, una vaca en la cama [...] En *El ángel exterminador*, el actor Enrique Rambal para matar un cordero, le pone sobre los ojos una venda. Harold Lloyd, para sacrificar un pavo, le venda los ojos [...]. En 1928, Buñuel crea *Un perro andaluz*. Una de las secuencias muestra los cadáveres, patéticos, de dos asnos instalados sobre dos pianos de cola. Laurel y Hardy subirán a un caballo sobre un piano de cola y conseguirán una de las escenas más divertidas cuando Laurel sostiene al piano y al caballo sobre sus espaldas, porque una pata del instrumento se

INTRODUCCIÓN

rompió. Curiosamente, el film de Buñuel está hecho un año antes que la película *Wrong Again*, de Leo McCarey, en donde se usa el mencionado *gag*.¹

A pesar de que Paco Ignacio Taibo no cita su fuente, excepto *Wrong Again*, son datos que tomaré como punto de partida para hacer un análisis más exhaustivo de dicha relación. Otras referencias que servirán para sustentar este análisis podrán buscarse en Román Gubern y Francisco Aranda, donde el propio Buñuel muestra evidencias sobre su inclinación por el cine cómico estadounidense, v. gr., cuando en ocasión de la sexta sesión del Cineclub Español (4 de mayo de 1929), que Buñuel dedicó al cine cómico estadounidense, expresó:

A mi juicio, el mejor y más interesante programa del cineclub [...], éste sería el programa más representativo del cine mismo y más puro que todas las tentativas de vanguardia que se han hecho [...], creo que esa sesión va a ser algo definitivo, y cosa absurda no se ha hecho aún en ningún cineclub ni cine ordinario del mundo [...] yo les llamaría la nueva poesía.²

¹ Paco Ignacio Taibo I, *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico*, tomo II, p. 350.

² Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, p. 301.

INTRODUCCIÓN

Buñuel reconoce las virtudes cinematográficas de Buster Keaton, pues asegura que logra lo cómico por armonía directa con los medios de realización.³ En una entrevista que le hacen Pérez Turrent y De la Colina, Buñuel dice: “Nos gustaban las películas cómicas norteamericanas [...] para reírnos [...] sobre todo con Keaton [...] Eso sí, nos gustaban el humor y la poesía que encontrábamos en él”.⁴

Por otro lado, a pesar de que el cine cómico estadounidense y el de Buñuel comparten la categoría de cine del absurdo, son capaces de producir en el espectador efectos totalmente opuestos, como la risa frente al llanto o al desconcierto.

³ J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, pp. 329-331.

⁴ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Buñuel por Buñuel*, p. 19.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

Para entender el cine del absurdo, revisaremos varios conceptos como absurdo, *slapstick*, *gag*, teatro del absurdo, comedia, farsa, humor y surrealismo.

Albert Camus ha sido una importante referencia en la definición del concepto de absurdo; afirma que existe una separación entre el hombre y su propia vida. Entonces, se genera el sentimiento de lo absurdo y propone el suicidio como solución, pues considera que es mejor abandonar una situación que es incomprensible.⁵ Donde coincide con el cine del absurdo es cuando dice que "...un hombre se define tan bien por sus comedias como por sus impulsos sinceros".⁶ Define también el absurdo como confrontación de elementos contrarios; afirma que lo que es absurdo es la confrontación de lo irracional con un deseo profundo de claridad: "Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo".⁷ Absurdo es lo irracional, lo que va contra la semántica,

⁵ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, pp. 16-17.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

contra la pragmática de lo esperado, contra la norma; en principio, lo inexplicable.

El término al que más se hace alusión en este concepto es “contrario”; absurdo es lo contrario a la razón y es precisamente que partiendo de elementos contrarios realizaré el análisis tanto de las películas del cine cómico estadounidense como del cine de Buñuel.

Manuel González Casanova afirma que el origen del cine cómico está en la literatura del “sin sentido”, cuyo representante es Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas* (1864); y, refiriéndose a las aportaciones que hizo Mack Sennett al lenguaje de imágenes en movimiento y que cubrirían de prestigio al cine cómico estadounidense, llama a este género *slapstick comedies*.⁸ “La técnica cinematográfica del *slapstick* fue usada con profusión por el grupo de Mack Sennet cuando la persecución, las caídas, los golpes y los trucos heredados del circo y de los espectáculos de variedades eran la base de la comedia”.⁹

⁸ Manuel González Casanova, *El cine que vio Fósforo*, p. 37.

⁹ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, tomo II, p. 325.

Aunque para González Casanova el antecedente de este cine sea la literatura del sin sentido o también llamada

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

del no sentido, podemos ir más atrás en el tiempo hasta llegar a la *Comedia dell'Arte* que se produjo en Italia a mediados del siglo XVI. Teatro cómico por excelencia, donde “el actor es el autor del personaje”;¹⁰ se hacía uso de la acrobacia, la música y el baile. Utilizan la técnica del contraste empleada por Aristófanes donde hay un debate entre dos personas o entre una persona y un grupo social para lograr un efecto cómico.¹¹ La improvisación era un elemento esencial y los personajes, más importantes que los actos. Este mundo *dell'arte* “era la réplica fantástica y estilizada del mundo cotidiano”.¹² Se ve el amor reprimido, hay provocación al cambiar siervos por amos y practicar el trueque de amores.

Sennet sistematizó las formas de la comedia cinematográfica que ya se encontraban presentes en las farsas filmicas italianas, y sobre todo francesas –la estandarización de los personajes, transformaciones absurdas o sorprendentes, guerras de pasteles y, no menos importante, la ‘gran destrucción’ y las vertiginosas persecuciones–, y se remitió como los europeos, a las correspondientes tradiciones teatrales y circenses.¹³

¹⁰ María de la Luz Uribe, *La comedia del arte*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 87.

¹³ Werner Faulstich y Helmut Korte, *Cien años de cine 1895-1995. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, vol. I, p. 35.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

Lo importante en todo caso era conseguir la risa del espectador y todos estos cómicos supieron sacar provecho de esta técnica; aunque Paco Ignacio Taibo la reduce a golpes, persecución y caída, también admite que cada cómico tenía su estilo para estar “en movimiento”. Para entender mejor el concepto de *slapstick* dentro del cine, veamos su unidad esencial que es el *gag*.

Para la Real Academia Española, *gag* (proveniente del inglés, significa mordaza), es el “efecto cómico rápido e inesperado en un filme o, por extensión, en otro tipo de espectáculo”, donde yo agregaría, los elementos que participan se transforman en lo que no eran. Y este concepto de mordaza es el que define Giorgio Agamben como el gesto —humorístico— que no se puede expresar con el lenguaje, indicando algo que podría ser puesto en la boca para deteriorar el habla. También afirma que es el sentido de improvisación de un actor que compensa una pérdida de memoria o la inhabilidad de hablar. De esto se deriva no sólo la cercanía entre gesto y filosofía sino entre filosofía y cine, y se refiere al silencio esencial del cine que no tiene que ver con la ausencia del sonido sino que, lo que no puede decirse, es *gag*.¹⁴

¹⁴ Giorgio Agamben, *Means without End*, pp. 58-59.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

El *gag* nace, como tal, con el cine cómico mudo. En los primeros años de Hollywood, varias películas de Sennett son *gags* constantes sobre un mismo escenario. Este elemento tuvo tanta fuerza que aun cuando fuera en contra del orden lógico de la película muchas veces se quedaba.¹⁵

Mack Sennett tenía un sistema de trabajo para crear *gags*: un grupo de personas salía a la calle a buscar escenas de la vida cotidiana, regresaban con un listado y en equipo los desarrollaban dando efectos cómicos a los temas; algunos los utilizaban inmediatamente en la película que se estaba trabajando y otros los archivaban; los que consideraban inútiles los desecharan.

El espectador veía reflejada su cotidianidad en los *gags*; entonces, podía no sólo burlarse de las autoridades, sino de sí mismo, pues los elementos que estaba viendo le eran totalmente familiares.

Hubo *gags* empleados de forma muy recurrente como el de la que se considera primera película de ficción:

¹⁵ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, pp. 287-288.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

L'arroseur arrosé (*El regador regado*, 1895); a partir de ahí, muchos han sido los personajes que se han mojado. El pastelazo se le atribuye a Mack Sennett; otros *gags* “[...] eran francamente surrealistas. Billy Bevan se afeitaba usando como brocha la cola de un león. La vela encendida crecía o menguaba según Bevan intentaba atraparla de una u otra forma. Cuando Bevan se disponía a cenar aparecía un oso enorme surgiendo de la cocina”.¹⁶

Para una mayor comprensión del tema, cabe también mencionar brevemente el teatro del absurdo que se caracteriza por tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática; es por esto que con frecuencia crea una atmósfera onírica, evoca al sueño pero también a la pesadilla. Rompe con la estructura aristotélica del teatro, crea un lenguaje distinto como reacción a lo convencional, al teatro tradicional, además de contener una fuerte carga existencialista por lo que cuestiona a la sociedad pero también al hombre como individuo, y es por medio del humor y la mitificación como se expresa. Sus inicios se encuentran en el París de los años cuarenta, es posterior al cine cómico estadounidense. Sus principales representantes

¹⁶ *Íbid.*, p. 292.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

son Arthur Adamov, Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco y Jean Tardieu.

Para hablar del cine del absurdo tenemos que entender la comedia y ésta nos lleva inevitablemente a la farsa. “La comedia es indirecta, irónica. Habla en broma cuando se refiere al dolor. Y, cuando deja a la vista el sufrimiento, es capaz de hacerlo trascender en júbilo”.¹⁷ Persigue el autoconocimiento por medio de la ambigüedad, la dualidad, la ironía... es ideada no para condenar el mal, sino para ridiculizar una falta de conocimiento de sí mismo.¹⁸

Lo cómico, contrariamente a lo farsesco, trata de tomar en cuenta la vida recurriendo al humor, por lo que la dualidad de su carácter hace presuponer en el artista cómico una doble disposición: por una parte un apetito evolutivo por el mero hecho de vivir y por otro lado una aguda y atormentada conciencia de los obstáculos.¹⁹ “En la comedia, la iracundia de la farsa se ve apoyada por la conciencia”.²⁰

La comedia siempre recurre al humor pero también suele usar juicios severos; puede tener como finalidad

¹⁷ Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 279.

¹⁸ *Íbid.*, p. 285.

¹⁹ *Íbid.*, p. 276.

²⁰ *Íbid.*, p. 274.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

una aparente realización de nuestras más preciadas esperanzas y aquí se relaciona con el sueño desde el punto de vista de Freud, pues coinciden en una “realización de deseos”.²¹ Contrario a lo que plantea Freud con respecto a esta parte asocial de los sueños, para los surrealistas éstos son tan importantes o más que la realidad.

André Breton propone una “realidad absoluta”, compuesta de dos estados aparentemente contradictorios que son el sueño y la realidad, los cuales darían como resultado una sobrerrealidad o surrealidad, concepto que define concretamente como: “Sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.²²

²¹ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 214.

²² André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 44.

Es decir, los surrealistas están en contra del culto a la razón, pero además, de las convenciones sociales. Esta definición nos remite necesariamente al concepto de absurdo.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

Breton da gran importancia al sueño, pero en su *Primer manifiesto surrealista* habla también de la imaginación, y plantea que ha sido la lógica la que ha predominado hasta ese momento y que la imaginación debe ocupar el lugar que le corresponde. Reconcilia los contrarios fijando un punto donde real e imaginario, vida y muerte, pasado y futuro, forman una unidad.

En el cine cómico estadounidense “absurdo y surrealismo estaban dentro de la misma razón de ser de la comedia y en ocasiones eran la base de la comedia misma”.²³ La intención de estos cómicos era hacer reír al espectador y para ello contaban con múltiples elementos. Es por eso que Buñuel los admiraba tanto, pues poseían una esencia que él más tarde explotaría.

A Luis Buñuel se le ha considerado el representante del cine surrealista, pues la mayoría de sus películas contienen elementos que lo prueban, como el uso de secuencias ilógicas, el cambio de identidad de los objetos, las situaciones absurdas, los desdoblamientos, los sueños, además del humor y la provocación.

²³ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p. 348.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

Resulta difícil creer que estos cómicos estuvieran enterados del movimiento surrealista que se estaba gestando en Europa; además, para ese tiempo ellos ya tenían varias películas que muestran un surrealismo implícito; movimiento al que Freud dio fuerza por sus análisis respecto al inconsciente, el humor y el sueño.

Para Freud el chiste es la más social de todas las operaciones anímicas, cuya meta es ganar placer; en cambio, considera al sueño como un producto anímico pero asocial pues afirma que no tiene nada que comunicar, que al permanecer incomprensible para la persona, carece de interés para otra.²⁴

Lo que hace comunes a la farsa y la comedia lo constituyen la simpatía y el desprecio; pícaros y tontos comparten el mismo escenario, y estos conceptos se expresan tanto en los cómicos como en Buñuel mediante la provocación. En la farsa se desarrolla alguna situación absurda y hay un “ultraje familiar”; la farsa intenta evadirse de responsabilidades morales con un impulso de provocar, de hostilidad. “[El público] prefiere ver humillado al agente de la autoridad, al hombre pomposo,

²⁴ Teresa del Conde, *Las ideas estéticas de Freud*, p. 109.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

al que representa el poder, al bien vestido, al villano...”²⁵
Buñuel denigra a la burguesía en *El ángel exterminador*, se burla de la estrechez de la religión en *Simón del Desierto* y en *Viridiana*.

El cariño y respeto que tenían los surrealistas hacia aquellos cómicos era comprensible, pues sus personajes eran sujetos asociales, solitarios y poco cordiales, enfrentados al orden burgués. El surrealismo había reivindicado la función subversiva de la risa contra la actitud reverencial y de respeto hacia el poder político y social; además, los cómicos convierten la familia, la amistad, el amor y el trabajo en objetos de burla.²⁶

Fueron muchos los elementos que se conjugaron para dar como resultado un cine del absurdo con los cómicos estadounidenses. Las películas estaban hechas para proyectar 16 cuadros por segundo pero con el surgimiento del cine sonoro la proyección se convirtió en 24 cuadros por segundo, lo que ocasionó que las películas se vieran a una velocidad mayor. Esto se convirtió para nosotros en una característica del cine mudo, lo que “surtía un efecto psicológico y moral, esto es, lograba que los actos

²⁵ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p. 32.

²⁶ Román Gubern, *op. cit.*, pp. 302-303.

CONCEPTOS PARA ENTENDER EL CINE DEL ABSURDO

parecieran abstractos y automáticos, cuando en la vida real eran concretos y sujetos al libre albedrío”.²⁷

Los efectos especiales eran muy austeros, había un riesgo real para los actores y muchos de ellos no usaban dobles, así que se trataba de verdaderos acróbatas. La creatividad era otro elemento muy importante no sólo para proponer nuevos *gags* sino para llevarlos a cabo como acondicionar casas, autos, amaestrar animales, etcétera.

²⁷ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 230.

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

Buñuel era ferviente admirador del cine cómico estadounidense pero no sabemos exactamente qué películas vio, por lo que se debe considerar que retenía en su memoria escenas que posteriormente recreaba en su obra. Por este motivo me di a la tarea de revisar múltiples cintas representantes de este género, donde encontré las siguientes similitudes:

El amor frustrado. Es común ver en los cómicos que el amor de pareja no se consuma. Keaton con frecuencia se enamora de la mujer menos indicada; en *Neighbors* (1920), le implicará mucho esfuerzo estar cerca de su amada por la oposición de los padres (véase imagen 1). En *The Flying Deuces* (1939) Hardy se enamora de una mujer que no le corresponde y además lo ha engañado, por lo que intentará suicidarse (véase imagen 2). “En las películas cómicas el amor es un juego asexual y falso. Un motivo más de risa...”²⁸

De igual manera, Buñuel plasma casi en todas sus películas el amor insatisfecho, donde se puede

²⁸ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p. 38.

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

llegar incluso a la muerte, y plantea varias causas de tal insatisfacción. Don Ramiro en *El gran calavera* atribuye su alcoholismo a la muerte prematura de su amada esposa; el prometido de su hija es un ambicioso que lo que busca de ella es su fortuna, no su cariño. En *La hija del engaño*, la esposa de don Quintín mete en su casa al amante mientras él sale de viaje (véase imagen 3). En *El Bruto* la insatisfacción está marcada por la pobreza y tener que adoptar a María como esposa pero con toda la familia; su relación con Meche fracasa, pues ella cree que él mató a su padre; don Andrés, un señor mayor y aburrido, no satisface a su esposa Paloma (véase imagen 4). En *Él*, se plantea el problema de los celos y la paranoia (véase imagen 5). En *Bella de día*, el trauma de la protagonista porque abusaron sexualmente de ella durante su infancia no le permite consumir su amor con su paciente esposo. En *Abismos de pasión*, Catalina y Alejandro no consuman su amor, pues éste se dio por conveniencia (véase imagen 6). En *El río y la muerte*, el problema es el odio entre dos familias y el deseo de venganza. En *La fiebre sube al Pao*, Inés se casó con Vargas, el gobernador, para huir de su familia, con quienes no se sentía libre. El tío de *Tristana* se enamora de ella pero se aprovecha porque depende

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

completamente de él y la trata como esposa aunque ella no lo quiera. En *Viridiana* también es el tío el que se aprovecha de su situación y quiere ver en ella a su esposa muerta, frustrándole su formación religiosa (véase imagen 7). En *Nazarín*, el enano se enamora de Ándara, pero a ella lo que le interesa es apartarse de la mala vida que lleva. La sociedad no permite la consumación del amor ni la satisfacción sexual de la pareja en *La edad de oro* (véase imagen 8).

La indiferencia. Cuando Hardy decide suicidarse en *The Flying Deuces*, aventándose al río, Laurel se despide de él como si se fueran a ver más tarde o al día siguiente (véase imagen 9); con la misma indiferencia que sucede el milagro de las manos en *Simón del Desierto*. Es decir, aquellos cómicos no dan la importancia que el público damos a situaciones de vida y muerte, no hay sobresaltos ni drama, es tan sólo una situación más, y con esa misma indiferencia las toman los personajes que presenciaron el milagro del hombre a quien, por robar, le habían cortado las manos y Simón se las devuelve (véase imagen 10). Hemos visto que para Camus el suicidio es una solución ante lo absurdo; sin embargo, en *The Flying Deuces* lo

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

absurdo es el suicidio mismo y la indiferencia de su mejor amigo. En *Ese oscuro objeto del deseo* cae una mosca grande en la copa de Mateo por lo que llama al mesero, ninguno hace mayor escándalo, el mesero simplemente decide cambiarle la copa; un par de gitanas le insisten a don Mateo en leerle la mano, finalmente acepta y la gitana le dice que les dé unas monedas para el bebé de su amiga; Mateo se acerca a acariciar al bebé que en realidad es un cerdito, pero no muestra sorpresa, les da las monedas (véase imagen 11).

Las ventanas. Se trata de un *gag* que utilizan los cómicos con mucha frecuencia para entrar y salir de una casa como si fueran puertas. En *Sunnyside* (1919), Charles Chaplin, ante la insistencia de su jefe, se tiene que levantar a trabajar y todavía adormilado sale por la puerta, regresa por la ventana para volverse a acostar (véase imagen 12) y cuando ya no le queda de otra vuelve a salir por la ventana en vez de por la puerta; posteriormente Chaplin pierde su rebaño de vacas y cuando las está buscando sale una de ellas por la ventana de una casa (véase imagen 13). En *Get Out and Get Under* (1920), Harold Lloyd se mete por la ventana; igual Keaton para ver a su prometida en

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

Neighbors (véase imagen 14) y en *The General* (1926). En *A Fresh Start* el amante tratará de escapar por la ventana antes de ser descubierto (véase imagen 15), mientras que un león entra para enredar más el lío amoroso (véase imagen 16). Este recurso también lo usó con frecuencia Buñuel; en *La hija del engaño*, Martha sale por la ventana para escapar del señor que la adoptó y que bajo cualquier pretexto le propina una paliza (véase imagen 17); el amante de María tiene que salir por la ventana para evitar que lo mate. En *Abismos de pasión*, igual que en *Susana*, cae una tormenta, Alejandro se asoma por una ventana, toca, María la sirvienta le pide que se vaya pero él rompe los cristales y entra; esta escena se repite pero con Isabel, quien le advierte que Ricardo quiere matarlo. En *El río y la muerte*, Felipe entra a ver a “Chinelitas” y se mete por la ventana para pedirle que lo acompañe a comprar unos aretes; salen por la puerta. En general, en el cine cómico estadounidense los personajes suelen entrar por la ventana y no tanto salir; en cambio, en el cine de Buñuel entran y salen por la ventana, aun teniendo la puerta al lado. En *Nazarín*, este suceso es más evidente: el padre Nazario entra o sale por la ventana como si fuera una puerta (véase imagen 18); llegan dos hombres

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

a buscarlo que entran y salen por la ventana; después, la señora que le pide una olla prestada (véase imagen 19); el padre da limosnas y consejos por la ventana. Aunque la función de una ventana originalmente sea para que entre luz y para que circule el aire, incluso para poder ver hacia el exterior, tanto los cómicos como Buñuel hacen un cambio de identidad de este objeto, pues aun teniendo la puerta al lado prefieren utilizar la ventana.

Los animales. Osos, cabras, vacas, perros, caballos, etc. son usados en la mayoría de las películas cómicas. En *A Fresh Start* (1920) entran dos leones por la ventana de una casa donde se está tratando de resolver un asunto de infidelidad; cuando uno de los intrusos se mete a la cama por miedo, uno de los leones se acuesta junto a él, es decir, “duerme con el enemigo” (véase imagen 20). Tanto en *Yukon Jake* (1924), con Ben Turpin como en *The General*, con Buster Keaton, sale un oso; en general los cómicos usan animales para enfatizar una escena cómica, para provocar risa en el espectador. Chaplin en *Sunnyside* coloca una gallina sobre la sartén que está en la estufa, el ave pone un huevo que él cocina (véase imagen 21), posteriormente irá por una vaca que introduce a la

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

cocina para ordeñarla y servir leche directamente en la taza (véase imagen 22); la gente que va saliendo de la iglesia comienza a pelearse, entonces Chaplin entra y sale montado en un toro (véase imagen 23); luego, está en la casa de su novia y va a tocar el piano pero de repente entra una cabra pequeña y se pone detrás de éste, entonces “ya no hay sonido”, los dos están sorprendidos porque mientras ella tocaba, todo funcionaba bien; entra la mamá cabra y el piano hace unos “sonidos extraños”, cuando Chaplin se da cuenta de qué se trata, la cabra ya se está comiendo la partitura (véase imagen 24).

Buñuel también hace un uso frecuente de los animales, pero en la mayoría de sus películas los descontextualiza, los invita a pasar a la casa y a que anuncien lo que sigue; así, acuesta a la vaca en la cama en *La edad de oro* (véase imagen 25) y deja pasear al oso igual que a los corderos en *El ángel exterminador* (véanse imágenes 26 y 27); Silvia Pinal venda los ojos al último cordero antes de que lo maten.

El animal más recurrente en Buñuel es la gallina. En *Los olvidados* pone a una gallina frente al ciego que ha sido golpeado y está tirado en el suelo, como si se

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

estuvieran viendo a los ojos; Pedro golpea con una vara a varias gallinas hasta matarlas por la frustración de su encierro (véase imagen 28). Después de que El Jaibo mata a Pedro, pasa una gallina sobre su cadáver (véase imagen 29). En *El fantasma de la libertad*, está un hombre acostado junto a su esposa pero no puede dormir, ve pasar frente a la cama una gallina y luego un avestruz (véase imagen 30). La policía le dispara al *Bruto* y lo matan; entonces, Paloma se acerca, ella lo había delatado y hay una gallina subida en un barandal que se le queda viendo anunciando la traición (véase imagen 31). Buñuel alude con frecuencia a los textos de la *Biblia* y en el caso de los gallos y gallinas, recordemos la negación de Pedro a Jesús donde éste le advierte: “[...] en verdad te digo que no cantará el gallo antes que tres veces me niegues” (Jn 13, 38). También en el Evangelio según San Mateo: “¡Jerusalén, Jerusalén, que matas a los profetas y apedreas a los que te son enviados! ¡Cuántas veces quise reunir a tus hijos a la manera que la gallina reúne a sus pollos bajo las alas y no quisiste!” (Mt 23, 37). Hay dichos populares en que también se mencionan estos animales: “Ése no le da agua ni al gallo de la Pasión”.

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

En *Subida al cielo*, dos personas abordan el autobús con corderos y chivas; lo absurdo aquí tiene que ver con la aparición espontánea pero también con el lugar. En *La ilusión viaja en tranvía* cuelgan en el pasamanos del autobús cabezas de cerdo, de res y partes de animales muertos; parece una verdadera carnicería, nos remite a un rastro.

En *Robinson Crusoe* él se acompaña de múltiples animales, pero la escena que resulta extraña es cuando Rex, su perro, ha tenido cría pero no aparece la madre; una gata los amamanta, extrañamente no vuelven a aparecer. Hace parejas ilógicas: perro y gata, oso y cordero, que en la realidad entre ellos se matarían.

Algunas de las escenas con animales anuncian lo que sigue; por ejemplo, cuando en *El diario de una recamarera*, el sirviente que saca al pato del corral y lo mata pero primero lo tortura; anticipa la violación y el asesinato que va a cometer con la niña (véase imagen 32). El gallo que canta anuncia la muerte de Felipe Anguiano en *El río y la muerte*. En *La joven*, el zorro que se come a la gallina prefigura la intención sexual del hombre hacia la adolescente (véase imagen 33).

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

Afilarse la navaja. En la película *Captain Kidd's Kids* (1919), uno de los sirvientes de Lloyd se siente apresurado porque es el día de la boda de su patrón; lo quiere ayudar a rasurarse pero la navaja no tiene filo, Lloyd se desespera y le quita la navaja; comienza a afilarla pero se rompe la tira afiladora (véase imagen 34); entonces, toma los tirantes que trae puestos su sirviente para intentar con ellos pero los corta y sigue buscando (véase imagen 35), hasta que lo logra poniéndole agua al disco de música que da vueltas y luego coloca la navaja sujetándola con las manos: primero afila una parte, luego la otra, en el tocadiscos; para comprobar que tiene buen filo le corta el bigote a otro sirviente que va pasando. La escena es muy similar a la del comienzo de *Un perro andaluz*, donde es el mismo Buñuel quien aparece afilando la navaja con la que será cortado el ojo (véanse imágenes 36 y 37).

La tormenta, la ventana y el comedor. En *The General*, Keaton corre por entre la yerba bajo una fuerte tormenta, se asoma a la ventana de una casa y entra (véanse imágenes 38 y 39), toma algunos víveres y al escuchar unas voces se esconde bajo la mesa del comedor; oye que tienen prisionera a una mujer, se trata de la dama a la que él

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

pretendía; dan por terminada la reunión y encierran a la mujer; le piden a uno que se quede a vigilarla y éste, de mala gana, apaga la luz y coloca su almohada y una cobija, se acuesta en el suelo; sale Keaton del comedor y se topa con un guardia a quien golpea para llegar a la ventana del cuarto donde está su prometida prisionera, entra y le tapa la boca para que no grite, salen por la ventana, intentan escapar pero está muy oscuro y la lluvia continúa con gran intensidad. Se “dibuja” un rayo en el cielo y cae un árbol frente a ellos; él le pide que tenga calma pero aparece frente a ellos un gran oso, cuando intentan avanzar ella cae en una trampa para osos, pero logran liberarse; se quedan abrazados toda la noche, escena común del teatro del absurdo. Esta escena de la lluvia y Keaton que quiere entrar a la casa la recrea Luis Buñuel en *Susana* (1951): ella se ha escapado de la cárcel gracias a un milagro, hay una gran tormenta eléctrica y al fin llega a una hacienda, se asoma por una ventana donde la señora de la casa la ve desde el comedor y dos empleados salen a rescatarla (véanse imágenes 40 y 41).

Estética social. Tanto los cómicos como Buñuel rescatan personajes que por ser “diferentes” son rechazados por

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

la sociedad; con ellos marcan contrastes al hacer parejas para enfatizar una escena cómica. Aunque sí contrataban enanos, los cómicos usaban con más frecuencia a los gigantes pues derrotar a un enano no tenía mucho sentido. En *Why Worry* (1923), sale un gigante junto a Harold Lloyd que enfatiza la fuerza que se necesita para ayudarlo a sacar una muela que le causa malestar (véase imagen 42). En *Bliss* (1917), de pronto aparece un enano en el baile de familia haciendo pareja con una mujer alta y voluminosa (véase imagen 43). En *Dippy Dentist* (1920), vemos a un enano muy “pequeño” durante una persecución policiaca (véase imagen 44). En *Hey There* (1918), Harold Lloyd tiene que cargar junto con otro hombre un piano, en eso va pasando un enano y lo pone bajo el piano para que lo sostenga (véase imagen 45). En *Sunnyside* es un enano el que carga las maletas en el hotel donde Chaplin trabaja. Para Ben Turpin, el estrabismo es parte de su comicidad (véase imagen 46).

Buñuel retoma a estos personajes “anormales” pero les da otra identidad; así, vemos enanos constantemente como el de *Simón del Desierto* (véase imagen 47) o el que va en el tren de *Ese oscuro objeto del deseo* (véase

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

imagen 48) y en *Nazarín*, al que molestan colgándolo en un árbol, pasándole una cuerda por la cintura. El ciego de *Los olvidados* (véase imagen 49) o el hombre sin piernas que se desplaza usando una especie de patineta (véase imagen 50); el manco de *Simón del Desierto*, o en *Tristana*, a ella misma le cortan una pierna (véase imagen 51), aparece otro cojo que vende billetes de lotería y el sordomudo; la muda de *La muerte en este jardín*; el cojo de *Subida al cielo*, con su pierna de palo que se le atasca en el lodo; en *El Bruto*, un hombre con una muleta. Además de estos rechazados, en su estética social, tanto los cómicos estadounidenses como Buñuel abordan el tema de la pobreza, por ejemplo en *Viridiana* (véase imagen 52), *Los olvidados*, *El Bruto*, *Las Hurdes*, *El río y la muerte* y en *Simón del Desierto*.

La comedia y la farsa. Bentley apunta que la extensión de la farsa hacia el cine fue de 1912 a 1927 como una eventualidad mecánica, pues se adaptaba perfectamente a la pantalla silenciosa, incluso con mayores posibilidades que el escenario teatral, refiriéndose a la caza y persecuciones tradicionales.²⁹

²⁹ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 235.

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

Bentley habla de la “dialéctica de la farsa”, que consiste en la contraposición de una fantasía libre o extravagante y la realidad insignificante de la vida cotidiana, por lo que esta dialéctica aplica a los cómicos pero en Buñuel la cotidianidad no es insignificante; por el contrario, esto es lo importante y después viene la parte de la comedia, donde una vez que conocemos la realidad la eleva a un nivel surreal por medio de otros elementos.

En la farsa hay una acumulación de coincidencias absurdas, por lo que dentro de ésta se puede crear un mundo que contenga hechos fortuitos que resultan agradables e inevitables; por ejemplo, el milagro que hace Simón al devolver las manos al ladrón.

La farsa ofrece una forma simple de placer: el placer de golpear a nuestro enemigo sin que el golpe nos sea devuelto, no se permite que la amargura fluya, no nos sentimos inclinados a sentir pena por las víctimas, disfrutamos ser victimarios. La ironía aquí es que este concepto aplica perfectamente a los cómicos estadounidenses porque se burlan de su propia realidad; sin embargo Buñuel, sin llegar a la tragedia, sí permite

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

que la amargura fluya y deja que el espectador decida si siente pena por las víctimas de situaciones cotidianas. El cine de Buñuel es farsa pero también es comedia. “El arte de la comedia [...] es un arte desengañador, que nos ayuda a emanciparnos de errores que desenmascara”.³⁰

Las patadas. Buñuel no perdió la oportunidad para dar al menos una patada en *La hija del engaño*. Don Quintín que por tener dinero y cierto poder ha sido muy agresivo incluso con su propia hija, sin saber de quién se trataba; y para contribuir al final feliz le pide a “Angelito” que le de una patada como prueba de que no tomará venganza, Angelito le advierte que tiene muchas ganas de hacerlo y como don Quintín le insiste, éste toma vuelo y obedece las órdenes de su patrón (véase imagen 53). Este es uno de los *gags* más utilizados en las películas del cine cómico estadounidense, por ejemplo en *Fra Diavolo* (1933), Hardy le propinará a Laurel una buena patada por las tonterías cometidas (véase imagen 54); en *Sunnyside*, el patrón de Chaplin se cansa de insistirle en que se despierte para que comience a trabajar pero Chaplin tiene tanto sueño que se las ingenia para fingir que ya está levantado por lo que se hace acreedor al menos a dos patadas (véanse imágenes 55 y 56).

³⁰ *Ibid.*, p. 286

SIMILITUDES DEL CINE CÓMICO ESTADUNIDENSE CON EL CINE DE LUIS BUÑUEL

Los mojados. Otra oportunidad que no dejó pasar Luis Buñuel fue la de utilizar agua para mojar a dos personajes, en este caso se trata de la misma película, *Ese oscuro objeto del deseo*, donde casi al principio Mateo va en un tren que empieza a caminar, llega Conchita, su amor imposible pero él está tan molesto que paga porque le lleven una cubeta con agua, la que deposita en la cabeza de ella (véase imagen 57). Mientras viaja, y para saciar la curiosidad de sus compañeros de camarote cuenta la historia de porqué la ha mojado y justo cuando termina de contar llega Conchita con otra cubeta y también se la vacía en la cabeza (véase imagen 58). Recordemos que la primer película de mojados fue el corto llamado *L'arroseur arrosé* (1895) (véase imagen 59). Otro ejemplo de mojados es Hardy en *The Flying Deuces* que, primero porque le duele la cabeza, le pide a Laurel que moje la toalla con la intención de ponérsela pero Laurel primero le coloca la toalla seca y luego le vacía el agua (véase imagen 60); en otra escena, sin querer se sienta en una almohada de donde sale un chorro de agua que le moja la cara a Hardy (véase imagen 61).

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

Del total de las películas que Luis Buñuel dirigió, hay una que es absurda por excelencia: se trata de *El fantasma de la libertad*, donde la niña que reportan como extraviada se encuentra frente a ellos, incluso la policía hace una descripción para que la encuentren viéndola a ella misma; el baño, que es un lugar privado, se vuelve público mientras que el comer se vuelve privado; sin embargo, lo absurdo es muy evidente. Es por esta razón que preferí el análisis de *Simón del Desierto* pues tiene una gran cantidad de contradicciones pero que no son tan obvias sino que hay que descubrirlas.

Por otro lado, parto de que la estructura de los sueños tiene mucho que ver con el cine, pues hay imágenes, diálogos, personajes que no son lo que parecen, objetos que representan otra cosa, y más; incluso, vemos los sueños como en una pantalla. Particularmente respecto al cine de Buñuel, no sólo por la importancia que los surrealistas dieron al sueño sino también porque es muy probable que Buñuel haya leído el texto

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

La interpretación de los sueños de Sigmund Freud (pues en 1922 Biblioteca Nueva inició la publicación de las obras completas de Freud, por las que Buñuel estaba muy interesado),³¹ pudo haber tomado elementos para sus películas; como veremos, se presentan varias coincidencias.

En *La interpretación de los sueños* aparecen varios elementos que describen las circunstancias en las que se desarrolla *Simón del Desierto*, debido a que se ven reflejados los deseos de Simón tal y como sucede en un sueño.

La película *Simón del Desierto* está basada en la vida del monje asceta Simeón “El Estilita”, quien vivió del año 400 a 459. Nació en una aldea de nombre Sisa, cerca de Cilicia, en Siria. Su interés por el ascetismo comenzó al escuchar el Evangelio según San Mateo (Mt 5, 5-8): “Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán hartos. Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia. Bienaventurados los de limpio corazón, porque ellos verán a Dios. Bienaventurados los pacificadores, porque ellos serán llamados hijos de Dios”.

³¹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 150.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

El movimiento monástico fue introducido en Siria por Hilarión, a principios del siglo IV, sustentado básicamente por la caridad; mostraron mucho ingenio en la invención de penitencias.³² Buscaban formas muy diversas de ascesis para distinguirse de los demás.

Simeón “El Estilita”, muy conocido en el Imperio Romano particularmente por persas, medos, etíopes y hasta por los nómadas de Escitia, fue quien inició este tipo de ascesis: vivir en lo alto de una columna, después de haber sido expulsado del monasterio de Teleda (Antioquía), pues solía sobrepasar el rigor ascético: “en una ocasión pasó dos años enterrado hasta el pecho en el jardín, permanecía días sin dormir sobre un taco de madera, se ató una argolla al cuello[...].³³

En otra ocasión se amarró un cinturón tejido de hojas de palmera y se lo apretó tanto que se provocó una herida, se la dejó durante diez días por lo que le escurría sangre hasta que otro monje se dio cuenta y lo informó al superior, les costó mucho trabajo quitarle el cinturón y como continuaba con penitencias muy fuertes decidieron que era mal ejemplo y le pidieron que se retirara, así que

³² Paul Johnson, *Historia del cristianismo*, p. 192.

³³ Manuel Sotomayor y José Fernández Ubiña, *Historia del cristianismo*, p. 656.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA ***SIMÓN DEL DESIERTO***

se marchó a una cisterna sin agua. En una choza donde estuvo tres años decidió permanecer en cuarentena sin comer y se lo comentó al superintendente de los sacerdotes, Baso, pero éste le sugirió que no tomara el suicidio como una opción así que Simeón le propuso que le dejara diez panes y un cántaro con agua por si los necesitaba. Así fue y a los cuarenta días, la comida y el agua estaban intactos y él sin poder moverse. Veintiocho años dejó de probar alimento durante la cuaresma y permanecía mucho tiempo de pie, cantando.

Fue Teodoreto de Ciro quien escribió sobre los monjes de Siria. Proveniente de una familia rica y noble dedicó su actividad y fortuna a apoyar la vida ascética; usó su influencia para conseguir beneficios para la población por parte de magistrados, gobernadores e incluso de la familia imperial de Constantinopla.

Algunos de estos monjes, desde la niñez temprana, eran llevados por sus padres a los monasterios, para que no conocieran las “pasiones del mundo”. Vivían en lo alto de las montañas, al aire libre, soportando las

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

inclemencias del clima, o bien vivían en grutas o cuevas. Bloqueaban las entradas con piedras o arcilla, dejando un orificio para que les pasaran el escaso alimento, que bien podía ser fruta, legumbres, harina, cebada, habas o lentejas remojadas, granos de sal, es decir, comida que no se procesara utilizando el fuego, aunque también había quienes comían pan. Ingerían una vez a la semana, otros cada tercer día, y el agua también la consumían poco, aunque algunos de ellos se quedaban cuarenta días sin comer, imitando a Moisés y a Jesús. Ese mismo orificio lo utilizaban para comunicarse con las personas que querían platicar con ellos ya fuera para plantear algún problema o para hacer oración o cantar los salmos. La vestimenta que usaban eran túnicas de pelo de cabra.

Les ofrecían el sacerdocio y aunque muchos lo rechazaban por considerar que esa actividad los distraería de su ascetismo, a otros tantos los forzaban a aceptarlo. Pocos eran los que provenían de familias aristocráticas y renunciaban a sus riquezas materiales para entregarse a la vida espiritual; “la mayoría de los monjes descritos por Teodoreto tenían un nivel cultural muy bajo que en muchas ocasiones llegaba al analfabetismo”.³⁴

³⁴Teodoreto de Ciro, *Historias de los monjes de Siria*, p. 21.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

La gran mayoría de estos monjes eran varones; sin embargo, también había ascetas femeninas, entre las que Teodoreto de Ciro menciona a Domnina, Marana y Cira.³⁵

En ocasiones aceptaban tener discípulos por algún tiempo, pero cuando sentían la necesidad de estar solos, se adentraban por días en el desierto.

Cuando Simeón instaló la columna, para evitar bajar ató un madero del que se sostenía; después ya no fue necesario este mecanismo, pues podía aguantar los cuarenta días de pie. Allí donde mandó construir la columna cerrado hacia su entorno, el lugar fue conocido como Qal'at Simian (Montaña de Simeón) donde pasó el resto de su vida. Aún se conservan las ruinas del monasterio que se levantó a su muerte.³⁶

³⁵ *Ibid.*, pp. 198-199.

³⁶ *Ibid.*, p. 180.

* Durante el análisis de la película *Simón del Desierto* iré intercalando anécdotas de Simeón “El Estilita”, por lo que distinguiré los nombres: Simón cuando me refiera a la película y Simeón cuando me refiera al texto de Teodoreto de Ciro.

Juego de contrarios

En la película, los problemas de Simón* del Desierto son sus malos pensamientos y las tentaciones que recibe y sufre. Permanece como cualquier humano, entre la vida y la muerte; sin embargo, espera la vida eterna

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

en compañía de Dios. Es un personaje de ideas fijas: no cambia de actitud a pesar del acercamiento de su madre.

Simón, después de haber estado 6 años, 6 semanas y 6 días (666), pasa de la vieja a la nueva columna que el potentado Práxedes ha mandado hacer en agradecimiento y a nombre de su familia. Para Freud todos los objetos alargados representan el órgano genital masculino, por lo que dicha columna entra en esta clasificación. Es en esa edificación donde se desarrolla la vida de Simón; todo gira alrededor de ella, es decir, los deseos sexuales que prefiere reprimir para ganar la vida eterna en compañía de Dios. Freud considera los sueños como una “realización de deseos”.³⁷

Muchos de aquellos monjes sobrepasaban los noventa años de edad y cuando morían, la gente de las aldeas cercanas se peleaba por su cuerpo, o al menos buscaban conseguir pedacitos de sus ropas que guardaban como reliquias, tal como se ve en Simón que alguien aprovecha que él ha bajado de la columna para arrancarle un pedacito de la parte baja de su túnica.

³⁷ Freud, *op. cit.*, p. 214.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

La razón por la que muchos de ellos se negaban al sacerdocio era, como dijimos, porque esto les implicaba una distracción para su vida ascética. Simón se niega a que le otorguen la ordenación sacerdotal por considerarse indigno, un pecador. La nueva columna, además de estar recién construida, es más alta y cuenta con un cordón de protección. En el juego de contrarios considerado por Buñuel, se establece un diálogo singular entre la riqueza aristocrática y la pobreza del sacrificio; Práxedes busca el dinero, el bienestar y el reconocimiento social, Simón lo contrario, pero cuenta con el reconocimiento social, que en ocasiones es más fuerte que el oficial. Son dos personajes que se complementan, se necesitan el uno al otro porque Simón no tiene objeción en vivir en la nueva columna que por ser más alta le permite alejarse más de los hombres y estar cerca de Dios.

Cree Simón que entre más pobre, más sucio y al tener menos contacto con lo humano podrá estar más cerca de Dios en el momento de la muerte. No faltó quien aprovechara la situación del monje Simeón, por ejemplo, para hacer negocio vendiendo las ampollitas de aceite que él bendecía.³⁸

³⁸ Manuel Sotomayor y José Fernández Ubiña, *op. cit.*, p. 185.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

Simón tiene la capacidad de negar sus necesidades mundanas, incluidos sus deseos y por un acto contrario a esto, le llama la atención a Daniel, uno de los sacerdotes; le pone una trampa al decir que la mujer que acaba de pasar es tuerta; algo que Daniel niega porque la ha observado lo suficiente para darse cuenta de que tiene los dos ojos “sanos”. Simón le pregunta cómo es que ha olvidado los preceptos: “no pondrás tus ojos en mujer alguna”, “no te dejes seducir por mirada de hembra” y “no te dejes arder en el fuego de una contemplación vana”. En la práctica, los sacerdotes católicos dan consejos a los matrimonios, incluso de índole sexual a pesar de no tener permitida dicha experiencia; igualmente Simón, sin ser oficialmente un religioso, juzga el modo de actuar de Daniel y le pide que no vuelva a acercarse a él hasta que guarde moderación en su mirada. Esto no es precisamente un acto de humildad, pues Simón bien podría simplemente ocuparse de su labor espiritual y dejar de intervenir en los asuntos de los demás. Aquí Buñuel recurre a la provocación: los monjes de esa época eran muy buscados para pedirles consejos pero a Simón nadie se los pide, él los da pero más que consejos ordena y castiga, aprovechando su jerarquía social reprende a cualquiera e

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

impone castigos que serán atendidos inmediatamente. Si fuera tan humilde no ejercería esa superioridad.

Aunque Simón pretende alejarse de cualquier tentación vana ya que su búsqueda es espiritual, su posición le da un poder que ejerce en cada oportunidad; por ejemplo, al imponer castigos a Daniel y a Matías. Más tarde, Daniel le pedirá perdón por haber levantado los ojos frente a aquella mujer.

Aparece un grillo sobre la columna, lo toma con la mano y lo bendice, se siente tan satisfecho que se pregunta a quién más podrá bendecir:

—Esto de las bendiciones, además de ser un santo ejercicio, es muy entretenido y con eso no ofendo a nadie.

Se le presenta la oportunidad cuando llega el enano, dueño de la cabra, a pedirle que bendiga a su animal por estar mal preñado y Simón contesta:

—[...] a ti también te bendigo.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

Sin embargo el enano se ofende por tratarlo “al parejo” de sus cabras. Dice el enano como platicándole a la cabra:

—A mí se me hace que ése está dolido de aquí (se da un golpe en la cabeza) y ha de ser por darse sus “atracones” de puro aire.

Simón se encuentra en un lugar privilegiado: mientras hace votos para ganarse el cielo, también puede decidir sobre la vida de los demás; los castigos que impone no son sólo el desprecio sino que toma las acciones que él considera pertinentes como pedirles que se alejen de él por no ser dignos y él a su vez hace penitencia por no sentirse digno de Dios.

Considera que la vanidad es un elemento que lo aleja de Dios. Sin embargo, al tiempo que le da la bendición a Matías después de que le dejó sus alimentos, le hace una advertencia al observar que va muy aseado, diciéndole en seguida que la limpieza del cuerpo y de la ropa es pecado para quienes se entregan a la vida religiosa; pero Matías, con gesto amable, le dice que lo tomará en cuenta

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

y se va dando saltitos por el desierto. Disgustado, Simón comienza a rezar y dice que Matías es necio y presumido, haciéndolo responsable por su alejamiento de Dios; aquí está juzgando nuevamente, dejando la humildad a un lado. Afirma que la más despreciable de sus criaturas es el hombre, como si él no lo fuera. Matías le ha recordado que tiene cuerpo; claro que después viene el castigo, y como un mero capricho le pide a Zenón que aleje a ese muchacho imberbe (Matías), y que vuelva cuando las barbas le cubran las mejillas, poniendo de pretexto que puede caer en las tentaciones del maligno; es el único momento en que a Matías se le ve triste. La iglesia no ha exigido a Matías que deje de ser tan limpio y no causa problema el que sea lampiño, aunque se supone que en ella hay reglas estrictas; Simón se precia de ser humilde por lo que reprime la pulcritud de Matías; pero, al juzgarlo y reprimirlo, está precisamente dándole importancia a la limpieza y al arreglo personal de los demás, aunque no de sí mismo. Entonces, por momentos, Matías termina siendo más humilde que Simón, pues le lleva la comida sin un interés particular, y si bien para algunos monjes la falta de limpieza representaba una penitencia, no es eso lo que más le molesta a Simón de Matías sino toda su

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

actitud, pues es feliz con lo que hace.

En una de las entrevistas que le hacen Tomás Pérez Turrent y José de la Colina acerca de *Simón del Desierto*, Buñuel comenta: “Es una imagen tentadora, ¿verdad?, porque tenemos el máximo de espiritualismo junto al máximo de realismo”,³⁹ refiriéndose a una frase que le gustaba mucho a García Lorca acerca de cómo chorreaba la mierda por la columna, pero que Buñuel decidió no incluir en la película por “prurito realista”, pues un hombre como Simón que sólo come lechuga y agua no tiene grandes evacuaciones.

En este contexto, *Simón del Desierto* busca la espiritualidad e intenta olvidarse de lo terrenal. Sin embargo, en contraposición a esta espiritualidad, Buñuel agrega unos toques de ironía a lo largo de la película, pequeños regalos para el espectador; por ejemplo, cuando la mujer-demonio, después de aparecer como una niñita inocente, se despide de Simón y al ser descubierta se transforma en una bruja desnuda que carga una escoba y amenaza con volver para irse corriendo por el desierto. Otra escena con un toque de humor negro es cuando

³⁹ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 137.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

aparece la mujer-demonio disfrazada de Jesús, con barba y bigote y un cordero en los brazos, y logra engañar a Simón: le pide que baje de la columna para disfrutar de los placeres de la vida, pero ante la negativa de Simón ya no le importa ser descubierta, entonces suelta al cordero y lo hace volar de una patada. Más adelante Daniel le intenta explicar que el hombre mata por defender lo que cree que es suyo pero Simón no entiende; le pone un ejemplo práctico refiriéndose a la mochila donde le ponen la comida a Simón; sin embargo, éste queda sin entender el concepto de propiedad.

A Buñuel le gusta desafiar al espectador y lo hace con frecuencia. Cuando Simón baja de una columna para pasarse a la otra, las personas lo interceptan y le piden ayuda. Todos esperan recibir o al menos ver un milagro.

Teodoreto atribuye a estos monjes visiones proféticas, al grado de que algunos gobernantes se mudaron a vivir cerca de ellos para estar informados de lo que podía suceder. También menciona varios de los milagros que realizaron y que “La creencia en él [demonio] y en su actividad permanente era uno de los principios básicos de

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

la fe cristiana y estos monjes”,⁴⁰ entre otras cosas, también expulsaban demonios de los cuerpos de las personas.

Entre la multitud hay un hombre que por haber sido ladrón no tiene manos. Cabe señalar que, en *La interpretación de los sueños*, Freud simboliza al ladrón como el padre; en este caso el padre de Simón estaría representado por este ladrón y casualmente es al único que le hace un milagro. La esposa de éste quiere la compasión de Simón y aunque él le advierte que lo único que puede hacer es rogar, sin tener que voltear a ver al hombre el milagro sucede: el arrepentido ladrón ahora tiene manos. Lo que el público espera de los personajes es una acción más expresiva: un grito de asombro, de alegría, en primer lugar de él, de su esposa o de su hija, y también de los que presenciaron este milagro; pero no sucede. Cuando Simón le dice que dé las gracias y vuelva a sus quehaceres, lo que el hombre hace es verse las manos sin gesto alguno, ninguna emoción, entonces su hija le dice: —A ver las manos, padre, ¿son las mismas de antes? Él le da un empujón y le contesta:

—¡Cállate tonta!, déjame en paz.

⁴⁰ Teodoreto de Ciro, *op. cit.*, p. 21.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

Todo vuelve a la “normalidad”, incluso uno de los sacerdotes comenta que ya se retiren pues se han entretenido mucho con esas “entelequias”. Nuevamente la provocación de Buñuel pues, en vez de que los sacerdotes le den mayor importancia a este milagro, lo comentan como si sólo les hubiera hecho perder el tiempo.

Fuera de la mujer-demonio que le pone trampas a Simón, nadie lo ha cuestionado, lo que él dice se tiene que cumplir, hasta que aparece un sacerdote, quien coloca queso, pan y vino en su mochila; sin embargo, Simón tiene el voto de confianza del resto de los sacerdotes pero uno de ellos sí le pide explicación de lo sucedido; Simón contesta con metáforas; el religioso que lo acusa jura por Dios que él no ha puesto los alimentos. Entonces hay un pequeño lapso de duda; aquí es cuando la madre, con la mano, tapa un nido de hormigas. Cuando a este personaje le sale espuma por la boca, se convulsiona en el piso y le dice que todavía no acaba de atormentarlo, lo llama “hijo de zorra”, echa otras maldiciones:

—No pararé hasta hacer que salgan de tu asquerosa boca

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

las palabras nefandas contra el santísimo sacramento y su madre putativa.

Entre su blasfemia dice:

—¡Muera Jesucristo!— Uno de los padres ya confundido grita:

—¡Muera!— Pero corrige rápidamente:

—¡Viva!

Esta calumnia tampoco causa sorpresa a los personajes; en estas dos escenas, se manifiesta una actitud de indiferencia que desafía al espectador. “Se considera digno de recuerdo no lo más importante, como sucede en la vida despierta, sino por lo contrario, también lo más indiferente y nimio [...]”.⁴¹

Buñuel no utiliza los elementos recurrentes de otras películas como las ventanas en *Un perro andaluz* o *Nazarín*; o la alusión a los ojos en *Un perro andaluz*, *La edad de oro* o *Los olvidados*, pero sí a los animales, como el rebaño de

⁴¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 21.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

cabras que aparece al principio de la película, que anuncia la peregrinación como un segundo rebaño; las hormigas, que tapa la madre de Simón, el conejo al que le comparte un trozo de lechuga, el grillo al que bendice, la gallina a la que la madre corretea hasta alcanzarla. Además de los animales, conserva el “prodigio de Calanda”, es decir, la utilización de la mano en *Un perro andaluz* o en la sala de *El ángel exterminador*. En *Simón del Desierto* aparecen las manos en los muñones del ladrón que quería un milagro.⁴²

La “santidad” de Simón

Simón es considerado un santo pues además del bien que se procura es capaz hasta de hacer milagros, por lo que viene a colación el concepto de “prójimo”, cuya raíz del latín significa próximo y se refiere a la solidaridad: hacer el bien al que está más cerca y por proximidad familiar se encuentra la madre; incluso físicamente vive muy cerca de él pero es justo a quien Simón trata con la mayor indiferencia. Simón no hace el bien a su prójimo más próximo que es su madre; con esta actitud de indiferencia y desprecio está quebrantando esa santidad de la que él presume. La madre lo busca con

⁴² Román Gubern, *op. cit.*, p. 400.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

insistencia, por lo menos para hacerle una seña, pero Simón la ignora.

Simón rechaza el requesón y el pan, alimentos de buena calidad que le han sido ofrecidos. No los acepta para lograr el objetivo de su santidad, pero aquí Buñuel lo confronta con el enano quien no sabe nada de santidades, pues goza de los placeres sensuales y alimenticios, expresándole a Matías dicho placer al tocar las ubres de la cabra Domitila, acto del que Matías huye inmediatamente, además de degustar con gran alegría el queso y el pan que más adelante, aparentemente, serán extraídos de la mochila de Simón. Aquí la provocación de Buñuel es por el lado de una supuesta santidad de Simón, tan alejada de la naturaleza humana que busca su satisfacción aunque él mismo reconozca que no hay libertad para lograrla.

Cuando le pide al cura su bendición para subir a la nueva columna y éste lo que le ofrece es la ordenación sacerdotal, Simón se niega, no acepta esa “gracia” por ser pecador indigno. El sacerdote le hace una advertencia:

—Sube a tu calvario, Simón, y queda en paz... por ahora.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

Es decir, le augura una paz momentánea, anuncia que lo que predominará será la guerra interna de Simón.

Por otro lado Matías, que disfruta de llevarle el alimento a Simón —lechuga y agua—, también le ofrece aceite y pan, pero éste no accede a su tentación y le contesta:

—¡Vete en paz y déjame en mi guerra!

Es decir, le desea la paz a Matías, que él no puede tener; la guerra de Simón es, en este caso la lucha contra el deseo sexual, mientras Matías vive en paz, tranquilo, haciendo lo que le gusta.

Al no haber una realización del deseo de Simón recurre a la censura, a la represión de dichos deseos; entonces, dice Freud, sustituye lo desagradable por su contrario.⁴³ Simón reprime los sentimientos que tiene hacia su madre y la tentación de bajar a pisar la tierra y correr. En esta parte Buñuel usa el desdoblamiento como recurso técnico; entonces se ve a Simón corriendo, jugando tras de su madre y después los dos sentados en el suelo. Él recarga su cabeza en ella, escena que denota libertad.

⁴³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 295.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

La madre le pregunta si se acuerda de ella y él contesta que casi no, porque no tiene tiempo, entonces lo llama orgulloso y Simón dice:

—[...] orgulloso de mi libertad [...] o de mi esclavitud, madre.

Simón, Freud, los sueños y la libertad

Dicho desdoblamiento es como un sueño anidado, es decir, un sueño dentro de otro a lo que Freud nos dice: “el acto de soñar es [...] una regresión a las más tempranas circunstancias del soñador, una resurrección de su infancia, con todos sus impulsos instintivos y sus formas expresivas”.⁴⁴ Efectivamente, cuando Simón corre, alegre, parece un niño. Aquí lo que logra Buñuel, desde el punto de vista de Freud, es despojar el valor del deseo de su realidad y observar lo que efectivamente se está deseando: Simón desea estar con su madre.

Simón había decidido vivir en la columna para liberarse de los hombres y estar cerca de Dios; sin embargo, en el momento de dar una respuesta a la madre, Simón sabe que no es libre sino esclavo de sus tentaciones.

⁴⁴ *Íbid*, p. 341.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA ***SIMÓN DEL DESIERTO***

Hay un aparente rechazo hacia la madre; incluso los sacerdotes le ruegan que acepte que ella viva cerca de él. Simón acepta pero le da un abrazo de despedida; su rivalidad no es con el padre, pues éste no aparece ni es mencionado en toda la película. En todo caso, el lugar del padre es ocupado por Dios o si consideramos la interpretación de Freud, por el ladrón a quien Simón le hace el milagro; por este motivo no podemos hablar del complejo de Edipo que plantea Freud, aunque en el desdoblamiento aparece el amor reprimido hacia la madre, por lo que dicho complejo se encuentra en una fase preedípica, pues no hay una relación triangular padre-hijo-madre sino lo que predomina es el lazo de Simón con la madre.

Aparentemente Simón es un hombre solitario; pero la vida de soledad que pretende llevar se ve afectada por las frecuentes visitas que le hacen. Cuando no está bendiciendo algo o a alguien, recibe su alimento; cuando no, llegan a pedirle perdón o llegan las tentaciones personificadas por la mujer-demonio. En fin, siempre tiene algo que hacer. Una analogía con lo que afirma Freud: “sucede que nunca conseguimos mantener nuestro

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

reposo libre de todo estímulo [...] llegan sin interrupción hasta el sujeto estímulos de las más diversas procedencias, externos, internos y hasta de aquellas regiones de su cuerpo a las que nunca ha prestado la menor atención. De este estímulo queda el reposo perturbado [...]”.⁴⁵

Tal es el argumento que le da a su madre para no acordarse de ella. En cambio la madre, que realmente está sola, no hace alarde de ello y se conforma con que su hijo haya aceptado que viviera cerca de él. Ella lo observa y busca llamar su atención pero no lo logra a nivel consciente, y tampoco se entera de que Simón sí la recuerda aunque finja que no; se tiene que conformar con vivir cerca de él.

Simón es un hombre solitario como Robinson, el padre Nazario y el protagonista de *Él*. Dice Buñuel: “la soledad puede ser terrible pero también deseable. Lo reconozco en mí mismo [...] Hoy el silencio es casi imposible, algo precioso que es difícilísimo de encontrar en alguna parte”.⁴⁶ Esto resulta un tanto irónico pues al final de su vida, Buñuel, encontró el silencio en su sordera. El autor se funde con su personaje a través de su propia crítica. Buñuel personifica las tentaciones que agobian a Simón

⁴⁵ *Ibid*, p. 57.

⁴⁶ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, pp. 137-138.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

en forma de mujer-demonio, quien se presenta ante Simón y éste le pregunta:

—¿Quién eres?

—¡Soy una niñita inocente!

Entonces la “niña”, vestida de colegiala, muestra sus “inocentes piernas” cubiertas con unas medias oscuras adornadas con encaje y ligüero; se descubre los senos para enfatizar la provocación, a la que por supuesto Simón no accede. Aquí hay elementos contrarios que se encuentran en un mismo personaje, es decir, la lujuria disfrazada de inocencia con la finalidad de seducir a Simón.

Posteriormente, aparece ella a su lado en lo alto de la columna, mostrando lo largo de su lengua, pero como castigo por lo que ya vio y por no acceder a la tentación, le entierra un objeto en la espalda. Simón mira hacia abajo y está una mujer que de ser niña se ha convertido en una vieja bruja con escoba que lo amenaza diciendo:

—¡Volveré greñudo, volveré!

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

Para Freud el simbolismo tiene una sola función: “encubrir los temas prohibidos”,⁴⁷ y este recurso lo explota muy bien Buñuel al mostrar la represión sexual en *Simón del Desierto*, igual que en la mayoría de sus películas.

Simón está esperando el momento para que Dios recoja su alma y se pregunta constantemente cuánto le falta para ser digno de él; pero cuando la mujer-demonio disfrazada de Jesús, con bigote y barba, se acerca, Simón le dice:

—He aquí el más humilde de tus siervos.

No tarda mucho en darse cuenta de que se trata de Satanás; entonces lo hace responsable, no sólo de su distracción, sino de la perdición del género humano. Satanás, a su vez, en tono de burla, le pregunta:

—Si me arrepiento, ¿querrá Dios volverme a mi primitiva gloria?

Simón se da cuenta del riesgo de caer en tentaciones y pide a Dios algunos plazos: que si no se libra ahora del maligno lo hará mañana y si no en cinco años, en

⁴⁷ Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 237.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

diez y habla de las armas que utilizará: continencia, oración, caridad y humildad, de las cuales, finalmente, no respeta ninguna porque no resiste las tentaciones; maldice en medio de sus oraciones, impone castigos, juzga y es orgulloso y arrogante. Por haber tomado “al lobo por cordero”, se mantendrá parado en un solo pie hasta que “el Señor lo llame”. (Algunos monjes construían chozas de una altura menor a su estatura, lo que les obligaba a permanecer agachados todo el tiempo; otros permanecían de pie por muchas horas o días completos con los brazos levantados hacia el cielo).

Simón estuvo todo ese tiempo absteniéndose de los “placeres de la vida”, queriendo ganarse el cielo con todas sus penitencias y resistiendo incluso las tentaciones de Satanás para terminar en un mundo real que bien puede traducirse como infierno, pues es contrario a lo que él tanto anhelaba.

Buñuel rompe con la escena de búsqueda espiritual para entrar en la vida nocturna de Nueva York, una escena muy contradictoria. La mujer-demonio le dice a Simón

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *SIMÓN DEL DESIERTO*

que se prepare pues harán un viaje muy largo y que ellos dos se diferencian en muy poco:

—Creo, como tú, en Dios, y en cuanto a su único hijo tendríamos mucho de que hablar.

Se refiere, claro, a que ella también es hija de Dios. Aquí Simón ya es otro: fuma pipa, bebe, está aseado y con la barba y el pelo recortados. Para Freud, el cortarse el pelo representa la castración; en ese momento Simón, que ya no es del desierto sino de Nueva York, ha reprimido sus deseos sexuales. Sin embargo, como en *Viridiana* que al final acepta el partido de cartas con su primo y la servidumbre, Simón deja ver que su vida será otra.

Como la historia quedaba interrumpida, busqué un final que no fuera Simón rezando en su columna, pues eso ya lo habíamos visto demasiado tiempo. Yo estaba interesado en conocer la reacción de Simón al volver al 'mundo'. Pero resultó dudosa.⁴⁸

Todo el tiempo que estuvo haciendo aparentemente un trabajo espiritual, de oración y abstinencia en lo alto de

⁴⁸ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 139.

la columna queda anulada: lo que consiguió fue llegar en avión, al infierno, representado por un antro neoyorkino donde la multitud mueve sus cuerpos al ritmo del sensual baile *a-go-gó*.

CONCLUSIONES

El absurdo en el cine cómico estadounidense se ve representado mediante gags: el policía que cae, el empresario que pierde dinero, la casa que se deshace, el auto que baila; Buñuel emplea también el recurso del gag: las ventanas para entrar y salir, los animales que se pasean dentro de la casa, las gallinas que anuncian la traición... pero no lo utiliza como los cómicos que extraen fragmentos de la vida cotidiana y les dan un toque de humor sino en el sentido que plantea Agamben, mencionado anteriormente: de mordaza, de representar lo que no se puede decir con palabras; es más conceptual.

Los cómicos, en su provocación, humillan a la autoridad, a quien representa el poder, al bien vestido; Buñuel denigra a la burguesía de una forma paulatina y sutil, por ejemplo en *El ángel exterminador*; también critica la estrechez de la religión en *Viridiana* y *Simón del Desierto*.

En el cine cómico estadounidense no hay simbolismos difíciles de descifrar, las cosas son

CONCLUSIONES

como se ven, directas, claras, no hay más qué pensar en el momento, sino reír. A Buñuel hay que interpretarlo, intentar descifrar su simbolismo, aunque a veces resulta inútil, pues él mismo ha negado que en sus películas haya elementos ocultos... deja al espectador pensando.

El surrealismo, tanto en Luis Buñuel como en los cómicos del cine estadounidense, no es generacional ni se da por imitación, lo desarrollan de una forma natural, sin olvidar su momento histórico, los dos se alimentan de y generan la provocación. Aunque no se sabe exactamente qué películas vio Buñuel del cine cómico estadounidense, definitivamente influyeron en su obra, pues aprovechó muchos de los elementos que quedaron registrados en su memoria. Burlarse de la autoridad, la burguesía, el poder político y social, pues las diferencias de clase estaban bien marcadas; convertir en objeto de burla a la familia, la amistad, el amor y el trabajo, eran elementos suficientes para ganarse la admiración de los surrealistas, y aunque estos cómicos no estaban enterados del movimiento que se gestaba en Europa, contaban con esa esencia, igual que Buñuel. Este cine cómico estadounidense fue para Buñuel un motor que lo llevó a realizar más cine.

CONCLUSIONES

El principal objetivo de los cómicos era hacer reír y para ello se hacían de los elementos necesarios: directores, actores, animales, objetos, escenarios, expresiones, *gags*, considerando siempre el elemento de la provocación; para Buñuel, el principal objetivo era la provocación misma, cuestionar la religión, las reglas sociales, las normas del buen comportamiento, mostrar la realidad desnuda y por tanto, muchas veces cruda. Una realidad “real” a través de la surrealidad.

Buñuel pasa de la comedia a la farsa y en momentos breves llega hasta la tragedia, pero regresa siempre a la comedia; y aquí, el elemento esencial que explota es la provocación. Además, otro elemento esencial tanto para los cómicos como para Buñuel es el humor. Ambos manifiestan lo absurdo de la vida, los cómicos de una forma simple y directa van llevando al espectador hacia la risa; Buñuel hace pasar tragos amargos aunque también invita a la risa espontáneamente, pero hace sentir la crueldad que rebasa la realidad.

Buñuel ha planteado también la culpabilidad que carga el ser humano y que él mismo ha padecido

CONCLUSIONES

debido a la “batalla entre el instinto y la castidad” que exigía en ese momento, principalmente, la religión. Expresa repetidamente la represión sexual que muy probablemente confirmó en los textos de Freud y aunque los cómicos no tocan directamente este tema, queda implícito en la insatisfacción amorosa, tan frecuente en sus películas. En Buñuel tenemos que separar vida y obra, pues para poder apreciar su obra y quitarnos los prejuicios de su actuar como humano, contradictorio; por un lado expresaba tal represión y la falta de libertad del ser humano y por otro él impuso esto mismo al reprimir a su esposa y establecerle, por ejemplo, un horario fijo para sus relaciones sexuales, castigarla con su desprecio por haber bautizado a su primer hijo sin avisarle, quitarle el piano, en fin; Buñuel ejerció la libertad mediante su obra.

La improvisación en los cómicos estadounidenses estaba en los *gags*, desde que salían a la calle en busca de elementos de la vida cotidiana hasta en el orden que los proyectaban; en Buñuel, la improvisación consiste principalmente en dejar “errores” como parte de la película.

CONCLUSIONES

Buñuel no da crédito a los cómicos estadounidenses como no se lo da a nadie, pero definitivamente la influencia que ejercieron en su obra es evidente. Lo mismo sucede con Freud, aunque los surrealistas sí dan a éste un merecido reconocimiento por exponer la represión sexual, los sueños, el humor.

El gag extrae un pedacito de vida cotidiana, le pone un toque de humor y lo devuelve a través del arte, del cine en este caso. Muestra un espejo donde, ahora sí, se vale reír. La farsa da la oportunidad de no pensar en las consecuencias; en la comedia hay la convicción de estar en lo cierto, de ser consciente. La comedia nos enseña que para poder reírnos de la vida primero hay que conocerla, que el absurdo es una parte importante en todo lugar y en todo momento, en tanto que los sueños dan al soñador la oportunidad de realizar sus deseos...

Con esta investigación no queda agotado el tema del absurdo ni en los cómicos estadounidenses ni en el cine de Buñuel; la cantidad de películas que se pueden analizar bajo esta mirada es todavía muy amplia y con muchos elementos que pueden motivar más investigación.

Ver una película del cine del absurdo es ver nuestra propia imperfección, con la garantía de que podremos reírnos de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Means without End. Notes on Politics*, University of Minnesota Press, 2000.
- ARANDA, J. Francisco, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969.
- ARNHEIM, Rudolph, *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971.
- AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985.
- AUMONT, Jacques y Marie, Michel, *Análisis del film*, Barcelona, Editorial Paidós, 1990.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, Trad. Labert Vanasco, México, Buenos Aires, Barcelona, Paidós, 1985.
- BEUCHOT, Mauricio, *Compendio de hermenéutica analógica*, México, Torres, 2007.
- _____, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1997.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Trad. Andrés Bosch, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- BUÑUEL, Luis, *Escritos*, edición de Manuel López Villegas, prólogo de Jean-Claude Carriér, Madrid, Páginas de espuma, 2000.
- _____, *Mi último suspiro (Memorias)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- CARBÓ, Eloy, et al, *Las películas de Laurel y Hardy*, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- CESARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- CIRO de, Teodoreto, *Historias de los monjes de Siria*, Trad. Ramón Teja, Madrid, Trotta, 2008.
- COLINA de la, José y Pérez Turrent, Tomás, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot ediciones, 2002.
- _____, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986.
- DEL CONDE, Teresa, *Las ideas estéticas de Freud*, México, Grijalbo, 1994.
- FAULSTICH, Werner y Korte, Helmut, *Cien años de cine 1895-1995. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, Siglo XXI, 1997.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2002
- GONZÁLEZ Casanova, Manuel, *El cine que vió Fósforo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003
- GONZÁLEZ Requena, Jesús, *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías y ejercicios de análisis*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.
- GUBERN, Román, *Historia del cine*, Vol. I y II, Barcelona, Editorial Lumen, 1973.
- _____, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- JOHNSON, Paul, *Historia del Cristianismo*, Barcelona, Vergara, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- PARDO, Jorge Manuel, *Luis Buñuel. Entre los sueños y la pesadilla*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2004.
- RUCAR de Buñuel, Jeanne y Martín del Campo, Marisol, *Memorias de una mujer sin piano*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI Editores, 1977.
- SÁNCHEZ, Francisco, *Todo Buñuel*, México, Cineteca Nacional, 1978.
- SOTOMAYOR, Manuel y Fernández Ubiña, José, *Historia del Cristianismo*, Granada: Trotta-Universidad de Granada, 2003
- TAIBO I, Paco Ignacio, *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico*, Tomos I y II, México, Conaculta-Filmoteca UNAM, 2005.
- URIBE, María de la Luz, *La comedia del arte*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1961

FILMOGRAFÍA

Filmografía de Buñuel

Simón del Desierto (1965)

Dirección: Luis Buñuel

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro

Fotografía: Gabriel Figueroa

Edición: Carlos Savage Jr.

Música: Raúl Lavista

Producción: Gustavo Alatríste

País: México

Formato: DVD

Filmografía del cine cómico estadounidense

Harold Lloyd

Get Out and Get Under (1920)

Why Worry (1923)

Bliss (1917)

Dippy Dentist (1920)

Hey There (1918)

Captain Kidd's Kids (1919)

FILMOGRAFÍA

Buster Keaton

Neighbors (1920)

The General (1926)

Laurel & Hardy

The Flying Deuces (1939)

Wrong Again (1929)

Fra Diavolo (1933)

Charles Chaplin

Sunnyside (1919)

Ben Turpin

Yukon Jake (1924)

Idle eyes (1928)

Lige Conley

A Fresh Start (1920)

APÉNDICE



Imagen 1. Harold Lloyd pretende casarse con su vecina pero el padre de ella tratará de impedirlo a toda costa en *Neighbors*.



Imagen 2. Hardy se enamora de Georgette pero ella le oculta que ya está comprometida con otro hombre en *The Flying Deuces*.



Imagen 3. Don Quintín maltrata a su esposa, pues ella le ha sido infiel en su propia casa en *La hija del engaño*.



Imagen 4. Paloma no es feliz con su esposo e intenta tener amores con *El Bruto*.



Imagen 5. Francisco intentará ahorcar a su esposa debido a su paranoia y a sus celos en *Él*.



Imagen 6. Eduardo intentará matar a Alejandro pues sabe que Catalina siente un amor especial por él en *Abismos de pasión*.



Imagen 7. El tío de Viridiana pretende abusar de ella para que no regrese al convento y se quede a vivir con él en *Viridiana*.



Imagen 8. En *La edad de oro*, la sociedad se opone a la consumación del amor y la satisfacción sexual de la pareja.



Imagen 9. Hardy ha decidido suicidarse por no ser correspondido su amor por Georgette; Laurel se despide de él como si se fueran a ver al día siguiente en *The Flying Deuces*.



Imagen 10. Simón hace el milagro de devolverle las manos a este hombre que por haber robado, las había perdido en *Simón del desierto*.



Imagen 11. Mateo acaricia al “bebé” de la gitana y le regala unas monedas en *Ese oscuro objeto del deseo*.



Imagen 12. Chaplin, con tal de seguir durmiendo, regresa a su cama, entra por la ventana para que su patrón no lo vea en *Sunnyside*.



Imagen 13. En *Sunnyside*, Chaplin busca el rebaño que perdió, inexplicablemente sale una de sus vacas por la ventana de una casa.



Imagen 14. En *Neighbors*, Harold Lloyd entra por la ventana a la casa de su novia, pues los padres se oponen a su relación.



Imagen 15. El amante tratará de escapar por la ventana antes de ser descubierto en *A Fresh Start*.



Imagen 16. A este león le han dejado una escalera que da a la ventana de una casa en *A Fresh Start*.



Imagen 17. En *La hija del engaño*, Martha escapa por la ventana para que su tutor no la siga maltratando.



Imagen 18. El padre Nazario entra y sale por la ventana de su casa y no por la puerta en *Nazarín*.



Imagen 19. Una de las vecinas del padre Nazario le hace una visita para pedirle una olla en *Nazarín*.



Imagen 20. En *A Fresh Start*, Lige Conley pretende ocultarse para no ser atacado por el león.



Imagen 21. Para preparar el desayuno, Chaplin espera a que la gallina ponga un huevo directamente en el sartén para después cocinarlo en *Sunnyside*.



Imagen 22. Chaplin prepara el desayuno, extrayendo directamente la leche de la vaca a la taza en *Sunnyside*.



Imagen 23. Chaplin busca el rebaño que perdió en *Sunnyside* y sale de una iglesia montado en un toro.



Imagen 24. La cabra hace que el piano produzca “sonidos” extraños y devora la partitura en *Sunnyside*.



Imagen 25. La famosa vaca de *La edad de oro*, se ve muy cómoda acostada en la cama.



Imagen 26. El oso pasea por la cocina en *El ángel exterminador*.



Imagen 27. En *El ángel exterminador*, Lucía le pide a su sirviente que saque a los corderos de la cocina.



Imagen 28. En *Los olvidados*, Pedro golpea con una vara a varias gallinas hasta matarlas y con eso desquita su coraje por estar encerrado.



Imagen 29. La gallina acompaña a Pedro durante su muerte en *Los olvidados*.



Imagen 30. Este hombre no logra conciliar el sueño entonces le suceden algunas cosas como ver pasar frente a su cama una gallina y luego una avestruz en *El fantasma de la libertad*.



Imagen 31. La gallina mira a Paloma como en señal de saber que ella delató al Bruto en *El Bruto*.



Imagen 32. Este sirviente matará al pato pero antes lo torturará; anuncia la violación y asesinato que cometerá con la niña en *El diario de una recamarera*.



Imagen 33. El zorro devorando a la gallina, prefigura la intención sexual del hombre hacia la adolescente en *La joven*.



Imagen 34. Harold Lloyd afile la navaja para rasurarse el día de su boda en *Captain Kidd's Kids*.



Imagen 35. Harold Lloyd intenta afile su navaja de rasurar con los tirantes de su sirviente en *Captain Kidd's Kids*.



Imagen 36. Buñuel afile una navaja de rasurar en *Un perro andaluz*.



Imagen 37. Buñuel afile la navaja con la que será cortado el ojo en *Un perro andaluz*.



Imagen 38. Buster Keaton, en medio de la tormenta, se asoma por una ventana en *The General*.



Imagen 39. Buster Keaton entra por la ventana a la casa, sin saber que ahí tienen prisionera a su novia en *The General*.



Imagen 40. Susana se asoma por la ventana para que la ayuden pues acaba de escapar de la prisión en *Susana*.



Imagen 41. Los dueños de la hacienda se preparan para cenar antes de ver a Susana en su ventana en *Susana*.



Imagen 42. En *Why Worry*, Harol Lloyd pretende ayudarle al gigante a sacarse una muela que le causa malestar.



Imagen 43. Este enano aparece espontáneamente bailando con una mujer de características opuestas a él en *Bliss*.



Imagen 44. El enano se dirige a una habitación donde parece haber una reunión de mafiosos en *Dippy Dentist*.



Imagen 45. Harold Lloyd se aprovecha de que va pasando un enano para ponerlo bajo el piano, mientras él coquetea con la mujer que está sentada en *Hey There*.



Imagen 46. Ben Turpin se da cuenta que el plátano que le ha regalado un bebé que paseaba en su carreola, es de plástico en *Idle Eyes*.



Imagen 47. Este enano le platica a la cabra su opinión respecto de Simón en la columna en *Simón del desierto*.



Imagen 48. El enano que sube al tren y durante el viaje será testigo de las anécdotas que cuenta Mateo en *Ese oscuro objeto del deseo*.



Imagen 49. El ciego de *Los olvidados* que acaba de ser golpeado y asaltado por un grupo de jóvenes.



Imagen 50. La solidaridad de grupo de estos jóvenes que pretenden el asalto contra la impotencia del hombre sin piernas en *Los olvidados*.



Imagen 51. Tristana desesperada en su soledad, da vueltas de un lado a otro de la casa, después de que le amputaron la pierna en *Tristana*.



Imagen 52. Los pobres a quienes Viridiana invita a vivir en su casa, disfrutaban por un día como si fueran ricos; posan para la foto, al centro un Jesús invidente en *Viridiana*.



Imagen 53. Buñuel no se quedó con las ganas de dar una patada, en *La hija del engaño* don Quintín le pide a “Angelito” que le de una patada para demostrar que ha cambiado su carácter.



Imagen 54. Hardy le da una de las típicas patadas a Laurel en *Fra Diavolo*.



Imagen 55. En *Sunnyside*, Chaplin recibe una patada a cargo de su patrón por no querer levantarse a trabajar.



Imagen 56. En *Sunnyside*, Chaplin decide regresar para recibir otra patada de su patrón.



Imagen 57. Mateo prefiere lanzarle a Conchita el agua de una cubeta que matarla por el coraje que le hizo pasar en *Ese oscuro objeto del deseo*.



Imagen 58. Buñuel tampoco se quedó con las ganas de jugar a los mojados y le da a Conchita la oportunidad de desquitarse de Mateo.



Imagen 59. La primera mojada del cine en *L'arroseur arrosé*.



Imagen 60. Hardy le pide a Laurel que moje la toalla, pues le duele la cabeza en *The Flying Deuces*.



Imagen 61. Uno de los gags más utilizados por los cómicos en *The Flying Deuces*.