

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**CRISTIANISMO, SURREALISMO Y SOCIEDAD EN EL CINE DE
LUIS BUÑUEL, UN ACERCAMIENTO.**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Licenciada en Sociología.
Presenta: Ilse Edith Rodarte Camacho
Asesora: Dra. Blanca Solares Altamirano

México, DF. 2013.



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.

Índice	Pág.
INTRODUCCIÓN	4
1. Capítulo I. Hitos para una biografía. El cristianismo de Luis Buñuel.	9
1.1 Infancia y juventud.	9
1.2 La Residencia de Estudiantes en Madrid (1917-1924)	12
1.3 París: la formación intelectual.	13
1.4 Buñuel cineasta.	14
1.5 Alternancia entre España y Estados Unidos.	15
1.6 México: Nazarín, Viridiana y Simón del Desierto.	18
1.6.1 Nazarín.	19
1.6.2 Viridiana.	20
1.6.3 Simón del Desierto.	22
1.7 Conclusiones.	23
1.7.2 El cristianismo de Buñuel.	25
2. Capítulo II. Buñuel Surrealista.	28
2.1 Antecedentes.	29
2.2 Romanticismo.	30
2.3 Dadaísmo: La función del rechazo.	34
2.4 El surrealismo: la búsqueda del punto supremo.	36
2.4.1 El humor	40
2.4.2 El sueño	41
2.4.3 La locura	43
2.4.4 La escritura automática.	44
2.4.5 Imaginación.	45
2.5 Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética.	46
2.5.1 Un perro andaluz	47
3. Capítulo III. Cine y sociedad en tres películas de Luis Buñuel.	51
3.1 Nazarín: La pasión según Buñuel.	51
3.2 Viridiana: Ni puta ni santa, sólo mujer.	67
Excursus: Reminiscencias del nombre	
3.2.1 Viridiana	80
3.3 Simón del Desierto: metáfora del sacrificio.	83
CONCLUSIONES	97
FILMOGRAFÍA	101
BIBLIOGRAFÍA	106

“No basta en efecto revelar al hombre la existencia de sus riquezas interiores: es preciso que pueda también disfrutarlas. Por ello a la rebelión individual del espíritu debe seguir una acción efectiva de transformación social. El individuo no debe escindirse en dos zonas hostiles entre si, por el contrario, sus actos deben armonizarse con sus tendencias profundas”.¹

¹ DUPLESSIS, Yvonne: *El surrealismo*. Oikos-tau ediciones. Barcelona, 1972. Pág. 6

² María Ángeles Caamaño, Una reflexión bajo el signo de Hermes: Los manifiestos del surrealismo

INTRODUCCIÓN

La modernidad se basa en el reconocimiento de la existencia de unas facultades irreductibles a las explicaciones lógicas. La labor del poeta consiste en explorar tierras incógnitas, en desbloquear mecanismos mentales desconocidos o minimizados que la ciencia investigará más tarde. Tales experiencias constituyen evidentemente desviaciones claras en relación con las normas establecidas por las ideologías dominantes. En el terreno del arte, la modernidad pasa por la voluntad decidida de no fijar las significaciones y recurre para ello a la ambigüedad sistemática, a la elipsis, a la alusión, a la discontinuidad, al doble sentido, al azar, al humor².

Nuestra investigación tiene como título “Cristianismo, Surrealismo y Sociedad en el cine de Luis Buñuel”. En ésta, intentaremos analizar y comprender la crítica al cristianismo del director español Luis Buñuel (1900- 1983) en tres películas donde el tema central es la religión: *Nazarín* (1959) , *Viridiana* (1960) y *Simón del desierto* (1961).

Me parece fundamental estudiar el tema del cristianismo en la obra de Luis Buñuel porque en el vasto trabajo de investigación sobre este autor, se carece de un análisis sobre el tema de la religión en su obra, siendo que este tema se encuentra en toda su filmografía. Pretendemos a través de la exposición y análisis del contexto histórico y cultural, explicar y describir la importancia de la mirada crítica de Luis Buñuel sobre el cristianismo en tres de sus obras (*Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto*), pues visto desde la perspectiva sociológica, puede conducir al enriquecimiento de los estudios culturales y de la religión, además de una mayor comprensión del hombre y su sociedad.

El encuentro de Luis Buñuel con el surrealismo le da las herramientas para hacer una crítica de la sociedad y de su contexto histórico, una España que transita

² María Ángeles Caamaño, Una reflexión bajo el signo de Hermes: Los manifiestos del surrealismo en Alain Verjat, (ed.) *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias sociales*. Editorial Anthropos, España, 1989. Pág. 235 y 236 .

hacia la modernidad, al igual que México. Luis Buñuel revela en una cruda radiografía de ambas sociedades, las consecuencias de la transición de estas sociedades católicas y tradicionales a la modernidad laica. Hace notar una serie de contradicciones, consecuencias e hibridaciones entre el deber ser moderno y la naturaleza del hombre. La crítica de Buñuel al cristianismo nos ayuda a comprender de mejor manera la dimensión religiosa del ser humano y su entorno social, además de mostrarnos las ambigüedades de la modernidad.

Consideramos que uno de los problemas de la actualidad, es que el ser humano, inmerso en la modernidad, guiado por la idea del progreso y dominado por la “razón instrumental” (Adorno y Horkheimer), trata de dominar la naturaleza del hombre. El ritmo de las imágenes que promueven el consumo se acelera cada vez más, pero el contenido de éstas es hiper-violento y sexualizado, no deja espacio en la vida para reflexionar acerca del “sentido” de la existencia y de las contradicciones de los valores modernos, trabajo-placer; progreso-felicidad. En este contexto, el cine de Luis Buñuel, cincuenta años después, sigue escandalizando y despertando un sentido crítico porque él reflejó en su obra la debilidad de los valores morales de la modernidad. La sociedad que Buñuel criticó sigue vigente porque el capitalismo sigue articulando los presupuestos de la sociedad contemporánea.

El pensamiento y la crítica de Buñuel se conforman en el periodo entre dos guerras mundiales y la Guerra Civil española. En este contexto bélico, él se encuentra con el movimiento surrealista del que será parte por varios años y que influyó de manera importante en su obra. Luis Buñuel es considerado como el cineasta surrealista más importante tras la realización de *Un perro Andaluz* (1929) y *La edad de Oro* (1930).

El primer capítulo de esta investigación abordará la biografía de Luis Buñuel para marcar el contexto político, cultural y social en el que se encontraba inmerso y encontrar los momentos importantes que marcarán su obra cinematográfica.

Señalaremos algunos elementos de su infancia, su estancia en la Residencia de Estudiantes en Madrid, su viaje a París, el encuentro con el surrealismo, su migración a Estados Unidos y su estancia en México. Mostraremos el origen vivencial de la crítica hacia la religión, su interés por la muerte y la sexualidad como formas de rebelión crítica hacia las instituciones sociales.

En el segundo capítulo expondremos el movimiento al cual perteneció Luis Buñuel durante varios años de su vida y que marcará toda su obra, el surrealismo. Hablaremos sobre los antecedentes del movimiento: el Romanticismo y el Dadaísmo; explicaremos sus técnicas y el primer acercamiento de Luis Buñuel a este movimiento con *Un perro Andaluz*. En este capítulo encontraremos que Luis Buñuel se mantuvo fiel a los fines y objetivos de este movimiento artístico hasta el final de su vida. Este movimiento dio sustento ideológico a toda su obra.

En el tercer capítulo abordaremos el análisis cinematográfico de las tres películas de Buñuel, ya mencionadas. Primero hablaremos acerca de la película *Nazarín*, realizada en México en 1959. Filme que relata la travesía quijotesca de un sacerdote llamado Nazarín en busca la realización de su deseo, ser hijo de Dios. En el camino, lo acompañarán dos mujeres malhabladas que simulan a un Sancho Panza. Nazarín se enfrentará, durante su trayecto, con una serie de obstáculos que le harán perder la fe en la sociedad pero de ninguna forma en sus principios divinos.

Después expondré mi análisis de la película *Viridiana*, obra que inaugura el regreso de Luis Buñuel a España después del exilio en un contexto político crítico para este país, la dictadura de Francisco Franco. La historia de una novicia que,

en apariencia, busca seguir el camino de Dios pero se encuentra con el desengaño. Buñuel erotiza la imagen pura de una novicia, idea que provoca al régimen franquista y a los valores burgueses del país español.

Por último, presentaré mi análisis sobre *Simón del Desierto*, filme que relatará la vida de un un monje ermitaño que vivió durante varios años sobre una columna predicando e ingiriendo lo indispensable para mantenerse vivo. Buñuel critica la negación del cuerpo por la modernidad a través del personaje de Simón.

Otro de los objetivos de analizar estas películas , como dice Jacques Aumont en su libro *La imagen*³, es que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Por esto, es necesario abordar desde un enfoque multidisciplinario que articule a la sociología y al cine, para comprender de una mejor forma al hombre y la sociedad. Articulando las estructuras de la mente humana sobre lo real. Porque la imagen trae sobre sí las cualidades indiferenciadas de la vida.

Es posible analizar sociológicamente una película porque todo filme es un espejo de la sociedad de la cual, el cineasta acepta o rechaza los valores, pero de la cual, de todas maneras, testifica. Por esto, es crucial para la sociología analizar uno de los problemas más complejos de las ciencias sociales, los puntos de contacto entre la vida y el arte.

Cada director cinematográfico testifica, a través de sus películas, el contexto social en el que se encuentra inmerso. El cine, con la óptica de quien lo maneja, refleja cierta perspectiva social plasmándola en su obra, dando al espectador la oportunidad de conocer otra mirada. Ciertos directores tienen una mirada aún más crítica y profunda, con la que pueden mostrar el negativo y el positivo de la

³ AMOUNT, Jacques: *La imagen*. Ediciones Paidós. España, 1992.

realidad. Así, Buñuel nos muestra la cruda crítica acerca de la sociedad de su contexto político y social, la española y la mexicana. Sociedades con un catolicismo arraigado y que comparten un contexto político de alguna manera similar, guardando las distancias.

Capítulo I

Hitos para una biografía: el cristianismo de Luis Buñuel

Como primera parte de esta investigación presentaré un perfil biográfico de Luis Buñuel. Es importante hacer el recorrido de la vida del autor para comprender el contexto de la realización de las tres películas que pretendo analizar y entender el porqué y el para qué de su crítica. La vida de Buñuel se expresa en sus obras. La crítica hacia la sociedad moderna y a la religión católica sólo puede entenderse en el desenvolvimiento de su vida.

1.1 Infancia y juventud.

Luis Buñuel Portolés nace el 22 de febrero de 1900 en Calanda, provincia de Teruel, Aragón, España. Es un poblado romano en el que las migraciones de árabes y visigodos hicieron presencia. En el siglo XV, no había en Calanda más que una familia de cristianos viejos. Para el año en que nació Buñuel contaba con menos de cinco mil habitantes.

Buñuel describe a Calanda como una provincia típicamente española, con un conservadurismo fuerte arraigado a la Iglesia católica, donde las clases sociales estaban marcadas, el valor del trabajo era fuerte y las costumbres eran inamovibles. Calanda poseía un paisaje desértico, que plasma en la mayoría de sus filmes, en especial *Viridiana*, *Nazarín* y *Simón del Desierto*, objeto de nuestro estudio.

Se puede decir que en el pueblo en que yo nací la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. Era una sociedad aislada e inmóvil en la que las diferencias de clases estaban bien marcadas. El respeto y la subordinación del pueblo trabajador a los grandes señores, a los terratenientes, profundamente arraigados en las antiguas costumbres,

parecían inmutables. La vida se desarrollaba, horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la Iglesia del Pilar. Las campanas anunciaban los oficios religiosos y los hechos de la vida cotidiana, con el toque de muerto y toque de agonía.⁴

La representación de la Semana Santa en Calanda y la percepción que tiene Buñuel sobre ésta, es un elemento fuerte que marca su vida y después se verá reflejado en su obra. La representación consta de una procesión de cuatrocientos hombres con grandes tambores.

A los pocos años de Luis Buñuel, su familia se traslada a Zaragoza, ciudad ordenada y llana, la cual años después los anarquistas la llamarían 'perla del sindicalismo' por la organización de la primera gran huelga socialista en España; Luis pasaría aquí su infancia, regresando a Calanda durante Semana Santa.

Los temas centrales en Buñuel quizá son la muerte, el sexo y la religión. Estos temas le intrigan desde su infancia porque son elementos que permean su ambiente familiar y social. Desde niño, al ser un atento observador de su entorno, se da cuenta que la sociedad católica con miras de burguesía a la que pertenece le teme a la muerte y al sexo, dimensiones humanas que se disfrazan con una religión represora. En su autobiografía dice:

¿Por qué hay en la religión católica ese horror al sexo? En una sociedad organizada y jerarquizada, el sexo, que no respeta barreras ni leyes, en cualquier momento puede convertirse en factor de desorden y en un verdadero peligro... el deseo y el placer son necesarios, ya que así lo quiere Dios; pero habría que desterrar del acto carnal toda imagen de concupiscencia (que es el simple deseo de amor), todo pensamiento impuro a favor de una sola idea: traer al mundo a un nuevo servidor de Dios.⁵

⁴ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993. Pág.14

⁵ *Ibíd.* Pág. 21

Mi infancia transcurrió en una atmósfera casi medieval (como la de casi todas las provincias españolas) entre mi pueblo natal y Zaragoza. Creo necesario hacer notar aquí que los dos sentimientos básicos de mi infancia, que perduraron hasta bien entrada la adolescencia, fueron los de un profundo erotismo, al principio sublimado en una gran fe religiosa, y una permanente consciencia de la muerte.⁶

Buñuel recuerda los paseos con su padre en Calanda y la impresión que tuvo al ver, en una de estas caminatas, un burro siendo carcomido por zopilotes. Esta escena marcó un profundo sentimiento de conciencia por la muerte.

Su padre Leonardo Buñuel era un comerciante que había amasado una fortuna en Cuba, tras irse a realizar su servicio militar y fundar una pequeña ferretería. Después de confiarles su negocio a dos socios, regresó a España. Al regreso a Calanda donde se le consideraba uno de los ricos del pueblo, según Buñuel, la fortuna de su padre rondaba los seis millones de pesetas, en un momento en que se decía que era el hombre más rico de España. Con la edad de cuarenta y tres años, con la decisión de casarse, anunció al pueblo que se casaría con la joven más sana y hermosa de Calanda, así, desposó a María Portolés de diecisiete años de edad. Fue una esposa ejemplar. Mujer de extraordinaria belleza que educó a sus siete hijos dentro de las más estrictas normas devotas en uso.⁷ Años después, la familia Buñuel se traslada a Zaragoza donde sería una de las familias más respetadas.

Luis Buñuel, concebido en París, fue el primero de siete hijos, tuvo cuatro hermanas y dos hermanos: María, Alicia, Conchita, Leonardo, Margarita y Alfonso.

En Zaragoza Luis, con seis años de edad, entró al colegio de los Hermanos Corazonistas, un colegio Marista instalado en España tras su expulsión en Francia. Después pasó al Instituto de Segunda Enseñanza de Zaragoza, con los Jesuitas

⁶ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 199. Pág. 59

⁷ ARANDA, J. Francisco: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Editorial Lumen. Segunda edición. España, 1975. Pág. 20

donde estudió el Bachillerato. Es con ellos con los que aprende a ser consciente de sus obligaciones y compromisos cristianos, aunque le desagradasen; con los que empieza su proceso de emancipación contra la fuerte disciplina y fuerte represión sexual y social. Sin tener en cuenta esta educación es difícil entender las complejas relaciones del cineasta con la religión, que van mucho más lejos y calan más hondo que el tosco anticlericalismo que en ocasiones se le atribuye.⁸

En esta institución se desarrollaba una enseñanza en la que, naturalmente, la religión ocupaba un lugar preeminente. Estudiábamos el catecismo, las vidas de los santos y la apologética. El latín nos era familiar. Algunas técnicas no eran sino reminiscencias de la argumentación escolástica.⁹

1.2 La Residencia de Estudiantes en Madrid (1917-1924).

A los diecisiete años se muda a Madrid. Tras la imposición de su padre, decide estudiar la carrera de ingeniero agrónomo. En el curso de sus estudios se inclinó, por gusto, al estudio de la naturaleza, en especial de los insectos. Tal era ese gusto que veía absurdo el estudiar durante varios años matemáticas, no sentía ninguna atracción hacia esta disciplina. Terminó por matricularse como entomólogo con la supervisión del Dr. Bolívar.¹⁰ Pasando los años concluyó que se veía más interesado por la literatura y las artes que en la fisionomía de los insectos, es así, contra el deseo de su padre, ya muerto, se graduó de la carrera de filosofía y letras en la Universidad de Madrid en 1924.

Es la Residencia de Estudiantes de la Universidad de Madrid, otro elemento que marca la vida y obra de Buñuel. En una atmosfera fuertemente intelectual y

⁸ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 1999. Pág. 34

⁹ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993. Pag.35

¹⁰ Este gusto por el estudio de la naturaleza lo lleva a ser aficionado a la lectura de Darwin, primer estímulo intelectual que hizo tambalear su fe a partir de la lectura *El origen de las especies*. Los autores que más han influido en su visión del mundo son Engels, Sade y Fabre con su monumental estudio sobre los insectos.

artística, conoce a sus grandes amigos, Federico García Lorca, Salvador Dalí y José Bello. Los primeros, grandes artistas del siglo XX. La cercana amistad a Federico lo hizo descubrir la poesía, en especial la española. Federico no creía en Dios, pero conservaba y cultivaba un gran sentido artístico de la religión.¹¹ Dalí ingresa a la Residencia tres años después y juntos, los tres, serían compañeros de inolvidables juergas.

La Residencia de Estudiantes es donde se formará artística e intelectualmente. Los primeros años, tras dejar la guía de Lorca, tenía un gran interés por la literatura. Asistía todos los sábados a tertulias donde se congregaba la *Generación de 1927*¹² con personajes como Ramón Gómez de la Serna, Jorge Luis Borges, Rafael Barradas, Ángel Samblacat, Guillermo de la Torre, Juan Chabás entre otros.¹³

1.3 París: la formación intelectual.

Después de la muerte de su padre 1923, Luis Buñuel decide mudarse a París con el objetivo de ser asistente de Eugenio de Ors, un director aclamado de teatro, con el que dirige *El retablo de Maese Pedro*, una obra de Falla inspirada en el famoso episodio del Quijote. En 1927 compone *Hamlet*, breve pieza de cámara en el *Café Select de París* con un grupo de amigos.¹⁴ En esta época se encuentra con la película *Der müde Tod* (Las tres luces, 1921)¹⁵ de Fritz Lang, obra que llevará a Buñuel a interesarse por el cine. Buñuel decide entrar a la *Academié de Cinéma* que era tutelada por Jean Epstein. A petición de Luis, Epstein le permitió desempeñar el cargo de ayudante de dirección en *Mauprat* (1926) y *La chute de la maison Usher* (1928). Al mismo tiempo se desempeña como crítico en *La Gaceta*

¹¹ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993. Pag. 72.

¹² Pedro Salinas, Jorgue Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Rafael Alberti.

¹³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 1999. Pág. 34

¹⁴ *Ibíd.* Pág. 38.

¹⁵ Es el título que se le dio en el idioma español.

Literaria de Madrid y la revista *Cahiers d'Art*. El surrealismo en Buñuel se gesta en la Residencia de Estudiantes, pero es en París donde recibe la formación ortodoxa en la vanguardia. El surrealismo para Buñuel es “La radical intención de superar el arte mediante su *realización* en la vida”.

Durante este periodo Luis Buñuel muestra interés en la hipnosis, disciplina que estudiará y practicará para después relacionarla con el cine. Para él, el cine tiene una carga hipnótica que deja la crítica del espectador débil.

Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale a la calle después de ver una película; callados, cabizbajos, ausentes. El público de teatro, de toros o de deporte, muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de la luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación.¹⁶

1.4 Buñuel cineasta.

Desde París, Buñuel manda a sus compañeros de la Residencia textos surrealistas e insta a Dalí a que viaje a París. Más tarde juntos realizarán, el guión de *Un perro andaluz*. En 1929, con las veinticinco mil pesetas que le presta su madre, roda la película y el 6 de junio en el *Studio de Ursulines* estrena el filme alcanzando un gran éxito entre la intelectualidad, exhibiéndose durante nueve meses en el *Studio 28*. Sobre *Un perro Andaluz* dice: “Esta película iba dirigida a los sentimientos del inconsciente humano y, por lo tanto, su valor universal, aunque resulte desagradable a cierto grupo de la sociedad, aferrada a los principios puritanos de la moral”.¹⁷

¹⁶ *Ibid.* Pág. 79

¹⁷ ARANDA, J. Francisco: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Editorial Lumen. Segunda edición. España, 1975. Pág. 82

A finales de 1929 Buñuel se reúne con Dalí para escribir el guión de *La edad de Oro*. Esta nueva colaboración no resulta tan armoniosa por la incompatibilidad entre Gala Eluard, gran amor de Dalí y Luis Buñuel. Buñuel comienza a rodar *La edad de Oro* en la primavera de 1930 sin Dalí, que se encontraba de viaje. Este filme, para Buñuel, trataba de un amor *fou*, un amor loco, “de un impulso irresistible que, en cualquier circunstancia, empuja el uno hacia el otro a un hombre y una mujer que nunca pueden unirse”.¹⁸ La primera proyección de la película se dio entre amigos íntimos de Buñuel, éstos la encontraron exquisita. Después se organizó otra en el cine Pantheon, a las diez de la mañana, con La flor y nata de París. Los invitados, al salir de la película, se marcharon de prisa, sin decir una palabra. Pronto se estrenaría en el Studio 28, al igual que *Un perro Andaluz* y se proyectó durante seis días a sala llena. El escándalo de *La edad de oro* consistió en el ataque contra el cine por los Camelots du Roi y las Jeunesses Patriotiques, juventudes de la ultraderecha francesa, que lanzaron bombas a la pantalla y rompieron butacas. Después de esto, la película se prohibió hasta 1980 en Nueva York y en 1981 en París.

1.5 Alternancia entre España y Estados Unidos.

Posteriormente, el 25 de noviembre de 1930, Buñuel viaja a Hollywood en calidad de observador para familiarizarse con el sistema de producción americano por parte de Metro –Goldwyn-Mayer. Buñuel sólo acudió unos días. En los años de 1931 a 1934 Luis Buñuel se encontrará residiendo alternadamente entre España y París.

Es en 1932 cuando se separa oficialmente del grupo surrealista porque se dio cuenta de la elitización de esta corriente. Buñuel escribe sobre esto “en 1932 me separé del grupo surrealista, aunque continué en buena armonía con mis ex

¹⁸ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993. Pág. 133

compañeros. Empezaba a no estar de acuerdo con aquella especie de aristocracia intelectual, con sus extremos artísticos y morales que nos asilaban del mundo y nos limitaban a nuestra propia compañía”.¹⁹

Estando en España se asocia con Ricardo María Urgoiti, ingeniero de sonido y empresario vasco, para armar una compañía cinematográfica comercial llamada *Filmófono*, para la cual produce cintas de corte populista,²⁰ tales como *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?*, *¡Centinela alerta!*. Aunque este proyecto se vio interrumpido por la Guerra Civil española. Al respecto Buñuel nos cuenta que “Durante el rodaje la situación se deterioraba rápidamente. En los meses que precedieron a la guerra el ambiente era irrespirable. Una iglesia en la que teníamos que rodar varias escenas fue incendiada por la multitud y tuvimos que buscar otra. Mientras hacíamos el montaje, había tiroteos por todas partes. La película se estrenó en plena Guerra Civil con gran éxito, éxito que se confirmaría en los países latinoamericanos. Por supuesto, yo no me beneficié de él”.²¹ En esta asociación, Urgoiti y Buñuel iban a realizar más de dieciocho películas juntos, entre ellas adaptaciones de obras de Benito Pérez Galdós, escritor costumbrista español, autor de *Tristana*, *Nazarín*. Obras que Buñuel sí adaptará posteriormente. Las demás adaptaciones no se podrán llevar a cabo por los acontecimientos bélicos de Europa que mantuvieron alejado a Buñuel del trabajo de supervisar la productora llamada, *Filmófono*.

La alternancia de lugares de residencia de Buñuel no queda clara en el periodo de la Guerra civil. En París, desde la Embajada Española, filma *España leal en armas* (1937) con Jean-Paul Le Chanois; filme de propaganda republicana. En 1938, se traslada a Hollywood con el pretexto de supervisar algunos proyectos como *Cargo*

¹⁹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 1999. Pág. 40

²⁰ Para salvaguardar su prestigio vanguardista, Buñuel pondrá como condición que no aparezca su nombre, utilizando a otros directores menos conocidos : Luis Marquina, José Luis Sáenz de Heredia y Jean Grémillon.

²¹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 1999. Pág. 42

of Innocence, que apoya a la causa republicana, que no logró prosperar. En Estados Unidos le sorprende el final de la Guerra Civil Española, en abril de 1939.

En 28 de julio redacta una Autobiografía para ingresar a la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York y que envía el 25 de septiembre. Logra conseguir un puesto, pero no consigue entrar al *noticiario The march of Time* para ser documentalista en Washington.

El 23 de junio de 1934 Buñuel se casa con Jeanne Rucar, francesa y ocho años más joven que él. El 9 de noviembre nacerá su primer hijo Juan Luis; y para julio de 1940 nace su segundo hijo, Rafael.

Entre 1941 y 1943 trabaja para la Coordinación de Asuntos Interamericanos que patrocinaba Nelson Rockefeller, regularizando su situación de inmigrante en julio de 1942 ante un tribunal gubernamental en Washington que analiza sus antecedentes políticos y aprueba su ciudadanía estadounidense.

Desde que había empezado la Guerra Europea, todo cambiaba, todo se cuarteaba y dividía alrededor nuestro. Durante aquella guerra, España se escindió en dos tendencias irreductibles que, veinte años después, se matarían entre sí. Toda la derecha, todos los elementos conservadores del país, se declararon germanófilos convencidos. Toda la izquierda, los que se decían liberales y modernos, abogaban por Francia y los aliados. Se acabó la calma provinciana, a ritmo lento y monótono, la jerarquía social indiscutible. Acababa de terminar el siglo XIX. Yo tenía diecisiete años.²²

Se traslada a Hollywood para trabajar como director en la Warner Brothers entre 1944 y 1945. Allí forma un equipo entre exilados españoles y espera filmar sus propias películas, entre ellas: *Los basureros de Los Ángeles*,²³ *La novia de los*

²² BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993. Pág. 38

²³ Con la colaboración de Man Ray, sobre un gran vertedero en el que se desarrollaba la historia de un adolescente. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 1999. Pág. 46

*ojos asombrados*²⁴ y *La bestia de cinco dedos*. Finalmente pierde su trabajo, por la calidad de los doblajes que hizo temer a la producción autóctona en los países hispanos a los que iban dirigidos, pues suponían una dura competencia con respecto a dicha producción y se decidió adoptar medidas proteccionistas frente a ellos.

En 1946 gracias a Denise Tual²⁵, a quien Buñuel había conocido en el rodaje de *Un perro andaluz*, surgió la oportunidad de rodar en México una adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Buñuel encantado por el recuerdo de su amistad con Lorca se dirige a México. Este proyecto no cuajará, pero es en este país donde consiguen contactar con el productor de origen ruso Óscar Dancingers, a quien había conocido en París. El 19 de este año, comenzó la filmación de *Gran Casino (1946)*. Película que constituye un tremendo fracaso, costándole así, tres años de inactividad. No se resigna a permanecer en México y es así como acepta la oferta de Iris Barry, Presidenta de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, de ser Secretario General de la misma, en París. Buñuel intenta cuadrar su estancia en México y en París, pero en 1947 Iris Barry le comunica que la propuesta no se llevará a cabo.

1.6 México: *Nazarín*, *Viridiana* y *Simón del Desierto*.

En México, Buñuel filmará veinte de sus treinta y dos películas; y vivirá en este país durante 36 años, adoptando la naturalidad en 1949.

El siguiente filme, para Óscar Dancingers²⁶, será *El gran Calavera* (1949) teniendo un gran éxito comercial. Ésta película trata sobre un viudo, rico y borrachín

²⁴ Con la colaboración de José Rubia Barcia, exiliado español.

²⁵ Productora casada con Pierre Batcheff, protagonista de *Un perro Andaluz*.

²⁶ Óscar Dancingers fue un productor de origen ruso que patrocinó nueve películas de Buñuel entre las que destacan *Los Olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951), *Él* (1952), entre otras.

llamado Ramiro que se deja explotar por sus hijos Virginia y Eduardo, su vago hermano Ladislao y su cuñada Milagros. Desesperado, su hermano Gregorio decide hacerle creer que ha quedado arruinado y que su familia debe trabajar para sobrevivir.

El éxito de esta película, permite realizar, en 1950, *Los Olvidados*. Filme que causa una gran hostilidad entre los mexicanos, pero le ayuda a obtener en el Festival de Cannes de 1951, el premio a mejor dirección y el de la crítica internacional, colocando a Buñuel nuevamente en la escena europea. Este filme cuenta con el apoyo moral de Octavio Paz, y simpatía del grupo surrealista, además de Iris Barry y Henry Langlois. Siguiendo una etapa en la que filmará *Susana* (1951), *La hija del engaño* (1951) y *Una mujer sin amor* (1951); en agosto de 1951 filmará *Subida al cielo*, bien acogida por la crítica.

En 1952, filma dos películas: *El bruto* y *Las aventuras de Robinson Crusoe*, su primer filme en inglés y en color. Este ritmo frenético continúa en 1953; año en el que filma *Él*, *Abismos de pasión* y en septiembre *La ilusión viaja en tranvía*. En 1954, filma *El río y la muerte* y *Ensayo de un Crimen*. Las buenas críticas a este último filme le abrirán las puertas del cine francés. En 1956, filma *La mort en ce jardin* con la colaboración de Luis Alcoriza y Raymond Queneau.

1.6.1 Nazarín

En los dos siguientes años Buñuel se plantea tres proyectos fílmicos: *La femme et le pantin*, *Thérèse Étienne* y *Dolores*; pero en lugar de éstos filmó, en 1958, *Nazarín*. Esta obra fue ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el premio André Bazin entre muchos otros galardones.

Nazarín es filmada en la región de Cuautla con la colaboración de Gabriel Figueroa como director de fotografía. Esta película fue la primera adaptación que realizó Buñuel de la obra de Pérez Galdós. Buñuel conserva al personaje según la novela, pero lo adapta a su época.

El final de *Nazarín* es controversial. Buñuel y los surrealistas rechazan la crítica escrita por Octavio Paz tras la proyección de la película, al referirse a la escena de la piña como una pérdida de la fe. Buñuel habla sobre esta escena de la siguiente manera.

Dice Buñuel:

La ambigüedad siempre flota por ahí...Pero, hablando en serio, no es que me proponga en mis películas poner cosas que lo mismo se pueden interpretar en blanco o negro. Sería hacer trampa. Lo que sé es que cualquier hombre, en una situación semejante a la de *Nazarín*, tiene impulsos contradictorios. Supongamos que soy *Nazarín* y estoy interiormente destruido, abrumado por mi fracaso como cura y como hombre. Me ofrecen una piña, por compasión, y mi primer movimiento es rechazarla. ¡Para piñas estoy yo ahora! Luego doy unos pasos y recapacito: esa pobre mujer me ha ofrecido lo que puede dar; no ve en mí un cura ni a un delincuente, sino a un hombre en desgracia; yo, en cambio, he tenido con ella un gesto violento de rechazo, una falta de humildad. Y vuelvo atrás y acepto la piña. No hay teorías ni metafísicas en la escena. Yo habría actuado así. *Nazarín* me es muy cercano.²⁷

1.6.2 *Viridiana*

El 4 de enero de 1961 comienza el rodaje de *Viridiana* en una finca en las afueras de Madrid. Gustavo Alatriste es el productor. El estreno de este filme le vale nuevamente la Palma de Oro, ataques del vaticano y la inexistencia legal de la

²⁷ Cit. Buñuel, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 1999. Pág.76

cinta, que comienza a exhibirse a partir de la copia utilizada en el festival bajo pabellón mexicano. Estrenada en 1976, tras la muerte de Franco, alcanzará “estatuto de existente” en el país español.

Buñuel escribe la historia en recuerdo de una santa poco conocida que había escuchado en el colegio de Zaragoza. Ante la noticia del rodaje en España, los amigos y españoles exiliados por la Guerra Civil protestaron contra Buñuel acusándolo como traidor; pero otro grupo de amigos, lo defendió.

Buñuel se refiere al personaje de Viridiana como una víctima más del desengaño. Ante esto, los personajes de Buñuel cambian, para bien o para mal. “Es el tema del Quijote, a fin de cuentas. Viridiana es en cierto modo un Quijote con faldas. Don Quijote defiende a los mendigos y ellos también la atacan. Viridiana vuelve a la realidad, acepta el mundo como es. Un sueño de locura y finalmente el retorno a la razón. También don Quijote vuelve a la realidad”.²⁸

Uno de los recuerdos que tiene Buñuel sobre la película, son las hazañas de un mendigo real en el set de filmación. “Conservo un especial recuerdo del extravagante personaje que interpretaba al leproso, medio vagabundo y medio loco. Se le permitía vivir en el patio del estudio”.²⁹

En 1962 filmará *El ángel exterminador*. En Francia en 1963 comenzará a filmar *Diario de una camarera*, iniciando así una nueva etapa en su carrera. En 1964 interpreta el papel de verdugo en *Llanto por un bandido* de Carlos Saura, pero la escena en la que ejecutan a siete intelectuales españoles³⁰ vestidos de bandoleros de la época fernandina es censurada por los franquistas.

²⁸ Ibíd. Pág. 78

²⁹ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993. Pág.276

³⁰ Alfonso Sastre, Bardem, Berlanga, Tápies y Antonio Saura, entre otros.

1.6.3 *Simón del Desierto.*

El 26 de noviembre de este año comienza a filmar *Simón del desierto*, pero la película se interrumpe el 21 de diciembre por falta de fondos de su productor, Gustavo Alatríste. Presentada en agosto de 1965 en la Muestra de Vencia, obtiene el León de Plata.

Simón del Desierto proviene de un escrito que le recomendó Federico García Lorca que mencionaba a Simón el Estilita, un monje ermitaño que vivió durante varios años sobre una columna predicando e ingiriendo sólo lo necesario.

Este filme se diseñó como un largometraje, pero los problemas económicos del productor Gustavo Alatríste, impidieron que varias de las escenas pensadas para la película fueran rodadas. Así, Buñuel tenía que ir adaptando cada escena, a fin de poder filmar con los escasos recursos con los que contaba. A pesar del conocimiento de la situación crítica del productor Alatríste, nadie estuvo dispuesto a tomar papel en la producción de la película, por lo que *Simón del desierto* nunca llegó a ser la obra que Buñuel había concebido.

En 1968 filma *la Vía Láctea* que se estrena en París el 15 de marzo de 1969. El 29 de junio de este año muere su madre María Portolés. A fines de año filmará *Tristana* en Toledo. En 1971 filma *El discreto encanto de la burguesía*, ganadora del Oscar a Mejor película extranjera, otorgándole a Buñuel una gran popularidad. En 1974 filma *El fantasma de la Libertad*.

La última película que dirigió Luis Buñuel fue *Ese oscuro objeto del deseo* en 1977, una libre adaptación de la novela de Pierre Louys, *La mujer y el pelele*.

El 29 de julio de 1983 Luis Buñuel muere por un ataque al corazón, dentro de su casa, en la cerrada de Félix Cuevas, en la Ciudad de México.

1.7 Conclusiones

A manera de conclusión podemos encontrar que la constante en el cine de Buñuel es un realismo en el que el idealismo queda de lado. Un humor negro muy español, dirá Sánchez Vidal, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, en la biografía de Luis Buñuel; un deseo por mostrar las pasiones, sin esconder lo desagradable pero sin llegar a lo morboso. El amor hacia el individuo a pesar de sus defectos; y una rebelión en contra de la sociedad, por medio de una crítica cruel hacia lo preestablecido.³¹

El cine de Buñuel no nace con el objetivo de ser explicado, abre un sinnúmero de interpretaciones. Al hacer cine, Buñuel busca explorar el inconsciente humano, sus deseos, sus temores, sus sentimientos más negativos a fin de exponerlos en una película para escandalizar a la sociedad y así derribar los valores represores de la modernidad. Al respecto Buñuel dice:

“Entonces, ¿su película no quiere decir nada?”. “Mi película quiere decir lo que usted quiera”. Es el principio número uno....El segundo principio es:”
¿Le molesta a usted la película? ¿Le ofende profundamente? ¡Qué Maravilloso! ¡Es lo que yo quería!”³²

La manera de expresarse de Buñuel es a través del cine, a través de él nos muestra una realidad a la que nos enfrentamos todos los días. Aunque no le gustaba ir al cine, como espectador, cuando veía un film esperaba que le descubriera alguna cosa. Pero, según sus propias palabras, esto le pasaba muy pocas veces.

³¹ Ibídem.

³² Ibídem.

La revisión de la vida de Luis Buñuel nos abre las puertas en la investigación al plantearnos las preguntas que, a las que yo considero, él busca darnos respuesta.

La hipocresía de la sociedad católica, la incongruencia entre los valores buenos que tratan de aparentar y su naturaleza oscura de deseo y locura, en vías de modernización es quizá el tema más tratado en la filmografía de Luis Buñuel. El interés por la muerte, el amor, la locura y el erotismo son parte de la dimensión humana, que Luis Buñuel muestra en su obra con las herramientas que le brinda el surrealismo como el humor, imágenes poéticas, el escándalo, etc. Buñuel logra escandalizar a la sociedad de su época y a la actual. El cine de Luis Buñuel sigue vigente aun en una sociedad que se radicalizó y se hizo aún más visual.

1.1.1 El cristianismo de Buñuel

Gracias a Dios, soy ateo.- Luis Buñuel

Como una mejor forma de modelar mi trabajo de investigación, quiero introducir un breve análisis de *La vía láctea*, película que, considero, sintetiza los elementos que conforman la idea de cristianismo en Buñuel.

La vía láctea fue filmada por Luis Buñuel en 1969. Es la última película de contenido enteramente religioso en su filmografía. Es filmada a color y en idioma francés. Esta película trata sobre la peregrinación de dos hombres de la Rue Saint-Jacques en París, uno viejo y un joven, rumbo a Santiago de Compostela en Galicia, España. Ciudad que, desde el siglo IX es el foro de un importante peregrinaje. Los peregrinos llegan a este lugar para venerar al apóstol Santiago de Compostela. El inicio de la película cuenta que, en la leyenda de esta ciudad, una estrella indicó a unos pastores donde yacía el cuerpo del apóstol. De ahí el nombre de *Compostela*, *Campus stelle*, el campo de la estrella. El filme también nos menciona que, en la mayoría de los idiomas de occidente, la vía láctea, se llama también el Camino de Compostela, es por esto el título de la película.

Durante esta travesía, de tintes quijotescos como *Nazarín*, estos hombres se encontrarán con diversos personajes e imágenes que darán cuenta de las obsesiones de Buñuel con la religión. A lo largo de la película, aparecen las principales figuras del cristianismo, como Cristo, la Virgen María, Satanás, etcétera, representados de una manera más burlona e irónica que anteriores películas.

En *La vía láctea*, Buñuel se mofa, como en otras películas, de las incongruencias morales de los peregrinos. Lo que hace descubrir la falsedad de la peregrinación, la doble moral de los peregrinos; la soberbia de Cristo y la infidelidad de la Virgen María. Como nos dice, el escritor, Carlos Fuentes en una reflexión de *La vía láctea*:

Al lado de este sentido cómico, Buñuel enfrenta las contradicciones entre la fe y la infidelidad. El joven cazador hereje que dispara contra el rosario, lo recibe de vuelta de manos de la Virgen María y permite que las lágrimas corran por su rostro infiel. En verdad, como uno de los peregrinos le dice al otro cuando cae un rayo, Dios lo sabe todo pero nosotros no sabemos qué sabe Dios. Sólo un artista del calibre de Buñuel podía reunir todos estos significados en un solo continuo, sin ruptura, respetando el misterio tanto de la ortodoxia como el de la herejía y denunciando las certidumbres dogmáticas de ambas³³.

Buñuel enfrenta, de manera absurda, irónica y burlona, las discusiones teológicas del cristianismo. El fusilamiento del Santo Padre, sólo se da en esta película. La discusión teológica entre un capitán y sus camareros; los teólogos que se enfrentan a espadaos para defender su postura a favor o en contra de la ortodoxia jesuita. Así como la escena en que María le ruega a Jesús que no se rasure la barba.

En cuanto a la utilización irónica de los elementos de la película, Buñuel confiesa que “no es que reniegue de esta creencia de juventud, sino que la profana, igual que un cristiano puede profanar algún elemento de su religión”.³⁴

Buñuel introduce a Sade, en *La vía láctea* y en *Viridiana*, como forma de representación del ateísmo total. La creencia en Dios la hace parecer absurda, pero en forma de venganza la niña grita “¡Pues creo en Dios!”.

³³ FUENTES, Carlos: *La vía láctea* en *El País*. 4 de agosto del 2007.
http://elpais.com/diario/2007/08/04/babelia/1186183037_850215.html

³⁴ SÁNCHEZ Vidal, Agustín: Luis Buñuel. Cátedra. España, 1999. Pág. 82

La escena final, la curación de los ciegos por Cristo, muestra su eterna crítica a los milagros. Buñuel nos dice: "Lo que me extraña en ese milagro es que Cristo actúa como un médico. Los médicos están operando y piden a la enfermera una pinza o unas tijeras. En la película, Cristo le dice a San Juan: " Dame un puñado e tierra", y el otro le pone la tierra en la mano. Hombre, Cristo podía haber tomado la tierra el mismo".³⁵ Esta escena se liga de forma adecuada a la frase de un personaje de la misma película: "Mi odio hacia la ciencia y la tecnología acabará por devolverme a la detestable fe en Dios". En estas escenas Buñuel, nuevamente demuestra su crítica a la modernidad científica , a su Fe en la ciencia y la tecnología.

Para finalizar, citaré a Carlos Fuentes:

Buñuel apostó a la imagen como el más fuerte incentivo para la rebelión. Sin embargo, las imágenes podían ser convencionales, reconfortantes, ortodoxas. El cine de Buñuel se postuló como una crítica, pero también una afirmación, del poder visual. En la primera imagen de su primera película, *Un perro andaluz*, vemos al propio Buñuel cortando a la mitad el ojo de una mujer en el instante en que una nube bisecta a la Luna. En película tras película, los ciegos son objeto de burla, castigo o beatificación. Pero es en *La Vía Láctea* donde la ceguera (paradójica ceguera del arte visual del cine) culmina como tema y también como final de la cinta. Las manos de Cristo le devuelven la vista a los ciegos y quienes, siguiendo al Salvador, son incapaces de salvar una zanja sin la ayuda de sus bastones. Los milagros, le dijo Don Quijote a Sancho, son cosas que rara vez ocurren.³⁶

³⁵ *Ibíd.* Pág. 83

³⁶ FUENTES, Carlos; *La vía láctea* en *El País*. 4 de agosto del 2007.
http://elpais.com/diario/2007/08/04/babelia/1186183037_850215.html

Lo más admirable de
lo fantástico es que
lo fantástico no existe.
Todo es real.

André Breton

La imaginación del hombre
es libre; el hombre no.

- **Luis Buñuel**

Capítulo II

2. BUÑUEL SURREALISTA

Es necesario completar el perfil de Luis Buñuel para poder realizar una mejor interpretación de sus obras. Luis Buñuel perteneció al movimiento surrealista gestado en el periodo entre guerras hacia el 1924 en Francia, periodo en que los valores establecidos se cuestionaron por la magnitud de los daños causados por la Primera Guerra Mundial y el ambiente político que permeaba a la sociedad europea. No existe como tal una definición concreta sobre el surrealismo, pero se puede entender a éste como un movimiento artístico que reunió a varios jóvenes artistas que buscaban revolucionar su realidad y transformar al hombre a través del arte. Los surrealistas al plantearse el objetivo de transformar a la sociedad se cuestionaron en primera instancia, qué es el hombre; cómo era su sociedad y cómo podían transformarla. Para esto se sumergieron en el psicoanálisis y el marxismo para encontrar el camino que los llevaría a acercarse a lo desconocido del hombre y por otro lado, la dinámica de su sociedad; su objetivo era la revolución. El surrealismo, más allá de un movimiento artístico, fue una filosofía de vida que intentó cambiar y derrumbar la rigidez de los valores y las formas de vida burguesa, basadas en el trabajo y el esfuerzo personal, la estabilidad y el bienestar material como sinónimos de progreso.

El surrealismo español se caracterizó por ser más radical que el francés. Los españoles hicieron del surrealismo un movimiento político que buscaba una revolución social verdadera y no sólo una revolución artística. Éstos no sólo trataron de romper con los esquemas establecidos impuestos por la sociedad burguesa al hombre moderno, como el dadaísmo o el surrealismo francés, sino que el movimiento español se burló de la Iglesia Católica española, de la moral cristiana con el objetivo de derrumbarla.

La noción de surrealidad ha evolucionado, pero sus distintos significados convergen hacia un tema central: la realización integral del hombre. El humor abrirá para ello las puertas, el automatismo proporcionará los materiales, el arte será su lenguaje, el psicoanálisis dará su sentido profundo y la revolución aportará las posibilidades de efectiva realización.³⁷

2.1 Antecedentes

Para entender el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, es necesario pensar en el ambiente político y social que existió en la segunda mitad del siglo XIX. La época que antecede el surgimiento de las vanguardias, se caracteriza por una paz relativa, un periodo sin guerras y con una unidad de la clase dominante, la burguesía. Hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1919), el conflicto bélico que da inicio al siglo XX.

Citando al escritor y crítico de arte, Mario de Micheli:

Nos debe de interesar la unidad histórica, política y cultural de las fuerzas burguesas populares en los años en torno a 1848; porque es precisamente de la crisis de esa unidad y de la ruptura de esa unidad, de donde nacen,

³⁷ DUPLESSIS, Yvonne: *El surrealismo*. Oikos-tau ediciones. Barcelona, 1972. Pág. 6

como he dicho, el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo³⁸

Las vanguardias son el producto artístico de la transición del siglo XIX al siglo XX. Son la respuesta a la ruptura de la unidad del siglo XX; el rechazo del mundo burgués se convierte en un hecho concreto, en el rechazo a una sociedad, de un hábito, de una moral, de un molde de vida.³⁹ Este rechazo toma la broma, el juego, la mistificación, la burla y el cinismo para *épater le bourgeois* (escandalizar al burgués).

Escandalizar al burgués, hacerle bromas pesadas, dar una zancadilla al filisteo, poner en la picota a los conformistas, reírse en los entierros y llorar en las bodas llegó a ser una práctica que tenía una raíz mucho más seria de lo que se creía.⁴⁰

Las vanguardias hacen una denuncia al pasado para poder cambiar el futuro. El expresionismo, el futurismo, el dadaísmo, el dodecafonismo y después el surrealismo, negaron lo dado, de una manera tal, que generaron nuevas formas expresivas; formas nuevas que pretendían ser universales. Estas nuevas formas se encaminaron y dejaron de ser vanguardia para tomar su lugar dentro de las tradiciones artísticas. Dentro de las vanguardias surge una nueva forma de expresión denominada cine, el cual es la herramienta que utiliza Luis Buñuel para dar a conocer su visión del mundo.

2.2 Romanticismo

Como antecedente artístico de las vanguardias tenemos al Romanticismo. Este movimiento surge en Inglaterra, Francia y Alemania hacia 1800 antecedido por la Revolución Francesa, el *Sturm und Drang* (Tempestad y anhelo), movimiento

³⁸ DE MICHELI, Mario: *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza. España, 1979. Pág. 16

³⁹ *Ibíd.* Pág. 50

⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 77

prerromántico de los jóvenes poetas alemanes, y el pensamiento del filósofo francés, Jean-Jacques Rousseau; como una oposición al movimiento de la Ilustración y al clacisismo.

En la lucha entre el romanticismo y la Ilustración, nos dice el filósofo alemán Ernst Cassirer en su libro *El mito del Estado*, hay dos puntos de vital importancia: el nuevo interés por la historia y la nueva concepción y valoración del mito. La diferencia en la noción acerca de la historia es que los románticos aman el pasado por el pasado⁴¹. Para ellos, el pasado era un ideal y no sólo un hecho. La idealización y espiritualización del pasado es una de las características más distintivas del pensamiento romántico. “Si contemplaban el pasado era porque querían preparar un futuro mejor. El futuro de la humanidad, la formación de un nuevo orden social y político, éste era su tema principal y su verdadera preocupación”.⁴² Idea que, tiempo después, los surrealistas retomarán.

Cassirer menciona el profundo anhelo que tenían los románticos de llegar a las fuentes de la poesía, lo que explica su interés por el mito. Además de los principios que la escuela histórica del derecho, tal como “la ley y el estado no pueden ser *obra* del hombre” y “la cultura humana no surge de las actividades libres y conscientes de los hombres. Tiene su origen en una “necesidad superior”. Y esta necesidad es metafísica; es el espíritu natural que actúa y crea inconscientemente.⁴³ Gracias a esta idea la concepción del mito se modifica totalmente. Dirá Cassirer que en el periodo de la Ilustración el mito había sido considerado como una “simple monstruosidad”, “ideas confusas” y “supersticiones primarias”; “el mito termina donde empieza la filosofía, como la oscuridad se desvanece cuando sale el sol”⁴⁴; pero para los románticos el mito se convertirá en

⁴¹ CASSIRER, Ernst: *El mito del Estado*. FCE. México, 1992. Pág. 214

⁴² *Ibíd*em

⁴³ *Ibíd*. Pág. 216

⁴⁴ *Ibíd*em

objeto de veneración y se considerará como toda fuente de cultura humana. “El arte, la historia y la poesía se derivan del mito”.⁴⁵

El romanticismo fue un movimiento que combatía “el término medio”. Como dirá Erich Hobsbawm “Sería excesivo llamarle un credo antiburgués, pues el elemento revolucionario y conquistador de las promociones jóvenes que llegaban a atacar el cielo fascinaban también a los románticos”⁴⁶. Napoleón, Satán, Shakespeare, el Judío Errante, entre otros, se convertirían en sus héroes. Pero sin duda, la reacción del romanticismo contra la sociedad burguesa recién triunfante se debía a “los intereses egoístas de los dos grupos que le proporcionaban sus fuerzas de choque: los jóvenes socialmente desplazados y los artistas profesionales”.⁴⁷ Parafraseando a Hobsbawm, el mundo burgués es profunda y deliberadamente antisocial. La burguesía redujo a su mínima expresión el sentido de comunidad y otras libertades por el cálculo racional y la libertad de mercado. La nueva felicidad consiste en la acumulación de lujo y dinero; sinónimos de progreso.

La juventud y los genios incomprendidos producirían la reacción de los románticos contra los filisteos, la moda de molestar y sorprender a los burgueses, la unión con el *demi-monde* y la bohemia, el gusto por la locura y por todas las cosas normalmente reprobadas por las respetables instituciones vigentes.⁴⁸

Los románticos pretendieron recuperar “la unidad perdida entre el hombre y la naturaleza”⁴⁹ retornando al pasado griego y renacentista, retomando las dimensiones oscuras e ignoradas del hombre como el sueño, la locura, el amor, la imaginación, la libertad y la muerte para expresarlas a través de la poesía y el arte.

⁴⁵ Ibídem

⁴⁶ HOBBSAWM, Eric: *La era de las revoluciones 1789 -1848*. Editorial Crítica. España, 2003. Pág. 263

⁴⁷ Ibídem. Pág. 264

⁴⁸ Ibídem. Pág. 266

⁴⁹ Ibídem.

Ellos trataron de reducir la brecha entre el sueño y la vigilia. Buscaron las relaciones de la vida inconsciente con la creación estética, el destino humano o el conocimiento.⁵⁰

El romanticismo busca en las imágenes mórbidas el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito.⁵¹

El romántico se involucra en toda acción que lo lleve a abarcar todas las regiones de su ser; y las externas a él : “los destinos universales los abismos cósmicos y los esplendores celestes aparecen como el origen o el término de todo acto, de toda afirmación y del menor accidente”.⁵²

El romanticismo “consideraba “el alma” como un principio vital que, desde el neoplatonismo hasta el Renacimiento y el irracionalismo moderno, se concibe como el animador común del microcosmo y del macrocosmo”.⁵³

Al remarcar, los rasgos del Romanticismo, Blanca Solares, en su texto “*Apuntes sobre la relación entre mito e imaginario romántico*”, dice

Los románticos no exploraron ese despliegue de los procesos de representación que más tarde G. Durand exploraría en sus Estructuras Antropológicas de la Imaginación, el “vaivén continuo entre las raíces innatas de la representación del sapiens y las variadas intimaciones del medio cósmico y social”, de la psique y del lenguaje a la creación poética. Pero sí nos abrieron sus puertas; se internaron en los laberintos del

⁵⁰ BEGUÍN, Albert: *El alma romántica y el sueño*. FCE, México, 1994. Pág. 19

⁵¹ *Ibíd.* Pág. 21

⁵² *Ibíd.* Pág. 19

⁵³ *Ibíd.* Pág. 27

inconsciente, del onirismo y nos entregaron uno de los legados imaginarios más ricos en la historia del arte y la literatura. Las llamadas “vanguardias artísticas” del siglo xx serían impensables sin su exploración en las profundidades del alma.⁵⁴

Es importante remarcar que los movimientos poéticos manifestados a partir del romanticismo como la bohemia⁵⁵, el movimiento de la *fantasía*, los *Zutistes*, los decadentes entre otros; se opusieron a la omnipresencia del racionalismo pugnado en el Siglo de las Luces, al espíritu burgués y “contra el conformismo y el adormecimiento espiritual”.⁵⁶ Estas corrientes existentes en Francia eran la muestra de una “concentración de energías poéticas con miras a suscitar un nuevo acercamiento al lenguaje y al pensamiento “ presión que se vio acompañada de la rebelión contra el orden moral. También hicieron uso del escándalo o la carjaca entre otras formas de agresión intelectual para dirigirse contra la sociedad. Estos componentes e ideas de los diferentes movimientos antes mencionados son los componentes y actitudes que el movimiento dadaísta retomará en el siglo XX.

2.3 Dadaísmo: La función del rechazo.

El antecedente artístico inmediato del surrealismo es el Dadá,⁵⁷ movimiento que surge en Zurich, Suiza hacia 1916, encabezado principalmente por el ensayista y poeta rumano de origen francés Tristán Tzara y el escritor alemán Hugo Ball, entre otros intelectuales refugiados en Suiza. El Dadá fue un movimiento juvenil que

⁵⁴ SOLARES, Blanca, editora, “Apuntes sobre la relación mito e imaginario romántico”, en LI. Duch, M. Lavaniegos, G. Muzzio, A. Ortiz Osés, B. Solares, M. Steenbock, A. Yáñez, coautores. *Mito y Romanticismo*. Cuadernos de Hermenéutica, UNAM, México, 2012. Pág. 40

⁵⁵ “Alrededor de 1840, la bohemia fue una forma activa de protesta, incluso de la rebelión contra las ideas aceptadas y el *status quo* espiritual. Su consigna era Miseria, Sueño y libertad. Henru Murger fue su líder. Balzac veía en este movimiento una energía prodigiosa y una “síntesis de todo lo posible”, dado que al no poseer nada, el bohemio podía aspirar a todo. El rasgo fundamental que le atribuyó Balzac fue el de la irresponsabilidad. Tomado de : WALDBERG, PATRICK: *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*. FCE. México: FCE, 2004. Pág. 11

⁵⁶ WALDBERG, PATRICK: *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*. FCE. México: FCE, 2004. Pág. 11

⁵⁷ El significado de la palabra Dada no existe. “como lo quieren la leyenda y la historia fue encontrada al azar en un léxico con la ayuda de un abrecartas”. Adelantado, Eulalia: *La revolución surrealista*. Universidad Politécnica de Valencia. España ,1990. Pág. 37

trató de romper a toda costa los valores establecidos por la sociedad ante el hastío social que había causado la Primera Guerra Mundial (1914-1917), “contra el espíritu burgués y el poder que lo refleja, contra el conformismo y el adormecimiento espiritual”.⁵⁸ A diferencia de las otras vanguardias que también cuestionan los valores, “el dadaísmo expresa la voluntad de hacer *tábula rasa*”⁵⁹, es decir negar todo valor existente para “regresar al punto cero desde y a partir del cual todo es posible”.⁶⁰

Alemania y Francia, son los lugares donde el dadaísmo tendrá una mayor presencia. Así “vencedores y vencidos rechazan con igual horror una civilización que ha hecho posible la masacre, Las Iglesias que asumen la abyección⁶¹, las élites que la glorifican. El fracaso de los valores occidentales, expirando en los osarios, genera una demoralización a su misma escala, y el derrotismo será el aguijón esencial de la revuelta dadá”.⁶²

El dadaísmo es el resultado del estado de espíritu de unos seres desesperados por la destrucción de los hombres y del mundo, y que no creen ya en nada estable y duradero. Los dadaístas experimentaron hondamente la angustia y el desequilibrio que siguieron a la guerra, y su movimiento fue la búsqueda de una fórmula para poder vivir; no sólo sus obras, sino también toda su existencia fue en forma Dadá; esto es, en rebeldía permanente, tanto contra el arte como contra la moral y la sociedad. Los dadaístas se proponían escandalizar a la opinión y hacerla salir de su letargo.⁶³

El Dadá propone la actitud de una rebelión permanente como una fórmula para entender a mundo. Los dadaístas se enfrentaron a la sociedad como una totalidad

⁵⁸ WALDBERG, PATRICK: Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo. FCE. México: FCE, 2004. Pág. 11

⁵⁹ Adelantado, Eulalia: La revolución surrealista. Universidad Politécnica de Valencia. España, 1990. Pág. 38

⁶⁰ Ibídem.

⁶¹ Abyección: Acción despreciable y vil.

⁶² WALDBERG, PATRICK: Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo. FCE. México: FCE, 2004. Pág. 16

⁶³ DUPLESSIS, Yvonne: El surrealismo. Oikos-tau ediciones. Barcelona, 1972. Pág. 12

establecida que tenía que ser abolida de manera individual. A diferencia de otros movimientos el Dadá nunca adoptó ninguna posición política.

Cuando el movimiento Dadá llega a París, considerada desde el siglo XIX como la capital de las artes,⁶⁴ despliega infinidad de revistas “*Bulletin Dada*” y “*DADAphone*” dirigidas por el propio Tzara. Entre los colaboradores se encuentran Bretón, Aragon, Paulhan, Tzara entre otros. El dadaísmo llega a París para ser absorbido por una nueva generación de jóvenes emocionados por cambiar al mundo; jóvenes que se percataron de cierto estancamiento de la vanguardia y decidieron radicalizarla. Con la nueva inserción de una generación comienza el Surrealismo. Es en París donde Buñuel se sumerge en el surrealismo. Las tertulias son organizadas por los integrantes del movimiento entre los cuales se encontraban André Breton.⁶⁵

Los jóvenes franceses que se consideraban dadaístas formaron un nuevo movimiento, pero ahora con ideas revolucionarias. Por lo tanto, el movimiento surrealista toma la fuerza insurgente de la vanguardia para sustentarse. Los surrealistas tratan de construir una nueva sociedad porque la sociedad en la que vivimos, la sociedad moderna, es represiva de los impulsos animales del hombre como el erotismo y la muerte.

2.4 El surrealismo: la búsqueda del punto supremo.

En el año de 1919, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault junto con André Breton lanzan la revista *Littérature*, revista que brinda la oportunidad a jóvenes artistas de publicar su poesía. Esta revista recoge las preocupaciones de Breton y

⁶⁴ París, es verdaderamente, en el siglo XIX, la capital de las artes y las nuevas ideas políticas. Junto con los patriotas exiliados, los forajidos, los poetas y los literatos revolucionarios, llegaban a París los demócratas de todas partes, que querían renovarse y crear un arte nuevo.

⁶⁵ André Bretón Poeta y crítico francés (1896-1966). Uno de los fundadores del movimiento surrealista y su principal teórico. En 1924 publicó el Primer Manifiesto del surrealismo Luego los ensayos Los pasos perdidos (1924) y Legítima defensa (1926), el relato Nadja (1928) y los experimentos de escritura automática de La Inmaculada Concepción (1930), junto con Paul Éluard, con quien publicó un segundo Manifiesto (1930). Entre sus libros posteriores figuran Los vasos comunicantes (1932), El amor loco (1937) y Antología del humor negro (1937).

sus amigos en torno a la creación artística y en la revisión de determinados valores inherentes al acto de escribir.⁶⁶ La importancia de esta revista radica en que fue el espacio donde se publicó por primera vez una obra enteramente surrealista. El resultado es un conjunto de párrafos sin relación, pero parecen pertenecer a un mismo momento.

Dans un verre plein d'un liquide un intense bouillonnement créait des fusées blanches qui retombaient en rideux brumeux. Les hommes aux jeux éteints s'approchaient et lisaient leur destin dans les vitres déployées des habitations économiques.^{67 68}

En opinión de André Breton:

“Indiscutiblemente se trata de la primera obra surrealista (en modo alguno dadá) ya que es el fruto de las primeras aplicaciones sistemáticas de la escritura automática”.⁶⁹ La escritura automática, o mejor el automatismo psíquico será lo que define y caracteriza al surrealismo. Es el Manifiesto Surrealista, publicado en 1924 por André Breton, el que trata de justificar este nuevo método de creación artística.

El surrealismo es la culminación de los objetivos y elementos de las diferentes vanguardias que se habían presentado con anterioridad. El surrealismo surge en París, hacia 1924, dirigido por el poeta André Breton, a través de la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista*, como dice Eulalia Adelantado, fue “la postura tomada por el grupo y la exposición sistemática y justificación reflexiva de las nuevas técnicas y avances a las que el surrealismo había llegado a través de las

⁶⁶ Adelantado, Eulalia: *La revolución surrealista*. Universidad Politécnica de Valencia. España, 1990. Pág. 27

⁶⁷ Traducción libre hecha por mí: En un vaso lleno de un líquido, un intenso borbotón crea los cohetes blancos que recaen en ondas sombrías. Los hombres, los juegos apagados se acercan y leen su destino en los cristales que despliegan sus habitaciones económicas.

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 28

⁶⁹ *Ibidem*

práctica experimental, ya que el dirigente Breton y su grupo tenían cinco años de actividad experimental previa a la publicación de su manifiesto.

André Breton pretendía con el Manifiesto ir en contra de la condición de represión y censura contra la imaginación en nuestro siglo, además de proclamar la libertad “como primer principio de la actividad surrealista, vinculada directamente a la imaginación”.⁷⁰ También Breton en el Manifiesto busca darle al sueño el lugar que se le ha negado dentro de la época del dominio de la razón; esto de una manera muy superficial, porque a pesar de que Breton y su grupo leen los textos psicoanalíticos de Freud, no marcan la diferencia entre contenido latente y contenido manifiesto, ni siquiera mencionan el proceso de condensación o desplazamiento del sueño.⁷¹ La presencia del sueño en el surrealismo constituye un reconocimiento de los descubrimientos de Freud en el ámbito onírico.

Considero importante mencionar el sueño como elemento surrealista porque Luis Buñuel siempre le da un lugar en sus películas. Recordemos en *Los Olvidados* el sueño de Pedro en el que aparece la madre de Pedro ofreciéndole las víceras de Julián que Jaibo le arrebató. También, el sueño de una de las burguesas residentes de la mansión en *El ángel exterminador*, una mano que quiere estrangularla. En las películas que tengo por estudio, el sueño se hace presente en el Cristo burlón que imagina Andara en *Nazarín*, en las alucinaciones de *Simón del Desierto* o el propio sonambulismo de Viridiana en la película de mismo nombre.

⁷⁰ Ibid. Pág. 70

⁷¹ La condensación consiste, en el proceso onírico, en la sustitución de un objeto por otro mediante una relación que establece el subconsciente con el sujeto que sueña. El desplazamiento es el acto producido en el sueño por el cual unas cosas quedan apartadas y se intercambian por otras, en una especie de represión del subconsciente.

El surrealismo revela el funcionamiento real del pensamiento; “se excluye el control de la razón y se abandonan las preocupaciones estéticas y morales”.⁷² Es decir el *sur-réalisme*, en francés, trata de mostrar al mundo la totalidad del ser humano, diría Paz, la “mitad oscura del hombre” que formará la “estación total”. Tratando de contestar la pregunta de qué es el hombre.

Por otra parte, André Bretón, cabeza del movimiento, nos ofrece una definición del Surrealismo en el Manifiesto:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.⁷³

Como nos dice Octavio Paz:

El surrealismo significa primordialmente una busca (sic) de los poderes primeros e inocentes del hombre, sus deseos y sus sueños, y la noche humana es un texto de astros que leemos o nos lee. Aunque sólo sea en la fijeza del instante, la pareja humana puede cumplirse.⁷⁴

La búsqueda de “la mitad oscura del hombre” lleva a los surrealistas a utilizar diferentes técnicas como la hipnosis, la asociación libre, el escándalo y la telepatía como medios para poder conocer aquellas dimensiones del hombre que han sido ignoradas por el dominio de la razón como el sueño, la irracionalidad, el destino y la locura.

⁷² Adelantado, Eulalia: *La revolución surrealista*. Universidad Politécnica de Valencia . España ,1990. Pág.70

⁷³ Breton, André : *Manifiestos del Surrealismo*. Editorial Argonauta. Argentina, 2001. Pág. 13

⁷⁴ Paz, Octavio: *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*. FCE. México,2012. Pág. 27

Luis Buñuel retoma en la elaboración de su obra, algunos de estos elementos de la “técnica” surrealista. A continuación hablaré acerca de estos elementos para entender el cine de este director.

2.4.1 El humor

El humor,⁷⁵ la ironía⁷⁶ y la burla⁷⁷ son la manera en que los surrealistas se mofan y se rebelan en contra del orden establecido. La risa pasa a convertirse como la mejor arma para sacudir la hipocresía. “Desde Freud el humor aparece claramente como una metaformosis del espíritu de insumisión, una negativa a acomodarse a los prejuicios sociales; es la máscara de la desesperación”.⁷⁸

La ironía, la simulación, el sarcasmo, el doble sentido, el humor y todas las formas de la provocación intelectual se revelan, de igual modo que el dormir y los sueños, como hijos de la Noche. Al igual que ella, ejercen sobre la abrumadora o decepcionante realidad un poder de disolución. Son las armas ligeras del pensamiento que manipuladas con destreza pueden resultar mortales.⁷⁹

⁷⁵ Con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc., cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia.

⁷⁶ Ironía (del lat. "ironía", del gr. "eironeía",disimulo) Manera de expresar una cosa, que consiste en decir, en forma o con entonación que no deja lugar a duda sobre el verdadero sentido, lo contrario de una cosa. Constituye una figura retórica. Tono burlón con que se dice algo: "Me preguntó con ironía si me había cansado". Guasa, *ingenio* ático, reticencia, sorna. Antífrasis, atenuación. Irónico, jocoso, humorístico, sardónico. Broma. Burla. Humor. Algunos adjetivos aplicables: acerada, acre, afilada, agresiva, agria, aguda, áspera, cáustica, corrosiva, cruel, despiadada, incisiva, mordaz, picante, punzante, sarcástico. Tomado del Diccionario del uso del español de María Moliner en línea.

⁷⁷ Burla (del sup. lat. "burrula", de "burrae, -arum", necedades; "Hacer burla a , Hacer la burla a") f. Acción o palabras con que se trata a una persona o una cosa como digna de risa o se las convierte en objeto de risa: "Cuando está de espaldas el maestro le hace burla. Hacen burla hasta de lo más sagrado". Desconsideración que puede tomarse como desprecio: "Esta manera de hacernos esperar es una burla". *Engaño hecho abusando de la buena fe del engañado. (pl.) Broma: "Entre burlas y veras". Diccionario del uso del español de María Moliner en línea.

⁷⁸ DUPLESSIS, Yvonne: *El surrealismo*. Oikos-tau ediciones. Barcelona, 1972. Pág. 23

⁷⁹ WALDBERG, PATRICK: *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*. FCE. México: FCE, 2004.

Buñuel encuentra en el cine el mejor “terreno de elección para el humor. Sus recursos permiten surgir libremente a la fantasía imaginativa” dada su amplitud de artes que conjuga. A través de sus obras cinematográficas, el director nos muestra que la seriedad y la buena conducta de la sociedad moderna son débiles y superficiales; y que a través de la burla es posible dejar ver aquello que la sociedad y el hombre ocultan, la maldad y la crueldad inherentes a ellos: la condición de *Homo homini lupus*.⁸⁰ El humor permite a Buñuel romper los convencionalismos para ver al mundo desde un ángulo distinto a lo habitual.

El humor no nos ha introducido sólo en el universo de la imaginación, sino que nos ha hecho alcanzar, además, una concepción filosófica del mundo según la cual una razón tan amplia como la de englobar los mundos del sueño y la realidad.⁸¹

Buñuel toma al humor como herramienta para develar el doble aspecto negativo y positivo de la sociedad. “Es necesario ante todo destruir la realidad para que nazca otra nueva de la cual la primera no era más que una superficial corteza”.⁸² Es la manera en que crítica las relaciones lógicas y normales de imágenes, palabras, objetos y valores morales.

2.4.2 Sueño

El sueño como una actividad del espíritu desconocida, llevó a André Breton y a los surrealistas a estudiar y difundir los textos de Freud entre la intelectualidad francesa.

Los surrealistas ven en el sueño, un campo desconocido del hombre que es necesario develar para conocer la interioridad de éste. “ Para Freud, este mundo

⁸⁰ “El hombre es un lobo para el hombre”.

⁸¹ DUPLESSIS, Yvonne: *El surrealismo*. Oikos-tau ediciones. Barcelona, 1972. Pág. 23

⁸² *Ibíd.* Pág. 25

es el símbolo de los deseos inconscientes, de tendencias desoídas”⁸³ Freud y los surrealistas consideran que al decifrar los sueños es posible llegar a una conciencia integral del hombre.

Como el dominio de la imaginación tiene gran realidad como el de la vigilia y tener acceso de este modo al supremo conocimiento. Más no pude descubrir sus hechizos sin hundirse antes en el mundo de los infiernos.⁸⁴ El uso del sueño como herramienta surrealista sustenta la tendencia del hombre a escapar de los fines lógicos. Los surrealistas tratan de eliminar la frontera entre sueño y realidad, con el objetivo de mostrar una totalidad humana.

Esta búsqueda de otra realidad por la revisión y luego por el análisis de la espontaneidad humana es la de surrealismo, que también tiene a la recuperación total de nuestra fuerza psíquica por un medio que es el descenso vertiginoso en nuestro interior: la sistemática iluminación de las regiones escondidas y el oscurecimiento progresivo de las demás zonas.⁸⁵

⁸³ Ibíd. Pág.33

⁸⁴ BEGUÍN, Albert: *El alma romántica y el sueño*. FCE, México, 1994. Pág.21

⁸⁵ Ibíd. Pág. 32

2.4.3 La locura

Los surrealistas retoman la locura, la expresión salvaje de los deseos humanos más primitivos⁸⁶, con el mismo afán que retoman el sueño. En la construcción de un nuevo concepto del hombre, conociendo su lado oscuro, los surrealistas toman a la locura como una muestra del dominio de la imaginación. Para Breton y los surrealistas, los locos son aquellos infuncionales de la sociedad, aquellos que no siguen las normas acordadas del capitalismo. Por esta razón, la locura, es una forma de rebelión en contra de la realidad dada.

Dice Breton:

Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta le induce quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de los locos dan muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable.⁸⁷

2.4.4 La escritura automática.

El surrealismo intentó sistematizar un nuevo método de escritura que fuera capaz de transcribir enteramente al pensamiento y pudiera dar luz al inconsciente, la escritura automática. Este nuevo método lo explica claramente en el Manifiesto Surrealista:

⁸⁶ FOUCAULT, Michel: *Historia de la Locura en la época clásica*. FCE, México, 2009. pág. 522.

⁸⁷ Breton, André : *Manifiestos del Surrealismo*. Editorial Argonauta. Argentina, 2001. Pág.49

Hazte traer con qué escribir, después de haberte instaurado en un lugar lo más favorable posible para la concentración del espíritu en sí mismo. Colócate en el estado más pasivo o receptivo que puedas. Haz abstracción de tu genio, de tus talentos y del de todos los demás. Dí bien en alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo. Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de reerlo. La primera frase vendrá sola...⁸⁸

Considero que la escritura automática es la síntesis de los elementos surrealistas como el sueño, la imaginación y el psicoanálisis en un método específico. Esto es sólo una diferencia que hace distinguir al surrealismo de los otros movimientos que lo antecedieron.

La escritura automática trata de recuperar para el “sujeto psíquicamente normal” la capacidad de generar un discurso profundo y libre de censura. Gracias a este nuevo método, los surrealistas constataron que la generación de imágenes profundas y humanas, a través del lenguaje escrito era posible. Esto condujo al movimiento a modelar una nueva definición de modernidad, difusamente expuesta en el Primer Manifiesto.

La modernidad se basa en el reconocimiento de unas facultades irreductibles a las explicaciones lógicas. La labor del poeta consiste en explorar tierras incógnitas, en desbloquear mecanismos mentales desconocidos o minimizados que la ciencia investigará más tarde.⁸⁹

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ María Ángeles Caamaño, *Una reflexión bajo el signo de Hermes: Los manifiestos del surrealismo* en Alain Verjat, (ed.) *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias sociales*. Editorial Anthropos, España, 1989. Pág.235

2.4.5 Imaginación

El romanticismo alemán consagró las tentativas de su movimiento a la resolución de preguntas en torno a la imaginación, el sueño y la poesía. Albert Beguin menciona que la imaginación individual y la imaginación colectiva en sus expresiones espontáneas parecen referirse a un mismo universo. “Las imágenes colectivas poseen la facultad de conmover el sueño interior, de llamarlo a la superficie y proyectarlo sobre las cosas que lo rodean”.⁹⁰

Para los surrealistas, como nos dice Beguin, la revelación de la poesía se presentó en la forma del surrealismo naciente y el descubrimiento de Rimbaud y los poetas malditos. “La nueva generación de jóvenes recurre al acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertirían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico.”⁹¹ Nuevamente, como en el romanticismo, el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo.

Así, como nos dice María Ángeles Caamaño, el surrealismo busca establecer una comunicación entre lo real y lo Imaginario; entre el mundo interior y exterior; entre el deseo y su manifestación y sus diferentes formas de realización.

2.5 Las nupcias entre la imagen filmica y la imagen poética

Los surrealistas encuentran en el cine y la fotografía nuevas formas de expresión artísticas. Les permite conglomerar las técnicas surrealistas con el tiempo, elemento que transformará a la imagen poética en una imagen filmica. Generando

⁹⁰ BEGUÍN, Albert: *El alma romántica y el sueño*. FCE, México, 1994. Pág.12

⁹¹ *Ibíd.* Pág. 14

así una perspectiva surrealista verosímil donde se aprecia lo maravilloso de la realidad.

En el cine, fiel a su condición de creador de sueños en manos del grupo surrealista, la cámara se convirtió en un ojo vuelto al interior del alma que capturó imágenes hipnóticas y fascinantes. El movimiento surrealista aglutinó a todos aquellos artistas convencidos del poder creativo y transgresor de la irracionalidad. Al ser, el cine un invento recién nacido, las vanguardias de primeros años de siglo lo tomaron como forma de saciar su sed experimentación.

Antes del surrealismo, películas dadaístas como *Entreacto* de René Clair y *Sinfonía Diagonal* de Viking Eggeling, acuñaron un lenguaje visual que permitió la posterior explosión del cine surrealista.

La concha y el reveredo de Germanie Dulac, en 1927, fue la primera película surrealista, que el grupo rechazó por considerarla suave. Man Ray con *La estrella de mar*, desarrolló a conciencia las posibilidades cinematográficas del movimiento: una estructura poética, asociaciones libres, imágenes a punto de desvanecerse, efusiones oníricas. El surrealismo cinematográfico tomó toda su altura herética con el estreno de *Un perro Andaluz*, película obscena y escandalosa, según los espectadores burgueses que la presenciaron. A través del humor negro promulgaba las convicciones propias del grupo como, la glorificación del *amor fou* y el rechazo a toda autoridad.

Buñuel desmorona los convencionalismos de nuestra realidad, mostrando una nueva verdad, al hombre y su deseo.⁹² El sueño, el deseo, el horror, el delirio y el azar, la porción nocturna de la vida, también tienen su parte. Y el peso de la realidad que nos muestra, es de tal modo atroz, que acaba por parecernos

⁹² ibídem.

imposible, insoportable. Y es así que la realidad es insoportable; y por eso porque no la soporta, el hombre mata y muere, ama y crea.⁹³

2.5.1 *Un perro Andaluz*

Un perro Andaluz es filmado en 1928 en París y presentado el 6 de junio de 1929 en el estudio Ursulina ante la *élite* parisina. El director principal es Luis Buñuel y Salvador Dalí como gran colaborador. La idea de filmar esta cinta es conseguir, a través del cine una obra surrealista. Luis Buñuel, tras un empape intelectual y artístico por casi cuatro años en París, siendo asistente de Jean Epstein, director francés que da luces de surrealismo en sus películas le propone a Salvador Dalí, juntar los sueños de cada uno y armar una narrativa que escandalizara a la sociedad en turno.

Al respecto del título dice Buñuel:

El título fue un problema. Salvador Dalí y yo pensamos en muchos. *Prohibido asomarse al exterior*, un aviso muy común en Francia. Después se pensó en su antítesis: *Prohibido asomarse al interior*. Aunque menos surrealista, éste hubiese sido un título explicativo de la película⁹⁴

Un Perro Andaluz inicia con la escena de un hombre, protagonizado por Luis Buñuel, afilando una navaja frente a una ventana durante la noche; prueba el filo en la uña de su pulgar y después sale a la ventana a contemplar el cielo nocturno. En el cielo, el hombre ve como una nube ligera atraviesa la luna llena. En una escena paralela, aparece el corte transversal hecho por una navaja, del ojo de una mujer.

⁹³ ibíd. Pág. 37

⁹⁴ CÉSARMAN, Fernando: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 1998. Pág.84

Esta escena es la más representativa del filme. La que pasó a la inmortalidad de las imágenes del siglo XX, es aquella a la que se le han dado mayor número de interpretaciones. Volviendo a los fundamentos de Freud y al complejo de Edipo.

Un perro Andaluz conjuga todas las expectativas del movimiento para considerarla una obra surrealista. La película aborda la temática del deseo sexual, a través de imágenes oníricas. Esos sueños que para Freud son la realización del deseo, pero que los surrealistas, plasman para lograr el objetivo de transformar a la sociedad, poniendo en duda los valores morales burgueses que esconde en el discurso el deseo sexual.

Un joven movido por sus impulsos sexuales, trata de resolverlos a través del deseo de observar la escena primaria “equivalente a la relación sexual de los padres, deseo del “voyeur” y de la gratificación sexual por medio de la masturbación”.⁹⁵ Esto a través de imágenes que no se consideran bellas, sino con la función de la sorpresa.

Las escenas en *Un perro Andaluz* muestran la frustración de la irrealización del deseo, elemento que Buñuel maneja en todas sus películas. En la siguiente escena, una coqueta mujer lee atentamente un libro, se estremece súbitamente al escuchar a un personaje que monta una bicicleta , pedalea maquinalmente y trae sobre su pecho una caja rectangular. El personaje se dirige al lugar donde se encuentra la mujer, cuando ésta se asoma por la ventana, el hombre por inercia cae a un charco. La joven tiene gestos de cólera, de rencor y se precipita por la escalera para bajar por la calle.

A lo largo de la película el deseo por la madre y el deseo por la muerte del padre son representados en la dinámica de los personajes. Entre el hombre, que trata de gratificar sus impulsos al tocar los senos de la mujer, imágenes de un carácter

⁹⁵ *Ibíd.* Pág. 76

puramente sexual, y la mujer que tiende a rechazarlos. La figura de la madre y el padre aparecen, inconscientemente, representados por los protagonistas. El manejo del contenido del amor también es criticado por Buñuel en la película. La búsqueda de hombre por la realización del acto sexual desprovisto de amor, hacen que la mujer se niegue a ceder ante la brutalidad del acto. Ante esto se genera una tensión a lo largo de la película.

La siguiente escena muestra al protagonista en el intento, desesperado, de estar con la mujer. El joven jala dos cuerdas que se transforman en un columpio que, a la vez, tira de dos sacerdotes y un piano de cola. Los pianos están atestados de carroñas de burros cuyas patas, colas y excrementos desbordan de la caja de armonías. Sobre el teclado se ve una cabeza de un burro sangrando.

Coincido con Cesarman en que ésta escena, Buñuel muestra de manera concreta la imposibilidad del hombre de lograr su deseo. El piano y los sacerdotes representan las instituciones morales más importantes de la sociedad burguesa: la cultura aristócrata y los valores morales. Instituciones putrefactas que son representadas con los cadáveres en descomposición. El “Yo” freudiano queda manifiesto en esta escena.

Buñuel lo representa a través de imágenes oníricas; así como en los sueños que se dan, a menudo, representaciones plásticas de los obstáculos a enfrentar para el logro de un deseo, los elementos que aparecen en esta escena son, en su mayoría representaciones de la sexualidad reprimida y de sus contenidos agresivos.⁹⁶

En la autobiografía de Luis Buñuel, el director nos menciona que el film conglomera la estética del surrealismo con los descubrimientos de Freud. La

⁹⁶ CÉSARMAN, Fernando: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 1998. Pág.87

película responde a los principios generales de la escuela que define el surrealismo como un “automatismo inconsciente no psíquico, capaz de devolver a la mente su función real fuera de todo control ejercitado por la razón, la moral o la estética.”⁹⁷ Además que la película tiene un valor universal porque pretende ir dirigida al inconsciente humano, aunque resulte desagradable a la burguesía aferrada a los principios puritanos de la moral.

A manera de conclusión, el surrealismo es el sustento ideológico y estético de toda la obra de Buñuel. A continuación, en el análisis de las películas podremos señalar los elementos surrealistas con mayor precisión y profundidad.

⁹⁷ Ibid. Pág.77

Capítulo III

Cine y Sociedad en tres películas de Luis Buñuel.

Cada director cinematográfico testifica, a través de sus películas, el contexto social en el que se encuentra inmerso. El cine, con la óptica de quien lo maneja, refleja cierta perspectiva social plasmándola en su obra, dando al espectador la oportunidad de conocer otra mirada. Ciertos directores tienen una mirada aún más crítica y profunda, con la que pueden mostrar el lado negativo y el positivo de la realidad. Así, Buñuel nos muestra su cruda crítica acerca de la sociedad de su contexto político y social, la española y la mexicana. Sociedades con un catolicismo arraigado y que comparten un contexto político que lleva a estos países a las vías del progreso, a la modernidad.

Con el propósito de otorgar un acercamiento a esta mirada crítica de Buñuel sobre el cristianismo, mi trabajo de investigación pretende analizar tres de las treinta y dos películas que realizó Buñuel a lo largo de su vida.

La elección de la filmografía se enfocó en elegir las películas, a mi consideración, con mayor contenido religioso. Primero, epezaremos analizando a *Nazarín*, después a *Viridiana* y, por último a *Simón del Desierto*.

3.1 *Nazarín*: La pasión según Buñuel.⁹⁸

La película *Nazarín* es filmada por Luis Buñuel en el año de 1959 en México; es una película en la que aparece como tema principal, me parece, la religión. Esta película es una adaptación surrealista de la novela *Nazarín* del escritor costumbrista español Benito Pérez Galdós. La novela trata sobre un sacerdote

⁹⁸ El subtítulo fue tomado del artículo de Carlos Fuentes llamado *La pasión según Buñuel*, publicado en el periódico Reforma en el 2001.

que tiene fuertes creencias religiosas y las consecuencias de su decisión de seguir los pasos de Jesús de Nazareth.

A manera de antecedente Benito Pérez Galdós fue un dramaturgo y novelista español de finales del siglo XIX. Nacido en las Palmas de Gran Canaria, su vida transcurre mayoritariamente en Madrid. La primera novela de este autor fue *La sombra* (1870), seguida por *La Fontana de oro* (1870) y *Episodios nacionales*.⁹⁹ También fue autor de *Doña Perfecta* (1876), *Marianela* (1878), *Fortunata y Jacinta* (1866-67), *Nazarín* (1895) y *Tristana* (1892), éstas últimas adaptadas por Luis Buñuel.

Pérez Galdós perteneció a la corriente literaria del realismo, además fue el exponente más importante del costumbrismo español. La descripción del contexto social en este autor es audaz porque utiliza el humor y la ironía, al igual que Luis Buñuel, como formas de crítica a la sociedad de su momento. Según María Pilar Aparci Llanas en su tesis sobre *Temática y estructura de las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, habla sobre tres etapas importantes en la obra de este escritor español: La primera etapa es la *Novelas de Tesis*, de manera abstracta habla sobre la intransigencia y el fanatismo social; la segunda, *Novelas contemporáneas* en la que se dedica a retratar a la sociedad española después de la revolución de 1968; y finalmente la etapa de las *Novelas espiritualistas* en las que el tema principal es la solidaridad humana.

Luis Buñuel conoció la obra de Pérez Galdós durante su estancia en la Residencia en Madrid. En su autobiografía nos cuenta que también lo conoció en persona “sólo lo vi una vez, en su casa, muy viejo y casi ciego, al lado del brasero, con una manta en las rodillas”.¹⁰⁰ Buñuel era gustoso por la obra de Galdós y entre sus

⁹⁹ Son una colección de cuarenta y seis novelas históricas que tratan de entender la memoria histórica reciente española y donde se refleja la vida íntima de éstos en el siglo XIX, así como su contacto con los hechos de la historia nacional que marcaron el destino colectivo del país.

¹⁰⁰ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993. Pág. 67

proyectos, la mayoría no realizados, era adaptar la mayoría de las obras de este escritor. Su gusto por Galdós se centraba en la crítica irónica de la sociedad española. El humor con el que cuestionaba los valores burgueses, como el trabajo y la riqueza, era de su empatía. Luis Buñuel logró adaptar la crítica *galdosiana* al surrealismo. Considero que Buñuel encontró en este dramaturgo una crítica similar a su punto de vista, y es por esta razón por la que decide adaptar *Nazarín*.

La adaptación de *Nazarín* conserva lo esencial del personaje pero es adaptado a la realidad mexicana de los años cincuentas. Buñuel sólo sustituye, como nos lo comenta en su autobiografía la escena final del libro.

Al final del libro, Nazarín sueña que celebra una misa. Yo sustituí este sueño por la escena de la limosna. Además, a todo lo largo de la historia, añadí nuevos elementos, la huelga, por ejemplo, y, durante la epidemia de peste, la escena con el moribundo —inspirada por el Diálogo de un sacerdote y un moribundo, de Sade— en la que la mujer llama a su amante y rechaza a Dios.¹⁰¹

La introducción a *Nazarín* de Benito Pérez Galdós comienza así:

Era un hombre. La voz, más que el rostro, nos lo declaró. Sin reparar en los que a cierta distancia le mirábamos, empezó a llamar a la señá Chanfaina, quien no le hizo ningún caso en los primeros instantes, dándonos tiempo para que le examináramos a nuestro gusto mi compañero y yo.

Era de mediana edad, o más bien joven prematuramente envejecido, rostro enjuto tirando a escuálido, nariz aguileña, ojos negros, trigueño color, la barba rapada, el tipo semítico más perfecto que fuera de la Morería he

¹⁰¹ *Ibíd.* Pág. 253

visto: un castizo árabe sin barbas. Vestía traje negro, que al pronto me pareció balandrán; mas luego vi que era sotana.

— ¿Pero es cura este hombre? —pregunté a mi amigo.

Y la respuesta afirmativa me incitó a una observación más atenta. Por cierto que la visita a la que llamaré casa de Las Amazonas iba resultando de grande utilidad para un estudio etnográfico, por la diversidad de castas humanas que allí se reunían: los gitanos, los mieleros, las mujeronas, que sin duda venían de alguna ignorada rama jimiosa y, por último, el árabe aquel de la hopalanda negra, eran la mayor confusión de tipos que yo había visto en mi vida. Y para colmo de confusión, el árabe... decía misa.”¹⁰²

La novela, como la película, comienza describiendo el lugar donde la aventura del protagonista se llevará a cabo. La película es filmada en una vecindad mexicana que alberga a la diversidad de marginados de la Ciudad de México en los años cincuentas. Entre prostitutas, vendedores ambulantes y mendigos se encuentra el protagonista que es un sacerdote¹⁰³ llamado Nazarín. En la primera escena de la película, el sacerdote llama a la Chanfa, la dueña de la vecindad, para denunciarle que le han robado las pocas pertenencias que tenía, incluyendo su comida; la Chanfa le dice enojada: “Ya he tenido bastante con usted y sus estupideces, y ahora, ¿será tan amable de decirme qué es lo que va a comer?”. Él le responde que con unas cuantas tortillas puede sobrevivir; si tiene la caridad de dárselas seguramente Dios se las pagará. La Chanfa trata de ver la reacción de Nazarín al preguntarle qué pasaría si no le diera las tortillas, y el sacerdote responde: “simplemente no comeré, no soy la única persona a la que le ha sucedido eso y tampoco seré la última”.

¹⁰² PÉREZ GALDÓS, Benito: *Nazarín* en *Obras Completas*, Tomo V, Aguilar, s.a. De Ediciones. Madrid, 1950. Pág. 1675.

¹⁰³ Hombre investido de carácter sagrado, dedicado a realizar los sacrificios y servicios religiosos en cualquier *religión.

En la vecindad, Beatriz, una mujer de la vecindad, se intenta suicidar, ahorcándose,¹⁰⁴ porque Pinto, su amante, la abandona. La Chanfa la salva y manda entregarle a Nazarín las tortillas que había pedido. En la película se puede notar la callada relación afectiva entre Beatriz y el sacerdote. Mientras tanto, Andara y la Camella, otra prostituta, se encuentran peleando porque la primera le ha robado unos botones de perla; la Camella acuchilla en el hombro a la otra; Andara le quita el cuchillo y con toda crueldad, acuchilla varias veces a la otra prostituta. Para esconderse de la policía se esconde en el cuarto de Nazarín y éste la cuida. En los días de cuidado, se suscita en Andara un cariño por el sacerdote. Una noche, en la que Nazarín llega tarde, ella le dice: “Casi me muero de preocupación, ¿por qué llegaste tarde? Todos los hombre son iguales”. Nazarín se muestra indiferente a sus muestras de afecto. No aguarda ningún afecto carnal por ella.

En una de las curaciones, en una suerte de alucinación, Andara ve como Cristo se ríe burlonamente de ella. Este Cristo aparece con una cuerda amarrada al cuello, su corona de espinas ardiendo y una expresión malévol.

La cuerda se repite en las tres películas en las que enfoco este trabajo. En *Viridiana* y *Nazarín* la cuerda es el instrumento con el cual don Jaime y Beatriz cometen suicidio, con excepción de que la mujer no muere. Si las películas a analizar tienen un contenido simbólico y religioso, la cuerda nos dicen Chevalier y Gheerbrant, en el *Diccionario de Símbolos*, refiere a la ascensión directa. Ésta representa el medio, tanto como el deseo de ascensión. Anudada simboliza toda forma de ligadura y posee virtudes secretas o mágicas.¹⁰⁵ Es menester mencionar las constantes de los elementos utilizados por Buñuel en su crítica social. El Cristo cuelga una cuerda en el cuello que remite a la idea de suicidio. La imagen burlona

¹⁰⁴ Recordando la muerte de don Jaime en *Viridiana*, también se ahorca.

¹⁰⁵ CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986. Pág. 386

e incendiaria, como su corona, trastoca uno de los íconos sagrados del catolicismo, el Sagrado Corazón.¹⁰⁶

La aparición de esta escena durante la película es alegórica en el sentido que muestra el sentido al que va dirigida la crítica del cineasta. Los aparentes insultos consagrados al servicio de Cristo son irónicamente burlados por el hijo de Dios.

¹⁰⁶ ¡Sagrado Corazón de Jesús en vos confío! Su devoción se debe a la aparición de Jesús a Santa Margarita de Alacoque con estas palabras "Mira este corazón mío, que a pesar de consumirse en amor abrasador por los hombres, no recibe de los cristianos otra cosa que sacrilegio, desprecio, indiferencia e ingratitud, aún en el mismo sacramento de mi amor. Pero lo que traspasa mi Corazón más desgarradamente es que estos insultos los recibo de personas consagradas especialmente a mi servicio." *Jesús mío dulcísimo, que en vuestra infinita y dulcísima misericordia prometisteis la gracia de la perseverancia final a los que comulgaren en honra de vuestro Sagrado Corazón nueve primeros viernes de mes seguidos: acordaos de esta promesa y a mi, indigno siervo vuestro que acabo de recibirlos sacramentado con este fin e intención, concededme que muera detestando todos mis pecados, creyendo en vos con fe viva, esperando en vuestra inefable misericordia y amando la bondad de vuestro amantísimo y amabilísimo Corazón. Amén.*
En Sagrado Corazón de Jesús. Origen y promesas, en *Diccionario Católico*.
http://www.devocionario.com/jesucristo/corazon_1.html



Nazarín. Dir. Luis Buñuel. Divisa, 1950. Una imagen que muestra a Cristo riéndose. La corona de espinas está en llamas y, de su cuello, cuelga una cuerda.

Afirma Nazarín:

“Yo soy católico, apostólico y romano. Me encuentro profundamente convencido en mis ideas y de mi fe en nuestro señor Jesucristo. Para mí nada pertenece a nadie, todo es de la persona que lo necesita.”

Toda acción de Nazarín tiene como base esta declaración; es un cura convencido y lleno de fe. Nazarín encuentra en el catolicismo el camino que quiere seguir; él quiere ser como Cristo para poder ser santo. A diferencia del personaje de Simón del Desierto, Nazarín no pretende ser reconocido ni glorificado por la sociedad, sino gracias a sus buenas acciones ser reconocido, por Dios mismo. Luis Buñuel nos muestra en esta película “la locura” de un cura por tomar en serio el cristianismo y tratar de vivir conforme a los Evangelios¹⁰⁷. Critica la hipocresía social que pregona este tipo de vida consagrada a servir a Dios, pero que rechaza al que la sigue.

Nazarín, santo, bufón y loco, decide imitar a Cristo. Y ésta que a primera vista parecería su virtud, pronto se revela como su escandalosa transgresión. Nazarín es un criminal porque aspira al sumo bien, al superior ejemplo personal de una sociedad que se llama cristiana pero que impide y de hecho condena la práctica concreta del cristianismo. La imitación de Cristo conduce al buen padre Nazarín directamente a (...), la burla, la superstición, los celos, el odio, la injusticia y la cárcel. Antes de poner a prueba su fe, Nazarín sabe que Cristo individualiza la redención, la pone al alcance de todos. Pero después de su experiencia, sólo sabe que la

¹⁰⁷ Paz, Octavio: *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*. FCE. México, 2012. Pág. 42 La cita completa en el libro de Octavio Paz “Nazarín pertenece, como muchos de los personajes de Benito Pérez Galdós, a la gran tradición de los locos españoles. Su locura consiste en tomar en serio el cristianismo y en tratar de vivir conforme a sus evangelios. Es un loco que se niega a admitir que la realidad sea lo que llamamos realidad y no una atroz caricatura de la verdadera realidad”. Estoy de acuerdo con Octavio Paz en llamar un loco a Nazarín, y tal vez, sí sea uno de los locos españoles como el Quijote; pero considero que el aporte de Luis Buñuel es hacer de este personaje español, un personaje universal. Buñuel hace de este cura español un hombre más que no se adapta a los convencionalismos sociales.

imitación de Cristo, en cada circunstancia y frente a todos los poderes supone el escándalo, el desorden, la revolución. La vía cristiana de Nazarín lo convierte el enemigo del orden.¹⁰⁸

En la siguiente escena, la Prieta, otra prostituta, extorsiona a la Chanfa para no delatar que Andara está escondida en el cuarto de Nazarín. Ella se niega y la Prieta los denuncia. Beatriz le avisa al sacerdote y a la herida que huyan porque la policía viene a buscarlos. Nazarín va a la casa de don Ángel, el párroco de barrio, mientras Andara prende fuego a la vecindad, creyendo que así, no dejará rastro de su huida.

Don Ángel, protector de Nazarín, le advierte su sospecha de una relación sexual con la prostituta y de la posibilidad de que el arzobispado le pueda quitar su cargo de sacerdote. Nuestro protagonista, ferviente creyente de sus valores, responde: “la única corte que me puede juzgar es la de Dios, yo pondré mi destino en sus manos”. Decidiendo pues, irse al campo para vivir de limosnas y seguir su vocación de servir a Dios. Nazarín migra al campo sin ostentar su condición de sacerdote, vistiendo ropa cómoda.

En esta parte, se genera un cambio en el transcurso de la película. Aunque no sabemos a ciencia cierta la cantidad de veces que Nazarín ha migrado, es notorio que el protagonista cambia de un escenario estable a una serie de cambios de rumbo, consecuencia de sus acciones.

Ya en el campo, Nazarín, hambriento, se acerca a un jefe de trabajadores y pide alimento, pero éste le responde que no alimenta a vagos. Así, Nazarín le dice que está dispuesto a trabajar sin salario, por un poco de comida, convenciendo al hombre de aceptarlo. Los demás trabajadores no están de acuerdo con que otra

¹⁰⁸ Fuentes, Carlos: Luis Buñuel: el cine como libertad en *El ojo: Buñuel, México y el surrealismo*. CONACULTA, México, 1996. Pág. 58

persona trabaje gratis habiendo tanto desempleo en el pueblo. Uno de ellos despide a Nazarín, pero el jefe al ver que el sacerdote se marcha, pide explicaciones. De pronto, otro trabajador lo mata por un golpe en la nuca con la pala.

Los pasos de Nazarín siempre son desafortunados. Por aquel lugar por el que pasa, va dejando una suerte de caos y confusión. Deja el campo, tras causar, indirectamente, la muerte de un trabajador y la golpiza del capataz hacia éste. Llega a un pueblo donde encuentra a Beatriz. Ella le ruega que vaya a la casa de su hermana para rezar por su sobrina que está gravemente enferma, siendo que sólo un milagro puede salvarla. Él no quiere rezar a favor de la niña sin que consulten a un médico especialista, abogando por la ciencia de la medicina. Les explica al grupo de mujeres, en los que se encuentra Andara, que él no puede hacer milagros donde la ciencia falla. Sin embargo, accede y reza: “Señor, devuélvele la salud a esta inocente criatura. A cambio te ofrezco mi propia vida y mi salud. Humildemente acepto todas las calamidades y los infortunios.” Las mujeres entran en trance histérico, gritando que el diablo salga de la casa; sincretizando el exorcismo católico con una especie de limpia prehispánica.

Al día siguiente, el milagro se realiza. La niña amanece completamente sana. Nazarín decide continuar su camino hacia otro pueblo en busca de refugio, alimento y paz interior. A pesar de la resistencia de Nazarín, Beatriz y Andara deciden seguir al sacerdote a cualquier lugar. La siguiente escena muestra a Nazarín tratando de ayudar al cochero de un carruaje que se ha detenido por la caída de un caballo. El coronel, su esposa y un cura esperan impacientemente. Después, pasa un campesino con su burro sin saludar a los presentes. El coronel sorprendido por esto, obliga al campesino a regresar, y saludarlos. Nazarín sale a la defensa del campesino diciéndole al coronel que el campesino no es un animal, que es un hijo de Dios como todos. El coronel intenta darle un balazo a Nazarín

pero el cura, que los acompaña, lo impide explicando la posibilidad de que Nazarín sea un predicador loco del norte.

Nazarín y las dos peregrinas llegan a un pueblo donde hay un brote de plaga. El sacerdote le pregunta al alcalde dónde puede ayudar y el alcalde le responde que en cualquier casa se necesita ayuda. Llegan a una casa donde se encuentra una mujer joven muy enferma, Nazarín intenta ayudarla a pesar de que ella se resiste. Él intenta convencerla diciéndole que lo único que necesita para salvarse es que se arrepienta de sus pecados. Llega Juan, el amante de la enferma, y a petición de ella, le pide con enojo a Nazarín que abandone la casa, para después abrazar y besar cariñosamente a la mujer. El sacerdote se encuentra confundido ante la situación sintiendo que ha fracasado en el intento de hacer el bien. En la siguiente escena se muestra que a la plaza del pueblo llegan doctores y enfermeras. Nazarín al ver que no se necesita de su “santa ayuda” decide irse, triste y amargado.

Y en *Nazarín*, una muchacha agoniza en un pueblo apestado pero rechaza el consuelo espiritual del sacerdote con una frase: “Juan sí, cielo no”. La contigüidad del amor y la muerte arroja una carga crítica fundamental en Buñuel: en nuestro mundo, es más fácil morir que amar. La muerte, el reino de lo imposible, es mucho más posible que el amor, centro de toda posibilidad.¹⁰⁹

La escena de la joven enferma causa escándalo por la preferencia de ésta por el amor terreno a la salvación espiritual. La joven prefiere lo que Nazarín siempre ha negado, el amor terreno antes del espiritual. En bellas palabras, Octavio Paz muestra la revelación que tiene Nazarín.

¹⁰⁹ Fuentes, Carlos: *Luis Buñuel: el cine como libertad en El ojo: Buñuel, México y el surrealismo*. CONACULTA, México, 1996. Pág. 55

La mujer afirma el valor precioso e irrecuperable del amor terrestre; si hay cielo, está aquí y ahora, en el instante del abrazo carnal, no en un más allá sin horas y sin cuerpos.¹¹⁰

Ujo, el enano del pueblo, se enamora de Andara. Él le aconseja que deje a Nazarín y a Beatriz porque la policía y Pinto, la pareja de ella, andan cerca. Pinto encuentra a Beatriz y la amenaza pidiéndole que se vaya con él. Ella se resiste, decidiendo quedarse con Nazarín. Pinto le dice: “Así es como merecías terminar, como la amante, de un cura. Te das aires de ser discípula de un peregrino, pero yo sé que eres una puta.”

El personaje de Pinto es la antítesis de Nazarín, representa al hombre macho, bien adaptado, que conoce todas las reglas del juego de la región; productivo, pariente de los políticos, amigo de la policía, potente y sexual, se encuentra encaprichado por conseguir a su amante, Beatriz.¹¹¹ El contraste entre esos dos personajes desenmascara la realidad: Mientras seas eficaz y productivo eres “santo”; tener fe no te va a dar la santidad.

La última noche que pasan juntos Andara, Beatriz y Nazarín como peregrinos, el sacerdote, se percata del encuentro de Beatriz con Pinto: “Cuando me ve hago todo lo que desea. Casi me voy en él y no lo amo padre.” Nazarín le dice que es una pasión diabólica. Los gendarmes llegan a detener a una tal Ana de Ara y un cura renegado que se pasea con su harem “no se conforma con una sola mujer, el muy cochino”; Andara decide huir, pero Nazarín le dice que “sólo los ladrones huyen, no aquellos que dan todo lo que poseen al que lo necesita...sé que es por nuestra vida humilde podemos esperar poco de la justicia humana. Pero la justicia divina no nos dejará indefensos”. Los llevan a la cárcel. Beatriz, a pesar de no ser

¹¹⁰ Paz, Octavio: *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*. FCE, 2012. Pág. 43

¹¹¹ CÉSARMAN Fernando: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 1998. Pág. 157

culpable, decide seguir a Nazarín. Pinto regresa a buscarla pero lo vuelve a rechazar. Dice:

No abandonaré al padre Nazario, aunque me mates. Si lo insultan, que me insulten a mi también. Si tiene hambre, yo también estaré hambrienta. Si lo maltratan espero recibir algunos golpes. Y si no puedo ir a prisión con él, entonces lo esperaré en la puerta, porque él es un santo. ¿Entiendes?, él es un santo.

Las acusaciones contra Nazarín y Andara son ciertas. Ella mató a una mujer y Nazarín la encubrió; a pesar de ello, en la marcha de los presos, hay una atmosfera de inocencia. Llegan al pueblo donde es originaria Beatriz. Uno de los guardias la lleva con su madre; hablan sobre Nazarín. La madre le dice: “Hija mía...tú amas a ese hombre. Y lo amas como hombre.”

Nazarín es encerrado en una celda con varios delincuentes; uno de ellos lo provoca pero el sacerdote no responde a la violencia. Dice: “Por primera vez en mi vida hago un esfuerzo por perdonar y te perdono porque es mi deber como cristiano. Te perdono pero también te desprecio, y me siento culpable por no poder separar el desprecio del perdón”. Más tarde, Nazarín habla con el ladrón, le da las gracias y le dice que él es bueno, éste le contesta que no, que siempre se ha dedicado a hacer el mal, como robar iglesias y tener hijos bastardos, y le hace notar a Nazarín que los dos son muy parecidos: “Mírame, yo sólo hago el mal...pero ¿para qué sirve tu vida? Tú estás al lado del bien, yo estoy del lado del mal, y ninguno de los dos sirve para nada”.

La figura del bien y del mal, irónicamente, se encuentran juntos en una celda. A pesar del contraste entre ellos tienen en común que los dos son improductivos y

absurdos¹¹². En los valores de la sociedad moderna el trabajo es lo que santifica. El trabajo que tanto el cristianismo como el capitalismo han pregonado.

En la escena de la prisión, el bandido sacrílego¹¹³ aparece como un hombre no menos absurdo que el cura iluminado. Los crímenes del primero son tan ilusorios como la santidad del segundo: si no hay Dios, tampoco hay sacrilegio ni salvación.¹¹⁴

Para finalizar la película, un sacerdote que quiere interceder por Nazarín, llega con él para decirle que ya no seguirá en la marcha con los otros delincuentes, sino sólo será acompañado con un policía vestido de civil para no hacer la situación más humillante. El sacerdote le dice: "Tienes razón al decir que eres un espíritu rebelde y un inconformista.... Será muy difícil que logres encarar la realidad, comprender que tu conducta es incompatible con tu posición como sacerdote y que ofende a la iglesia que tú dices amar y obedecer." Al salir con el policía, la prostituta Andara trata de seguirlo pero es detenida. Después aparece Pinto con Beatriz, en un coche tirado de caballos; él lleva la cabeza baja y ella cerrando los ojos. Más tarde el policía y Nazarín llegan a un puesto de frutas atendido por una mujer, el guardia compra una manzana y después otra. Una mujer se le aproxima y le ofrece una piña que él primero rechaza y después acepta con resignación. Empiezan a caminar, la cara de Nazarín se llena de lágrimas y en su expresión se asoma la desesperación.

¹¹² Absurdo, -a (del lat. "absurdus") adj. Contrario a la lógica o a la razón: "Es absurdo intentar clavar un clavo con la cabeza hacia la pared". Se usa mucho en exclamaciones: "¡Eso es absurdo! ¡Qué absurdo!". Delirante, descabellado, disparatado, inadmisibles, incomprensibles, inconcebibles, inexplicables; que no cabe en la cabeza, sin pies ni cabeza, surrealista. Aberración, absurdez, absurdidad, abusión, atrocidad, barbaridad, desatino, despropósito, dislate, *disparate, enormidad, sinsentido. Bien, bueno, gracioso, grande. *Disparate. *Raro.

¹¹³ Sacrilegio (del lat. "sacrilegium") 1.m Falta de *respeto grave contra una cosa sagrada. Profanación. *Blasfemia, irreverencia.2. (n. Calif) n. calif.) Se usa hiperbólicamente aplicado a una acción en que hay falta de respeto hacia algo considerado como muy respetable o elevado.

¹¹⁴ Paz, Octavio: pág. 44

La escena final de la película Nazarín es importante porque muestra el destino y la intención del sacerdote por seguir sus preceptos. En contra de varios análisis de esta escena, considero que no se muestra ningún tipo de esperanza en Nazarín ni en la película. Pienso que Buñuel revela en esta película una radiografía de la moral social. La sociedad pregona la búsqueda del bien, como el protagonista, pero la película muestra lo contrario, la búsqueda del bien es condenada por la sociedad misma.

Luis Buñuel acerca a la sociedad española con la mexicana al adaptar la novela de Benito Pérez Galdós con la sociedad de nuestro país. Luis Buñuel encuentra en México y en el catolicismo, el surrealismo real. La locura, el escándalo y el humor negro se sintetizan en una realidad que parece un sueño. México es un país católico y costumbrista al igual que España. La escena del milagro de la niña es una muestra de la hibridación de las dos culturas: el exorcismo de la enfermedad se hace en forma de limpia prehispánica entre gritos de las mujeres que acompañan a Nazarín. La idolatría y la irracionalidad se encuentran latentes en un país que dice avanzar hacia la modernidad.

El concepto del *Homo homini lupus* se revela en la obra de Buñuel. Nazarín elimina “la bondad de los pobres” construida por el catolicismo; revela la falsa moral del ser humano y de la sociedad. Muestra que la sociedad no se preocupa por el otro; la falta de solidaridad. Buñuel critica el maniqueísmo de la modernidad que trata de separar lo bueno y lo malo; muestra al hombre en su desnudez, su lado perverso. La sociedad que propone Buñuel elimina la frontera entre el bien y el mal; entre el querer y no deber. Luis Buñuel revela una sociedad religiosa y humana, es decir, muestra la necesidad del ser humano por encontrar el sentido de la vida pero a la vez muestra el lado oscuro que tanto se ha reprimido a lo largo de la historia.

A lo largo de la película existe una tensión latente entre Nazarín que quiere hacer el bien y la sociedad que quiere hundir al que quiere ser bueno. Por una parte, se dice que Nazarín quiere hacer el bien, pero la realidad es que hace el mal al ir en contra del orden establecido por la modernidad. Es decir que la competencia, la idea de progreso y la negación del otro niegan la práctica de los valores auténticos cristianos como la solidaridad, la humildad, la bondad, el amor al prójimo y el perdón.

La relación entre Nazarín, Beatriz y Andara es escandalosa para la sociedad. Un sacerdote que lleva como acompañantes a dos mujeres que no tienen “buena reputación” es una afrenta al matrimonio. La sociedad no tolera esos vínculos, los juzga perversos. El cura tiene prohibido el deseo carnal con dos mujeres que son “fieles” seguidoras. La compañía de las mujeres genera una “mala” imagen social del cura. El elemento de atracción que sienten las dos mujeres por el sacerdote es notable. También Nazarín, un cura, puede ser objeto sexual de las mujeres, porque también es hombre. La fuerte convicción a los cánones religiosos se verá trastocada a lo largo de la película. Por ejemplo, la escena del regalo de la piña es la culminación de los infortunios de Nazarín al entrar en conflicto con el deber ser. No entiende el porqué, si hizo lo debido, se encuentra custodiado por un policía civil. Los valores cristianos auténticos que pregonaba el cura no concuerdan con los de la sociedad moderna, tal vez, para Buñuel nunca ha existido una reciprocidad entre éstos.

Y que el final sea una partida de cartas rodada de forma inocente pero con una incisiva carga de profundidad... Viridiana iba para monja, pero los hombres se cruzaron en su camino¹¹⁵.

Viridiana: Ni puta ni santa, sólo mujer.

Esta película fue la que inauguró el regreso de Luis Buñuel a España, después del exilio. El contexto político en el que se encontraba el país Ibérico en el año de 1961 era complicado porque la dictadura de Franco estaba en el poder.

La Guerra Civil española que duró del año de 1936 a 1939 fue un conflicto armado entre el bando republicano y el bando sublevado que tuvo como causa el fracaso del Golpe de Estado de 1936 dirigido por la Segunda República Española. La victoria del conflicto la tuvo el bando sublevado con Francisco Franco Bahomonde a la cabeza. El nuevo régimen pasó a convertirse en un estado autoritario, con un partido único, un conglomerado de derechas en el que tenían cabida desde el fascismo hasta los viejos ultras monárquicos y carlistas, conocido con el absurdo nombre de Falange Española Tradicionalista. Este régimen se caracterizó por ser anticomunista y afianzar una represión política y económica contra los opositores. Además, la Iglesia católica se encontraba a favor del Franquismo, lo que llevó a instaurar esta religión como oficial en la sociedad española.

La represión del régimen de Franco contra los republicanos y el poder de la Iglesia católica fueron algunos de los factores políticos y sociales que llevaron a Buñuel a realizar la película de Viridiana. Buñuel, me parece, pone en tela de juicio las figuras más importantes del cristianismo y de la cultura española. Las Convierte en profano: La virgen en sexuada, el Cristo en ciego, el pobre en malo.

¹¹⁵ BELINCHON, Gregorio: en *Las candidatas a mejor película de la historia*. *Diario el País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/31/actualidad/1346425517_879693.html. España, 3/09/2012.

Viridiana es una crítica a los valores institucionales que mantuvieron a la sociedad española en un estado de represión política, social, cultural y humana. Luis Buñuel reflejó en esta película aquello que las instituciones morales tratan de ocultar, la dimensión oscura del hombre y la hipocresía de la sociedad católica en vías de modernización.

Viridiana relata el retorno de una novicia decidida a llevar una vida santa al mundo terrenal plasmado en la escena final con un *ménage a trois*. Cuando se cree que la vida tiene un rumbo fijo, aparece un evento inesperado que hace girar la vida.

Una mañana en la que Viridiana se encuentra en el jardín del convento, llega la Madre Superior para avisarle que tendrá que hacer un viaje a la finca de don Jaime, el tío que le ha brindado cuidado y manutención a lo largo de su vida. Ella tendrá que cuidarlo durante una semana antes de tomar sus votos. Ella se resiste, pero ante el deber de obedecer, cede.

En la siguiente escena, Viridiana llega en un carruaje tirado por caballos. A la llegada, don Jaime se encuentra observando a Rita, la hija de la sirvienta Ramona, saltar la cuerda. El encuentro entre el tío y la sobrina es un poco frío. Él recuerda al ver a Viridiana a su difunta esposa, la cual murió 20 años atrás, la noche de bodas, en brazos de él mismo antes de realizar el acto sexual.

En la siguiente escena, mientras Don Jaime toca el armonio observando un gran retrato al óleo de su difunta Elvira, Viridiana se encuentra desnudándose lentamente en el cuarto. Buñuel enfoca las sensuales piernas de la novicia al desvestirse, usándolas como fetiche para provocar al espectador. La novicia es capaz de encender el deseo sexual y sólo don Jaime se encuentra en la situación de poseerla. La fantasía del espectador de poseer a una santa que sólo el tío puede llevarla a cabo.

Al día siguiente, uno de los sirvientes le invita a Viridiana a ordeñar una vaca, ella tratando de ser cortés acepta, pero al tener que sostener la ubre, tiene una sensación de asco y la rechaza rápidamente. Considero que en esta escena podemos notar una repulsión a todo aquello que refiere a lo materno, así como rechaza la ubres de la vaca, inconscientemente rechaza ser madre, pero acepta su condición de mujer. Esta escena es un prelude de lo que pasará en la película.

Esa noche, don Jaime saca de un cofre el vestido de novia y los adornos que llevaba doña Elvira el día de su boda: el velo, el corsé, la falda, la corona de flores de naranjo, las zapatillas de satín, las medias de seda blanca. Don Jaime huele las prendas, después se pone ante un espejo y se prueba la faja. En ese momento, se ve sorprendido por la entrada de Viridiana al cuarto, quien se encuentra sonámbula. Sobre el camión lleva un chal de lana y un canasto con labores. Se dirige a la chimenea del salón para echar al fuego los objetos del canasto. Don Jaime la sigue y descubre el muslo de ella, mirándolo lascivamente. Viridiana recoge las cenizas que después rocía en la cama de don Jaime. Luego, regresa a su recámara.

El manejo de los símbolos católicos en la película son herramientas que utiliza Buñuel para escandalizar a la Institución religiosa dominante. Me parece conveniente dar una rápida revisión al significado general de estos, mismo que se expresa siguiendo el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier.

El símbolo para Chevalier es “el fundamento de todo en cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente, el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere”¹¹⁶. Blanca Solares en *Los lenguajes del símbolo* nos brinda una explicación sobre el símbolo.

¹¹⁶ CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986. Pág.9

Solares dice:

El símbolo, dice Eugenio Trías, remite a lo que *trasciende*. No refiere a conceptos sino desborda sus límites, abre a lo que se halla más allá de todo horizonte, *lo sagrado*, el referente de radical alteridad relativa al <<Gran Otro>> (Ganz Anderes), lo intuido en la experiencia mística y que el símbolo hace *aparecer*¹¹⁷.

La relación significado / significante en el símbolo es *epifánica*,¹¹⁸ nos dice Solares. Es decir, el símbolo manifiesta el sentido que devela el misterio, de aquello trascendente.

La corona¹¹⁹ está ligada al paraíso, ya que el propio árbol de la vida provee los materiales de qué está hecha la corona. La corona nupcial es rito esencial en los casamientos orientales. El velo simboliza la verdad y el ruego de la virgen de ser preservada de toda mancha por el único amor de los bienes eternos; el anillo simboliza la adhesión a la fe: el signo del Espíritu Santo, a fin de que seas llamada la esposa de Cristo. En razón de su origen solar la corona simboliza el poder real, o mejor aún el poder divino. Más tarde la corona simbolizaría la presencia de Cristo, pues él es como una corona sobre la cabeza de los elegidos.

La cruz¹²⁰ simboliza al Crucificado, Cristo, el Salvador, el verbo, la segunda persona de la trinidad. Es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia humana y hasta con su persona. La iconografía cristiana la utiliza tanto para expresar el suplicio del mesías como su presencia. Dónde está la cruz está el sacrificado.

Más adelante, Viridiana dirá en relación con este episodio “la ceniza quiere decir penitencia y muerte”, a lo que don Jaime responderá: “la penitencia para ti, que vas a ser monja, y la muerte para mí que soy viejo”.

¹¹⁷ SOLARES, Blanca, coordinadora: *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. Anthropos. México, 2001. Pág. 12

¹¹⁸ Epifanía (del lat. "epiphania", del gr. "epipháneia", manifestación).

¹¹⁹ CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986. Pág. 320

¹²⁰ *Ibíd.* Pág. 335

Viridiana se encuentra a una noche de regresar al convento. Don Jaime se encuentra desesperado y trama con Ramona alguna forma para que la novicia acepte quedarse en la finca. Así, los dos acuerdan poner narcóticos al café que después ella tomará. Viridiana le agradece a don Jaime todo lo que ha hecho por ella y así le concede hacerle un favor, él le pide que se vista con el vestido de novia de su difunta esposa y así lo hace. El vestido blanco representa disponibilidad y sumisión; así, ella da a entender en un lenguaje subliminal que está dispuesta a dejar la castidad. Don Jaime le propone matrimonio y ella lo rechaza rotundamente. La narcotizan, la llevan a la cama y don Jaime se queda solo con ella. Don Jaime la acaricia, le desabrocha los botones que esconden sus senos, fantasea y se acuesta sobre ella. Todo esto, mientras Rita espía desde la ventana. La intención de violarla es clara; sin embargo no puede llevar al acto su deseo y sale del cuarto. La mañana siguiente, don Jaime le dice a Viridiana que la ha violado, ella reacciona con rabia e intenta irse, pero él se arrepiente y confiesa la verdad, no la ha violado. Ramona tampoco le cree y dice: "Es que todo es tan raro, señor". La novicia regresa al pueblo en la misma carrosa en la que llegó, el alcalde le informa que no puede irse, porque ha ocurrido una desgracia, su tío se acaba de colgar de un árbol con la cuerda de saltar de Rita. Viridiana llena de culpa, regresa a la finca.

La primera parte de la película se caracteriza por una serie de sucesos que alejan a Viridiana del camino de la santidad para poder seguir el camino de la sexualidad. Los sucesos más importantes son:

La notificación a Viridiana que tiene que dejar el convento por ir a cuidar a don Jaime.

Segundo, el sueño tanto de don Jaime que fantasea con el vestido de boda de la difunta esposa Elvira, y Viridiana, sonámbula, quemando símbolos cristianos y recogiendo la ceniza.

Tercero, la puesta del vestido de novia, junto con la escena de la violación y por último la muerte de don Jaime.

Viridiana con el fin de ocupar su tiempo en una obra de caridad, movida por un sentimiento de culpabilidad tras la supuesta “fornicación” con su tío y la muerte de éste, se dedica a recoger mendigos para regenerarlos en la finca. Los mendigos son : Don Amalio un ciego cuarentón; el Pelón, otro cuarentón; Enedina, con una niña de dos años; Refugio, mujer embarazada; el Paco, un viejecito; don Ezequiel, un anciano con una barba blanca patriarcal de sesenta años; y el Cojo, de barba negra con cuarenta años. Este clan de mendigos será liderado por don Amalio, el ciego.

El sentimiento de culpabilidad de Viridiana, por la muerte de su tío, la lleva a dar un paseo que parece lógico y que, además, aparece con frecuencia en los religiosos: la preocupación por la miseria humana. Así, deja el lugar del asilamiento, en donde sus moradores pueden entregarse a la contemplación y olvidar las miserias humanas: el convento, en donde podía sentir segura al poder controlar sus impulsos. Paradójicamente, enlaza su vida con los impulsos que ella trata de reprimir: una sexualidad desinhibida y un frágil control de la agresión. Trata de redimir a los mendigos es tratar de reprimir los propios impulsos y buscar la salvación personal¹²¹

Tras la muerte de don Jaime llega a la finca Jorge, el hijo natural de éste; un hombre de 32 años con mucha personalidad. Éste, al encontrar la finca en condiciones de abandono, se dedica a recuperar las tierras productivas. La llegada de Jorge es el inicio de la segunda parte de la película. Su presencia, segura y viril, representa la masculinidad en esta película. Ramona, la sirvienta se encuentra atraída por este personaje y Viridiana, aunque trata de esconderlo, siente una atracción por él.

En una de las escenas Jorge irrumpe en el cuarto de Viridiana y la sorprende rezando ante la cruz de madera, la corona de espinas y el martillo, símbolos cristianos que ella trata de esconder. Tratando de establecer un diálogo de forma

¹²¹ CÉSARMAN, Fernando: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 1998. Pág. 177

imponente, él le dice a Viridiana que tienen que conocerse mejor, pero ella lo rechaza.

Jorge no quiere a los mendigos en la finca, le insiste a Viridiana que los abandone y se una a él para cosechar las tierras: “Con socorrer a esos pocos, entre tantos miles, no se arregla nada”. A lo que Viridiana dice: Sé muy bien hasta dónde puedo llegar. Mi intención es crear un albergue, si usted no se opone, donde los pobrecitos que estén de paso encuentren techo, comida y un poco de calor humano...”

El personaje de Viridiana en su afán de redimirse con Dios, alberga a los mendigos otorgándoles techo y comida a cambio de seguir algunos de los rituales católicos como el Ángelus.¹²² Ella cree, que sus cuidados y enseñanzas harán que los mendigos sigan el camino del bien, pero ellos no tienen ningún interés de cambio profundo. La religión no les hará cambiar su conducta a una positiva.

La atracción entre Viridiana y Jorge es cada vez más fuerte y evidente. Él a pesar de encontrar a Viridiana dulce y bella, critica abiertamente su modo de vida. En la escena donde los mendigos se encuentran rezando el Ángelus, Jorge siente piedad por Viridiana y cuando ella le sonrío, una fuerte atracción.

Los dueños de la casa tienen que salir a la Notaría. Viridiana le encarga a Ezequiel el cuidado de la casa: “A usted que es al que más respeto, se lo recomiendo todo. Mire que se porten bien”. Al desaparecer Viridiana, los mendigos ven la forma de entrar a la casa. Ya dentro comienza la juerga. Asan un par de corderitos y después entran en la casa por una ventana. Sin síntomas de preocupación se preparan una cena y la degustan con toda libertad y lujo. En la noche, ya borrachos, cantan y el ciego cuenta anécdotas. Comienzan las

¹²² Devoción católica en recuerdo de la Anunciación y la Encarnación de Cristo. El Ángelus es el Ángel enviado por Dios para dar la noticia a María que va a tener a un hijo Jesús.

situaciones violentas. Terminando el postre, Enedina pretende tomarles una foto. Se acomodan en la mesa en posiciones que recuerdan la Última Cena. Enedina toma la foto, levantándose las faldas muy amplias. El fondo musical es el *Aleluya* de *Händel*, pieza que también aparece en la primera escena de la película. Empieza el desenfreno. El leproso aparece vestido con el corsé y el velo de doña Elvira y baila. Don Amalio, trata de tener relaciones sexuales con Enedina, pero ésta se defiende y el ciego se enfurece. Paco se prende de Enedina y logra relacionarse sexualmente con ella. El ciego, al escuchar el acto sexual empieza a romper todo aquello que se la atraviesa a su paso. Los mendigos al ver el desastre tratan de huir.



Viridiana. Dir. Luis Buñuel. España, 1961. Luis Buñuel se burla de la Iglesia católica con la representación de *La última cena* de Leonardo da Vinci, integrada por doce mendigos.

Esta escena se convierte en un *Sabbat* puesto de cabeza “– según escribe Buñuel en el guión- final de de las restricciones religiosas que se pierden en la

entrega a un séptimo día de descanso y de placer, en donde la gratificación toma la directriz de la conducta”.¹²³

La *Última Cena* representada por Buñuel en un entorno de caos y desenfreno, muestra la debilidad de la imagen idealizada de los profetas en las representaciones renacentistas. La figura de Cristo, el hombre ideal, es representada por don Amalio, el ciego autoritario y violento. La comparación de la representación de Cristo con el ciego es impactante.

El ciego por una parte simboliza el poeta itinerante, el aedo, del vate, del rapsoda, del bardo del trovero y el trovador. Puede ser porque también los ciegos pobres cantan en las calles para recibir limosnas.¹²⁴ Es aquél al que los dioses les han quitado la vista. En el Evangelio, Cristo les lava los ojos a los ciegos para curarlos. Cristo por otra parte representa el ideal de la realización de los hombres. Buñuel alude a la decadencia de las figuras religiosas arquetípicas. El uso de personajes como el cojo aquel que representa una debilidad espiritual, siendo que el pie es símbolo del alma;¹²⁵ el viejo que no es sabio ni persistente;¹²⁶ ¹²⁷ la prostituta que encarna de manera criminal la sexualidad, el deseo y el libertinaje; y el leproso, para representar a los profetas lleva a pensar en la crisis de la Iglesia católica y de sus ritos.

Viridiana y Jorge llegan de sorpresa a la finca. El cojo al ver a los dueños de la casa, trata de matar a Jorge, pero él se defiende. El leproso al ver la fuerza del hombre se siente incapaz de seguir la lucha cuerpo a cuerpo, entonces toma una botella y cuando Jorge está distraído le da un botellazo en la cabeza y éste cae desmayado. Viridiana sola, entre el cojo y el leproso, trata de escapar. El cojo apresa a Viridiana y trata de violarla. En este momento, Jorge despierta y soborna

¹²³ CÉSARMAN, Fernando: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 1998. Pág.182

¹²⁴ CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986. 280 pp.

¹²⁵ *Ibíd.* Pág. 316

¹²⁶ *Ibíd.* Pág. 94

¹²⁷ En el diccionario de Chevalier, el anciano simboliza lo persistente, lo durable, lo que participa de lo eterno.

al leproso con dinero para que mate al cojo y así lo hace. Esta escena me parece importante porque considero que Buñuel hace una crítica a la supuesta bondad de los pobres. En el catolicismo el cielo le pertenece a los pobres y a los humildes de corazón, Buñuel contradice esta idea al mostrar el lado perverso de los mendigos. Buñuel al eliminar la barrera moral entre lo bueno y lo malo, también elimina la supuesta bondad de los pobres.

Su ataque a la caridad no impide el sentimiento humanitario hacia los ciegos; como su utilización burlona de la música romántica, testimonio para Buñuel de los ideales de una burguesía decadente, no le impide amar la música.¹²⁸

Buñuel dice en el guión:

En la lucha, la joven ha terminado por caer en la cama bajo su agresor. Ella mueve desesperadamente los brazos para detenerlo. Su mano crispada se aferra a la cuerda que el mendigo lleva a guisa de cinturón. Es la cuerda de saltar de la pequeña Rita, la misma con la que se colgó don Jaime. Gran acercamiento de la mano de Viridiana, que coge el mango de la cuerda. Al sentir este contacto equivoco, su gesto se aquieta. Deja el mango y sus brazos caen, como si ella abandonara la lucha¹²⁹.

Después del caos, todo parece volver a la tranquilidad. En la llegada de la noche, Rita, la hija de Ramona que ha jugado un papel de inocencia y voyerismo, se encuentra frente a la chimenea con la corona de espinas en las manos, la cual representa la presencia de Dios y el castigo. Rita se pincha un dedo y quema la corona. Así, Buñuel, considero, da fin a la represión interna de Viridiana.

¹²⁸ ARANDA, J. Francisco: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Editorial Lumen. Segunda edición. España, 1975. Pág. 63

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 185

Viridiana buscando a Jorge lo encuentra con Ramona en el cuarto jugando cartas y con un clima sexual evidente. Él invita a las dos mujeres a jugar cartas, las dos acceden. La última frase de Jorge hacia Viridiana es culminante: “No me lo vas a creer, pero la primera vez que te vi, me dije: mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo”.

El *ménage à trois* representado en la última escena tiene como involucrados a Jorge, Ramona y Viridiana. Es la entrada de Viridiana al mundo terrenal, el cumplimiento de su deseo inconsciente. Buñuel, por la censura, se ve obligado a cambiar el final, al siguiente: Viridiana entra en el cuarto, encuentra a Jorge acostado con Ramona, ésta abandona el lecho, hace mutis y Viridiana ocupa su lugar al lado de su primo.

La moral burguesa- dice Buñuel- es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura, en fin, los llamados pilares de la sociedad.¹³⁰

El desenvolvimiento de Viridiana durante la película es tramposo. Al parecer, Viridiana tiene una fuerte voluntad de llegar a ser monja y dedicarse a llevar una vida santa, célibe y pulcra. Idea que, dentro de la sociedad católica española, es respetada. Durante el transcurso del filme, Viridiana expresa “involuntariamente” lo contrario. El acceder al cuidado de su tío, al usar el vestido de novia y al librarse rápidamente de los votos por la idea de violación hace pensar si en realidad ella quería dejar a un lado su sexualidad.

¹³⁰ Ibíd. Pág. 187

Buñuel juega con la figura femenina en *Viridiana*. Por una parte maneja la figura de la madre, santa y pura que se hace cargo de los mendigos, por otra, la mujer como deseo.

La película es surrealista, sin dejar al lado el contexto político que representa. El objetivo de este movimiento es derrumbar los valores tradicionales burgueses por medio del escándalo. En esta película el erotismo¹³¹ y la sexualidad son las maneras de escandalizar a la sociedad espectadora. Buñuel busca, con su pasado surrealista, transformar a la sociedad y es donde logra trastocar los grandes valores católicos de su época.

Buñuel pone en alerta a la sociedad burguesa española. Con el filme hace cuestionar su vida, la moral cargada de una “inquietante extrañeza” que evoca el lado irracional del hombre. Podemos considerar cierto que la estructura social es un obstáculo a la realización de la sexualidad tal como lo entienden los surrealistas y que el trastocamiento de ésta es la realización de la sexualidad como una condición *sine qua non* se logra el cambio.

Contra una sociedad que utiliza la sexualidad como medio para realizar un fin socialmente útil, las perversiones, en cambio, mantienen la sexualidad como un fin en sí; de tal modo se colocan fuera del principio del rendimiento y lo ponen en entredicho. Establecen relaciones libidinosas que la sociedad debe anatemizar por cuanto amenazan a derribar el proceso de civilización que ha transformado el organismo en instrumento de trabajo.¹³²

Así como en *L' âge d' or*, en la que protesta en contra de las principales instituciones sociales como la policía, los curas, los altos funcionarios, la familia.

¹³¹ El erotismo es un arma de los surrealistas para volver eficaz su rebelión. Los surrealistas afirman el carácter sexual de los actos, de las situaciones e incluso de los objetos.

¹³² GAUTHIER, Xaviere: *Surrealismo y sexualidad*. Editorial Corregidor. Buenos Aires, 1976 Pág.

La protesta gira en relación a la posición del amor dentro de una sociedad represora. Para los surrealistas, el amor libre es incompatible en el sistema social.

El surrealismo maneja la figura de la mujer de dos formas. La dualidad femenina es clara en el surrealismo: La madre y la puta; la santa y la diablo. La mujer es el objeto del deseo por antonomasia.¹³³ La mujer simboliza tanto la pureza como el pecado; una y múltiple, es reposo y movimiento; víctima y verdugo, alimenta al hombre y lo destruye.¹³⁴

La relación entre perversión¹³⁵ y su relación destructiva con la sociedad nos aproxima a Sade. La perversión sólo puede tener valor transgresivo en el seno de una sociedad que la rechaza y condena: son las propias instituciones las que fabrican las perversiones. Las perversiones denuncian aquello que se oculta en los valores sociales como mecanismo de defensa de la colectividad. La insubordinación de las funciones del vivir.

La “especificidad orgánica” de la mujer (reproductora, madre) es renegada por Sade, es escarnecida, y los valores tradicionalmente ligados a esa función –los valores femeninos- pueden caer del lado de los hombres a la vez que se cumple el movimiento inverso: deslizamiento hacia las mujeres de los atributos ligados a la virilidad. La fuerza del surrealismo reside en haber inscripto en sus premisas que el arte, como la revolución, es una violencia, un rapto y una metamorfosis dolorosa del cuerpo.¹³⁶

Considero que la película Viridiana es una de las más transgresoras de la filmografía de Buñuel. La religión católica, pilar de la sociedad española, que guarda por la santidad de los hombres, es puesta en la mira de éste director desde

¹³³ Ibíd. Pág.133

¹³⁴ Ibíd. Pág.132

¹³⁵ Entendiendo perversión como aquella desviación de lo “normal” en el acto sexual.

¹³⁶ Ibídem.

una perspectiva erótica. Buñuel toma el temor más profundo de la religión, la sexualidad, como arma para transgredir y escandalizar no sólo a la sociedad española sino al régimen franquista. La valentía de Buñuel le costó la censura de esta película y la indignación de las clases poderosas del país ibérico. Buñuel, bajo los esquemas surrealistas, realizó una obra exitosa.

Excursus: Reminiscencias del nombre Viridiana.

Según Aranda, Viridiana es un juego de palabras que remite la diosa Diana de Éfeso, diosa de la virginidad. También es conocida como Artemisa en la cultura griega.

Diana de Éfeso, virgen casta y pilar entre los pilares y columnas de la cultura occidental de represión y asfixia, se incinera con su corona de fuego: mártir religiosa, víctima deificada, apunte de las futuras y ya largas culpabilidades que engendró y ha parido el cristianismo. Vuelta de tuerca final, más allá de la última cena renacentista a la buñuelesca, lo primitivo original, que no salvaje, vuelve a erigirse en el vértice del cono infernal en que se ha trastocado el mundo cristiano, para tocar de nuevo el fondo humano virgen de otra historia un poco más viril. Juego triple del eterno triángulo, el nombre de Viridiana se forma de dos palabras, una exacta y otra ambigua: virgen, viril y Diana.¹³⁷

Artemis, hermana de Apolo, está armada con arco y flechas como él; posee el poder de producir pestes y la muerte súbita entre los mortales y también el de curarlos. Es la protectora de los niños pequeños y de todos los animales que maman, pero también le gusta la caza, especialmente la de venados.¹³⁸

¹³⁷ GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*. Alianza, Madrid, 2001. Pág. 87

¹³⁸ *Ibidem*.

Zeus, al preguntarle a su hija de apenas tres años de edad qué regalos le gustaría, ella responde que la virginidad eterna, un arco y una flecha como su hermano Apolo, una túnica, miles de sirvientes, todas las montañas del mundo y una ciudad. Diciendo Además que también es patrona del parto, porque su madre Leto la tuvo sin dolor y por lo tanto, todas aquellas que se encuentran en el momento de parir, la invocarán.

Te ruego que me concedas la virginidad eterna, y me des tantos nombres como mi hermano Apolo, un arco y flechas como los suyos, el cargo de llevar la luz, una túnica de caza azafranada con borde rojo que me llegue hasta las rodillas, sesenta jóvenes ninfas oceánicas, todas de la misma edad, como damas de honor, veinte ninfas fluviales de Amnisos en creta para que cuiden de mis borceguíes y aumenten a mis sabuesos cuando no salga de cacería, todas las montañas del mundo y, finalmente, cualquier ciudad que quiera elegir para mí, pero bastará con una, porque me propongo vivir en las montañas la mayor parte del tiempo. Por desgracia, las parturientas me invocarán con frecuencia, pues mi madre Leto me tuvo y me dio a luz sin dolores, y las Parcas me han hecho, por lo tanto, patrona del parto¹³⁹

El mismo nombre de Viridiana, me parece evoca a la virginidad. Buñuel representa en Viridiana a la virgen, la Madre de Dios,¹⁴⁰ aquella que no conoce pecado.

Como nos menciona Chevalier en el Diccionario de los símbolos:

“El símbolo de la virgen, madre divina en cuanto a *Theotokos*¹⁴¹, designa el alma en la que Dios se recibe a sí mismo, engendrándose a sí mismo, pues sólo él es. La virgen María representa el alma perfectamente unificada, en la que Dios se hace fecundo. Ella es siempre virgen, pues siempre queda intacta respecto a una nueva fecundidad. Si es madre de Cristo histórico, es evidente que, en la medida que este acontecimiento histórico es interiorizado, no deja en absoluto de ser

¹³⁹ Ibídem.

¹⁴⁰ CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986. 674pp. La mujer divina simboliza por lo contrario la sublimación más perfecta del instinto y la armonía más profunda del amor. La madre de Dios en la tradición cristiana es la virgen María, que concibió a Jesús del Espíritu Santo.

¹⁴¹ Madre de Dios, que fue tan ásperamente discutido en los concilios de los primeros siglos y que expresa la más perfecta de las maternidades.

madre y permanece virgen con respecto a esta nueva fecundidad. El hijo divino nace sin la intervención del hombre en el misterio cristiano, que enlaza por eso mismo con los mitos de la antigüedad que representan el nacimiento milagroso del héroe. La virgen madre de Dios simboliza la tierra orientada cara al cielo, que se convierte en una tierra transfigurada, en una tierra de luz. De ahí su papel y su importancia en el pensamiento cristiano, como modelo entre lo terrenal y lo celestial, lo bajo y lo alto¹⁴².”

Buñuel parece mostrar la realidad de Viridiana, ella es una mujer con deseos y aspiraciones de bondad y pureza , pero que el erotismo, su deseo y los hombres no la dejarán ser una virgen. Así, continuamos con el siguiente capítulo. Para hablar sobre un hombre que comienza en una columna en medio del desierto y acaba en una discoteca.

¹⁴² CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986. Pág.1078.

Si no hacen penitencia, pereceréis
San Simeón Estilita

Simón del Desierto: metáfora del sacrificio.

Luis Buñuel filma *Simón del desierto* en el año de 1965. El personaje de Simón del desierto está inspirado en la figura de San Simeón el Estilita, historia que Buñuel encontró en un libro que le prestó Federico García Lorca durante su estancia en la Residencia de Estudiantes en Madrid. Este libro se llama la *Leyenda áurea* y es una recopilación medieval de la vida de los santos.

San Simeón el Estilita¹⁴³, se cree, que fue el primer y más famoso monje de un gran número de “ermitaños de columna” que gozaron de buena reputación en el cristianismo oriental durante la Edad Media. Simón, también conocido como el Mayor, nació alrededor del 388 en Sisan, cerca de Siria. Tras dedicarse al pastoreo se convierte en monje y se dedica a llevar una vida ascética. Después que los monjes del monasterio consideraron que Simón no podía tener una vida en comunidad, por su severa austeridad, lo mandaron a vivir aislado. Ahí, él logró cumplir su cuaresma sin comer ni beber. Después Simón buscó un lugar alto en el desierto pero la gente iba a pedirle consejos y oraciones sin dejarle tiempo para sus oraciones. Así, decidió levantar una columna que midiera tres metros, para después sustituirlas por otras hasta llegar a una de 15 metros. Murió alrededor del año 459 estando en su columna.

¹⁴³ Columna se dice “Stilos” en griego, por eso lo llamaron “Simeón el estilita”.

Al inicio de la película, Simón lleva ya seis años, seis meses y seis días, en ese sitio. Para celebrarlo, se hace una ceremonia donada por el millonario Práxedes, en agradecimiento al milagro que lo curó de un mal abdominal. A esta ceremonia asisten varios hombres, mujeres, niños, monjes de un convento y un artesano amputado de ambas manos a quien acompaña su esposa y su hija de diez años. Mientras todos cantan, Simón baja de la columna y el obispo le acerca a su madre, que ha decidido vivir cerca de él, pero Simón le dice: “mejor te hubieses quedado en casa, mujer...sí acércate a mí si así lo deseas, madre, pero con este beso te digo adiós en esta vida. El amor que te tengo no podrá interponerse entre el señor y yo su servidor. Nos volveremos a encontrar en su presencia.”

Simón sube a la columna de nueve metros donada por el millonario y reza un Padre Nuestro. Después una mujer grita y ruega a Simón por su esposo al que le amputaron las manos por haber robado. El amputado expresa su arrepentimiento; y Simón reza. El milagro se revela: las manos del lisiado vuelven a aparecer.

En esta escena, sorprendentemente el milagro no causa sorpresa. La gente lo percibe como normal y se dispersa. El amputado, con manos nuevamente, regresa a su vieja actitud, al golpear a su hijo y ser violento con su mujer. Los milagros de Simón se vuelven algo cotidiano para la gente. Pareciera un producto que él ofrece, pero que está devaluado. Da lo mismo que el milagro se produzca, la gente no cambia.

En la escena del amputado, Buñuel escandaliza al espectador por la ironía con que trata el milagro. La falta de asombro de Simón ante su propia obra, así como el falso arrepentimiento del ladrón son elementos que demuestran por una parte la inutilidad del milagro al no cambiar la vida del ladrón, ni cambiar la actitud de Simón ante los hombres.

Podemos encontrar una escena similar en el libro *Las tentaciones de San Antonio* de Gustave Flaubert. Hilarión es el demonio que trata de tentar a San Antonio Abad,¹⁴⁴ un monje ermitaño que en la búsqueda de Dios se aísla en el desierto durante varios años. En una de las escenas del libro, Hilarión¹⁴⁵ se acerca a San Antonio Abad y le reprocha los milagros que ha logrado usando un discurso que cuestiona la veracidad de los milagros.

Así le dice Hilarión a San Antonio Abad en el desierto:

La palabra de Dios nos es confirmada por los milagros ¿no es así? Sin embargo, los hechiceros de Faraón los hacían y otros impostores pueden hacerlos. En consecuencia, eso no es cierto. ¿Qué es un milagro? Un acontecimiento que nos parece ajeno a la naturaleza. ¿Pero conocemos todo su poder? ¿Y de que una cosa no nos asombre ordinariamente se sigue que la comprendemos?¹⁴⁶

Considero que este acto se puede ligar con la escena de la película donde el ladrón llega con la intención de ser sanado. La gente sabe que Simón concede milagros, y el amputado aprovecha la situación utilizando un discurso hipócrita, en tanto que él no se arrepiente de ninguna forma de sus pecados, sólo quiere sus manos de regreso. Pienso que Buñuel trata de hacer una crítica al “mercado” de los milagros. El director critica la hipocresía de ambos, tanto del que los hace como del necesitado.

En la siguiente escena, la gente se dispersa después de la sesión milagrosa. Los monjes deciden acompañar con oraciones, por un momento, a Simón, al pie de la columna, en su soledad. Frente a los monjes, pasa una bella mujer, de ojos risueños y brillantes que carga una jarra. Simón le reclama a Daniel, un monje, el hecho de haberla mirado: “No mires a ninguna mujer, no te dejes seducir por el

¹⁴⁴ San Antonio Abad fue un monje cristiano, fundador del movimiento eremítico.

¹⁴⁵ Hilarión: En la novela de Flaubert, representa a Lucifer o al demonio, pero en realidad fue compañero de San Antonio Abad y fundador de la vida monástica en Palestina.

¹⁴⁶ Flaubert, Gustav: *Las tentaciones de San Antonio*. Editorial Losada . Buenos Aires, 1999. Pág. 111.

aspecto de las mujeres, no te dejes quemar por el fuego de una vana contemplación” y le pide que no regrese a verlo hasta que reprima su deseo. Una prueba más del desprecio de Simón por el cuerpo y la pseudo-valoración del intelecto.

En la escena siguiente, Matías, un monje joven, camina rumbo a la columna, antes de llegar, se encuentra con un enano dueño de una cabra. El monje le advierte la presencia del diablo en el desierto y del cuidado que debe de tener en amar a las bestias. Al llegar a la columna, Matías le da a Simón, además de agua y lechuga, aceite y pan. Simón los desprecia, y ante este acto responde: “Mi cuerpo no necesita de esos regalos, Dios me ha dado fuerza para sostenerme con agua y lechuga”. Al despedirse, Simón le dice a Matías “Vete en Paz y déjame en mi guerra”.

El interior de Simón es un campo de lucha constante en la película. La pura condición de ser humano le hace sentirse una criatura despreciable y llena de pecados. Pareciera que quiere negar su propia humanidad pecadora. La única forma de ser digno de Dios, y conseguir el perdón, es la extrema privación corporal, humana y social. En su soledad se le oye exclamar “La más despreciable de las criaturas es el hombre, Señor. Su sola presencia me aleja de ti... ¡Qué camino recorro para ser digno de ti!”. Simón desprecia todo tipo de relación humana.

Una constante en Buñuel es la burla a la vida del sacrificio. Esperar en una columna la muerte para empezar a vivir. Simón se aleja de toda humanidad de toda “creación de Dios” para llegar a entablar un contacto con Él. Como ignora a la gente, ignora su cuerpo, su único alimento es lechuga y agua. Sus únicas torturas son los pensamientos que aleja con oraciones. Simón del Desierto trata de imitar los pasos de Jesús para poder llegar al cielo. El Evangelio dice:

Jesús, lleno del Espíritu Santo, volvió del Jordán, y fue llevado por el Espíritu al desierto por cuarenta días, y era tentado por el diablo. Y no comió nada en aquellos días pasados los cuales, tuvo hambre. Entonces el diablo le dijo: Si eres Hijo de Dios di a esta piedra que se convierta en pan. Jesús respondiéndole, dijo: Escrito está: No sólo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra de Dios. Y le llevó el diablo a un alto monte, y le mostró en un momento todos los reinos de la tierra. Y le dijo el diablo: A ti te daré toda potestad y la gloria de ellos; porque a mí me ha sido entregada, y a quien quiero la doy. Si tú postrado me adorares, todos serán tuyos. Respondiendo Jesús le dijo: Vete de mí, Satanás, porque escrito está: Al Señor tu Dios adorarás, y a él sólo servirás.¹⁴⁷ (Mateo 4: 1-12)

El enano deforme es la personificación de las perversiones humanas. En su condición monstruosa toca de manera lujuriosa las tetas de su cabra. La cabra para Chevalier tiene un significado de libertad o libertad espontánea, que hace que el nombre de la cabra (capra) haya sido dado al capricho.¹⁴⁸ El enano hace su capricho o libertad lujuriosa. El enano del filme de Buñuel coincide con el significado de esta palabra en el Diccionario de Chevalier. El enano según este autor, simboliza las fuerzas oscuras con apariencia monstruosa. También, personifican las manifestaciones incontroladas del inconsciente. “pueden compartir toda la malicia de lo inconsciente y dar prueba de una lógica que rebasa el raciocinio, una lógica dotada de toda la fuerza del instinto y la intuición”.¹⁴⁹ Así también son también la imagen de deseos pervertidos. El trato hacia ellos era como animales domésticos, bufones o locos. “¿Serán entonces sustitutos de un

¹⁴⁷ Biblia. Versión Reina Valera, 1960.

¹⁴⁸ CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986. Chevalie. Pág. 222

¹⁴⁹ Se les considera irresponsables e invulnerables, pero se les escucha con una sonrisa, - como alienados (que revelan otro mundo)- rechinante, como cuando sonreímos a quienes nos dicen las cuatro verdades, es decir, toda la verdad. Se allegan entonces con la imagen del loco y del bufón. *Ibid.* Pág. 444

inconsciente que cuidamos para mejor adormecer? ¿O que manipulamos y nos divertimos como si fuese exterior a nosotros mismos?”.¹⁵⁰

Simón tiene alucinaciones: cae en la tentación de bajar de la columna y de sentir la tierra en sus pies. Dentro de sus alucinaciones se encuentra jugando, encadenado, con su madre. Se encuentran felices tomándose de las manos. La madre, fatigada se sienta, y él reposa su cabeza como un niño en las piernas de la madre. Dialogan:

-Madre: “¿Piensas algunas veces en mí, hijo mío?”

-Simón: “Casi nunca madre, no tengo tiempo”.

-Madre: “¿Porqué eres tan orgulloso, hijo mío?”

-Simón: “¿Orgulloso de mi libertad...o de mi esclavitud, madre?”

En esta escena, aparecen contradicciones en el discurso de Simón. El sueño de la tentación de bajar de la columna y el deseo de volver a ser niño parecen expresar deseos reprimidos, tal como dice Freud del sueño. La madre que cuida a Simón, pareciera que conoce las intenciones oscuras de Simón; ella sabe que su hijo es orgulloso y soberbio, valores condenados por la vida santa. Él no se deja cuestionar en ningún momento por la madre; pero ella permanece a su lado en cada momento.

Al pie de la columna, aparece una mujer que aparenta ser niña vestida con un traje de mariner y un aro. Se dirige a Simón, con su voluptuosidad y sensualidad, para hacerlo caer en tentación. Ante las oraciones de Simón para alejarla, la niña se convierte en una mujer con un cántaro y un seno descubierto, lo intenta seducir con un canto y proponiéndole que lo siga a su reino, “donde no son todos los que están, ni están todos los que son”.

Esta escena transcurre mientras la madre de Simón va también caminando con un cántaro de agua, sin darse cuenta de la presencia de la mujer que se levanta

¹⁵⁰ Ibíd. Pág. 445

seductoramente las faldas. Simón permanece rezando y baja la vista. En la columna, la mujer le jala la barba y le susurra al oído, “Simón, que no tienes más mérito que tu barba desgredada y tus dientes lavados con orina Siria.” Simón ruega a Jesús que aleje a Satán. La joven del cántaro, al pie de la columna, se transforma sorpresivamente en una anciana desnuda con gorro de marinero, y lo amenaza con regresar. Se escucha un fuerte trueno al fondo. Como expresión vigorosa del afán de seducir al Santo.



Simón del Desierto. Dir. Luis Buñuel. México, 1965. Simón es tentado por las piernas del diablo.

Por la tarde, la madre siempre cerca de Simón, enrolla un hilo en un bastón. Él come un pedazo de lechuga y bebe agua. Lo demás lo tira para resistir la tentación de la sed y el hambre.

En la escena siguiente, algunos frailes rezan arrodillados frente a la columna. Simón exclama “todo el que abandone padre, madre, hermano, esposa, hijos y propiedades, recibirá cien veces más y heredará la vida eterna...ofrezcan sus viandas y sus vestidos a los pobres y a los mendigos, porque se les abrirá el reino de los cielos”. Proclama la renuncia, la ascesis, pero es una proclama que nadie escucha. Nadie quiere vivir al margen de la sociedad.

Mientras reza, uno de los frailes, llamado Trifón introduce disimuladamente buena comida al bolso de Simón y lo acusa de robar alimento. Él no se defiende. Los

frailes se sorprenden y le piden a Simón que dé explicaciones. Él se muestra indiferente ante las acusaciones: “las calumnias son más que dulces para el alma de un devoto”.

Para descubrir la verdad sobre el robo de los alimentos de parte de Simón, los frailes deciden rezar. Al momento, Trifón tiene un ataque, como poseído por el diablo, hasta que se declara culpable. Cuando los monjes están a punto de partir, Simón advierte al superior que aleje del grupo al bello Matías, el monje joven y guapo, y que no lo deje regresar hasta que las barbas cubran su rostro. El enano le advierte al joven Matías que no ame tanto a los frailes, porque en el desierto el diablo anda suelto.

Ante la insistencia de las acusaciones por robo de los frailes, Simón muestra indiferencia. Para él, dice, lo que importa es la opinión de Dios, no de los hombres. Su actitud de vivir los peores sufrimientos le hace entrar en una extrema culpa ante cualquier tentación terrenal.

En la siguiente escena, nuevamente Simón se encuentra rezando. De pronto, aparece una mujer con bucles y un cordero. Simón se confunde creyendo que es un mensajero de Dios, pero pronto se da cuenta de que en realidad es la mujer-demonio que viene a tentarlo nuevamente. Ella intenta nuevamente que Simón claudique en su ascesis, pero él permanece. La mujer-demonio se aleja prometiendo regresar. Enseguida, el enano se acerca con Simón para que bendiga a su cabra que está preñada. Simón los bendice, y dice: “tú eres pobre de bienes y espíritu”. Simón parece bendecir lo monstruoso al bendecir al enano.

Al anochecer, Daniel sube ante Simón con una escalera para pedir el perdón por ver a una mujer. El fraile arrepentido se dirige a Simón “Tu desinterés es admirable y muy edificante para tu alma, pero pienso que tu penitencia no hará mayor bien a los hombres”.

En la última parte de la película, un ataúd aparece volando en medio del desierto; comienza a dirigirse con velocidad hacia la columna donde se encuentra Simón. Del ataúd sale la mujer- demonio, que lo ha estado tentando. Aquí, el diablo aparece con una túnica y un seno descubierto.

Simón clama al cielo: “¡Ampárame señor!”

Demonio: “Prometí que volvería”

Simón: “¡Vade retro!”

Demonio: “Ni vade, ni retro, ni nada”

Simón: “Abominable espíritu de las tinieblas, si el señor te permite tentarme tendré que soportarlo, pero nada lograrás. Me repugnas, hasta aquí llega el hedor de tu aliento.”

Demonio:” Tampoco tu hueles muy bien, prepárate Simón, vamos a hacer un viaje largo, muy largo”

Simón: “en el nombre de Cristo (hace los signos con las manos)”

Demonio: “No hagas más gestos con las manos que esta vez no te van a servir.

Simón del Desierto, aunque te asombre tú y yo nos diferenciamos muy poco. Yo creo al igual como tú en Dios padre todopoderoso porque he gozado de su presencia, pero en cuanto a su único hijo tendríamos mucho que hablar.

Prepárate a partir Simón ¿sabes a dónde te llevo? A un *Sabbat*.¹⁵¹ Ahí veras relampaguear las lenguas y las heridas rojas de la carne. ¿Qué no oyes?, vienen a buscarnos.”

Aunque ha venido forzándose a no sucumbir negándose al mal, a no distraerse de su oración, finalmente cae. El diablo aprovecha, como si fuera un “descuido”, para llevárselo. Ahora bien, según Freud el “error”, el olvido inconsciente, acto fallido etc. son actos que contienen deseos reprimidos al igual que el sueño. Esto hace

¹⁵¹ Sabbat : según escribe Buñuel en el guión- final de de las restricciones religiosas que se pierden en la entrega a un séptimo día de descanso y de placer, en donde la gratificación toma la directriz de la conducta”.

pensar si las intenciones de Simón son legítimas en cuanto al sacrificio para una vida santa.

La siguiente escena es la más importante, muestra un avión, después la ciudad de Nueva York; luego una discoteca con jóvenes bailando al ritmo de (*carne radioactiva*), una canción de *rock and roll*. Al fondo de la discoteca vemos nuevamente a Simón, pero ahora con apariencia de intelectual, aburrido e indiferente. Se encuentra con la misma mujer, cuando estaba en lo alto de la columna en el desierto, que lo tentó tantas veces, pero ahora en la discoteca, pareciera una persona más que frecuenta ese tipo de lugares. Un hombre la invita a bailar. Simón renuente al lugar quiere irse, pero ella le dice “será mejor que te quedes conmigo hasta el final”. Ella se va a bailar entre toda la gente. Se acaba la película.

En la escena final, Simón aparece como un intelectual que busca aislarse de toda sociedad, paradójicamente en una discoteca. Pareciera que la sociedad no necesita la sociedad. La actitud soberbia y antisocial de Simón en la discoteca es la misma que en el desierto. Así como él se desprecia a sí mismo, desprecia a la sociedad.

El diálogo con la mujer- diablo muestra nuevamente al espectador la nula distancia entre el bien y el mal. Luis Buñuel iguala al diablo y al santo, elimina toda frontera moral cuando el diablo, en forma de una atractiva mujer, le dice a Simón que ella también cree en el Todopoderoso y que no existe diferencia entre él y ella; cuando ella dice: “con respecto a su único hijo tendríamos mucho que hablar” enuncia que ella también es creación del Todopoderoso, así también Simón y todos los hombres; criticando directamente la soberbia de Simón.

El tiempo que se encuentra Simón en el desierto pareciera que pertenece a un sueño, del cual despierta encontrándose en una discoteca. No sabemos el pasado

de Simón, ni el porvenir; pero tampoco sabemos si en verdad estuvo en un desierto o sólo fue un sueño. Estando en la discoteca, él quiere regresar a su pesar cotidiano, pero el diablo, ahora una mujer moderna y liberal, le dice que ya no puede regresar a su columna porque alguien más la habita, que tiene que quedarse en la discoteca. Ya no podrá estar solo en su columna, sino vivir en sociedad.

La “vida de sacrificio” le brinda a Simón la posibilidad de llegar a ser superior ante los hombres. Pareciera una metáfora del dominio de la naturaleza por el hombre moderno.

La identidad del espíritu (sujeto y Dios) y el vínculo con la naturaleza (sobre el fundamento de la dominación) convierten a la naturaleza en materia caótica y al sujeto en Si omnipotente, identidad abstracta que es la única instancia capaz de diferenciar lo animado y lo inanimado¹⁵².

Simón parece querer estar con Dios tras la penitencia de dominar los instintos, sobre todo, los que conciernen al cuerpo. A lo largo de la película, Simón muestra una constante represión a sus instintos sexuales. Es por esto que, la principal tentación del ermita es la carnalidad representada por el diablo.

La representación del diablo, personificado por una mujer, representa en sí al erotismo. El erotismo es una constante en las películas de Buñuel, la sexualidad es una permanente tentación que hace a los hombres perder el estribo y el camino del “bien”; el camino del trabajo, actividad “benedicida” por Dios y tentada por los placeres vanos, el diablo.

¹⁵² SOLARES, Blanca: *Tu cabello de oro Margarete...Fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*. Miguel Ángel Porrúa. México, 1995. Pág. 43

Considero que el personaje de la mujer- diablo no representa algo externo a Simón sino es la representación del deseo de ser parte de los placeres terrenos que la sociedad moderna sufre. No es que Simón fracase ante la tentación de la mujer-diablo sino él busca irónicamente ser parte del mundo profano. La mujer representada como el diablo, en cuanto depositaria del deseo, es lo prohibido.¹⁵³

El diablo, en *Simón del desierto* aparece como la unión entre dos figuras femeninas del cristianismo: la bruja, aquella que encarna la antítesis de la mujer ideal y que el cristianismo toma una manifestación de Satán; y Eva al ser la primera mujer, la primera esposa, la madre de los vivos; simboliza la sensibilidad del ser humano y su elemento irracional. Eva designa a la mujer, la carne, la concupiscencia. Para Chevalier, el diablo es el dominio del instinto. Él simboliza todas las fuerzas que turban, oscurecen, debilitan la conciencia y la determinan su regreso a lo indeterminado y lo ambivalente.¹⁵⁴ Él siempre es Tentador y Verdugo. El cometido del diablo se limita a desposeer al hombre de la gracia de Dios para someterlo a su propio dominio.

Simón al someter el cuerpo y la humanidad, también niega todo instinto; niega el lado oscuro del hombre por lo tanto se niega a sí mismo. En el diccionario de símbolos, Chevalier menciona que en el plano psicológico el diablo muestra la esclavitud que aguarda al que permanece ciegamente sometido al instinto, pero señala su importancia fundamental: sin instinto no hay florecimiento humano completo.

El erotismo es como una esfera simbólica de la sexualidad, es decir, la tensión existente en el acto entre el hombre y la mujer que tiene como base la actividad sexual.

¹⁵³ Aquello que confiere un valor propio a lo que es objeto de prohibición. A menudo, en el instante mismo en que percibo la intención de reprimir, me pregunto si, al contrario, no he sido disimuladamente provocado.

¹⁵⁴ CHEVALIER. Pág. 414

Dice Bataille:

“Si es cierto que <<diabólico>> significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo, si el diablo no es al fin y al cabo sino nuestra propia locura, si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran- o bien si nos domina una risa nerviosa- no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en sentido trágico, aunque a fin de cuentas, risible)”.¹⁵⁵

Me parece que Buñuel hace una crítica al hombre moderno, a través del personaje de Simón. La vida de sacrificio, la negación del cuerpo y del deseo prohibido hace referencia al dominio del hombre sobre la naturaleza exterior e interior. El hombre moderno reprime su cuerpo , así como Simón reprime todo deseo corporal. Hace una crítica a la actitud antisocial de la razón, representada por Simón en el desierto y en la discoteca. *Simón en el desierto* es una metáfora de la modernidad y el sujeto moderno; el hombre, al tratar de dominar la naturaleza a través de la razón, reprime el cuerpo y niega todo deseo que no permita el libre camino hacia el progreso, el éxito y la verdad.

Luis Buñuel muestra la imposibilidad del hombre racional de negar a la naturaleza interna. Llevará esto hasta sus últimas consecuencias. Es por esto que Simón se deja llevar por la mujer-demonio a la discoteca, lugar donde los placeres mundanos bailan con toda libertad.

¹⁵⁵ BATAILLE, George: *Las lágrimas de Eros*. Tousquets. España 2010. Pág. 41.

Conclusiones

A partir de la exposición del contexto histórico y cultural de Buñuel, así como del análisis de *Nazarín*, *Viridiana* y *Simón del Desierto* realizadas, podemos obtener las siguientes conclusiones.

Podríamos decir que, Buñuel ha sido tratado frecuentemente como un enemigo de la religión cristiana, sin embargo, esta lectura resulta demasiado simple. Dentro de su obra no se percibe ninguna añoranza de catolicismo, pero tampoco puede decirse que para Buñuel pueda existir un mundo sin religión. El tema constante de la religión en sus películas hace posible, pensar más bien, que este tema es tratado por el director, como si él no fuera consciente de una añoranza de la religión.¹⁵⁶ Entendiendo por religión como una dimensión humana que busca dar sentido a la existencia.

La sociedad estudiada por Luis Buñuel es similar en España y en México. Ambas son sociedades que recién avanzan hacia la modernidad, pero que al mismo tiempo pervive en ambas el atraso y la idolatría, la irracionalidad, la inquisición, la superstición pueden revivir en todo momento. A través de un estilo cinematográfico realista, Buñuel refleja en su obra un auténtico surrealismo en el transcurso cotidiano de la sociedad.

Así pues, Buñuel critica, más bien, el maniqueísmo latente de la modernidad. Es enemigo del racionalismo moderno de una cosa o la otra. Prefiere retratar, en una forma de documental, el surrealismo en carne viva. Luis Buñuel trastoca la esfera simbólica creada por el cristianismo. Elimina la ilusión católica de los oprimidos, manipulables y sometidos.

¹⁵⁶ Del verbo, religio, Religar.

Buñuel capta magistralmente el lado perverso de la cultura cristiana, sus valores éticos y morales junto a su lado hipócrita y miserable. Eso que tienen en común todas las tradiciones cristianas de España como de México, de Europa como de América Latina. Luis Buñuel revela en una cruda radiografía de ambas sociedades, las consecuencias de la transición de estas sociedades católicas y tradicionales. Una serie de contradicciones, consecuencias e hibridaciones entre el deber ser moderno y la naturaleza del hombre.

La crítica de Buñuel al cristianismo nos ayuda a comprender de mejor manera la dimensión religiosa del ser humano y su entorno social, además de mostrarnos las contradicciones de la modernidad. Casi en todas las películas de Buñuel están presentes contenidos religiosos. Lo que atraviesa al cine de Buñuel, es quizá la aprehensión de la tensión sagrada¹⁵⁷ que subyace en el hombre (dios-diablo, ricos-pobres; pureza-sexualidad) y que la modernidad, precisamente, tiende a aniquilar.

El cine de Buñuel es realista, muestra que entre los pobres y los ricos, las pulsiones tienen el mismo fin y el mismo destino. Como dice Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento*, “el naturalismo de Buñuel está saturado de muerte, muerte, pulsión de muerte”.¹⁵⁸ También agrega: quienes participan en la misma obra de degradación no son únicamente los pobres y los ricos, son también los hombres de bien, y los santos varones.¹⁵⁹

Concluimos que, dado el contexto histórico y social, la infancia de Luis Buñuel, en una España tradicional, católica y conservadora, surge un particular interés por los temas de la muerte, la religión y la sexualidad. Su paso por la Residencia de

¹⁵⁷ El concepto de lo *sagrado* nos remite a Rudolf Otto en su libro *Lo Santo. Lo irracional en la idea de Dios*. Otto nos dice que lo sagrado nace de un sentimiento de pavor o temor ante lo absoluto. Este sentimiento, después, se convierte en *religio*. Los sentimientos relativos se convierten en absolutos. El numen, diría yo, los sentimientos procesados, se convierten en Dios.

¹⁵⁸ Pág. 188

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Estudiantes en Madrid en 1917 lo inclina al campo de la filosofía y las artes. Su viaje a París lo forma intelectualmente al encontrarse con el movimiento surrealista. Primero con su intento de ser escritor tras asistir a las tertulias parisienses; después por su gusto al montar obras de teatro, su acercamiento al cine con la ayuda de Jean Epstein y la realización de su primera obra en 1919, con ayuda de su amigo Salvador Dalí, *Un Perro Andaluz*.

En su obra prima Luis Buñuel logra amalgamar en el cine las técnicas surrealistas. La escritura automática, traducida en una serie de imágenes; los principios psicoanalíticos como el sueño, el complejo de Edipo, la sexualidad; además hace un uso exquisito de la imaginación, el humor, y el azar. Buñuel se identifica con el surrealismo tras encontrar en este movimiento una exploración de estas dimensiones humanas, la religiosidad,¹⁶⁰ la locura, la sexualidad y la muerte. Mismas que él había cuestionado desde su infancia en su pueblo natal Calanda.

El título de *Cristianismo, surrealismo y sociedad en el cine de Luis Buñuel. Un acercamiento*. Trata de enmarcar el trabajo realizado en esta investigación de analizar la perspectiva de Luis Buñuel sobre el cristianismo. Durante esta investigación logramos discernir la línea que sigue Buñuel para expresar su crítica de la religión,¹⁶¹ entendiéndola como la íntima concatenación de los elementos dispersos que tiene a la vista su común pertenencia a una totalidad escindida.¹⁶²

Buñuel expresa su crítica al cristianismo a través de las técnicas y el pensamiento surrealista. Él logra representar con humor, ironía y burla; la locura, el sueño, la imaginación y los deseos reprimidos con el objetivo de escandalizar y transformar al hombre y su sociedad.

¹⁶⁰ Entiendo esta como la búsqueda y construcción de un sentido en la vida del hombre.

¹⁶¹ Del verbo, *religio*. Religar.

¹⁶² ORTIZ Osés, Andrés y Patxi Lanceros: *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*. Universidad de Deusto. España, 2001. Pág. 713

Mi investigación consistió en relecturas y re-visiones informadas de tres películas del director español, Luis Buñuel. Este análisis activo, produjo un enfoque profundamente distinto de las obras que no se basa en el goce consumista e inmediato, sino en el conocer una manera distinta y particular de ver el mundo. Además de resaltar la importancia que tiene el cine en la sociedad actual. El cine como constructor de un mundo posible y no sólo una representación de la realidad.

Filmografía

Nazarín (1958)

Producción	Producciones Barbachano Ponce
Género:	Drama religioso
Duración:	95 min.
Sonido:	Monoaural
Dirección:	Luis Buñuel
Asistente:	Ignacio Villarreal
Producción:	Manuel Barbachano Ponce; consejero de producción: Carlos Velo; productor ejecutivo: Federico Amérigo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Enrique L. Morfín
Guión:	Luis Buñuel y Julio Alejandro, sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós; supervisión de los diálogos: Emilio Carballido
Fotografía:	Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero; fotos fijas: Manuel Álvarez Bravo
Escenografía:	Edward Fitzgerald
Títulos:	Vicente Rojo
Vestuario:	Georgette Somohano
Maquillaje:	Armando Meyer
Edición:	Luis Buñuel y Carlos Savage
Sonido:	José de Pérez y Galdino Samperio
Música:	vals "Dios nunca muere" de Macedonio Alcalá y redoble de los tambores de Calanda

Reparto:

Francisco Rabal	<i>Nazarín</i>
Marga López	<i>Beatriz</i>
Rita Macedo	<i>Andara</i>
Ignacio López Tarso	<i>el sacrílego</i>
Ofelia Guilmain	<i>Chanfa</i>
Luis Aceves	<i>el parricida</i>
Castañeda		
Noé Murayama	<i>El Pinto</i>
Rosenda Monteros	<i>La Prieta</i>
Jesús Fernández	<i>el enano Ujo</i>
Ada Carrasco	<i>Josefa</i>
Antonio Bravo	<i>ingeniero</i>
Aurora Molina	<i>La Camella</i>
David Reynoso	<i>Juan</i>
Pilar Pellicer	<i>Lucía</i>
Edmundo Barbero	<i>don Ángel, cura</i>
Raúl Dantés	<i>sargento</i>
Lupe Carriles	<i>prostituta</i>
Manuel Arvide	<i>acompañante del ingeniero</i>
José Chávez Trowe	<i>capataz</i>
Ignacio Peón	<i>cura</i>
Arturo Castro	<i>coronel</i>
Victorio Blanco	<i>viejo preso</i>
Cecilia Leger	<i>mujer de la piña</i>
Manuel Santigosa	<i>cura</i>
Ramón Sánchez		

Viridiana (1961)

Producción: Gustavo Alatríste [México]; UNINCI Films 59 [España]
Género: Drama psicológico
Duración: 90 min.
Sonido: Monoaural
Dirección: Luis Buñuel
Asistentes: Juan Luis Buñuel y J. Puyol
Producción: Gustavo Alatríste y Pedro Portabella; productores ejecutivos: Pedro Portabella y Ricardo Muñoz Suay; productor delegado: Ricardo Muñoz Suay; jefe de producción: Gustavo Quintana
Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro
Fotografía: José Fernández Aguayo
Escenografía: Francisco Canet
Edición: Pedro del Rey y Luis Buñuel (sin crédito)
Sonido: A. García Tijera
Música: obras de Mozart, el Mesías de Händel y la novena sinfonía de Beethoven, seleccionadas por Gustavo Pittaluga

Reparto:

Silvia Pinal	<i>Viridiana</i>
Francisco Rabal	<i>Jorge</i>
Fernando Rey	<i>don Jaime</i>
Margarita Lozano	<i>Ramona</i>
Victoria Zinny	<i>Lucía</i>
Teresa Rabal	<i>Rita</i>
José Calvo	<i>don Amalio</i>

Luis Heredia *El Poca*
Joaquín Roa *don Zequiél*
José Manuel.... *El Cojo*
Martín
Lola Gaos *Enedina*
Juan García.... *José El Leproso*
Tienda
Sergio Mendizábal *El Pelón*
Maruja Isbert
Joaquín Mayol
Palmira Guerra
Milagros Tomás
Alicia J. Barriga

Simón del desierto (1964)

Producción: Gustavo Alatríste
Género: Drama surrealista
Duración: 43 min.
Sonido: Monoaural
Dirección: Luis Buñuel
Asistente: Ignacio Villarreal
Producción: Gustavo Alatríste; jefe de producción: Armando Espinosa
Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro, sobre una idea de Luis Buñuel
Fotografía: Gabriel Figueroa
Edición: Carlos Savage y Luis Buñuel (sin crédito)
Maquillaje: Armando Meyer
Sonido: Luis Fernández
Música: Raúl Lavista: "El himno de los peregrinos"; saetas y tambores de la Semana Santa en Calanda

Reparto:

Claudio Brook *Simón*
Hortensia Santoveña *madre de Simón*
Silvia Pinal *El Diablo*
Jesús Fernández *pastor enano*
Enrique Álvarez Félix.... *hermano Matías*
Enrique García.... *hermano Zenón*
Álvarez
Luis Aceves.... *el calumniador Trifón*
Castañeda
Antonio Bravo *monje*
Enrique del Castillo *el mutilado*
Eduardo MacGregor *Daniel, monje*
Francisco Reiguera *monje*
Arnaldo Coen *bailarín en la secuencia final*
Jorge Bekris

BIBLIOGRAFÍA

- ADELANTADO, Eulalia: *La revolución surrealista*. Universidad Politécnica de Valencia . España ,1990.
- AMOUNT, Jacques: *La imagen*. Ediciones Paidós. España, 1992.
- ARANDA, J. Francisco: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Editorial Lumen. Segunda edición. España, 1975.
- BIBLIA. Versión Reina Valera, 1960.
- BATAILLE, Geroges: *Las lágrimas de Eros*. Ensayo Tousquets, España 2010.
- BEGUÍN, Albert: *El alma romántica y el sueño*. FCE, México, 1994
- BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Plaza & Janes Editores. España 1993.
- CASSIRER, Ernst: *El mito del Estado*. FCE. México, 1992.
- CÉSARMAN, Fernando: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 1998.
- CHEVALIER, Jean: *Diccionario de símbolos*. Editorial Heder. España, 1986
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza. Madrid, 1979.
- DELUZE, Gilles: *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 1*.Paidós Comunicación. España, 1983.
- DUPLESSIS, Yvonne: *El surrealismo*. Oikos-tau ediciones. Barcelona, 1972.
- DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Amorroutu. Buenos Aires, 1971.
- FLAUBERT, Gustav: *Las tentaciones de San Antonio*. Editorial Losada . Buenos Aires, 1999.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la Locura en la época clásica*. FCE, México ,2009
- FUENTES, Carlos: Luis Buñuel: el cine como libertad en *El ojo: Buñuel, México y el surrealismo*. CONACULTA, México, 1996.

- GAUTHIER, Xaviere: *Surrealismo y sexualidad*. Editorial Corregidor. Buenos Aires, 1976.
- GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*. Alianza, Madrid, 2001.
- HOBSBAWM, Eric: *La era de las revoluciones 1789 -1848*. Editorial Crítica. España, 2003
- LACAN, Jacques: *Los seminarios de Jacques Lacan, Libro XI: Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*. Editorial Paidós. Argentina, 1989
- MOLINER, MARÍA: *Diccionario del uso del español*. Tomado de <http://www.diclib.com/absurdo/show/es/moliner/A/9826/540/0/0/116>.
- ORTIZ Osés, Andrés y Patxi Lanceros: *Diccionario interdisciplinario de Hermenéutica*. Universidad de Deusto. España, 2001.
- PAZ, OCTAVIO: *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*. FCE. México, 2012.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: Nazarín en *Obras Completas*, Tomo V, Aguilar, s.a. DE EDICIONES. Madrid, 1950.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Luis Buñuel*. Ediciones Cátedra. España, 1999.
- SOLARES, Blanca, editora ,“Apuntes sobre la relación mito e imaginario romántico”, en LI. Duch, M. Lavaniegos, G. Muzzio, A. Ortiz Osés, B. Solares, M. Steenbock, A. Yáñez, coautores. *Mito y Romanticismo*. Cuadernos de Hermenéutica, UNAM, México, 2012.
- SOLARES, Blanca: *Tu cabello de oro Margarete...Fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*. Miguel Ángel Porrúa. México, 1995.
- SOLARES, Blanca, coordinadora: *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. Anthropos. México, 2001.
- SOLARES, Blanca: *Apuntes sobre la relación mito e imaginario romántico*.
- SONTAG, Susan: *Sobre la Fotografía*: Editorial Debolsillo. España, 2010.
- WALDBERG, PATRICK: *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*. FCE. México: FCE, 2004.

Hemerografía

BELINCHON, Gregorio: en ***Las candidatas a mejor película de la historia***. *Diario el País*.
http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/31/actualidad/1346425517_879693.html. España,
3/09/2012.