

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN Y LA COMUNICACIÓN



EXISTENCIALISMO CRISTIANO DENTRO DEL CINE DE LUIS BUÑUEL

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Trabajo presentado por D. Alfonso Pérez Martín para la obtención del título de Comunicación Audiovisual, bajo la dirección del profesor D. José Maldonado Escribano.

BADAJOS
2018

“Existencialismo Cristiano dentro del Cine de Luis Buñuel”

Trabajo presentado por D. Alfonso Pérez Martín para la superación de la asignatura *Trabajo Fin de Grado en Comunicación Audiovisual* (Código 500381), del título de *Comunicación Audiovisual* (curso 2017/2018), bajo la dirección de D. José Maldonado Escribano, profesor del Departamento de Artes y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

El alumno

Vº Bº del Director

Fdo. Alfonso Pérez Martín.

Fdo. José Maldonado Escribano.

“Existencialismo Cristiano dentro del Cine de Luis Buñuel”.

Resumen

Este trabajo plantea una relación lo más sólida posible entre la corriente filosófica del Existencialismo Cristiano y el pensamiento y obra del cineasta Luis Buñuel, cuyas influencias absorben desde el surrealismo, el psicoanálisis, el realismo español y el ateísmo pero, sobretodo, de la tradición cristiana y española. La obra buñueliana adopta innumerables contradicciones en su seno, pero de entre todas destaca el conflicto unamuniano de razón contra fe, resolviéndose en una angustia existencial donde la Muerte únicamente puede hacerse frente mediante una fe inquebrantable y quijotesca, fruto de la duda y búsqueda continua por un Dios propio. Este trabajo reúne una gran cantidad de fuentes y pensadores con el objetivo de clarificar la visión y el punto de vista de Luis Buñuel respecto de la religión y la propia existencia, relacionando sus películas y personajes con las novelas o guiones de los que proceden o hacia quienes van dirigidas, en una obra bastante referencial y propia, llena de momentos de la vida de su autor y citas a sus innumerables amigos y conocidos.

Palabras clave: Luis, Buñuel, cine, existencialismo, cristiano, unamuno, kierkegaard, fe, religión, Dios.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS.....	5 - 8
1. INTRODUCCIÓN.....	9 - 10
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	11 - 13
2.1 Objetivos.....	11 - 12
2.2 Metodología.....	12 - 13
3. BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO.....	14 - 26
4. RIQUEZA Y CONTRADICCIONES DEL CINE DE LUIS BUÑUEL.....	27 - 49
4.1 La Santa Objetividad.....	29 - 35
4.2 Dios muerto, cadáver putrefacto.....	35 - 43
4.3 “Lo Español”.....	43 - 49
5. EL EXISTENCIALISMO CRISTIANO.....	50 - 65
5.1 Søren Kierkegaard: Fe existencial.....	51 - 56
5.2 Miguel de Unamuno: Crisis de Fe.....	57 - 65
6. ANÁLISIS DE CASOS FÍLMICOS.....	66 - 109
6.1 Hurdanos de buena fe: <i>Tierra sin pan</i>	66 - 76
6.2 <i>Susana, Él y Ensayo de un crimen</i> : curarse de la pasión.....	76 - 90
6.3 <i>Nazarín, Viridiana y Simón</i> : Idealismo vs. Existencialismo.....	90 - 109
7. CONCLUSIONES.....	110 - 112
8. BIBLIOGRAFÍA.....	113 - 115

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: <i>Luis Buñuel a la edad de siete años.</i> (Fuente: lbunuel.blogspot.com).....	15
Figura 2: <i>Luis Buñuel vestido de monja en París, junto con su entonces novia Jeanne Rucar, la hermana de ésta y Juan Vicens.</i> (Fuente: lbunuel.blogspot.com).....	16
Figura 3: <i>La orden de Toledo.</i> (Fuente: lbunuel.blogspot.com).....	16
Figura 4: <i>Buñuel y Dalí durante su estancia en Cadaqués en la que se escribió Un perro andaluz.</i> (Fuente: inciclopedia.com).....	18
Figura 5: <i>Luis Buñuel con sus dos hijos en Nueva York, años 40.</i> (Fuente: lbunuel.blogspot.com).....	21
Figura 6: <i>Segundo y último retrato que Dalí realizó a Buñuel, destinado a la Feria Internacional Surrealista.</i> (Fuente: Pinterest.com).....	22
Figura 7: <i>Buñuel disfrazado (fiel a sus costumbres) en el momento en el que le es entregado su Premio Óscar.</i> (Fuente: lbunuel.blogspot.com).....	25
Figura 8: <i>Buñuel, junto con Hitchcock, Wilder, Wyler, Cukor, Carrière, su hijo Rafael, su productor Silberman, etc., durante una cena en su honor en la casa de George Cukor.</i> (Fuente: milenio.com).....	26
Figura 9: <i>El componente onírico reinaba en la estética surrealista francesa, muy recargada.</i> (Fuente: fotograma de la película Entr'acte).....	30
Figura 10: <i>El componente onírico reinaba en la estética surrealista francesa, muy recargada.</i> (Fuente: fotograma de la película The blood of a poet).....	30
Figura 11: <i>La crudeza estética del “surrealismo español” valor de su españolidad y esencia terrenal.</i> (Fuente: fotograma de Un perro andaluz).....	31
Figura 12: <i>Prólogo documental sobre el escorpión.</i> (Fuente: fotograma de La Edad de Oro)....	34
Figura 13: <i>Anciana representando a la Muerte.</i> (Fuente: fotograma de Las Hurdes).....	38
Figura 14: <i>La sombra de la prisión arroja una cruz.</i> (Fuente: fotograma de Susana).....	39
Figura 15: <i>Marqués de Sade en La Edad de Oro.</i> (Fuente: fotograma de La Edad de Oro).....	39
Figura 16: <i>Marqués de Sade en La Vía Láctea.</i> (Fuente: fotograma de La Vía Láctea).....	39
Figura 17: <i>Escena donde se cumple el sueño de Archibaldo.</i> (Fuente: fotograma de Ensayo de un crimen).....	41

Figura 18: <i>Escena donde se cumple el sueño de Archibaldo.</i> (Fuente: fotograma de Ensayo de un crimen).....	41
Figura 19: <i>El padre Nazario se reencuentra con los hombres al exponerse a su crisis de fe.</i> (Fuente: fotograma de Nazarín).....	43
Figura 20: <i>Cuadro de Goya sobre los fusilamientos del tres de mayo.</i> (Fuente: wikimedia.org)45	
Figura 21: <i>Recreación del cuadro en El fantasma de la libertad.</i> (Fuente: fotograma de El fantasma de la libertad).....	45
Figura 22: <i>Recreación del cuadro en La Vía Láctea.</i> (Fuente: fotograma de La Vía Láctea).....	45
Figura 23: <i>Los elementos esenciales de España: naturaleza, erosión, religión y penumbra.</i> (Fuente: fotograma de Fuego en Castilla).....	47
Figura 24: <i>Los elementos esenciales de España: naturaleza, erosión, religión y penumbra.</i> (Fuente: fotograma de Fuego en Castilla).....	47
Figura 25: <i>Los elementos esenciales de España: naturaleza, erosión, religión y penumbra.</i> (Fuente: fotograma de Fuego en Castilla).....	47
Figura 26: <i>Máscara crística entre el barro.</i> (Fuente: fotograma de Fuego en Castilla).....	49
Figura 27: <i>Palo urgando en el chapapote durante la escena romántica.</i> (Fuente: fotograma de Gran Casino).....	49
Figura 28: <i>Ceniza que recoge Viridiana.</i> (Fuente: fotograma de Viridiana).....	49
Figura 29: <i>Abeja ahogándose.</i> (Fuente: fotograma de Viridiana).....	49
Figura 30: <i>Esquema de la fe circular, donde se explica la necesidad de la duda y el salto de fe para alcanzar un estado permanente de misterio.</i> (Fuente: elaboración propia).....	55
Figura 31: <i>Francisco explica su visión apasionada del amor, demostrando una fe extrema y paranoide.</i> (Fuente: fotograma de Él).....	56
Figura 32: <i>El descenso de los modernistas hacia el ateísmo, representando el giro que sufrió la teología a comienzos del siglo XXI a la hora de reducir la religión dentro de la vida social, siendo condenado por el papa Pío X como “el conjunto de todas las herejías”.</i> (Fuente: dibujo de E. J. Pace en su libro Christian Cartoons).....	61
Figura 33: <i>Jacob pelea con un ángel enviado por Dios.</i> (Fuente: wikimedia.org).....	62
Figura 34: <i>Don Quijote se enfrenta a los molinos totalmente convencido de que son gigantes, y nada le quitará su pelea, creada por la fe.</i> (Fuente: www.cervantesvirtual.com).....	65

Figura 35: <i>La imagen guarda reminiscencias surrealistas pero a la vez brutales y naturales, muy en la línea de cómo seguiría su trabajo Val del Omar.</i> (Fuente: fotograma de Las Hurdes).....	70
Figura 36: <i>Joven arranca la cabeza del gallo bajo la atenta mirada materna.</i> (Fuente: fotograma de Las Hurdes).....	71
Figura 37: <i>Joven arranca la cabeza del gallo bajo la atenta mirada materna.</i> (Fuente: fotograma de Las Hurdes).....	71
Figura 38: <i>Chiste introducido por Buñuel, donde llama “absurda” a la monarquía recién destituida.</i> (Fuente: fotograma de Las Hurdes).....	73
Figura 39: <i>La imagen recurrente del carnuz putrefacto para Buñuel proviene de su infancia y de la poesía lorquiana.</i> (Fuente: fotograma de Las Hurdes).....	75
Figura 40: <i>La muerte hurdana supone un ritual al igual que en el resto de partes del mundo pero sumándose sus particulares dificultades.</i> (Fuente: fotograma de Las Hurdes).....	76
Figura 41: <i>El conflicto entre la vieja moral religiosa burguesa y la pasión juvenil y despertada.</i> (Fuente: fotograma de Susana).....	78
Figura 42: <i>Don Guadalupe “limpiando” la escopeta durante su conversación con Susana, perdiendo la mirada.</i> (Fuente: fotograma de Susana).....	79
Figura 43: <i>Susana coge lo primero que encuentra para defenderse: una hoz.</i> (Fuente: fotograma de Susana).....	80
Figura 44: <i>El padre Velasco durante el lavado de pies, imagen observada atentamente por Francisco.</i> (Fuente: fotograma de Él).....	81
Figura 45: <i>Francisco termina la película en su andar zigzagueante, volviendo a la duda sobre su paranoia y pasión descontrolada, fe por encima de la religiosa.</i> (Fuente: fotograma de Él). 83	
Figura 46: <i>Francisco intenta “coser los orificios” de su mujer para asegurarse su fidelidad.</i> (Fuente: fotograma de Él).....	85
Figura 47: <i>Archibaldo intenta en numerosas ocasiones asesinar a las mujeres que desea, aunque siempre algo se lo impedirá.</i> (Fuente: fotograma de Ensayo de un crimen).....	86
Figura 48: <i>Archibaldo “se desfoga” cremando el maniquí idéntico de Lavinia, consiguiendo por primera vez un “éxito” sexual.</i> (Fuente: fotograma de Ensayo de un crimen).....	87
Figura 49: <i>La cajita (siempre un objeto de misterio en el cine buñueliano) guarda aquí los deseos recogidos durante toda una vida.</i> (Fuente: fotograma de Ensayo de un crimen).....	89

Figura 50: <i>El final, completamente opuesto al de Él, con Archibaldo eliminando su deseo y el “amor verdadero” de Lavinia.</i> (Fuente: fotograma de Ensayo de un crimen).....	90
Figura 51: <i>Simón, que únicamente lucha por el amor de Dios, ha olvidado lo que es el amor materno y físico, añorando y odiando a la vez a la humanidad.</i> (Fuente: fotograma de Simón del desierto).....	94
Figura 52: <i>El Cristo sádico, riendo y a medio ahorcar.</i> (Fuente: fotograma de Nazarín).....	96
Figura 53: <i>Nazarín, entre Caín y Abel, se distrae con un caracol, ignorando a ambas.</i> (Fuente: fotograma de Nazarín).....	97
Figura 54: <i>Nazarín carga con la piña en la escena final, cabizbajo y llorando, totalmente roto y, por primera vez, dudando.</i> (Fuente: fotograma de Nazarín).....	99
Figura 55: <i>El amor de Viridiana únicamente sabe ir en una única dirección.</i> (Fuente: fotograma de Viridiana).....	100
Figura 56: <i>La recreación del cuadro, supuestamente improvisada por Buñuel, supone uno de los “ataques” más famosos de la obra, colocando justo al ciego en el lugar de Jesús.</i> (Fuente: fotograma de Viridiana).....	102
Figura 57: <i>Por mucho que Jorge rescate a un perro, otro pasará atado a su lado. Lo mismo para Viridiana y sus “pobres”.</i> (Fuente: fotograma de Viridiana).....	103
Figura 58: <i>El ángelus. La silenciosa oración contra el trabajo material.</i> (Fuente: fotograma de Viridiana).....	105
Figura 49: <i>La ruidosa obra. La silenciosa oración contra el trabajo material.</i> (Fuente: fotograma de Viridiana).....	105
Figura 60: <i>La tentación visita a Simón tres veces, ante las cuales se muestra impasible y fiel al Señor.</i> (Fuente: fotograma de Simón del desierto).....	106
Figura 61: <i>La madre de Simón trabaja y trabaja tejiendo.</i> (Fuente: fotograma de Simón del desierto).....	107
Figura 62: <i>Pero finalmente su vínculo es cortado.</i> (Fuente: fotograma de Simón del desierto)	107
Figura 63: <i>El Simón final, cínico y con aspecto beatnik, no quiere creer ya en nada, incapaz de avanzar o de volver, incapaz de dar el salto de fe</i> (Fuente: fotograma de Simón del desierto)	110

1. INTRODUCCIÓN

El cine ha sido por antonomasia la expresión artística del siglo XX y Luis Buñuel, nacido a la vez que este medio, no podía sino convertirse en un poeta de la imagen. Poesía porque su trasfondo y desarrollo cultural refiere a la libertad de este medio artístico como la cualidad más importante para el hombre, a la cual se aferra Buñuel como hicieron anteriormente Kierkegaard o Unamuno a la hora de abordar la existencia humana y su angustia ante la Muerte. El cine buñueliano desarrolla en sus personajes un fuerte componente existencial que remite al propio director, aprisionado entre la religión cristiana y la pasión surrealista, entre el mundo real y sus liberaciones oníricas. La fe se convierte en el concepto de cabecera para este trabajo, siendo considerado dentro del existencialismo cristiano como la llave de la inocencia y el irracionalismo, de la búsqueda incesante por la verdad y el miedo al absurdo y la nada. Poco importa la realidad de Dios cuando son los hombres quienes son libres de amarse o de hacerse daño.

Lleno de irreverencia y subversión hacia los elementos religiosos de la Cristiandad el cine de Luis Buñuel sobrevuela, al igual que hace el Surrealismo con la Realidad, toda la mitología y existencialidad cristianas para ofrecer una visión llena de dudas y paradojas. A partir de esta duda es como se ofrece la verdadera fe, una fe por encima de Dios, pues es ésta la que crea a la divinidad. Unamuno y Kierkegaard presentan la necesidad de crear una individualidad propia con Dios, una relación subjetiva de la religión y una fe existencial, no dogmática y ciega.

Como tal mi visión de la obra de Buñuel es completamente personal y subjetiva, una profundización en los temas que más me interesan sobre su cine y la filosofía en general, aproximándome a través de una investigación metódica de biografías y obras al respecto, pero también como un aficionado que disfruta de su cine y su ironía. Pese a parecer pertenecer a una época y unas corrientes muy concretas el cine de este autor se diversifica en innumerables ramas, ya sean ateas, religiosas, surrealistas, realistas, poéticas, documentalistas o simplemente cómicas. Este trabajo ofrece una pequeña parte de todo ello, una minúscula dimensión de la obra de una persona compleja y real, contradictoria y en continua evolución.

Desde la propia biografía de Luis Buñuel, las innumerables personalidades y corrientes artísticas con las que trató o las referencias e influencias que pueblan su obra se extenderá un retrato de su cine centrado en la religión, su moral, sus temas y su estética. El Existencialismo Cristiano, que surge durante el siglo anterior a Buñuel, se encuentra múltiplemente afrontada o criticada en sus obras, desde una época donde reinaba el ateísmo y al autor, símbolo en su día del anticlericalismo, se le criticaba por traer de vuelta a la vida a Dios. Y es que Buñuel probablemente no llegase a entrar en el Cielo, pero con alegría sería un okupa.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

El OBJETIVO PRINCIPAL de este Trabajo de Fin de Grado es establecer una relación de pensamiento filosófico entre la obra de Luis Buñuel y la corriente existencialista cristiana que se desarrolla a partir de Søren Kierkegaard, alcanzando su cúspide en España tras el Realismo con Miguel de Unamuno, quien sufre una crisis de fe que lleva a dar bandazos entre el ateísmo y su religión.

Los OBJETIVOS GENERALES que se pretenden cumplir buscan reflejar los conocimientos y habilidades obtenidos durante las asignaturas cursadas del Grado, mediante una investigación propia y meditada junto con argumentos justificados. La estructuración, ordenación e ilustración de unos temas tan subjetivos y abiertos a interpretaciones diversas.

También se perseguirán ciertos OBJETIVOS ESPECÍFICOS, conseguidos a través de un prolongado estudio tanto de las películas de Buñuel, ensayos, biografías e intentos por formular un entendimiento de su mundo, y el contexto tanto histórico como artístico en el que se desarrolló su carrera:

- Establecer una idea centrada y equidistante de la figura de Luis Buñuel, alejada de todas las corrientes a las que se adhirió (y que luego repudió).
- Resumir las influencias y las épocas trascendentales para la cultura que forjaron su personalidad y su carrera.
- Explicar su pasado, las costumbres y la moral cristiana que portaba, convirtiéndose así en el primer objetivo al que atacó su obra, pero tras el cual se expandió de maneras profundas e inimaginables.
- Diferenciar entre sus obras puramente surrealistas (auspiciadas por la corriente artística aún existiendo) y su comprensión del realismo para con sus obras posteriores, en las que incluía guiños y momentos muy propios.

- Profundizar en la idiosincrasia cristiana y las múltiples herejías que Buñuel recrea: del ateísmo a la re-formulación de los mitos crísticos.
- Desentrañar de dentro de su cine la idea de muerte desde una perspectiva puramente vital, incluso erótica y sexual, procedente de un existencialismo realista y en continua lucha dentro del hombre.

A continuación, antes de proceder con la metodología, se expondrán las diferentes asignaturas cursadas en la Universidad de Extremadura que han servido como apoyo a la hora de elaborar este trabajo: *Historia y teoría cinematográfica* (Código 500356), *Evolución de las representaciones icónicas* (Código 500355), *Narrativa Audiovisual I* (Código 500357), *Teoría de la Comunicación Audiovisual* (Código 500351), *Teoría y técnica del lenguaje audiovisual* (Código 500352) y *El audiovisual en Latinoamérica y Portugal* (Código 500372).

A su vez expongo las asignaturas cursadas durante mi año de SICUE en la Universidad de Sevilla que me han servido de igual apoyo: *Guión Audiovisual* (Código 1920011), *Historia del Cine Español* (Código 1920022), *Historia de la Radio-Televisión en España* (Código 1920029) y *Mitos e Imaginario de la Cultura de Masas* (Código 1920030).

2.2 METODOLOGÍA

Para la elaboración de esta investigación se ha seguido la siguiente organización y consulta de las fuentes:

- Búsqueda de un tema e información sobre la relación del cine de Buñuel con corrientes filosóficas, haciendo hincapié en Miguel de Unamuno y sus pensamientos religiosos y sobre la muerte. Ensayos y trabajos sobre su relación con el existencialismo.
- Exploración a través de Internet: relaciones entre autores, vídeo-ensayos, etc.
- Elección y visionado de las obras de Luis Buñuel según su importancia y relación con el tema - *Las Hurdes. Tierra sin pan*

(1933), *Los Olvidados* (1950), *Susana* (1951), *Él* (1953), *Abismos de pasión* (1954), *Robinson Crusoe* (1952-1954), *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1964-1965) y *La Vía Láctea* (1969) - excluyendo a las obras más marcadas en categorías diferentes (como sus primeras obras surrealistas o su última etapa en Francia, marcada por el azar y la multi-referencialidad).

- Lectura de biografías sobre Luis Buñuel (incluyendo su famosa semi-autobiografía *Mi último suspiro*) como las realizadas por Ian Gibson, John Baxter o Agustín Sánchez Vidal.
- Profundización en su obra de la mano de Agustín Sánchez Vidal, posiblemente el mayor teórico sobre la obra del calandino, y de Octavio Paz.
- Visionado de nuevo de la obra de Buñuel escogida, análisis por separado de cada una de las finalmente escogidas – *Las Hurdes. Tierra sin pan*, *Susana*, *Él*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *Viridiana* y *Simón del desierto* - y del documental *A propósito de Buñuel* (2000).
- Al mismo tiempo lectura de las obras clave para esta corriente filosófica: *O lo uno o lo otro* (1843), *Temor y temblor* (1843), *Migajas filosóficas* (1844) y *El concepto de la angustia* (1844), de Søren Kierkegaard; y *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), *La agonía del cristianismo* (1925), *Contra esto y aquello* (1912) y *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno; junto con ensayos y artículos de referencia.
- Escritura del trabajo e inclusión de las referencias y fuentes al texto, recopilación de todos los datos buscados anteriormente.

3. BIOGRAFÍA Y CONTEXTO HISTÓRICO

Luis Buñuel Portolés nace en Calanda, pueblo de la provincia de Teruel, el 22 de febrero de 1900, hijo de Don Leonardo Buñuel, quien hizo fortuna en Cuba durante la guerra hispano-estadounidense y que volvió al pueblo con fortuna, donde escoge casarse con María Portolés Cerezuela, de apenas diecisiete años. Luis fue el primer hijo de la pareja, engendrado durante su luna de miel en París en el Hotel Ronceray, el mismo que frecuentó Buñuel a su llegada y que quedó para siempre anclado en su memoria.

Creciendo como el hijo del acaudalado terra-teniente de un pequeño pueblo donde “*apenas se oía hablar del progreso, que pasaba de largo, como las nubes*” Luis no conoció otra vida en sus primeros años que esta pseudo-época medieval, donde el respeto a los patrones por parte de los trabajadores y jornaleros, su clara división y jerarquía era sólo casi tan sagrada como las campanas de la iglesia, que marcaban todos los acontecimientos importantes con sus distintos toques. Ya de niño Luis aprendió cada uno de los toques, envuelto en el aura cristiana hasta el punto de jugar con sus hermanos a dar la misa, haciendo él mismo del cura, afición esta la de disfrazarse que ejerció a lo largo de toda su vida, desde disfrazarse de monja por las calles de Madrid, de fantasma entre las murallas de Toledo, incluso llegando a presentarse de “conquistador” en una fiesta en Ciudad de México. Sus apariciones ante la cámara también son dignas de mención, frecuentemente con hábitos religiosos, siendo fusilado en una de las escenas de *La Vía Láctea*.

La fuerte impronta de la religión se dio de lleno con la adolescencia, con la curiosidad humana. “*En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia.*” Un joven Luis y su padre encontraron un burro muerto, hinchado por los picotazos de las abejas y sirviendo de banquete a varios animales. “*Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé qué significado metafísico más allá de la podredumbre.*” Esta escena sería luego recreada para *Las Hurdes: Tierra sin pan*. La curiosidad del adolescente comenzó a afectar a su, anteriormente, irreprochable educación católica, llegando a asistir a alguna clase en Zaragoza borracho después de haber arramplado con el vino para la comunión. También atosigaba a sus profesores con

preguntas incómodas, tales como si era posible que todos los cuerpos muertos se levantaran cuando llegase el Juicio Final, ¿dónde podrían reunirse tantos cadáveres? Tampoco entendía la aversión de la religión por los placeres, especialmente por el placer sexual. La disciplina, dentro de su familia como fuera, no hizo sino incentivar la lascivia del adolescente, que no dejó de verla aún así como un pecado continuo dentro de su cabeza, hasta con horror. Muchas de sus anécdotas y miedos infantiles son luego “corregidos” de una manera satírica en películas. En *Él*, por poner un ejemplo, protagonizada por el heredero en decadencia de un rico terra-teniente (cuya casa, ostentosamente construida, se basó en la idea



Fig. 1. Luis Buñuel a la edad de siete años. (Fuente: lbunuel.blogspot.com)

de Buñuel de su propio padre) con una animadversión dividida entre la religión y el control y poder de sus propias pasiones (como presenta perfectamente en la escena introductoria, pasando del baño de los pies por parte del sacerdote a la búsqueda sexual de un objetivo), se incluye una escena donde se pasa una aguja por el cerrojo de una puerta, intentando cegar al mirón al otro lado. Esto remite a cuando Buñuel y sus amigos espiaban a las mujeres cambiándose en las casetas de la playa, pasando estas las largas agujas de sus sombreros por los huecos en las paredes de las casetas para asegurarse.¹

Este ambiente represor termina parcialmente cuando cumple diecisiete años y marcha a estudiar a Madrid, inicialmente ingeniería agrónoma, como su padre dispuso. Sin embargo ninguna otra cosa contentó a Luis más que poder salir de esa tierra atrasada y acercarse al foco cultural del país. En comparación con otras capitales europeas Madrid pertenecía a un país inferior, culturalmente kamikaze y nada próspero. Los últimos artistas importantes contemporáneos, como Picasso, se desplazaban en masa hacia París, quedando en España los de la generación anterior, como Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez, a los cuales los jóvenes venideros detestaron e

¹ Para la elaboración de este apartado se ha servido de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

incluso insultaron como método de provocación. Teniendo la suerte así de acabar Buñuel en la recién creada **Residencia de Estudiantes**, donde se congregó la mayoría de las personalidades y artísticas más importantes de su generación, pudo relacionarse con Ramón Gómez de la Serna (su mentor y una de sus mayores influencias artísticas, despertándole el interés por escribir), Pepín Bello, Rafael Alberti, Federico García Lorca o Salvador Dalí; siendo amigo íntimo de estos dos últimos. Siendo el método de educación más moderno hasta entonces y un foco continuo de personalidades internacionales (recibiendo charlas del mismísimo Albert Einstein) Luis pudo empaparse rápidamente de las novedades culturales entre bares y habitaciones de compañeros.



Fig. 2 (izq.) y Fig. 3 (arr.). Luis Buñuel vestido de monja en París, junto con su entonces novia Jeanne Rucar, la hermana de ésta y Juan Vicens. Arriba, la Orden de Toledo. (Fuente de ambas: lbunuel.blogspot.com)

Tras contemplar el abanico de capacidades artísticas de sus compañeros y el nulo interés que profesaron en él los estudios Buñuel se introdujo en el **ultraísmo** y el **dadaísmo**, llegando tras varios años a escribir poemas y cuentos, dispuestos para un libro que pensaba titular *Un perro andaluz*. Transformó su interés por los insectos en un intento de nueva carrera, comenzando a estudiar entomología para continuar en la Residencia, y pasándose finalmente por un último y breve tiempo a Filosofía y Letras. Sin embargo la intención de Luis era la de conseguir un título con el que poder enseñar español y salir al extranjero.

Su búsqueda incesable de nuevos referentes culturales miraba tanto hacia fuera como hacia dentro, enamorándose de la ciudad de Toledo, que sería objeto filmico protagonista de su *Tristana* (1970), representando enclaves iconográficos importantes en su memoria, como la tumba del Cardenal esculpida por Alonso Berruguete. Fundó la Orden de Toledo en 1923 en un intento paródico de orden secreta, donde obviamente él era el jefe y fundador, en un intento por mantener su figura dentro del grupo artístico de la Residencia. Su mayor apoyo frente al crecimiento de los egos y las carreras artísticas de sus amigos fue Pepín Bello, un estudiante de medicina que nunca aprobó un curso y un intelectual que nunca tuvo obra, pero que funcionó como el pegamento perfecto para este grupo tan polarizado. Los egos ascendentes de Dalí y Lorca, cuyas carreras despegaban, se mezclaban con los intereses amorosos del segundo por el primero, asustando de igual manera a Buñuel, que veía cómo era desplazado dentro del trío de amigos. Pese a repudiar en un primer momento la condición sexual de Lorca, Buñuel no quiere perder a su amigo y fuente de inspiración, planeando con él viajar en enero de 1925 a París, cuna de la cultura y donde Lorca ya comenzaba a ser admirado. Dalí, sin embargo, férreamente controlado aún monetariamente por su padre (y por una absoluta incapacidad para poder hacer nada solo) permaneció en Madrid un año más.

En París Buñuel apenas siguió relacionándose con un reducido grupo de españoles que solían frecuentar el café *La Rotonde*. Allí se sorprendió de encontrarse con **Miguel de Unamuno**², rescatado de su exilio canario, con quien compartió paseos y charlas (vivían relativamente cerca) hasta que éste volvió a España. Por aquella época Buñuel se presentaba rudamente, afirmando haber sido campeón de boxeo en Calanda, respondiendo a las miradas xenófobas de los parisinos con un aspecto de bruto que además solía ir acompañado de una borrachera considerable. La verdad es que en sus primeros años en París Luis se dedicó a quemar los ahorros de su familia: tras la muerte de su estricto padre en 1923 Luis se liberó aún más, cambiando varias veces de estudios, y aprovechándose del cariño que le tenía su madre para recibir una paga que ahora era ella quien controlaba. Luis nunca consiguió un trabajo por parte de la embajada, como se le había prometido cuando marchó, por lo que tuvo que ponerse por una vez en serio.

2 Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *Luis Buñuel. Una biografía* de John Baxter. [BAXTER, John. *Luis Buñuel: Una biografía*. 1ª ed. Barcelona, [etc.]: Paidós, 1996.]

Comenzó a escribir para varias revistas, primero a distancia para España (*La Gaceta Literaria*) y, tras manejarse con el idioma, para algunas francesas (*Cahiers d'Art*). Comenzó en la rama de cultura, dedicándose a los primeros bandazos del surrealismo con la charla de Louis Aragon en la Residencia, pero pronto pasó a publicar críticas sobre cine. En aquella época un pase de prensa le permitía ver hasta tres películas al día, lo cual le resultaba un agradecido momento de tranquilidad debido a su ya acuciante sordera, pues las películas aún eran mudas, aislándolo del mundo. Con los años su pasión para ir al cine se iría perdiendo, declarando el propio Buñuel ver muy pocas películas al año debido al estrés que le causaba no poder escucharlas y entenderlas.



Fig. 4. Buñuel y Dalí durante su estancia en Cadaqués en la que se escribió *Un perro andaluz*. (Fuente: inciclopedia.com)

Su pasión por el cine pronto le llevó a solicitar un puesto, pudiendo plantarse por medio de ciertos contactos en un rodaje de Jean Epstein. Luis ejerció de ayudante de dirección en sus películas *Mauprat* (1926) y *La caída de la casa Usher* (1928), y también en *La sirène des tropiques* (1927), de Mario Nalpas y Henri Étiévant. También comenzó a promover un cine-club en la Residencia de Estudiantes, donde traía desde Francia películas vanguardistas y algunas de las primeras surrealistas. En estos años redireccionó su carrera del todo, haciendo pequeños trabajos de actor y trabajando en sus primeros guiones y proyectos para rodar. Ninguno se llegó a realizar hasta que se

reencontró con Dalí, cuya amistad era ahora la que pondría celoso a Lorca. Juntos escriben, entre sueños y bromas propias, el guión de *Un perro andaluz*, el cual siempre significó un insulto para el poeta granadino. Fue gracias a un préstamo de su madre (cuya mitad desapareció entre copas y prostíbulos) como Luis se costeó su rodaje, junto con la ayuda de amigos y conocidos.

Tras estrenarse el 6 de junio de 1929 la impresión fue inmediata, exhibiéndose durante nueve meses en el Studio 28³. El círculo surrealista, liderado por André Breton, la coronó como “verdadero cine surrealista”, y tanto Buñuel como Dalí fueron invitados a las charlas del grupo y sus tardes de cafés. Entraban de lleno en el epicentro de la vanguardia más moderna. La gente salía horrorizada de la película, provocándose peleas entre sus partidarios y quienes intentaban prohibirla.

Al año siguiente, financiado por los marqueses de Noailles⁴, Luis dirigió *L'age d'Or* (*La Edad de Oro*). En un intento por ir más allá de las posibilidades del escándalo esta película aúna la totalidad de los intereses surrealistas, desde el sexo desenfadado, la pasión erótica contra la férrea moral burguesa, el acto de disparar contra cualquiera, de provocar la reacción más extrema, etc. En esta ocasión la relación Buñuel-Dalí no funcionó igual que la vez anterior. El primero lo achacó al amor del segundo por Gala⁵, quien le manipulaba y cegaba (y a quien Luis estuvo a punto de asfixiar una vez, furioso). Para Dalí Buñuel no quería aceptar la autoría prácticamente total del catalán sobre las imágenes que le hicieron famoso. Buñuel terminó de escribir la segunda película solo, aunque muchas de las imágenes provienen de sus conversaciones con Dalí. Su amistad nunca se recuperó, menos aún tras la Guerra Civil y los distintos bandos que tomaron cada uno. *La Edad de Oro* fue incluso más polémica que su predecesora, atacando directamente a la religión con un retrato de Jesucristo mezclado con uno de los personajes del Marqués de Sade. La película expandió al público de los

3 Un famoso cine a finales de los años 20, conocido por sus exhibiciones vanguardistas y arte del grupo surrealista.

4 Charles y Marie-Laure de Noailles: pareja de nobles conocidos en la época por financiar el arte más transgresor. Cada año Charles regalaba a su esposa por su cumpleaños una película expresamente rodada para ella.

5 Nacida Elena Ivánovna Diákonova, musa y amante de Dalí en aquella época (mientras estaba casada con Paul Éluard, uno de los primeros surrealistas), finalmente mujer.

Noailles y fue prohibida en Francia durante cincuenta años tras varias revueltas y destrozos por partes de grupos de ultra-derecha, que invadieron el Studio 28 y arrancaron varias exposiciones artísticas.

Tras este “fracaso” Luis se apuntó a un programa para autores europeos que estaba promocionando la Metro Goldwyn Mayer, por lo que viajó hasta Hollywood con el fin de aprender el sistema de producción de estudios americano. Este período fue una tortura para Luis, que literalmente no hacía otra cosa cada día que vagar por los edificios de producción y beber. Para un cineasta tan alejado del modelo comercial el malgasto que se producía en las estrellas y sus constantes caprichos no eran sino una distracción de la verdadera creatividad. Pudo conocer a personalidades como Eisenstein o Chaplin (con quien comparte una graciosa anécdota con un árbol de Navidad), pero apenas hizo otra cosa que un par de traducciones de títulos para el mercado hispano antes de volver a París y a continuación a España en 1931 en las vísperas de la proclamación de la Segunda República.

Tras la euforia revolucionaria Luis se afilió al Partido Comunista, tras sufrir la ruptura del grupo surrealista, y se acercó a tareas documentalistas y de propaganda soviética. Un pequeño grupo intentaba rodar un documental sobre las miserias de la zona cacereña de Las Hurdes, con el fin de concienciar y apoyar a los cambios que provocaría la república. Por unas razones u otras el proyecto nunca salió adelante, cayendo la idea en Buñuel, ayudado por Pierre Unik y antiguos conocidos anarquistas que permanecieron del proyecto anterior. En esta ocasión Luis no pudo conseguir el dinero de su madre, por lo que se vio en la estacada otra vez. Sin embargo su amigo Ramón Acín, un pedagogo anarquista aragonés, le prometió que le pagaría “su películita” si le tocaba la lotería. *Las Hurdes: Tierra sin pan* se rodó en 1933 y fue censurada igualmente por la República, que temía que aflorasen demasiado las miserias de España. Únicamente pudo estrenarse una versión francesa durante la Guerra Civil, con el fin de recaudar ayudas para el bando republicano.⁶

6 Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *Luis Buñuel* de Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

El 23 de junio de 1934 Luis Buñuel y Jeanne Rucar, a quien conoció en sus años en París, se casaron. Él siempre se mostró controlador y autoritario con ella y sus hijos, de una manera muy tradicional, como lo fue su padre. De hecho las memorias de Jeanne, escritas tras la muerte de su marido, se titulan *Memorias de una mujer sin piano* debido a que éste le prohibió seguir tocándolo y dando clases por la intimidad con sus alumnos y a que ella siempre tenía que estar con él (elementos el piano y las piernas de las pianistas, siempre mujeres pianistas, muy recurrentes en sus películas). También es posible que la cada vez mayor incapacidad por escuchar la música frustrase a Luis. Ese mismo año 1934 nace su primer hijo, Juan Luis (quien fue bautizado por su abuela en contra de la firme oposición del padre). El segundo, Rafael, nacería en 1940 en Estados Unidos.

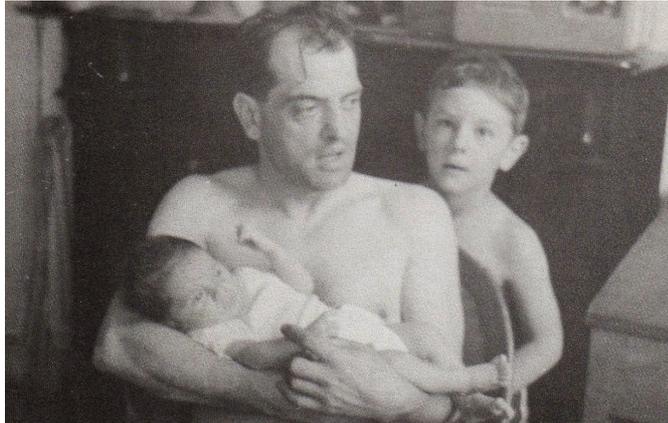


Fig. 5. Luis con sus dos hijos en Nueva York, años 40. (Fuente: lbunuel.blogspot.com)

Tras casarse Buñuel vuelve a Madrid, donde trabajó un tiempo dirigiendo doblajes para la Paramount antes de embarcarse en un arriesgado proyecto: Filmófono. Ricardo Urgoiti, un joven rico y muy interesado por la producción tanto de radio como de cine, vuelve de América tras aprender cómo funcionaban sus empresas y dispuesto a implantar el moderno modelo en España. Contrata a Luis como jefe de producción, buscando ambos expandir el cine español más allá de los tópicos que se tocaban, las llamadas *españoladas*, y hacer frente al monopolistas negocio americano. Tras producir pequeños éxitos cada vez mayores, como *Don Quintín el amargao* (1935), el proyecto se vio truncado con el estallido de la Guerra Civil. El nuevo gobierno franquista impuso a CIFESA como la “productora oficial” del régimen. Tanto Buñuel como Urgoiti tuvieron que salir del país.

En un principio Luis apoya a la República desde París, donde realiza trabajos de contrabando y espionaje, pero tras las noticias de los horrores de la guerra y el asesinato de Lorca comienzan a perderse las esperanzas. Viaja a Estados Unidos de nuevo, donde consigue asentarse finalmente en Nueva York, trabajando como jefe de montaje de



Fig. 6. Segundo y último retrato que Dalí realizó a Buñuel, destinado a la Feria Internacional Surrealista. (Fuente: Pinterest.com)

documentales del MOMA. Allí organiza numerosas sesiones de cine vanguardista, entre las películas mostradas estaría *Un perro andaluz*, y dirige varios documentales de apoyo a los aliados durante la Segunda Guerra Mundial. Intenta conseguir la nacionalidad estadounidense y algún trabajo relacionado con el cine de verdad, pero la aparición de *La vida secreta de Salvador Dalí*, un libro donde su anterior amigo le tachaba de comunista, ateo y degenerado le pone en el punto de mira de las primeras listas negras de Hollywood y le obliga finalmente a salir del país. Esta fue la última relación entre Buñuel y Dalí a lo largo de sus vidas.

Luis decide dirigirse a México, donde se encontraban buena parte de sus amigos y contactos exiliados, con la esperanza de reunir a alguien para su próximo proyecto: *La casa de Bernarda Alba*. Pese a las negaciones que recibió Buñuel establece contacto con el productor Oscar Dancingers, quien le ofrece dirigir para él *Gran Casino* (1946). Pese a contar con estrellas como el mexicano Jorge Negrete o la argentina Libertad Lamarque la película supone un enorme fracaso, un torpe intento de musical comercial a los que Luis no estaba nada acostumbrado. Sin poder gozar de su acostumbrada libertad Buñuel debe bajar la cabeza y pasar por el esquema del cine mexicano, muy rígido y anticuado, acostumbrado a rodar películas muy baratas en apenas dos semanas, todas muy similares entre sí.

Tras esto Luis y su familia viven del dinero que les envía su madre y de las ayudas de sus amigos. La suerte quiere que Dancingers le requiera de nuevo para un proyecto, *El gran calavera* (1949), que contaba con protagonista (Fernando Soler) pero no director. También le promete que si ésta se convierte en un éxito le concederá libertad absoluta para su siguiente proyecto. Esta vez sí cuentan con un éxito y Dancingers le ofrece a Luis la idea de hacer una película sobre los niños de los barrios más pobres de Ciudad de México. El resultado, *Los Olvidados* (1950), fue el que se encargó de recuperar a Buñuel de los libros de historia del cine tras veinte años desaparecido, ganando el premio al mejor director del Festival de Cannes de 1951. Luis Buñuel es redescubierto.⁷

Tras obtener su nacionalidad mexicana comienza a acostumbrarse a la industria mexicana, muy pequeña y barata, pero que justo gracias a la existencia de proyectos tan pequeños Luis podía gozar de una libertad como autor que en las industrias comerciales del resto de países no se vería con buenos ojos. Así, en *Susana* (1951), por ejemplo, consigue realizar un melodrama puramente mexicano, con todos los elementos superficiales que gustaban a su público objetivo, y esconde en su subtexto el verdadero mensaje. Son películas, las de su etapa mexicana, que tienen dos maneras de abordarse, y es esto lo que le permite continuar una difícil carrera con presupuestos ínfimos y con materiales y actores funestos pero que a su vez podía triunfar en Cannes, Venecia o Berlín. Su obra mexicana se compuso tanto de “películas alimenticias”, como él mismo las llamaba pues únicamente servían para mantener la prosperidad de su familia, como de obras personales con una profundidad equivalente a las de sus etapas francesa o española. Incluso logra rodar dos películas en inglés, *Robinson Crusoe* (1954) y *La joven* (1960). Gana muy diversos premios, tanto en Europa como en México.

En 1960 se le ofrece la oportunidad de volver a España para rodar una nueva película, proposición planteada por un grupo de jóvenes cineastas entre los que se encontraban Carlos Saura (gran admirador de la obra del Calandino, al que referencia su *Las Hurdes* en el documental *Cuenca*), Basilio Martín Patiño o Pere Portabella. Este último, junto con su productora Films 59, co-produjo la llegada de Buñuel para la que

⁷ Para la elaboración de este apartado se ha servido de la página web *En torno a Luis Buñuel* [Consulta: 22 de mayo de 2018] Disponible en: lbunuel.blogspot.com

sería su obra más polémica: *Viridiana*. El guión debía enfrentarse claramente a la censura franquista pero extrañamente pasó desapercibida en gran parte: Buñuel sólo tuvo que modificar la escena final, en la que Viridiana entraba en camión en el cuarto de su primo, cerrándose la puerta, pero esto provocaba demasiados malentendidos según los censores, que ofrecieron al director que hubiera una tercera persona con ellos. “Aún mejor” aceptó de buena gana Buñuel, que homenajeó el final de *El Apartamento* (1960) de Billy Wilder, empleando una partida de cartas como metáfora sexual, en este caso sugiriendo un trío. El negativo original fue terminado apenas días antes de su exhibición en Cannes, y sin haberla visto todavía nadie en España tuvo que cruzar la frontera de manera ilegal, escondida por el hijo de Luis en un camión que transportaba a un grupo de toreros. Tras su exhibición, durante la tarde del último día del festival, el público estalló en una ovación y acabó recogiendo el mayor galardón José Muñoz Fontán, por aquel entonces Director General de Cinematografía, que fue despedido a su vuelta al país. Fue censurada en nuestro país y considerada blasfemia por el Vaticano, quien tan sólo dos años antes se había planteado otorgar a *Nazarín* (1959) el premio cinematográfico católico por excelencia. “*Me hubiera visto obligado a suicidarme*” fue la declaración de Buñuel al plantearse el haber ganado. “*Yo no hago películas para ganar premios, es alguien el que las envía. El productor, o quien sea, pero de alguna manera ajena a mí acaban allí.*”⁸

Su abandono a la industria mexicana, tras la famosa *El ángel exterminador* (1962), y la vuelta al cine francés se evidenció en su forma de trabajar, cuando un nuevo productor, Serge Silberman, y un guionista, Jean Claude-Carrière, franceses se unieron a él para prácticamente todo lo que quedó de su filmografía. A continuación rodó *Diario de una camarera* (1963), gozando por primera vez de una mayor libertad y comodidad, a pesar de ser un cineasta de más sesenta años. Pudo disponer de estrellas de talla mundial como Jeanne Moreau, Francisco Rey, Franco Nero o Catherine Deneuve. La última película que rodó con un equipo mexicano, con su amigo y productor Gustavo Alatriste (marido de la actriz y estrella mexicana Silvia Pinal, para quien producía sus obras) y el guionista Julio Alejandro, fue un desastre absoluto. La

8 Citas recogidas en su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

falta de dinero y medios provocó que no se pudiera completar *Simón del desierto* (1965), estrenándose finalmente como un medimetraje de cuarenta minutos tras las falta de otras opciones. Incluso se planteó convertirlo en un tríptico, añadiendo piezas similares de directores como Federico Fellini y Jules Dassin, pero ambos querían que sus respectivas mujeres actrices fuesen las protagonistas, lo cual iba en contra de la intención de Alatríste y Pinal.

Con *La Vía Láctea* (1969) Buñuel experimenta con un nuevo estilo narrativo, más abstracto y azaroso, consistente en sketches o escenas sin conexión aparente, greguerías más bien. Los elementos más oníricos y surrealistas superficialmente regresan a su cine en su última etapa francesa, que se da tras un regreso temporal a España, a su amada Toledo, en 1970 para rodar *Tristana*, completando así su trilogía sobre novelas de Galdós (junto con *Nazarín* y *Viridiana*). En Francia, y ya con total libertad y garantía presupuestaria, su estatus de culto se reafirma con varios

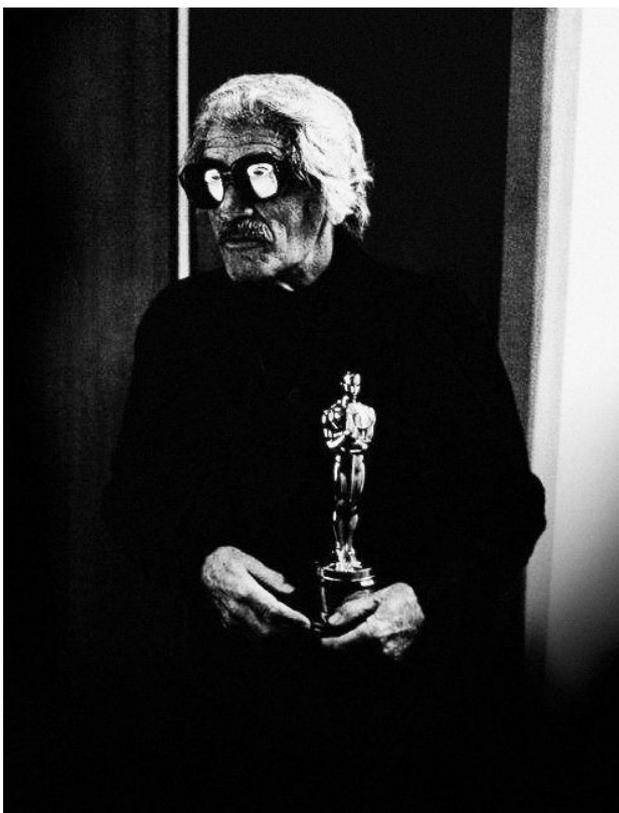


Fig. 7. Buñuel disfrazado (fiel a sus costumbres) en el momento en el que le es entregado su Premio Óscar. (Fuente: lbunuel.blogspot.com)

homenajes y retrospectivas de su obra, halagos y reuniones de parte de cineastas que eran admiradores suyos: Hitchcock, Billy Wilder, Fellini, Tarkovski, William Wyler, etc. En 1973 obtiene el primer Premio Óscar (a mejor película de habla no inglesa) para un cineasta español por *El discreto encanto de la burguesía* (1972). La edad y una sordera casi total empañan las últimas energías de Buñuel, que se ve incapaz de continuar trabajando, pues el cine le exigía demasiado. Sus dos últimas obras, con el apoyo y pertinente insistencia de Silberman y Carrière, fueron *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto de deseo* (1977).

Tras su operación de próstata en 1980 la salud de Luis cae en picado. Incapaz de recuperar su antigua resistencia al alcohol comienza a aquejarse de numerosos problemas más, terminando con su vida un cáncer el 29 de julio de 1983. Sus últimas palabras fueron “*Me muero.*”⁹



*Billy Wilder George Stevens Buñuel Hitchcock Ruben Mamoulian
Robert Mulligan William Wyler George Cukor Robert Wise Carrière Silberman Charles Champlin (L.A. Times)
Ralf Buñuel*

Fig. 8. Buñuel, junto a Hitchcock, Wilder, Wyler, Cukor, Carrière, su hijo Rafael, su productor Silberman, etc., durante una cena en su honor en la casa de George Cukor. (Fuente: milenio.com)

9 Para la elaboración de este apartado se ha servido aparte de las biografías anteriores de la página web *Wikipedia La Enciclopedia Libre: Luis Buñuel*. Wikimedia Foundation, © 2001 [Consulta: 10 mayo 2018]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Bu%C3%B1uel

4. RIQUEZA Y CONTRADICCIONES DEL CINE DE LUIS BUÑUEL

Surrealista, subversivo, poético, vanguardista, ateo, anti-franquista, comunista e incluso anarquista. Son los primeros adjetivos que surgirían al iniciar la búsqueda a través de la obra del aragonés (calandino, mejor especificar) Luis Buñuel¹⁰. Sin embargo la profundización en sus innumerables temáticas nos remitirá a frecuentes contradicciones e incluso negaciones por parte del autor de tal o cual cosa (“*Contra esto y aquello*”, que diría Unamuno¹¹). Llegando a negar incluso su afiliación al partido comunista (pese a convivir y trabajar en su mayoría con españoles de esta ideología exiliados como él) y hasta rechazar cualquier afiliación política o religiosa de sus ideas (pese a hablar en todas sus películas de Dios y la burguesía con la misma obsesión), culminando en *Mi último suspiro* (1982) con la ya famosa frase “*Soy ateo por la gracia de Dios*”¹² que resume perfectamente la contradicción interna que movía a este autor siempre en la misma dirección.

El calandino nunca aceptó interpretación alguna de su obra excepto si llevaba la palabra “provocación”, el **escándalo**. Si su obra había conseguido despertar esa irracionalidad tal como sería el asco más absoluto hacia aquello que uno acaba de ver, capaz de hacer disparar contra el primero que pase¹³, entonces es puro surrealismo. Romper los estándares de la clase burguesa y sus paradigmas era más una misión y un foco de energía permanente que un ideal utópico e ingenuo. El surrealismo pretende la revolución constante por y para el hombre, en busca de una verdad por encima de todo “*de la que es preciso huir en cuanto cree uno haberla encontrado*”¹⁴ para no caer de nuevo en un estándar como el que dio lugar a la burguesía (una división interna que se

10 “Comunista feudal”, “Inquisidor blochevique” o “Monje del Dry Martini” eran las definiciones preferidas de sus amigos. Cita incluida en el documental *A propósito de Luis Buñuel* en el que amigos suyos explican cómo era.

11 Título de una colección de ensayos publicada en 1912, en los que mostraba toda su irreverencia.

12 También conocida como “*Gracias a Dios desde que nací soy ateo*”. Cita recogida en su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

13 “*El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar contra la multitud tantas veces como sea posible.*” Cita de Breton recogida en el *Segundo Manifiesto Surrealista*. Citado en su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

produjo el propio grupo surrealista al surgir en sus filas el comunismo, desplazándose por tanto el foco). El cineasta soviético Andréi Tarkovski, crítico fiel de su colega, lo expresó así: “*La fuerza dominante de sus películas es siempre el **inconformismo**.*”¹⁵

No es de extrañar que de primeras Buñuel se ganase la reputación de ser un cineasta del horror y la crueldad, de la sátira más cínica y la impresión más burda (de haber nacido unas décadas más tarde igual se le hubiera encasillado más junto a Carpenter que con Lynch). Comenzar tu carrera cortando a ras un ojo fue lo más gratuito y desasosegante que la sociedad parisina de los años veinte podía imaginarse¹⁶. A partir de ese “impacto”, ese desbloqueo de las emociones más internas, Buñuel pudo permitirse en la pantalla la libertad que no podría haber logrado mediante las palabras. Era una nueva poesía. Por algo la obra buñueliana tiende a ser estudiada desde el prisma poético¹⁷ surrealista y simbólico, buceando incluso entre sus auto-denominadas “películas alimenticias” (melodramas mexicanos baratos, normalmente disponiendo tan sólo de entre dos y tres semanas para su rodaje) en busca de elementos oníricos o llamativos para así poder seguir otorgándoles su etiqueta favorita.

Pero la verdad es que el cine del calandino dejó de ser superficialmente surrealista tras *La edad de oro* (1930), dejándole con tan sólo ésta y la ya famosa *Un perro andaluz* (1929) como obras cumbre de esta corriente artística (que se ha visto brutalmente perdida y reducida a Buñuel como único autor reconocido, a pesar incluso de que ni fue el primero de sus artistas ni tampoco el más importante contemporáneamente hablando). Recordemos que para la inclusión unánime de Buñuel en el grupo surrealista tras el estreno de su primer film su carrera ya era famosa y varios

14 Cita recogida del artículo *Tres apuntes para una pagana Trinidad buñueliana* del sitio web *Buñuel, España y Cine*. Unidad Editorial Internet, © 2013 [Consulta: 15 mayo 2018]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/index.html>

15 Cita recogida del artículo *Tres apuntes para una pagana Trinidad buñueliana* del sitio web *Buñuel, España y Cine*. Unidad Editorial Internet, © 2013 [Consulta: 15 mayo 2018]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/index.html>

16 “*Por lo que a mí respecta - escribiría Buñuel comentando la frase de Breton sobre el acto surrealista de salir a disparar al azar contra las gentes - no olvido haber escrito que Un perro andaluz no era sino un llamamiento al asesinato*”, cita recogida en el libro *El Mundo de Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. 2ª ed. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000.]

17 Como así interpretan los ensayos de Octavio Paz.

de sus miembros muy distinguidos. André Breton, Max Ernst, Louis Aragon, Paul Éluard, etc. El círculo surrealista en torno al líder Breton se fue disolviendo conforme entraba otra ideología y modelo de revolución, el comunismo, y las peleas internas separaron a muchos de ellos durante años sin hablarse. Poco antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en 1938, tiene lugar la única y gran feria del arte surrealista, la Exposición Internacional del Surrealismo de París, evaporándose a continuación. Buñuel, siempre intentando no mezclarse en nada de esto, se aleja irremediabilmente de la cuna de su fama, pues ni el mayor escándalo provocado hasta entonces con *La edad de oro* ni sus reconocimientos (más negativos que positivos a la hora de hablar de dinero) le ayudan a conseguir unos nuevos mecenas. También su alejamiento respecto a Dalí, con quien se lanzó puñaladas editoriales durante el resto de su vida respecto a la autoría de las dos primeras obras (tan abundante en elementos de uno y otro, de la Residencia de estudiantes, de chistes internos y de amigos y conocidos, reconociéndose incluso décadas después la enorme influencia de Pepín Bello), impulsa a Buñuel a buscar una nueva forma de reivindicarse como autor independiente y capaz. Y es así cómo el verdadero surrealismo buñueliano emerge.

4.1 LA SANTA OBJETIVIDAD

Viniendo del francés "surréalisme", la palabra surrealismo significa "por encima de o sobre la realidad" (sur réalisme), al contrario de lo que pudiera parecer en castellano (esto es "por debajo de la realidad"). No es una perspectiva que gire alrededor de la realidad, que la suscriba pretendiendo alejarse de lo racional y lo mundano, sino que precisamente el surrealismo transforma y enriquece esa realidad. La atracción de esta corriente por lo **onírico** y el **psicoanálisis freudiano** no busca presentar una realidad diferente, sino las consecuencias directas de nuestra realidad, uniéndolo todo en la búsqueda intermitente por la verdad. La impresión de la realidad y su fondo, su razón y su emoción, se entremezclan con la realidad objetiva, con lo que apenas podemos aparentar, y da lugar a una **realidad superior**. Una realidad que se supera.

Una corriente que pese a surgir en Francia no vivió su cúspide y alcanzó la importancia que hoy se le guarda si no llega a ser por las incursiones y apropiaciones

que hacen de ella ciertos artistas demasiado diferentes a la cultura gala, la cual provenía del simbolismo y una estética profundamente exacta. Demasiada teoría. Max Ernst, que se aproximó al movimiento compartiendo la gran fuerte cultural de su Alemania natal (los cuentos de los Hermanos Grimm y el folklore), fue uno de los que mejor aprovechó lo que a los artistas franceses se les escapaba: la emoción. Igualmente el cine francés no tuvo un modelo de cine surrealista realmente importante (lo cual no quiere decir que no hubiera, y en cantidad) hasta que un español, proveniente de una cultura y una industria que daban risa en comparación, puso patas arriba a la capital mundial de la cultura con una visión de las sombras de la mente totalmente telúrica, carpetovetónica, española.



Fig. 9 (arr.) y Fig. 10 (aba.). El componente onírico reinaba en la estética surrealista francesa, muy recargada. (Fuente: arriba un fotograma de la película Entr'acte., debajo uno de la película The blood of a poet.)



En su reseña del estreno parisino de *Un perro andaluz* publicada en la primera página de *La Gaceta Literaria* de 1929, insistía Eugenio Montes en la radical españolidad de la película:

*“La belleza bárbara, elemental -Luna y tierra- del desierto, en donde “la sangre es más dulce que la miel”, reaparece ante el mundo. No. No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín, ni el español es jardinero. España es planeta. Las rosas del desierto son los burros podridos. Nada, pues, de sprit. Nada de decorativismos. Los español es lo esencial. No lo refinado. España no refina. No falsifica. España no puede pintar tortugas ni disfrazar burros con cristal en vez de piel. ¡Los Cristos en España sangran! Cuando salen a la calle van entre parejas de la Guardia Civil.”*¹⁸



Fig. 11. La crudeza estética del “surrealismo español” , valor de su españolidad y esencia terrenal. (Fuente: Fotograma de Un perro andaluz)

Esto iba ampliamente en contra de “las etéreas delicuescencias de *flous*, sobreimpresiones y simbolismos a que tan aficionada era la vanguardia francesa” y formaba una nueva poética que Salvador Dalí denominó **La Santa Objetividad**, planteamiento teórico que comenzó por la fotografía y acabó extendiéndose a locuras

¹⁸ Recogido en el libro *Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

artísticas mayores tales como pretender inundar de yeso una calle entera para congelar la vida de sus gentes y bares (broma de la que quiso hacer partícipes a Picasso y Brassai¹⁹) y que expuso primeramente durante su estancia en París en 1929 durante su colaboración en *Un perro andaluz*. Así lo presentó el artista: “*se trata de la simple anotación, constatación de hechos. Aquello que lo diferencia abismalmente de los otros filmes reside únicamente en que tales hechos, en lugar de ser convencionales, fabricados, arbitrarios, gratuitos, son hechos reales o parecidos a los reales y, por tanto, enigmáticos, incoherentes, irracionales, absurdos, sin explicación.*”²⁰

El retrato de la realidad tal y como es, su valor poético por sí mismo, es ya evidente en el propio Buñuel antes de eso. El que iba a ser su primer proyecto, anterior a *Un perro andaluz*, iba a ser llamado *El mundo por diez céntimos*, teniendo como escritor a Ramón Gómez de la Serna (una de las primeras y mayores influencias artísticas para Luis, pues su cine en ocasiones se ha definido como “*una concatenación de greguerías*”²¹). Pero la estructura de noticiero periodístico de este cortometraje tuvo que ser dejado de lado tras aparecer la película *Rien que les heures* (1926) de Cavalcanti. Un pequeño género experimental que daría ejemplos tan influyentes en la historia del cine como *Man with a movie camera* (1929) de Dziga Vertov. De parte de estos pioneros del **cine documental** en los años 20 y 30 aparecería una nueva corriente teórica proveniente de Rusia, que sería clave para Luis a la hora de afrontar *Las Hurdes*. Otro de los primeros proyectos fallidos del calandino se trató de una película biográfica de Goya por el centenario de su muerte en 1828.

Pedro Salinas dice hablando sobre Goya: “*El gran arte español pasa sobre el cadáver del realismo para, de esta manera, apuntar hacia el fondo de las cosas.*”²²

19 Seudónimo de Gyula Halász, fotógrafo húngaro y amigo de Dalí y Picasso.

20 Para la elaboración de este apartado se ha servido de *Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

21 Frase de Pepín Bello en el documental *A propósito de Buñuel* (2000).

22 Cita recogida en el libro *La línea general o las vetas creativas del Cine Español*, de Santos Zunzunegui Díez. [ZUNZUNEGUI DÍAZ, Santos. *La línea general o las vetas creativas del Cine Español*. 1ª ed. Madrid: Servicios de Gestión y Comunicación LICEUS, 2005.]

Y Buñuel es como Goya, pues aparte de aragonés su transformación emotiva de la realidad no hace sino incrementar su **veracidad**. Por esto la superficie de su cine es lo más austera posible, ya no sólo por el bajo presupuesto de la mayoría de sus películas y la economía y prisas con que debían rodarse, sino también por la propuesta estética del autor. En una ocasión, trabajando con Gabriel Figueroa (posiblemente el mejor director de fotografía que ha dado Latinoamérica) en *Nazarín* (1959) éste había preparado y fijado la cámara frente a un hermoso paisaje, con el Popocatepelt al fondo y unas vistas puramente mexicanas. Sin embargo, Buñuel simplemente torció la cámara del todo, enfocando a un camino pedregoso y sin vida” por el cual se arrastraría Nazarín a través de sus dudas finales, evidenciando la dureza de la vida no ya humana, sino fuera de Dios, pero la realidad por tanto.²³

Sin embargo, no hay que confundir esta dureza estética con falta de rigor o técnica. Buñuel preparaba minuciosamente cada plano, buscando que no se notasen ninguno de sus movimientos en largos travellings que nunca pierden el interés de la escena, centrándonos inconscientemente. En otra ocasión, y trabajando con otro importante director de fotografía durante *El discreto encanto de la burguesía* (1972), éste decidió mover minúsculamente la cámara de su posición durante un descanso, como broma. Pese a todo Buñuel la corrigió al instante de llegar, sin inmutarse.

Tras volver a España en 1931 (instaurada la Segunda República) Buñuel acechó al surrealismo desde una nueva faceta: el documental, guiado por las nuevas corrientes rusas y su coqueteo con el comunismo organizado (de hecho *Las Hurdes* fue un proyecto fracasado de parte del círculo de influencias comunistas en España, recogido por Buñuel tras la imposibilidad de rodar un material similar sobre pueblos perdidos en el continente africano). Dalí siempre resaltó que *Un perro andaluz* era de alguna manera un intento de documental (una disección más bien) sobre el cerebro humano y sus sombras, y de hecho la secuencia introductoria de *La Edad de Oro* es prácticamente un documental sobre el escorpión, mostrando una pelea entre ellos junto con unos rótulos evocando a los libros sobre botánica y biología de Fabre, una de las lecturas favoritas del calandino, que mostraba aquí por primera vez el interés naturalista y etnológico que

²³ Anécdota que cuentan tanto Buñuel como Gabriel Figueroa, comparando sus distintas versiones entre varias de las biografías anteriormente referenciadas.

le llevaría a su siguiente paso. Ésta sería su manera de mostrar una realidad, un mundo, por encima de lo que podamos considerar: las facetas de nuestra mente que están más allá de lo consciente, únicamente revelado mediante un nuevo lenguaje, más profundo y no compartido al exterior, un lenguaje poético. Buñuel, como muchas veces trataría de dejar claro en alguna conferencia o charla, no buscaba una crítica ni demanda a la hora de retratar la vida de estas gentes. Lo que le atraía de esas tierras y sus habitantes "malditos" era algo más profundo, anclado en el subconsciente. Era su **poesía**. Poesía de la vida de la que ya habló Unamuno.

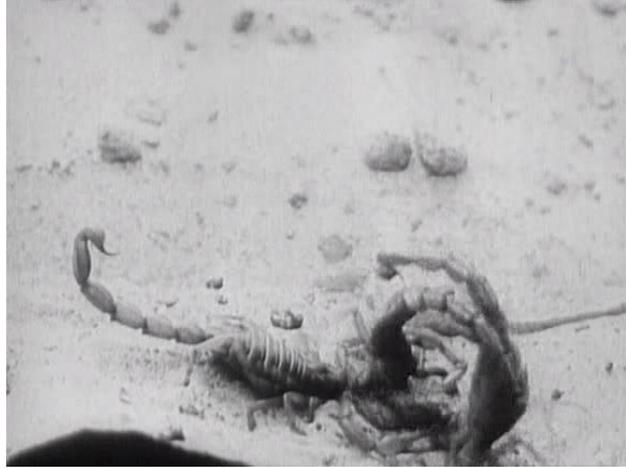


Fig. 12. Prólogo documental sobre el escorpión. (Fuente: fotograma de La Edad de Oro)

“(...) por qué esos pobres heroicos hurdanos se apegan a su tierra: porque es suya. (...) prefieren mal vivir, penar, arrastrar una miserable existencia en lo que es suyo, antes que depender de un amo y pagar una renta.”²⁴ Miguel de Unamuno

Poesía de lo que se podría considerar "lo auténticamente español", representando todas las contradicciones y obsesiones que tanto el espectador y el representado con su rechazo y sus finalmente comportamientos de asimilación y pena nos muestran. No debe ser visto como la vergüenza del país, sino como su honra: el hecho de que haya personas que, pese a la infertilidad de la tierra, las condiciones climáticas y demás dificultades que imposibilitarían la vida, vivan y mueran allí, sin otro afán en la vida. Buñuel incluso contaba cómo *"aquellos hombres emigraban, pero siempre volvían a su país. Una fuerza les atraía hacia aquel infierno que les pertenecía."*²⁵

²⁴ *"Las Hurdes. Notas de un excursionista"*, artículo en El Imparcial, 6 y 8 de septiembre de 1913. Citado en *ObsesionESbuñuel*. [CASTRO, Antonio (Editor). *ObsesionESbuñuel*. 1ª ed. Madrid: Ocho y Medio, 2001.]

²⁵ Cita procedente de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

Es posible desde este punto incluso hacer una comparación entre las visiones de Luis Buñuel y las del director alemán Werner Herzog. Herzog ha dirigido tanto películas como documentales, pero el tono de toda su obra se mantiene en un límite peligroso, llegando a considerar él mismo incluso que "*algunas de mis mejores películas son documentales, y algunos de mis mejores documentales son películas*". Herzog únicamente actuaba movido por la poesía de la vida, aquello que le conquistase, aunque fuese inútil, para él era bello.²⁶

Las influencias o aproximaciones documentales se pueden rastrear en gran parte de la obra buñueliana: desde sus filmes surrealistas ya tratados anteriormente, el único documental por entero del director, *Las Hurdes: Tierra sin pan*, pasando por su cine ya enteramente ficticio con *Los Olvidados* (la visión de la vida en la ciudad y la juventud, críticas objetivas y fundamentadas), *Robinson Crusoe* (todo el componente naturalista y en torno a los animales e insectos), *Él* (retrato de un paranoico que fue utilizado por Jacques Lacan²⁷ en sus clases), *Ensayo de un crimen* (retrato del deseo criminal como unión de la muerte y lo erótico), *El ángel exterminador* (retrato de la sociedad burguesa y sus irracionalidades), *Simón del desierto* (un proyecto que se puede rastrear hasta la época de la Residencia de Estudiantes, cuando Lorca le comentó la historia de Simeón el estilista a Buñuel y nació la idea de un documental sobre un eremita) y *La Vía Láctea* (prácticamente un documental sobre las herejías y contradicciones en el seno de la religión católica).

4.2 MUERTO DIOS, CADÁVER PUTREFACTO

Como vemos las influencias y corrientes que demuestra Buñuel son tan variadas e incluso contradictorias que es complejo adentrarse. Es interesante explorar la concatenación de negaciones en las declaraciones buñuelianas para entender que en el fondo se trataba de un hombre profundamente **tradicional**. Y la religión fue el objeto principal de sus pasiones, internas y externas, atacando su mitología y moral.

²⁶ Para la elaboración de este fragmento se ha servido de *Conquista de lo inútil*, de Werner Herzog. [HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. 1ª ed. Barcelona: Blackie Books, 2012.]

²⁷ Psicoanalista francés muy reconocido dentro de la Filosofía Estructuralista.

“*Mi estancia con los jesuitas, la más grande limitación, y mi ingreso en el grupo surrealista, la libertad más grande. Mi vida se ha desarrollado a la sombra de ese conflicto.*”²⁸ - Luis Buñuel

Desde una Calanda que a principios del siglo XX seguía manteniendo una actitud perfectamente medieval, hasta un Madrid que le concentró en el foco más importante de la literatura y el arte de su historia (desde conferencias de Einstein hasta insultos a Juan Ramón Jiménez). Todo esto le lanzó, aupado por decenas de compañeros y amistades que le superaron en todas las facultades y posibilidades artísticas que el pobre Buñuel trató de probar en aquella época, especialmente la poesía y la literatura, hasta París, más concentrado en no hacer nada y seguir viviendo de las rentas que gastaba en licor y prostíbulos que en labrar cualquier carrera u oficio. Allí coincide con un grupo español variopinto y amplio, entre los cuales se encontraba Miguel de Unamuno (a quienes Buñuel y sus amigos pusieron el mote de “*viejo pedorro*”²⁹), recién rescatado de su exilio canario. Ambos compartieron durante aquella época paseos desde el café hasta sus viviendas, muy cercanas, conversando. Es muy posible que Buñuel, que fluctuó algún intento allá en Madrid por estudiar Filosofía y Letras tras el fallecimiento de su padre y el parón perpetuo del que gozaba su ingeniería, se interesase, sino lo hubiera estado ya antes, en los pensamientos del autor, pese a que las memorias de aquellos días comparten la visión de un duro y rudo (un bruto en toda regla) Buñuel prácticamente en desacuerdo con todo lo que el anciano dijera, especialmente al formarse un grupo con un discurso (como el de la mayoría de minorías en países extranjeros) nacionalista. Pero se dejó atraer especialmente por la idea de la vida y la **muerte** que tenía el austero filósofo. Unamuno, que no contemplaba una visión del mundo global ni construyó un pensamiento filosófico en sí mismo, esto es, una filosofía sistemática que tratase de entender y explicar la realidad, afrontó sus escritos desde un punto personal, a partir de experiencias vitales y su interpretación del mundo.

28 Cita con la que comienza Buñuel su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

29 Cita de Pepín Bello en *A propósito de Luis Buñuel*.

Para el bilbaíno la muerte supone el marco del tiempo del hombre, designa hasta dónde nos movemos y es la idea que gobierna en sí toda la vida humana (es un miedo que está durante toda la vida y que nada más morir desaparece). Es un miedo que incumbe en la vida, la alicienta y la acrecienta.

“Nada puede alentar más nuestra alma que pensar siempre en la muerte.” - Anciana (representando a la Muerte)³⁰

*Agonía, quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma. Y contra la muerte. Es la jaculatoria de Santa Teresa de Jesús: “Muero porque no muero.”*³¹ - Miguel de Unamuno

Esta muerte siempre presente según Unamuno supone una agonía constante, y establece la dicotómica lucha entre la vida y la muerte, siempre dispuesta a perderse. Pero si no hay lucha no hay vida. La vida es simplemente lo opuesto a la muerte, siendo esta todo lo demás y, por tanto, lo absoluto. Y Buñuel únicamente podía darle la razón en cuanto al origen de todas las religiones y la fe en torno a la muerte y su obsesión. Es especial esta relación con la **cultura española**, donde el autor volvía a recalcar que nuestra idea del catolicismo y la semana santa está por entero centrada en el sufrimiento y el dolor, el Cristo clavado en la cruz, a diferencia de otros países europeos donde aparece entero, ya sea vivo o ya muerto, pero nunca sufriendo. Los españoles viven en lucha contra la verdad: la verdad de la muerte.

*“Algunos sueñan en un universo infinito, otros nos lo presentan como finito en el espacio y en el tiempo. Heme aquí entre dos misterios tan impenetrables el uno como el otro. Por una parte, la imagen de un universo infinito es inconcebible. Por otra, la idea de un universo finito, que dejará algún día de existir, me sumerge en una nada impensable que me fascina y me horroriza. Voy de una a otra. No sé.”*³² Luis Buñuel

30 Cita de la escena final de *Las Hurdes. Tierra sin pan*

31 Cita recogida en su ensayo *La Agonía del Cristianismo* (1925). [UNAMUNO, Miguel de. *La agonía del Cristianismo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.]

32 Cita en su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

La obsesión unamuniana con no querer morir es la fuerza principal de su obra filosófica y poética, en la que aboga por una fe propia e individual en lo que es un camino existencial hasta poder sobrellevar esta verdad absoluta.³³

*La agonía es, pues, lucha. Y el Cristo vino a traernos agonía, lucha y no paz. Nos lo dijo él mismo: "No penséis que vine a meter paz en la tierra; no vine a meter paz, sino espada. Vine a separar al hombre de su padre, y a la hija de su madre, y a la novia de su suegra, y enemigos del hombre los de su casa". (Mat., X, 34-37)*³⁴ Miguel de Unamuno



Fig. 13. La Anciana representando a La Muerte. (Fuente: Fotograma de Las Hurdes. Tierra sin pan)

Esta frase es rescatada por Buñuel al final de *La Vía Láctea* (1969), poniéndola en boca del propio Jesús, que había sido mostrado hasta entonces de una forma completamente distinta a la de los evangelios: se le ve afeitándose, riendo, paseando y hasta jugando. Es este recuerdo final el que nos remite a la religión y no a la persona. El Cristianismo no está aquí por y para los hombres. Y la salida para esta prisión moral se les presenta a los surrealistas por medio del Marqués de Sade³⁵, llegando al extremo opuesto: el ateísmo.

33 Para la elaboración de este fragmento se ha servido de la obra de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). [UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2016.]

34 Cita de Miguel de Unamuno en *La Agonía del Cristianismo*. [UNAMUNO, Miguel de. *La agonía del Cristianismo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.]

35 Donatien Alphonse Francois de Sade, filósofo e icono literario de de la corriente ateísta y vitalista que defendió la libertad de la imaginación y las pasiones por encima de la represión moral cristiana.



Fig. 14. *La sombra de la prisión arroja una cruz.* (Fuente: fotograma de Susana)

La influencia de Sade en la obra de Luis Buñuel es extensa. Fue una de las lecturas que más le impresionó aún de joven, haciéndole reunir las fuerzas suficientes para declararse un firme ateo y defensor de la pasión frente a todo. Su aparición en la obra buñueliana es constante: su idea sobrevuela toda *La Edad de Oro* hasta aparecer en su secuencia final uno de sus personajes sadianos transmutado en Jesús, la mayor transgresión posible. También es nombrado y citado en numerosas otras obras como *Nazarín*. Incluso uno de los capítulos de *La Vía Láctea* presenta al propio Sade torturando a una creyente para convencerla de la inexistencia de Dios.



Fig. 15 (arr.) y 16 (der.). *Marqués de Sade en La edad de Oro y La Vía Láctea, respectivamente.* (Fuentes: fotogramas de ambas películas)

Toda la obra de Buñuel parece un intento de reformar su educación judeo-cristiana, una revuelta adolescente y vitalista que alcanza sin embargo siempre en su personajes un punto vacío y cínico, desde el cual se debe de volver de nuevo a la fe,

siguiendo el esquema de la necesidad de la fe que establecen existencialistas como Kierkegaard o Unamuno (concepto que exploraremos más a fondo en el punto 5). La mayoría de los personajes protagonistas en sus películas muestra rígidos patrones culturales (religiosos y socio-económicos, concentrados especialmente en la burguesía) que siguen a pies juntillas hasta confrontarse cara a cara con el deseo, que les es totalmente negado, siendo retratados constantemente de forma burlesca.

*"A menudo he vuelto sobre el tema del hombre en lucha contra una sociedad que busca oprimirlo y degradarlo. Cada hombre me parece digno de interés, pero cuando están reunidos su agresividad queda libre convirtiéndose en ataque o huida, ejerciendo violencia o sufriendola. La historia de las herejías lo demuestra perfectamente... Pero admiro al hombre que permanece fiel a su conciencia, cualquier cosa que ésta le inspire. Aunque he tratado burlescamente a la mayor parte de los protagonistas de mis películas, jamás me he burlado de Nazarín o Robinson Crusoe: he respetado su pureza. En el fondo, siempre he elegido al hombre contra los hombres"*³⁶. Luis Buñuel

Este **amor fou** (literalmente “amor loco”) incautado por los surrealistas como fuente y exaltación de todo el inconsciente humano, guiado por deseos que despiertan totalmente al individuo es mostrado en el cine buñueliano mediante el erotismo y el despertar sexual, ya sean mediante el paso de niños a adolescentes (*Los olvidados, La joven, Susana*) o adultos a los que les fue negado institucional y doctrinalmente (como en *Un perro andaluz, La edad de oro, Susana, Él, Ensayo de un crimen, Belle de jour, Tristana*, etc). En estos personajes la introducción del deseo loco es marcada intensamente junto al ideal de la muerte, como se marca especialmente en *Ensayo de un crimen*.

Como vimos la muerte y el erotismo están fuertemente marcados para Buñuel desde su anécdota infantil con el burro putrefacto. La muerte, esa angustia que nos sobrevuela, se hace más intensa y adictiva conforme la pasión mueva su fuerza contraria dentro de esa lucha dialéctica.

³⁶ Cita procedente de su texto *Pesimismo*, recogido en *El Mundo de Luis Buñuel*, por Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. 2ª ed. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000.]

*“El amor y la muerte van unidos. Para mí, la fornicación tiene algo de terrible (...) el acto sexual es como una forma de muerte. Por lo demás, hay muchos insectos y arácnidos que mueren después del coito.”*³⁷ Luis Buñuel



Fig. 17 (arr.) y 18 (der.). Escena donde se cumple el deseo de Archibaldo. (Fuentes: fotogramas de Ensayo de un crimen)

La única vida aceptable para los surrealistas y para el propio Luis es una vida apasionada, sin otra guía que la búsqueda constante de libertad humana, dejándose llevar en una pelea quijotesca. La existencia o inexistencia de un Dios o fuerza divina que acredite a la religión de por sí es irrelevante, como defenderían sobretudo los existencialistas ateos y agnósticos. Lo único importante y relevante es el hombre en sí mismo y su existencia. El recuerdo y la continua referencia por parte tanto de los cristianos como de Buñuel refleja su inconformidad por tanto con la muerte y su carácter definitivo. Y es esa duda continua la que lleva aparejada la pasión, la contradicción que yacía en el seno de Miguel de Unamuno o de Luis Buñuel. *“Todo cabe dentro del campo de la duda”*. El **misterio** fue su definición de fuerza de fe:

“Usted cree en Dios, yo creo en el misterio. Dígame, ¿cuál es la diferencia?” - frase de Luis a su amigo fray Julián Pablo Hernández.

"Buñuel quería rebelarse contra las estructuras dogmáticas de la Iglesia Católica. La Iglesia decía "no hay salvación fuera de la Iglesia". La Iglesia es la intermediaria de la gracia. Él quería llegar a una especie de protestantismo

³⁷ Cita procedente de *El Mundo de Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. 2ª ed. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000.]

surrealista el que la gracia era directamente asequible, como la adquieren Nazarín o Viridiana."³⁸ Carlos Fuentes

La obra de Buñuel no se debe relacionar tanto con Dios o la religión como con el hombre y su imaginación, verdadera bandera de la libertad y su poder..

*"En alguna parte, entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, la libertad total del hombre. La imaginación es nuestro primer privilegio, inexplicable como el azar que la provoca. Es la felicidad de lo inesperado"*³⁹

Luis Buñuel

Como Nietzsche la obra de Buñuel pretende hacer bajar la mirada humana, reubicarla para descubrirnos como seres vivos. La importancia de Dios, exista o no, es inocua. Nosotros lo creamos, nuestra fe lo crea. Una necesidad de fe, por tanto, que según Miguel de Unamuno, supera a la religión y se ancla en la propia necesidad existencial del hombre. Dios es el cadáver sobre el que debe levantarse la humanidad.

"No fue Dios quien creó a los hombres, fuimos nosotros quienes creamos a Dios. El hombre venera lo sobrehumano y ha organizado su vida de acuerdo con lo sobrehumano. No sabe ya que fue él mismo el que colocó esas estrellas en el cielo. El hombre venera también la tradición. Ha olvidado que su vida es un experimento (...) Yo no creería en un Dios que no pudiese bailar" Friedrich Nietzsche⁴⁰

*"Si alguien consiguiese demostrarme -ahora mismo- que Dios, en toda su luminiscencia, existe, no cambiaría un sólo aspecto de mi comportamiento."*⁴¹

Luis Buñuel

38 Para la elaboración de este fragmento se ha servido del documental *A propósito de Luis Buñuel*.

39 Cita de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

40 Cita recogida de *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Wilhelm Nietzsche. [NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. 1ª ed. Madrid: Createspace Independent Pub, 2017.]

41 Esta cita ha sido recogida del sitio web *Filmin*. Comunidad Filmin, S.L., © 2018 [Consulta: 1 junio 2018]. Disponible en: <https://www.filmin.es/>



Fig. 19. El padre Nazario se reencuentra con los hombres al exponerse a su crisis de fe. (Fuente: fotograma de Nazarín)

4.3 “LO ESPAÑOL”

De las treinta y dos películas que Luis Buñuel dirigió y completó tan sólo tres de ellas fueron hechas en España: *Las Hurdes* (1933), *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970). El gran grueso de su obra se conforma con pequeñas películas mexicanas, llegando a producir a un ritmo de casi dos al año durante la década de los cincuenta, y obras francesas más cuidadas y esparcidas en el tiempo. No sería de extrañar, por tanto, que su obra cinematográfica fue considerada de todo menos “española”. Irrumpió con gran ruido en la cultura francesa con sus primeras obras surrealistas, pero no hemos de olvidar que su repercusión en la historia del cine nunca se alejó de la de las corrientes europeas de vanguardia, mientras que dentro de la industria mexicana siempre se le trató (y sobretodo se “auto-trató” a sí mismo) como un *outsider*. Desde su trato y reacción al modelo hollywoodiense (que además nunca le dio una oportunidad⁴²), realizando apenas un par de obras en inglés, siempre con producción mexicana y un presupuesto irrisorio

⁴² Famosa es la anécdota en la que Dan O'Herlihy (nominado al Óscar a mejor actor por su trabajo en *Robinson Crusoe* de Buñuel) presentó a un productor de la MGM un guión, anunciándole que tenía a un director mundialmente famoso para dirigirla. Al responderle con el nombre de Luis el productor no expresó otra cosa más allá del total desconocimiento.

para una *major*, a Buñuel el mercado le era indiferente. Sin embargo, pese a su exilio mexicano, el impacto que tuvo su obra en los nuevos cineastas españoles era inmenso. Y era porque sus películas aspiraban a esas ideas puramente españolas, a un imaginario tan propio como reducido.

*“En el año 1932, cuando Luis Buñuel realizó Tierra sin pan, pudo nacer una genuina escuela del documental, entroncada con las raíces más profundas del temperamento hispánico. Sólo se debía seguir el camino que Luis Buñuel nos dejó, pero nadie lo hizo.”*⁴³ Carlos Saura

Como ya hemos visto anteriormente la influencia de Goya y la religión cristiana (sobretudo su entendimiento castellano) es amplia. Al primero su condición de influencia nacional supuso para Buñuel más de un disgusto, continuamente comparado, además de por compartir sordera, tierra de nacimiento y gustos afrancesados, por sus actitudes subversivas e incómodas, siempre en defensa de la libertad frente a la razón. *“Sé que (Luis) estaba cansado, harto, de que se le comparara con Goya, pero ahora es ya imposible citar a uno sin pensar en el otro”*⁴⁴, decía Jean-Claude Carrière, co-guionista y amigo de Buñuel.

La realidad es incómoda en los retratos que ambos artistas hacen del mundo y de la humanidad, pero siempre desde una bondad interna, oscura y recién descubierta, que no quiere ser tomada por tonta. Sus visiones de España, tan externas y alejadas (exiliadas) en ocasiones como internas e inconscientes (*“Los sueños de la razón”*), son conflictivas y críticas, divididas, contradictorias e inconformistas. La mayoría de las veces, **apenadas**. Temen la decadencia del hombre, por lo que se refugian en su interior, desde donde dan forma a su imaginación con toda la libertad que fuera no poseen.⁴⁵

43 Cita de Saura respecto a su documental de 1958 *Cuenca*, recogida en el libro *Luis Buñuel* de Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

44 Esta cita ha sido recogida del sitio web *ABC* [Consulta: 3 de junio de 2018] Disponible en: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-goya-y-bunuel-paralelos-y-oblicuos-201801160147_noticia.html

45 Una reciente exposición (*Goya y Buñuel: los sueños de la razón*) ha analizado la obra de los dos aragoneses y sus conexiones. Este fragmento ha sido recogido del sitio web del Museo Lázaro Galdiano [Consulta: 4 de junio de 2018] Disponible en: <http://www.flg.es/agenda-de-actividades/exposiciones-temporales/exposicion-goya-bunuel-museo-lazaro-galdiano#.WxRJBIq-nIU>



Fig. 20 (arr.), 21 (abajo izq.) y 22 (abajo der.). Cuadro de Goya sobre los fusilamientos del tres de mayo junto con las recreaciones en El Fantasma de la Libertad y La Vía Láctea, de izquierda a derecha. (Fuentes: wikimedia.org y fotogramas de ambas películas)



Pero, ¿qué es “lo español”? ¿Qué elementos culturales y del imaginario colectivo podríamos definir como “españoles”? Siempre se ha caracterizado al cine español de castizo, sobrio y monotemático, pero reconozcamos que tan sólo hemos apelado a su superficie para criticarlo. Los personajes de curas o sacerdotes siempre han estado presentes, en mayor o menor medida, como representantes de la Iglesia. La obra berlangiana aprovecha enormemente estos tópicos, revirtiéndolos a la par que humanizándolos. La realidad de distinción de clases durante el franquismo, la fuerza y personificación del Estado en la figura de uno o varios guardias civiles, la manera de reírse de un alcalde ridiculizado que, pese a sus mejores intenciones, no es más que una clase política inútil e ingenua. La puesta en escena de una idiosincrasia franquista como

representación de una España más profunda y anclada ideológicamente (la eterna discusión de que el cine español “sólo sabe tratar sobre la Guerra Civil”). Desde películas como *La caza* (1965), *Cuenca* (1958) o *Cría cuervos* (1975), de Carlos Saura o *Canciones para después de una guerra* (1971-1976) de Martín Patino hasta *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, el cine español de la época franquista mantenía elementos comunes. Sin embargo puede parecer que estos se acercan más a momentos y tensiones históricos, junto con una identidad rota y coaccionada, que a una verdad inefable y superior.

Por esto el rango de temáticas y situaciones puramente “españolas”, como la picaresca, las raíces en su tradición cristiana pero a la vez desde una perspectiva mística y trágica, su Semana Santa e imágenes oscuras, la idea de la fe en sí humana desde un personaje tan universal y tan únicamente español como **Don Quijote**, o el conflicto siempre presente entre razón y emoción, fuente de la evolución del **Realismo** (la asimilación en la obra de Benito Pérez Galdós de la fe y la mística por encima de la ciencia y la tecnología) en el siglo XIX hasta la versión poética de la realidad más modernista que se hizo entrado el XX, tan presentes todas en la obra buñueliana, sólo tienen cabida a un nivel de profundidad y poesía tal en la escasa obra de un autor cinematográfico apenas identificado en la historia de nuestro país: **José Val del Omar**.

*“Fe, más que creer en lo que no vemos, es crear lo que no vemos.”*⁴⁶ Val del Omar citando a Miguel de Unamuno

Inventor y poeta a la par que director de cine, Val del Omar (“creyente del cinema”, 1904-1982) comparte con Buñuel tanto su misma evolución crítica como su situación dentro de la industria. Políticamente de izquierdas, trabajó en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República que tuvieron lugar por numerosos pueblos y zonas desconectadas del país, encargándose de grabar y difundir películas para demostrar su potente labor educativa. Sin embargo tras la Guerra Civil opta por permanecer en España, encerrado en su propio laboratorio, donde daría con inventos y tecnologías cinematográficos avanzados varias décadas: buscaba que la imagen saliese

46 Cita recogida en el Twitter Oficial de Val del Omar [Consulta: 4 de junio de 2018] Disponible en: https://twitter.com/Val_del_Omar?lang=es

de los propios bordes de la pantalla, experimentó con tecnología 3D y un concepto propio que denominó “visión táctil”. Un náufrago sin reconocimiento alguno hasta casi su muerte, trabajó durante décadas en la elaboración de pequeños cortometrajes experimentales, poéticos, en los cuales pretendía aproximarse a la **esencia** telúrica de España, siempre en una búsqueda constante (y “Sin Fin”, como ilustraba al final de cada película). Su *Tríptico Elemental de España*, compuesto por *Aguaespejo granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1958-1960) y *Acariño Galaico* (comenzado en 1961 y continuado hasta 1981, quedando incompleto, fue finalizado tras su muerte por un colaborador en 1995), propone un recorrido a través de los elementos de los que él compone su poema místico: agua, fuego y barro.



Fig. 23 (izq.), 24 (arr.) y 25 (ab.). Los elementos esenciales de España: naturaleza, erosión, religión y penumbra. (Fuentes: fotogramas de *Fuego en Castilla*.)



“Vinimos por el agua - nos hicieron barro-
El fuego de la vida nos va secando.
Pasamos la pasión -que nos consume la savia-
De la risa y el llanto.

Y al final quedamos

*-sin gesto- aprisionados*⁴⁷

La experimentación más extrema con la poesía y las capacidades de la imagen no es igual algo que relacionemos con las películas buñuelianas, en gran parte más un medio para comer y vivir con holgura que una expresión artística completa, pero la rigidez de libertades y auto-censuras a las que debió llevarse el director calandino para poder estrenar sus películas (y que en algunos casos no le salvó de ser vetado durante décadas) no le impidieron hacer uso del cine como *instrumento de poesía*. Ya en 1947, cuando procuraba regresar al mundo del cine, Buñuel intentó vender en Estados Unidos el guión de *Inefable, hijo de flauta* (que ha permanecido inédito durante décadas hasta que Agustín Sánchez Vidal pudo rescatarlo, junto con la corta pero intensa obra literaria del calandino durante los años veinte y treinta). Para el prólogo de la versión que circuló Buñuel y su colaborador Juan Larrea abogaban por un *cine poemático* frente al extendido *cine-novela*.

*“El arte cinematográfico, debido principalmente a contingencias de orden económico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que en la actualidad caminan exclusivamente en una sola dirección: la del más estricto realismo... Los asuntos originales [del cine-novela] están poco menos que agotados y el cine realista ha tenido que recurrir a las creaciones literarias de las que principalmente nutre su inspiración. Lo que a través de los siglos se nos había contado por la novela o por el teatro nos lo vuelve a repetir ahora el cinematógrafo... Siendo éste, como se ha dicho a menudo, instrumento maravilloso para la expresión de la poesía y de los sueños -del subconsciente- se ve constreñido al papel de simple repetidor de historias, ya expresadas por otras formas de arte.”*⁴⁸

Ambos amigos y admiradores de Lorca, las imágenes del poeta plagan las películas de Val del Omar y Buñuel. El primero presenta *Fuego en Castilla* bajo uno de

47 Cita de un poema de Val del Omar recogido en el blog Ricardo San Lucar [Consulta: 4 de junio de 2018] Disponible en: <http://ricardosanlucar.blogspot.com/2017/04/jose-val-del-omar.html>

48 Recogido en el libro *Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

los versos del granadino “*En España todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas*”, mientras que el segundo trabajó durante los años cincuenta para sacar adelante una versión de *La casa de Bernarda Alba* que nunca pudo realizar (y que finalmente llevó a cabo su productor Gustavo Alatríste en 1982). Incluso Lorca intenta lanzarse al mundo de la imagen en movimiento escribiendo un guión llamado *Viaje a la Luna* como respuesta a “una mierdecita así de pequeñita” (forma despectiva con la que se refería a *Un perro andaluz*, creyendo que él era “ese perro”).

La Luna, cortada tan vilmente por Buñuel en su primerísima línea cinematográfica, es uno de los elementos más recurrentes en la obra del poeta granadino. Al igual que la sangre, el agua, los toros o el barro, pudiendo tener como significados más frecuentes la muerte y el erotismo, al igual que la podredumbre, mostrada habitualmente mediante animales muertos, como los burros. Igualmente los largos campos áridos son una representación de la realidad en toda su dureza.



Fig. 26 (arriba izq.), 27 (arriba der.), 28 (abajo izq.) y 29 (abajo der.). Máscara crística entre el barro, palo urgando en el chapapote durante la escena romántica, ceniza y abeja ahogándose. (Fuentes: en orden, fotogramas de Fuego en Castilla arriba a la izquierda, Gran Casino a su derecha y los dos de debajo de Viridiana)

Esta visión elemental de España se sucede desde un prisma objetivo surrealista en *Las Hurdes: Tierra sin pan*, que supone un cine poético con enormes dosis de simbología y carga psicoanalítica, casi como un collage de todo “lo español” junto con la representación de los hurdanos y su vida como su verdadera y profunda manifestación.

5. EXISTENCIALISMO CRISTIANO

El existencialismo como tal es una corriente del pensamiento filosófico centrada en, a pesar de no haber habido nunca un consenso general que la definiese, la existencia del ser humano como primer paso para ser, siendo así que el propio individuo es quien, a través de sus acciones y de la libertad de la que goza, se crea, se hace. La existencia precede a la esencia, resumiría Jean-Paul Sartre a mediados del siglo XX, cuando esta corriente alcanza su cénit desde un punto de vista ateo y/o agnóstico, pese a provenir del siglo anterior de autores marcadamente religiosos como Søren Kierkegaard (considerado el padre de esta corriente) o Fiódor Dostoyevski.

Las principales cuestiones que se plantea el existencialismo buscan el valor de la propia existencia, esto es sentido alguno o propósito, individual para cada persona, dentro de un sistema moral que falla y es incapaz de dar cabida a las necesidades del ser humano. Por esto se defiende un punto de vista subjetivo, donde uno debe desarrollarse y aprender a vivir en sí mismo (a esto se refiere Sartre con “la esencia”), siendo el valor más importante la libertad, expresada mediante el problema del “libre albedrío”. La mayoría de estos conceptos y problemas son presentados de una manera u otra (los nombres varían según el autor y la perspectiva desde que se empleen) en primer lugar por el filósofo danés Søren Kierkegaard, quien los hace evolucionar desde su entendimiento personal del Cristianismo.

El existencialismo presenta la idea de **angustia** o frustración respecto al hombre y su sentido, cuando esta respuesta no puede responderse el individuo sufre. Por eso esta corriente se aleja del racionalismo e incluso da lugar a un irracionalismo radical, apoyándose sus autores en el individualismo moral como herramienta para dotar de valor a lo que uno precise como vocación o sentido alguno. Por lo tanto no supone una filosofía sistemática, que otorgue un valor ético a toda la humanidad. El cine buñueliano se caracteriza desde un principio por su empleo de la frustración y unos personajes que son incapaces de lograr sus propósitos, dejarse llevar por su interior o responder a sus preguntas (algo tan simple y perfectamente expresado por la incapacidad de salir de una habitación en *El ángel exterminador*), siempre encerrados en unos valores sistemáticos

rígidos, que coartan una libertad que, como ya vimos, es el valor que priman tanto Buñuel como los existencialistas para el ser humano.

La corriente existencialista a su vez puede distinguirse en tres corrientes diferentes, según sea su tratamiento del origen de la existencia humana: existencialismo cristiano (representado por Kierkegaard, Dostoyevski y, en España, Unamuno), el existencialismo ateo (con Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir) y el existencialismo agnóstico (Albert Camus).

El acercamiento existencialista a la obra de Buñuel se realizará especialmente desde el extremo cristiano, puesto que es el cultivo cultural en el que se crió y contra el que peleó toda su vida. Pese a ello la provocación que buscaba Buñuel era con la religión sistematizada, más que con Dios, cuya presencia o existencia a Buñuel le era indiferente mientras el misterio prevaleciera.

*“¿Creen ustedes que no tengo todavía en mi forma de pensar muchos elementos de mi formación cristiana? (...) pero, ¿cómo puedo negar que estoy marcado culturalmente, espiritualmente, por la religión católica?”*⁴⁹ - Luis Buñuel

*“Todo lo que no es cristiano me es extraño. ¿Bonita frase, no?”*⁵⁰ - Luis Buñuel

5.1 SØREN KIERKEGAARD: FE EXISTENCIAL

El filósofo danés Søren Kierkegaard (1813-1855) dedicó su vida a la teología cristiana aportando una perspectiva humana y subjetiva. La vida del individuo dedicado a Dios supone un camino con el objetivo de encontrar su sentido y superar las barreras racionales que la humanidad se auto-impone. Este camino religioso es el único posible para él, pues fuera de Dios la existencia humana carece de emoción y sentimiento. Vinimos de Dios y, por tanto, Dios supone la única respuesta. Pero como existencialista Kierkegaard propone que la libertad del ser humano es plena y eso le hace libre de

49 Cita de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

50 Cita recogida en el libro *Conversaciones con Buñuel*, de Max Aub. [AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. 1ª ed. Madrid: Aguilar, 1985.]

seguir o no este camino. Tiene, por tanto, libre albedrío, siendo capaz tanto de hacer el bien como de pecar. El origen de la libertad humana, de su capacidad de elección, proviene por tanto del primer pecado: el mito de Adán y Eva comiendo del árbol prohibido. Esto no tiene por qué ser ni malo ni bueno sino humano, la capacidad del libre albedrío es lo que Dios otorga a la humanidad a partir de entonces.

Este pensamiento pone a Kierkegaard en un conflicto con la Iglesia Católica danesa (quien defendía la predestinación pero a su vez atacaba a la doble predestinación calvinista), a quien criticó duramente, llevándole a usar numerosos seudónimos para presentar su obra, muchos de ellos con ideas contradictorias entre sí, marcando la evolución del pensador. La Iglesia mantuvo aún durante largo tiempo en su seno la paradoja del libre albedrío: ¿cómo puedo ser libre de decidir si Dios, omnipotente, ya sabe lo que escogeré; y si sabe lo que voy a escoger y mi destino está predestinado, significa eso que no tengo culpa de pecar, pues Dios así lo ha decidido en su plan divino? Este conflictivo tema es la base del duelo entre el jesuita y el jansenista en *La Vía Láctea*.

La Iglesia establecía que la humanidad únicamente debe servir y confiar en el Señor (“Los designios del Señor son misteriosos”) y por eso proponen una **fe ciega**. Kierkegaard, como existencialista individualista, reniega de la masa religiosa ciega, partiendo de una voluntad de libertad completa que es sin embargo la que provoca la gran angustia humana. En su obra *El concepto de la angustia* el danés intenta describir este sentimiento que define como “**mareo de libertad**”: las posibilidades y consecuencias que puedan tener nuestras elecciones, buenas o malas, nos hacen preconcebir el pecado antes incluso de cometerlo, lo cual provoca ese miedo poco definido a la libertad humana. Cuando se está sobre un acantilado y se mira sobre al vacío sentimos ese mismo miedo, respuesta a la decisión que debe tomarse, pues a la vez buscamos asegurarnos y dar un paso atrás, pero también nos sobreviene el deseo de arrojarnos. Saber lo que está bien o mal, antes incluso de hacerlo, nos tortura con la idea de simplemente poder cometer el pecado. Adán y Eva, antes de comer de la manzana de la sabiduría, no conocían esta idea de bien o mal, únicamente se les había prohibido comer de este árbol. Y, por tanto, aparece la primera libertad: poder obedecer o desobedecer ese mandato. Y con ella la humanidad. Según trata en *The Sickness unto*

Death la desesperación marcada en el hombre por el pecado original es el opuesto a la fe real, es el miedo que da fallar al camino de Dios. Pero Kierkegaard defendía que sin la caída en la desesperación no se puede vivir una auténtica fe.

Kierkegaard entendía que el universo, explicado como era por el Cristianismo, suponía una **paradoja** y un **sinsentido**. La mayor paradoja de la religión cristiana, decía, era la doble naturaleza de Cristo como Dios y como hombre. ¿Si era Dios, como pudo nacer y luego morir; y si era hombre como podía obrar milagros y ser hijo de Dios? Y ya sin entrar en la naturaleza divina, que es uno y trino (Padre, Hijo y Espíritu Santo). También estaba la paradoja de la Virgen María, virgen antes, durante y después del nacimiento de Cristo; o el *Cupio dissolvi* (traducido del latín: “*Deseo ser disuelto*”), que expresa el deseo del creyente por abandonar la vida terrenal y unirse ya con Dios, negando cualquier necesidad de humanidad, pese a ser el suicidio uno de los mayores pecados concebidos en el Cristianismo. Estos conflictos se ven expuestos en *La Vía Láctea*: Buñuel nos muestra a un Cristo vivo, que ríe, corre e incluso que cuenta chistes; a una Virgen María que se enamora pero a la que se le niega poder expresar este amor pues perdería su pureza; y por último a una monja que decide crucificarse para “sufrir lo que sufrió nuestro salvador” y llegar cuanto antes junto a él.

Estas paradojas nos demuestran el absurdo de la concepción del mundo, sirviendo como preámbulo al concepto de **absurdo** que emplearían los existencialistas ateos y agnósticos como Sartre, Heidegger o Camus, para los cuales la existencia humana carece de sentido y es un vacío en sí mismo. La búsqueda de racionalidad y entendimiento trata de llenar ese vacío pero siempre resultará en una búsqueda frustrada que nos llevará a la desesperación y la angustia. En este caso más que miedo al pecado supone el miedo a la inutilidad de nuestras acciones, saber de nuestra insignificancia y falta de dirección.

La fe, si no hay duda, no es fe. Tener fe en Dios supone **dudar** de su existencia, saber que no hay forma alguna de demostrar su existencia o su inexistencia y aún así perseverar creyendo. Por eso hay que caer antes de creer, si no supone una creencia ciega, basada en el dogma y la verdad absoluta. Y la verdad no existe, tan sólo el **misterio**. El verdadero cristiano no busca una verdad objetiva, sino una verdad

existencial. Aquí es cuando Kierkegaard presenta el concepto de *salto de fe*, que supone adentrarse en ese misterio.

Kierkegaard en realidad describe el *qualitative leap* (salto cualitativo), aplicándolo a continuación a la fe. Con un “salto cualitativo” se refiere a que el sujeto pasa de un estado espiritual a otro, suponiendo el acto de creer pese a toda duda o falta de evidencia. La fe se convierte así en la última paradoja, que incluye a todas las anteriores, y supone un razonamiento circular. Esto es porque el propio salto debe realizarse mediante la fe. El salto de fe era para Kierkegaard obligatorio dentro de la religión cristiana debido a sus paradojas, pues si un creyente no duda de ellas no es más que un mero esclavo, y si se deja guiar por un pensamiento racional y sistemático renegará de toda fe. El salto debe realizarse hacia el misterio, de manera irracional y emocional, guiados por la confianza puesta en Dios. Pero esta confianza no puede ser ciega, hay que dudar, y dudar de Dios y de uno mismo.



Fig. 30. Esquema de la fe circular, donde se explica la necesidad de la duda y el salto de fe para alcanzar un estado permanente de misterio. (Fuente: elaboración propia)

“*Leap of faith – yes, but only after reflection*”⁵¹ - Søren Kierkegaard

Según esta capacidad para enfrentarse a la duda existencial Kierkegaard distinguía entre tres tipos de creyentes (según los niveles en los que dividía la existencia individual: estético, ético y religioso): los esclavos del reino estético, los **caballeros de la resignación infinita** y los **caballeros de la fe**. Los primeros, en el caso de enamorarse de una persona con la que fuese imposible estar simplemente renegarían de ese amor y lo abandonarían por cualquier otra opción sin pensárselo dos veces; los segundos no abandonarían esa emoción pero admitirían que nunca podrá cumplirse, viviendo en la negación y la desesperación perpetua; los últimos, caballeros de la fe, sienten la emoción de igual manera que los caballeros de la infinita resignación, jamás renegarán de él, pero su fe les permite creer que estarán juntos, en este mundo y en esta vida, “(...) *en virtud del absurdo, en virtud del hecho de que con Dios todo es posible.*”⁵²



Fig. 31. Francisco explica su visión apasionada del amor, demostrando una fe extrema y paranoide. (Fuente: fotograma de Él)

Kierkegaard explicaba esta fe en el absurdo mediante los dos únicos personajes que él consideraba dignos de ser llamados “**caballeros de la fe**”: la Virgen María y

51 Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *El concepto de la angustia* de Søren Kierkegaard. [KIERKEGAARD, Søren. *El concepto de la angustia*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.]

52 Cita procedente de su libro *Temor y Temblor*. [KIERKEGAARD, Søren. *Temor y temblor*. 1ª ed. Madrid: Tecnos, 1995.]

Abraham. La primera por su convicción extrema en que era virgen pese a su embarazo, llevando como resultado a tener al hijo de Dios. El segundo caso es el que el danés expone más extensamente en *Temor y temblor*: los pensamientos de Abraham tras recibir la misión divina de sacrificar a su primogénito Isaac. Tras plantear si es moral o no obedecer a Dios siempre Kierkegaard diferencia a Abraham del caballero de la resignación infinita, quien habría podido llevar a cabo el sacrificio y continuar su vida con el dolor que esto le produzca, a pesar de que haya sido “por una gran causa”. El individualismo moral al que nos conduce esta senda puede derivar en un individualismo liberal, el extremo más egoísta e inhumano, que se atreve a todo sin duda alguna, quitando toda importancia a sus consecuencias tan sólo siguiendo al dogma o argumentando “la libertad”. Abraham, pese a todo, es un verdadero caballero de la fe. Duda de las palabras del Señor y, como ser humano que es, tiene miedo. Pero lo hace, se dispone a sacrificar a Isaac con la fe puesta, por encima de su duda, en este absurdo que es que Dios no lo permitirá o que incluso lo resucitará a continuación.

Es así como, mediante su verdadera fe, Abraham no era considerado por Kierkegaard como un asesino. La fe y su razonamiento circular mediante la duda permite al individuo no caer en el mareo de la libertad, en la desesperación y, por tanto, en el pecado. Un verdadero caballero de la fe cristiano no puede pecar pese a su capacidad de libertad.

*“Esta obsesión con entender y, por tanto, con menospreciar. Durante toda mi vida me han perseguido con preguntas idiotas. “¿Por qué esto? ¿Por qué aquello?” Esta obsesión, tristemente, es parte de la naturaleza humana. Si tan sólo fuéramos capaces de dejar nuestro destino al azar y aceptar el misterio que es nuestra vida sin miedo, podríamos así descubrir una felicidad que es similar a la inocencia. Como veis, esta búsqueda de la inocencia (no creo que hayamos usado la palabra hasta ahora), este respeto por el misterio y el rechazo a racionalizar las cosas, el rechazo a empequeñecerlas, a volverlas banales y mediocres.”*⁵³ Luis Buñuel

53 Escrito citado en el documental *Athée grace a Dieu*, incluido en *La Vía Láctea*.

6. MIGUEL DE UNAMUNO: CRISIS DE FE

Miguel de Unamuno y Jugo (1864 – 1936) es uno de los escritores y pensadores más importantes de la cultura hispana, resultando clave para interpretar los cambios que sufre España entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, justo la sociedad a la que se abre Luis Buñuel. Perteneciente a la Generación del 98 Unamuno crece bajo el ala del positivismo y el racionalismo, representado mediante la novela realista que se desarrolla hasta finales de siglo, que tiene como referente a Benito Pérez Galdós (“*nunca desde Lope un autor fue tan popular, ni tan universal desde Cervantes*”⁵⁴) y que pretende volver a las obras maestras primigenias de la literatura española: *Don Quijote*, *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, etc. Pero igual que sucede a esta corriente Unamuno, que simpatizó en su juventud con el materialismo, se ve agotado por los límites del racionalismo y por el pesimismo que atravesaba España, cambiando totalmente tras conocer la obra de los pensadores y filósofos que más le influyeron: Adolf von Harnack, los místicos españoles como Santa Teresa o San Juan de la Cruz y la corriente irracionalista, comenzando con Nietzsche pero centrándose sobretudo en Søren Kierkegaard.

*“El perfecto ateísmo se sostiene en la cima de la escalera sobre el antepenúltimo peldaño que conduce a la fe perfecta”*⁵⁵ Fiódor Dostoyevski

Junto al contexto español estas nuevas corrientes traen al bilbaíno la idea de que “Dios ha muerto” o que simplemente no se encuentra, hay un “vacío de Dios”, lo cual le lleva a una profunda crisis religiosa que le hace virar entre el ateísmo más cruel y la devoción más absoluta. Unamuno se caracterizó siempre por un comportamiento irreverente, pudiendo pasar de predicar un socialismo en su juventud a abandonarlo, participar en la vida política y cultural hasta caer en una depresión, criticar a continuación a la dictadura de Primo de Rivera y al rey, ser exiliado por ello y volver como un héroe a Salamanca tras caer el régimen, apoyando a la República que se dio más tarde y llegando a ser concejal republicano-socialista, para finalmente sufrir un

54 Citado en *Manual de historia de la literatura española*, por Max Aub. [AUB, Max. *Manual de Historia de la Literatura Española*. 1ª ed. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.]

55 Cita de la novela *Los Endemoniados*, de Fiódor Dostoyevski, referenciada en *Luis Buñuel*, de Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

desencanto con el movimiento y regresar de nuevo a un conservadurismo religioso, estando a favor del régimen franquista con el estallido de la Guerra Civil. Su conflictividad y constante rebeldía se demuestran por una última vez tras arrepentirse de haberles apoyado en el incidente que tiene con el General Millán Astray pronunciando la famosa frase “*Venceréis pero no convenceréis.*”

“*Yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única.*”⁵⁶

Miguel de Unamuno

Tan personal como era Unamuno no puede sino desarrollar un pensamiento filosófico en continua evolución, en continua duda y en continua contradicción. La contradicción ha sido marcada por muchos intelectuales y estudiosos posteriores como la clave hermenéutica de la vida y la obra de Unamuno. El conflicto refleja la experiencia dentro de su método de reflexión, siendo la contradicción principal en su obra la que enfrenta a sentimiento contra razón, a la fe contra la ciencia, la filosofía y el mundo material en general. Unamuno desarrolla así una fe particular y propia, necesaria en todo caso a partir de la muerte y el vacío de Dios.

“*Al rezar reconocía con el corazón a mi Dios, que con mi razón negaba*”⁵⁷

Miguel de Unamuno

La madrugada del veintiuno al veintidós de marzo de 1897 el autor cuenta haber sufrido una revelación mística empujándole a la búsqueda de Dios. Muchos comienzan a considerar entonces a Unamuno como el precursor del existencialismo en España, tan influido como estaba por la obra de Kierkegaard (a quien llamaba en sus textos “hermano Kierkegaard”, aprendiendo danés únicamente para leer sus obras de forma directa), entrando así en su conflicto religioso la necesidad de resolver la existencia humana más allá de lo racionalmente comprensible, en el misterio y lo inefable. Otros autores también se atreven a categorizar a Unamuno como un poeta místico cristiano

56 Cita de su ensayo *Mi religión y otros ensayos breves* (1910). [UNAMUNO, Miguel de. *Mi religión y otros ensayos breves*. 1ª ed. Madrid: ESPASA LIBROS, 1986.]

57 Cita recogida en su *Diario íntimo* (1897). [UNAMUNO, Miguel de. *Diario íntimo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.]

moderno, que recupera los temas y conflictos religiosos desde la perspectiva mística y misteriosa de Santa Teresa o San Juan de la Cruz (él veía en el misticismo español la expresión más alta del genio español), apelando a su vez a la tradición española que tanto exploró en su obra (el misterio de qué es el “ser español” en el que se adentra en *En torno al casticismo*). La obra unamuniana gira en torno a la **muerte** (definitiva, como ya comentamos en puntos anteriores) y la necesidad del hombre de establecerse “un Dios propio”, una fe que le lleve a sobrellevar esta realidad, utilizando la duda como herramienta total de la capacidad racional, pero también emocional, de la humanidad (como lo sería la libertad para Kierkegaard).

*"Fe que no duda es fe muerta"*⁵⁸ Miguel de Unamuno

En un primer momento tras esta revelación Unamuno opta por aplicar su trasfondo racional a su fe cristiana, deshaciendo cualquier dogma o verdad religiosa establecida para apoyarse en un ateísmo creciente que le aleja de la Iglesia. El autor se encuentra entonces con ese nihilismo que deja tras de sí Nietzsche, “el vacío y la nada”⁵⁹ que le aterroriza con esta idea de la Muerte. La realidad y su miedo llevan al autor a invertir el esquema tradicional entre lo humano y lo divino. Si inicialmente era Dios quien creaba al hombre y éste debía creer en él mediante la fe por el hecho de existir ahora es el hombre quien, enfrentado al vacío de la existencia y a su agonía por la falta de sentido, crea a su propio Dios y su propia fe, de manera totalmente intencional. Se produce así un *salto de fe* similar al que proponía Kierkegaard, pues se precisa de fe para dar el salto hacia la fe. Es un razonamiento circular que para Unamuno permite al ser humano reforzarse frente a la incapacidad de hacer frente a la Muerte, pudiendo caer en un estado religioso místico en el que toda duda y misterio es aceptado.

58 Cita recogida en *La agonía del Cristianismo*. [UNAMUNO, Miguel de. *La agonía del Cristianismo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.]

59 Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*, por Ana Chaguaceda Toledano. [CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana. *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.]

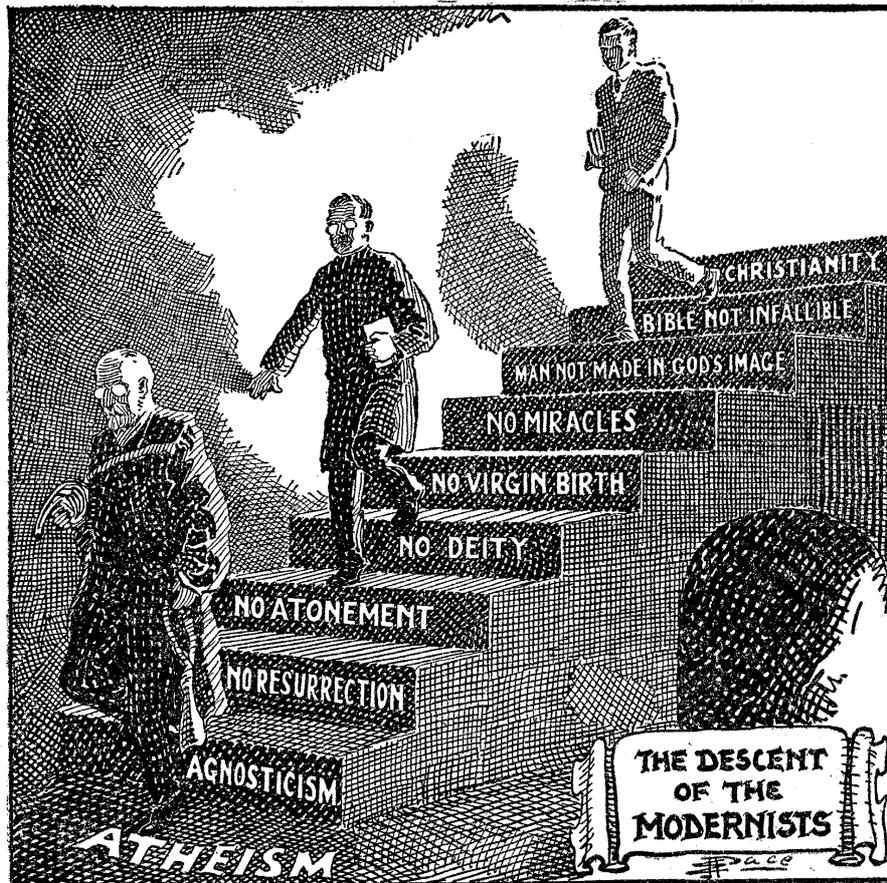


Fig. 32. El descenso de los modernistas hacia el ateísmo, representando el giro que sufrió la teología a comienzos del siglo XX a la hora de reducir la religión dentro de la vida social, siendo condenado por el papa Pío X como “el conjunto de todas las herejías.” (Fuente: dibujo de E. J. Pace en su libro *Christian Cartoons*)

“La razón humana, abandonada a sí misma, lleva al absoluto fenomenismo, al nihilismo.” Miguel de Unamuno

“Para la razón no hay más realidad que la apariencia.” Miguel de Unamuno

El gran temor de Unamuno a no vivir eternamente (“el aniquilamiento, la anulación, la nada más allá de la tumba”) recorre sus escritos en busca de quedar inmortalizado para poder sentir “consuelo en la vida, y poder pensar serenamente en la muerte”. El deseo por saber pero a su vez ser consciente de estar siempre ante lo desconocido, dudar de todo, fusiona la racionalidad de su juventud con la necesidad de la fe de su etapa más madura, resultando en un concepto muy propio y existencial, necesario para uno mismo. Una **religión poética**, una verdad que se constituye al convertirse en vida.

“Dame fe, Dios mío, que si logro fe en otra vida es que la hay.”⁶⁰ Miguel de Unamuno

Como Unamuno escribe en su ensayo *Mi religión* en 1910:

“Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche como dicen que con Él luchó Jacob. No puedo transigir con aquello del Inconocible - o Incognoscible, como escriben los pedantes - ni con aquello otro de “de aquí no pasarás”. Rechazo el eterno ignorabimus. Y en todo caso, quiero trepar a lo inaccesible.”⁶¹



Fig. 33. Jacob pelea con un ángel enviado por Dios. (Fuente: wikimedia.org)

El pensamiento existencialista de Miguel de Unamuno puede establecerse en un estado de crisis perpetua, entre el extremo cristiano de Kierkegaard y el racionalista ateo/agnóstico de Albert Camus. No puede quitarse de encima el peso cultural de la

60 Las citas de esta página provienen de su *Diario íntimo* (1897). [UNAMUNO, Miguel de. *Diario íntimo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.]

61 Cita proveniente de su ensayo *Mi religión* (1910). [UNAMUNO, Miguel de. *Mi religión y otros ensayos breves*. 1ª ed. Madrid: ESPASA LIBROS, 1986.]

religión cristiana ni sus alusiones a la muerte y al sufrimiento que tanto tiene en España. Por esto relacionaremos su pensamiento directamente con el de Luis Buñuel: busca desesperadamente vaciarse de Dios pero su propia existencia necesita de esta fe. Lucha con él. Esta realidad, que baja a Dios junto a los hombres, se presenta en obras buñuelianas como *Nazarín*, *Viridiana* o *Simón del desierto*, donde los protagonistas se encuentran tan alejados de la realidad humana debido a su fe dogmática (Simón se aleja literalmente cada vez más de la Tierra al pasar a una columna más alta) que su enfrentamiento es con otros humanos, con sus hermanos, pese a únicamente procurar el bien para todos. Esto conllevará finalmente a una crisis de fe donde el enfrentamiento será con Dios y la propia religión, volviendo tanto *Nazarín* como *Viridiana* al reino de los hombres, sintiendo por primera vez algo: miedo y vacío.

*“Lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias. Sólo se pone uno en paz consigo mismo, como Don Quijote, para morir.”*⁶² Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno hace referencia numerosas veces a **Don Quijote** en sus escritos, ya sea desde la españolidad o por su enfrentamiento como individuo al mundo defendiendo una verdad irracional, analizando en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) los personajes de la novela de Cervantes desde su perspectiva tan personal como mística. Frente a la falta de una filosofía española moderna, que nunca se desarrolló en nuestro país en contra de nuestros vecinos del norte, Unamuno recurre a las figuras literarias, donde encuentra esta “filosofía española” tan esquiva y líquida pero que impregna cada obra de nuestro concepto del mundo. “*El Quijote, La vida es sueño, la Subida al Monte Carmelo, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida Weltanschauung und Lebensansicht (literalmente “Visión del mundo y visión de la vida”, conceptos filosóficos alemanes).*”

Unamuno emplea al caballero de la triste figura como modelo para transmitir sus temas predilectos: la fe, la duda, el conflicto con la razón, los límites de lo posible, el

62 Cita proveniente del libro *La agonía del Cristianismo*. [UNAMUNO, Miguel de. *La agonía del Cristianismo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.]

individuo frente al colectivo, etc. “*Don Quijote es el ejemplar del vitalista cuya fe se basa en incertidumbre, y Sancho lo es del racionalismo que duda de su razón.*”⁶³ La dualidad de estos valores, en los que se encontraba discernido el propio autor, identificándose en cómo representaban las dimensiones dialécticas del ser, siempre en conflicto. Don Quijote representa esa locura que Kierkegaard enfatizaba tanto que debía poseer la fe: “(...) *y ¿qué es la vida sino demencia, la fe sino locura, la esperanza sino un aplazamiento y el amor sino vinagre en la herida?*”⁶⁴ La culminación del sentimiento sobre la razón. Recurre aquí al concepto que usó Kierkegaard anteriormente: el **caballero de la fe**. Para Don Miguel Don Quijote es el ejemplo utópico del caballero de la fe, es el *ser sentidor* y cumbre del irracionalismo español, siempre trágico debido a su enfrentamiento e infalible derrota frente a la realidad. Representa para Unamuno su agonía por creer, luchando y sufriendo tras su crisis. Don Quijote se apega a su lucha contra la razón, fiel a su ideal e incapaz de abandonarlo, impulsándole perpetuamente a la acción. Don Miguel es incapaz de abandonar la idea de ser inmortal, de no fallecer, por lo que se impulsa en su propia agonía en contra de toda razón, queriendo creer en un Dios que le salve. Supone ser, en sus propias palabras, un *desesperado*, concepto el de la desesperación que es el que considera Kierkegaard que lanza al hombre a la fe.

“*Tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella.*”⁶⁵ Unamuno

La contraparte, Sancho Panza, representa el paso de la razón a la duda que es encabezado por la fe. Sancho comienza la novela convencido de la locura de su compañero desde el punto de vista de la realidad, adoptando poco a poco una posición más dudosa. La fe inicial, que se tambaleaba por culpa de la razón, se convierte en una fe desesperada más. “*Y tú, Sancho fiel, crees en un loco y en su locura. (...) Por eso*

63 Para la elaboración de este apartado se ha servido del ensayo *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, de Miguel de Unamuno (1912). [UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2016.]

64 Cita proveniente del libro *O lo uno o lo otro*, de Søren Kierkegaard. [KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro*. 1ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 2006.]

65 Cita proveniente del ensayo *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1912). [UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2016.]

*pides a tu amo que no se aparte de ti” “¡Oh Sanchos prácticos, Sanchos positivos, Sanchos materiales! ¿Cuándo oiréis la silenciosa música de las esferas espirituales?”*⁶⁶

*“La tragedia del caballero de la fe consiste en que no hay hombre, no hay instancia, capaz de sacarle al puerto de la certeza; ésta sólo se da en la generalidad, mas él existe en la excepción de la paradoja. El héroe trágico no existe en esta zozobra, pues luego de haber obrado en nombre de la generalidad, allí encuentra el sosiego. (...) El caballero de la fe, empero, no tiene respaldo alguno, está abandonado a sí mismo, rodeado de tentación, y por tanto en una horrible tensión interior.”*⁶⁷ Jesús-Antonio Collado



Fig. 34. Don Quijote se enfrenta a los molinos totalmente convencido de que son gigantes, y nada le quitará su pelea, creada por la fe. (Fuente: www.cervantesvirtual.com)

66 Para la elaboración de este apartado se ha servido del ensayo *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno. [UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2015.]

67 Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *Kierkegaard y Unamuno: la existencia religiosa*, de Jesús-Antonio Collado. [COLLADO, Jesús-Antonio. *Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa*. 1ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1963.]

Unamuno convierte así tanto a Don Quijote como a Sancho en figuras de fe existencial, agónicas en su continua lucha, y compara finalmente al primero con Cristo. A ambos les mueve hacia su fe el amor, siendo para Don Quijote el amor irracional hacia Dulcinea del Toboso, a quien realmente no ha visto ni verá nunca, pero cuya idea le mueve. Por eso el final de la novela supone para Unamuno la mayor de las tragedias, pues Alonso Quijano recupera la cordura justo antes de morir, en paz, sí, pero derrotado ante el mundo. La división dentro de Don Miguel, entre su fe y saber que no vivirá para siempre, su realidad, nunca se completará, siendo derrotada siempre la fe. Pese a esto la fe nunca debe ser doblegada, es el camino que debe seguirse pese a todo. Los personajes buñuelianos deben enfrentarse a esto, existiendo siempre la duda: Nazario, Viridiana y Simón quedan relegados a seres humanos, terminan siendo Alonsos Quijanos, pero es ahí donde subyace su verdadero camino, donde debe comenzar una fe que él único que parece querer demostrar es Nazario, cargando con la piña a punto de derrumbarse entre lágrimas. Los hurdanos, protagonistas de *Las Hurdes, Tierra sin pan*, parecen ser aproximados por Buñuel igualmente desde el concepto de caballeros de la fe. Exploraremos estas conexiones en el punto siguiente.

6. ANÁLISIS DE CASOS FÍLMICOS

En este punto consistirá el grueso de todo el trabajo, aquello a lo que ha ido destinada toda la preparación anterior. Se tratará de aproximar los trabajos de Luis Buñuel a la perspectiva existencialista cristiana, analizando cómo trata el calandino la fe y los conflictos internos de sus personajes ante el absurdo de la vida y de la religión, tratándose en ocasiones de personajes eclesiásticos o tremendamente influidos por esta cultura, por lo cual la idea de Dios y su abandono es constante.

Comenzaremos, sin embargo, analizando el caso de *Las Hurdes, Tierra sin pan*, donde Buñuel realiza un retrato documental pero a la vez tremendamente **esperpéntico** sobre esta región pobre y abandonada. Las conexiones con Miguel de Unamuno, quien también visitó y escribió sobre las Hurdes, y su concepción del conflicto perpetuo y rebelde para convertirse en caballeros de la fe serán el punto de partida.

6.1 HURDANOS DE BUENA FE: *TIERRA SIN PAN*

Tras su vuelta a España y encontrarse abandonado por cualquier estructura industrial cinematográfica (inexistente en España) tras su salida del grupo surrealista Luis Buñuel ingresa de lleno en el grupo comunista francés y español, inspirado por la nueva República y sus posibilidades. Por esta época, en la que intentó algún que otro cortometraje que nunca salió a la luz, Luis se acomoda, expandiendo sus relaciones entre la izquierda. Sus ideas abandonan el surrealismo más descarado y se depositan en otra de sus mayores pasiones: la observación científica entomológica. Las lecturas de libros sobre naturaleza e insectos, que le inspiraron ideas en el pasado e incluso a considerar una película en la que estudiase a los humanos como si fuesen insectos, le llevan finalmente a encontrarse con *Las Jurdes. Étude de Géographie Humaine*, estudio publicado en 1927 por Maurice Legendre, un humanista francés reconocido por haber traído, gracias a sus viajes junto con Unamuno, reconocimiento a estas zonas del norte de Extremadura, tremendamente desconocidas incluso para sus habitantes más cercanos. Las poblaciones humanas desconocidas y alejadas, en el ámbito de la animalidad humana y la inexistencia de la civilización, atraían a Luis desde hace tiempo, junto con las nuevas posibilidades del documental que se traían desde Rusia y Europa. Tal fue su

intento, estando a punto de partir para África con la intención de grabar a las tribus autóctonas, pero terminó abandonando ese proyecto por falta de interés, cediéndoselo a Michel Leiris. Además las Hurdes poseía elementos que se acomodaban mejor a sus propósitos, desde el espíritu siempre presente de un cristianismo que ha sido casi devorado por la zona pero aún omnipresente respecto a la muerte hasta las bellas estampas del valor “de España” que narraba Miguel de Unamuno.

*“Había que entrar de una vez en esa región que alguien ha dicho es la vergüenza de España, y que Legendre dice, y no sin buena parte de razón, que es, en un cierto sentido, el honor de España. Porque, ¡hay que ver lo heroicamente que han trabajado aquellos pobres hurdanos para arrancar un misérrimo sustento a una tierra ingrata!”*⁶⁸ Miguel de Unamuno

Así, tras un intento infructuoso por parte de un equipo comunista Luis consigue reunir un escaso dinero gracias a la providencia y la suerte de su amigo Ramón Acín, a quien le toca la lotería, y se dirige con un par de amigos a las Hurdes en abril de 1933 (al contrario de otras declaraciones, como la de Carlos Saura o la del comienzo de la propia narración de Paco Rabal, que lo situaban en 1932).

*“Mi intención al realizar esa obra fue transcribir los hechos que me ofrecía la realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar. Si fui con mis amigos a ese increíble país lo hice atraído por su intenso dramatismo, por su terrible poesía. Lo poco que conocía de él por mis lecturas me había conmovido, sabía que allí, durante siglos, unos seres humanos se hallaban luchando contra un medio natural hostil y que lo hacían sin esperanzas de llegar a vencerlo.”*⁶⁹ Luis Buñuel

La atracción de Luis hacia este proyecto no puede considerarse puramente “objetiva y documental” desde que su propia creación ha sido manipulada y criticada

⁶⁸ Esta cita ha sido recogida del sitio web *Periodismo y misterio* [Consulta: 8 de junio de 2018] Disponible en: <http://www.periodismoymisterio.com/unamuno-un-excursionista-en-las-hurdes>

⁶⁹ Cita de la conferencia para los estudiantes de la Universidad de Columbia en 1941 donde Buñuel presentó la película. Recogido en el libro *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, de Merce Ibarz. [IBARZ, Mercé. *Luis Buñuel: Tierra sin pan y los nuevos caminos de las Vanguardias*. 1ª ed. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999.]

infinidad de veces por ello. Ciertamente es que esta nueva corriente documental defiende la intención en función de la verdad, apuntando Buñuel que "*No es lo mismo decir "a veces cae alguna cabra despeñada" que mostrarlo en el film"*⁷⁰ y pese a la evidente manipulación de esta escena en concreto (si congelas los fotogramas se observa perfectamente cómo un disparo asusta a la cabra haciéndola caer, disparo efectuado por el propio director) la defensa admite que se realizaron actos con el fin de provocar las imágenes buscadas, pero que en ningún caso eran imágenes falsas. Todo aquello ocurría realmente. El escaso presupuesto obligó al equipo a preparar y organizar concienzudamente el viaje y los metros de película, desarrollando el autor un método muy barato y rápido de filmación, con el que podía montar las imágenes de seguido y conforme a su plan ya establecido. Raramente grababa más de un par de tomas, lo cual le ayudó a la hora de ajustar al rígido y pobre sistema mexicano, consiguiendo resultados impensables. Para poder preparar un "documental", sin embargo, Luis se aproxima al guión casi como si una adaptación del libro de Legendre fuese, escogiendo las imágenes que le interesaban de él y así nunca recreando nada que no estuviese documentado. La perfección de la planificación histórica y documentalista para sus películas siempre fue meticulosa, como podría verse en obras posteriores como *Los Olvidados*, *Robinson Crusoe*, *Simón del desierto* o *La Vía Láctea*. Sin embargo prácticamente todas las imágenes mostradas en *Las Hurdes* han visto cuestionadas su validez, especialmente desde el sector más ofendido por la película: los propios hurdanos.

En palabras del surrealista Ado Kyrou sobre "*Las Hurdes*": "*esta terrorífica obra maestra en su testimonio [cuya] proyección fastidia siempre la digestión de los vientres tripudos (...) y el espectador medio sale enriquecido y armado de un saludable odio contra los grandes responsables (...) Este film no difiere en nada de La edad de oro, su realismo es el mismo; por lo tanto, su surrealismo también (...) Buñuel recrea la realidad para ofrecérsela toda entera.*"⁷¹

70 Cita recogida en su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

71 Recogido en el libro *ObsesionESbuñuel*. [CASTRO, Antonio (Editor). *ObsesionESbuñuel*. 1ª ed. Madrid: Ocho y Medio, 2001.]

El retrato que hace Buñuel es puramente goyesco, oscuro y sombrío. Como a Unamuno, fue el romanticismo de estas gentes y su lucha heroica lo que enamoró a Buñuel. Los simbolismos y referencias continuas al psicoanálisis parecen motivar al calandino a ofrecer una versión castiza del surrealismo para con esta tierra, una verdadera **España Negra** “en las antípodas de Sorolla”⁷² que refleja el primitivismo del inconsciente colectivo. Se permite incluir chistes internos, además de suponer su reencuentro con la infancia, aquel mundo ya abandonado: “*Yo tuve la suerte de pasar la niñez en la Edad Media, aquella época “dolorosa y exquisita” como dice Huysmans. Dolorosa en lo material. Exquisita en lo espiritual. Todo lo contrario de hoy.*”⁷³



Fig. 35. La imagen guarda reminiscencias surrealistas pero a la vez brutales y naturales, muy en la línea de cómo seguiría su trabajo Val del Omar. (Fuente: fotograma de Las Hurdes)

72 Cita procedente del artículo *Reflexiones en torno a Tánatos a través de Las Hurdes, Tierra sin pan de Luis Buñuel*, por José Carlos Vela Bueno. VELA BUENO, José Carlos. *Reflexiones en torno a Tánatos a través de Las Hurdes, tierra sin pan de Luis Buñuel*. Consorcio de Universidades Americanas en Madrid. *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1 (abril 2017): pgs. 95-109.

73 Cita procedente de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

En Las Hurdes muchos han visto la utopía viviente dentro de un país civilizado. Un pequeño reducto del pasado en el que no existía progreso, incipiente estado del bienestar o novedosa sociedad de la información, pero sí naturaleza, tranquilidad, esfuerzo y trabajo. Y en el que el contacto con la muerte es siempre permanente, la vida se imbuje de eso. Pero al contrario que en el resto de la civilización aquí la religión queda sumamente relegada. No por algo comienza el documental precisamente en un límite, en los últimos páramos del “mundo conocido”. Una introducción extrañamente larga, cinco minutos, para un documental de apenas veintisiete minutos nos presenta La Alberca, pueblo de carácter casi feudal que supone el contacto de Las Hurdes con la civilización. La Iglesia corona y su sombra reina sobre las casas que, construidas como ya nadie recuerda, no se asemejan a nada parecido en el siglo XX. Nos presentan dos calaveras que presiden la plaza, presagiando el espíritu que sobrevolará todo el metraje. La vida cotidiana recogida muestra a animales entrando y saliendo de las casas, únicamente adornadas con lemas cristianos.



Fig. 36. (izq.) y Fig. 37. (der.) Joven arranca la cabeza del gallo bajo la atenta mirada materna. (Fuentes: fotogramas de Las Hurdes)

Y es ahora cuando pasamos a la primera secuencia puramente simbólica, una “*extraña y bárbara fiesta*” en honor a los casados donde los hombres deben bajar la calle a galope y arrancar la cabeza de un gallo colgado. La evidente simbología psicoanalítica que hace Buñuel sobre la castración se refuerza con los cortes de plano de los intentos de los jinetes a los rostros de sus madres atentas. Cuando uno de ellos falla, debe repetirlo hasta conseguirlo, bajando uno lenta y vagamente, que tira sin mover el caballo hasta arrancar la cabeza. La madre bosteza, cortando rápidamente a la fiesta. “*El*

caso es que cada uno obtenga su cabeza.” Las dobles connotaciones sexuales y edípicas (tanto inicio sexual vergonzoso y castrado como ruptura del cordón umbilical) de esta secuencia se refuerzan si tenemos en cuenta el texto original que Buñuel redactó, y que acabó recortando para que no quedase explícito. Las partes eliminadas decían así:

“Esta fiesta, cuyo origen o móviles humanos parecen proceder del subconsciente, está basada en la destreza del jinete, que debe arrancar la cabeza del gallo al galope de su caballo; sin embargo, si no lo logra, detiene su caballo y tira tranquilamente de la cabeza del gallo, para arrancarla. (...) toman parte los últimos casados, es decir, los hombres que se supone que todavía no han conocido el amor; por otro lado, se trata de una imagen muy concreta del símbolo de la castración, simbolizada por la cabeza del gallo arrancada. Viene a continuación el acto fallido.”⁷⁴

Durante la fiesta siguiente la cámara recae en un bebé adornado con numerosas medallas y joyas religiosas, que con su humor ácido y rememorando su proyecto abandonado Luis compara con los de las tribus africanas. Al igual que en *Un perro andaluz* o en *La Edad de Oro* Buñuel comienza el metraje con un *impacto* al espectador, una escena potente y brutal, a partir de la cual comienza la profundización en el inconsciente. En este caso, a partir de La Albuera se nos muestran montañas y más montañas, tierras salvajes en las que se esconde las cincuenta y dos aldeas hurdanas con sus ocho mil habitantes. Literalmente un descenso, a través del escarpado valle, y una última parada en el **Súper Yo**, el Santuario de las Batuecas desde donde se evangelizó Las Hurdes, antes de descender al **Ello**. Pero para entonces sólo quedan las ruinas y “*un paisaje de salvaje belleza*”. “*Las Batuecas conservan huellas de una vida prehistórica intensa*”, junto con imágenes de fuentes, sapos, víboras y demás: la naturaleza ha reconquistado las ruinas en una imaginería muy asociada con la que tomaría Val del Omar.

Pero todo cambia finalmente, pasando de este paraíso edénico a una agresiva maleza castiza que cubre las zarpas de las rocas, una muralla que cubre a su entrada los

⁷⁴ Guión procedente del libro *El mundo de Luis Buñuel*. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. 2ª ed. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000.]



Fig. 38. *Chiste introducido por Buñuel, donde llama “absurda” a la monarquía recién destituida. (Fuente: fotograma de Las Hurdes)*

restos de dieciocho ermitas cuyas campanas fueron abandonadas y ya nadie toca (teniendo la importancia que tienen las campanas en el cine buñueliano, hasta incluso su vacío). Comienzan ahora las Hurdes. Ya habiendo despojado de cualquier elemento de civilización a esta zona, Buñuel insiste “detalle curioso: en los pueblos de Las Hurdes nunca hemos escuchado una canción.” No satisfecho hasta ahora les arrebató la cultura y nos los muestra bebiendo del único río disponible, que es el agua que baja por las calles arrastrando la porquería. El pan, casi desconocido hasta hace poco, es un bien importado y precioso, que los niños reciben de la escuela y que deben esconder de sus padres. Los conflictos psicoanalíticos continúan. Al pararse sobre la educación Buñuel quizás hace el punto más revolucionario y cercano a la política de toda su carrera, queriendo demostrar que, pese a andar descalzos, estar famélicos y vivir de la mendicidad con otras comunidades, los niños hurdanos reciben la misma educación que todos los demás niños del mundo. Punto para la escuela pública, siendo el conocimiento principal que Buñuel escoge “*Respetad los bienes ajenos.*” ¿Una máxima o un chiste en la época de la Segunda República? Tengamos en cuenta que el equipo de la película era anarco-comunista, y que la escena continúa con una broma. “*¿Qué hace aquí este grabado absurdo?*”, mostrando unos dibujos de una reina. Luis y su humor tan propio.

Los tejados de las casas nos hace compararlos con caparazones. Los símiles animales, bestiales y salvajes son aún más insistentes que los culturales, presagiando enfermedades, hambre y falta de higiene. Nos presentan una población tremendamente envejecida, que muere tumbada en las calles y que deambula sin poder comunicarse. El descenso que se les hace a los hurdanos los equipara con unos animales más, revelando la verdadera naturaleza humana.

A la hora de afrontar la alimentación es cuando estas reglas animales inciden más. Comida escasa, repetitiva y auto-limitada. Viven la mayor parte del año de alubias y patatas, proviniendo la poca carne posible del cerdo, animal que únicamente los más acaudalados pueden permitirse criar (más que criar, dejar deambular) para devorar en pocos días. No pueden cazar, o no optan por ello, pues pese a que en la zona abundan las cabras únicamente comen de ellas cuando estas caen despeñadas. El respeto a la muerte es solemne. Buñuel nos muestra cómo viven literalmente de la muerte de las otras especies, en armonía con una naturaleza oscura y decadente, no luchando por salir de ella (como haría la civilización, siendo las armas un elemento que Buñuel siempre relaciona con la técnica y el progreso, véase *Robinson Crusoe*, *La Edad de Oro* o *La Vía Láctea*, donde en esta última el arma se roba a un cazador para emplearse como destructor de rosarios) sino luchando contra su propia supervivencia, su propia existencia vacía. No hay conflicto con la naturaleza, el hombre es un animal más. No aspiran a nada, si emigran para conseguir comida o ropa siempre terminan regresando "*como a cárcel voluntaria y sin rancho.*"⁷⁵ Su único medio, la agricultura, se enfrenta a demasiadas imposiciones: la falta de fertilidad del suelo, la necesidad de construir costosos bancales, la furia del agua que se los lleva por delante con las crecidas o la costosa y asquerosa fabricación de abono a partir de sus excrementos y los de sus animales (otra referencia a su vida a partir de la muerte). Pero se aferran a esta tierra, incluso ignorando otras industrias posibles como la apicultura, que únicamente se encuentra de paso hasta su destino, pero que deja imágenes inolvidables como la del burro muerto a picotazos (y que en realidad muere abatido de un disparo como culminación a la escena más intencionada de la película). Esta escena, tremendamente

⁷⁵ Cita procedente de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

simbólica tanto en el hacer buñueliano como el lorquiano, reúne putrefacción, muerte, al asno como animal español y a las abejas como símbolo sexual.

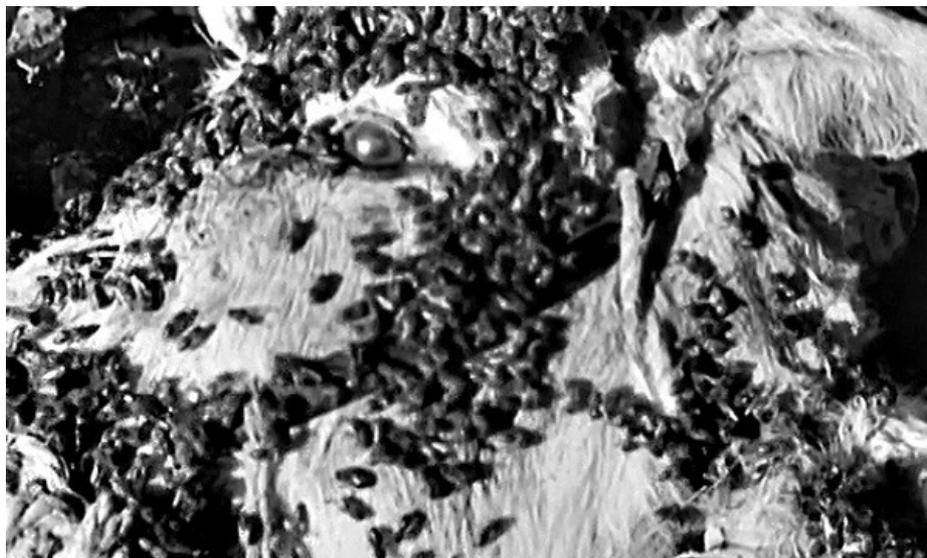


Fig. 39. La imagen recurrente del carnuz putrefacto para Buñuel proviene de su infancia y de la poesía lorquiana. (Fuente: fotograma de Las Hurdes)

La emigración es infructuosa en su mayoría, pero aún así los hurdanos siempre regresan a sus tierras, nunca deciden hacer vida fuera de ella.

“¿No resulta admirable y patética su incesante lucha?”⁷⁶ Buñuel citando a Unamuno.

La forma más salvaje de sus habitantes se nos muestra mediante los enanos y los cretinos, presentándolos como una degeneración de la raza por culpa de estos males sistémicos hurdanos. “*El realismo de un Zurbarán o de un Rivera queda por debajo de esta triste realidad.*” Puro surrealismo, acogiendo Buñuel en su obra a partir de entonces a numerosos personajes enanos.

⁷⁶ Recogido en el libro *ObsesionESbuñuel*. [CASTRO, Antonio (Editor). *ObsesionESbuñuel*. 1ª ed. Madrid: Ocho y Medio, 2001.]



Fig. 40 La muerte hurdana supone un ritual al igual que en el resto de partes del mundo pero sumándose sus particulares dificultades. (Fuente: fotograma de Las Hurdes)

Un niño muere en una casa, siendo la muerte uno de los pocos acontecimientos que merecen reunión. Al igual que ocurre en otra obra buñueliana *El Río y la Muerte* (1955) los cadáveres deben ser transportados (ya que la mayoría de los pueblos no poseen cementerios) cruzando un río. Este cementerio llama Buñuel a ser la unión de los hurdanos con los principios morales y espirituales del resto de la civilización, pues pese a su pobreza se apegan a esta idea divina a través con la Muerte, curioso que sea el único momento en que aparece.

Los hurdanos viven con la idea permanente de la muerte, una fuerza dialéctica con esta pulsión que les rodea y que les lleva a mantenerse con vida. La vieja que pregona por las calles suelta: *“Nada puede alentar más nuestra alma que pensar siempre en la muerte.”* La pulsión de muerte refleja una rebeldía indómita, como aquella de la que hablaba Camus (para quien los primeros rebeldes metafísicos fueron Sade y los románticos), una rebelión metafísica que nos lleva a decir que no, a delimitar nuestra existencia y ser dueños indiscutibles de ella. Es una fantasía edípica, de independencia de las figuras paternas, una revolución constante que previene al hombre de la tiranía.

“Prefieren malvivir, penar, arrastrar una miserable existencia en lo que es suyo, antes que depender de un amo”⁷⁷ Miguel de Unamuno

Y es Unamuno quien nombró a este concepto rebelde como **caballero de la fe** tras Kierkegaard. Los hurdanos, caballeros de la fe en su inocencia, mantienen su unión con Dios en la muerte, pues en todo momento su vida se compone de ello. Es una derrota segura, pero pese a ella, como Don Quijote, se aferran a su realidad, a la carroña y a la necesidad más elemental para sostenerse únicamente. Su existencia no les promete nada que pueda engañarles del absurdo, saben que es inútil, por lo que tanto vivir como morir es lo mismo, guiados por unos rituales y una moral que siguen perpetuamente, libres y sin miedo a misterio alguno.

6.2 SUSANA, ÉL Y ENSAYO DE UN CRIMEN: CURARSE DE LA PASIÓN

Tras los caballeros de fe que se presentaban en *Las Hurdes* Buñuel adopta una visión filmica más sutil, dispuesta por las dificultades por las que atravesó en su vida y las prohibiciones casi de récord que acumulaban sus películas. *Las Hurdes*, al igual que *La Edad de Oro*, fueron retiradas de los grandes circuitos, sin poder ser distribuidas ni legalizadas hasta décadas después, mientras que su nueva película mexicana *Los Olvidados*, que compartía puntos temáticos y documentales con la primera, fue sabotada tras su estreno en salas, pudiendo regresar únicamente tras su triunfo en Cannes. Buñuel fue aprendiendo poco a poco a domar los gustos mexicanos, ciñéndose argumentalmente a sus baratos y nada atrevidos melodramas pero incluyendo diversas capas subyacentes con sus verdaderas intenciones, que tan sólo estaban ahí para el que quisiera verlas. *Susana* (1951), *Él* (1953) o *Ensayo de un crimen* (1955) serían las películas en las que consiguiese dominar mejor esta fórmula en proyectos limitados, otorgándoles numerosas lecturas y una riqueza muy por encima de la media mexicana por aquel entonces, lo cual le valió numerosos premios, entre ellos la nominación de *Él* a la Palma de Oro.

⁷⁷ Cita recogida en *ObsesionESbuñuel*. [CASTRO, Antonio (Editor). *ObsesionESbuñuel*. 1ª ed. Madrid: Ocho y Medio, 2001.]



Fig. 41. El conflicto entre la vieja moral religiosa burguesa y la pasión juvenil y despertada. (Fuente: fotograma de Susana)

Pese a la posición más elevada que poseen las dos últimas respecto a la primera *Susana* contiene elementos e intenciones nada primigenios de por sí en la obra de Buñuel, aunque aquí gozan de una perspectiva nueva. Considerada una de sus “películas alimenticias” la verdad es que Buñuel no se encontró nada cómodo durante la producción, siéndole impuesto un final feliz que los productores mexicanos pudiesen vender unido al erotismo suave de la protagonista (Rosita Quintana). Siempre se arrepintió de no haber sido más ácido y abrasivo, incluso cuando el tono del final es completamente irónico y responde a su humor tan socarrón. *Susana* (que para más inri significa “castidad”) nos cuenta cómo se rompe la armónica convivencia en un rancho cuando la provocadora protagonista hace aparición e intenta seducir a los protagonistas masculinos, no siendo sino una burla y un ataque dirigido contra esa burguesía y su moral. Al igual que ya hizo en *Tierra sin pan* Buñuel nos presenta a esta figura demoníaca en comparación con sus terráneos compañeros de celda: ratas, tarántulas y demás animales de la noche. *Susana* es un animal más, que grita y patalea de camino a una prisión que, indudablemente, posee la figura cristiana de la Cruz. Y rogando al Dios que exista que la libere *Susana* escapa (por azar más que providencia) y se dirige hacia el rancho de la familia protagonista, presentado casi como un idílico Edén donde los problemas no han sino de comenzar.



Fig. 42. Don Guadalupe “limpiando” la escopeta durante su conversación con Susana, perdiendo la mirada. (Fuente: fotograma de Susana)

Acogida como una hija más (excepto por la religiosa criada, a quien la noche en la que aparece no le presagia nada bueno) Susana se dedica a limpiar y realizar tareas en la casa, pero su innegable erotismo destaca hacia los hombres. Los trabajadores de la finca la acosan y persiguen con comentarios soeces, llegando hasta el extremo en que el jefe de la cuadrilla (del que Buñuel se pitorrea llamando Jesús), que es quien pone orden en la finca, va más allá que el resto, agarrándola y forzándola a que la bese. El acoso de Jesús a Susana se alargará durante toda la película, llegando al punto de incluso intentar violarla. Susana, por su seguridad y procurándose una fortuna mayor, se acerca hacia los dos hombres de la casa: el patrón Don Guadalupe, que es un hombre justo y sereno pero inactivo emocionalmente; y su hijo Alberto, un estudiante. Ambos se sienten rápidamente atraídos por ella, quien coquetea intencionadamente con ambos. El fetichismo marca Buñuel, especialmente las piernas, convierte cada encuentro en un juego sexual. Jesús, en uno de sus envites a Susana, estalla encima de la falda por error unos huevos, quedando tras retirarse de ella la masa gelatinosa que simboliza una eyaculación masculina. Don Guadalupe observa el escote de Susana durante una escena en la que limpia una escopeta con tesón, representando una masturbación. Todos y cada uno de los hombres persigue a la protagonista, mientras el caos se apodera de la finca: los animales enferman y son incapaces de recuperarse, el tiempo es horrible, hay peleas

con la madre (animada por la agorera criada) y Jesús es expulsado por los celos de Guadalupe.

La energía sexual reacciona en cada uno de los hombres: un joven despertando, un macho alfa agresivo que promete represalias para llevársela con ella y un hombre maduro que recupera su líbido e incluso se atreve a besar apasionadamente a su mujer, siendo cortado y dejado como un obsceno. Toda la situación estalla finalmente cuando Jesús cumple su promesa y vuelve con la policía para devolverla al reformatorio, con la madre y la criada golpeándola para echarla (y Susana defendiéndose con una hoz, guiño de Buñuel a la demonización burguesa del comunismo, como ya hizo en *Las Hurdes*).



Fig. 43. Susana coge lo primero que encuentra para defenderse: una hoz. (Fuente: fotograma de Susana)

La escena final, tras haber desaparecido la protagonista, con ese “final feliz” impuesto, desata una de las mayores ironías que Buñuel transcribió nunca en una pantalla. El cielo se abre e ilumina un rancho que recupera su vida, los animales sanan, Jesús es readmitido y la familia se quiere de nuevo. “*Un verdadero sueño*”, suspira Guadalupe, tras lo cual la criada reinstaura la fe cristiana “*El sueño era otro, señor, la pesadilla del demonio. Esta es la pura verdad de Dios.*” Todo vuelve a su orden natural, el ganado vuelve al redil. Pese a todo, ahora todos saben lo que realmente son. Buñuel reitera, como en muchas de sus obras (*El ángel exterminador*, *El discreto encanto de la*

burguesía, etc.) la inestabilidad de los valores burgueses y los verdaderos miedos que esconden.

Revisita con *Susana*, pura víctima de un mundo machista y contradictorio que la culpa a ella, la temática del deseo prohibido e insatisfecho que ya escandalizó en *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*. Pero en esta etapa mexicana, más que nunca, Buñuel se atreve a hacerlo desde personajes complejos y bien desarrollados, dejando atrás los maniqueísmos de sus primeras películas surrealistas y los chistes internos, referencias y saltos que sobrecargan las últimas. Aquí, en buena parte a partir de novelas ya escritas, Buñuel trabaja con guionistas como Luis Alcoriza, Eduardo Ugarte o Julio Alejandro, todos ellos españoles y exiliados de izquierdas en México como él, lo cual le posibilita trabajar sin abandonar especialmente sus raíces y los temas que siempre le interesaron, pero pudiendo permitirse ampliarlos. Estos personajes más complejos, como Francisco Galván de *Él* o Archibaldo de la Cruz de *Ensayo de un crimen*, reiteran ciertos elementos personales del cineasta, como su trato machista a su mujer, su estilo de vida aislado y casi medieval, el apego y a la vez el rechazo a la forma de vida burguesa de sus padres, psicoanalizándose, fetichismos de pies y piernas, etc.



Fig. 44. *El padre Velasco durante el lavado de pies, imagen observada atentamente por Francisco. (Fuente: fotograma de Él)*

Al igual que en *Susana* la pasión incapaz de ser satisfecha supone el motor que lleva a los protagonistas a perder el control de su existencia, anteriormente perfectamente atada a su moral burguesa y religiosa sin riesgo alguno. En *Él* Francisco Galván (Arturo de Córdova) es un hombre soltero, virgen y no ya demasiado joven que vive acomodado en su posición burguesa heredada. Su único cometido en la vida ahora es luchar por recuperar las posesiones y tierras que su abuelo perdió tras la Revolución mexicana de 1910, décadas antes, amarrándose a una demanda judicial que no tiene forma alguna de ganar pero que es incapaz de abandonar. Su otra “distracción” diaria es de tipo religiosa. La película comienza frente a unas campanas durante un Jueves Santo, en mitad del lavatorio de pies, escena que Buñuel erotiza frente al Padre Velasco, que los lava lentamente bajo la atenta mirada de la cámara y el protagonista, que ni siquiera ha sido presentado pero que se focaliza especialmente en el lento beso del párroco a los infantiles pies. A continuación la cámara, Francisco, rechaza esa imagen, cortada, y se pasea entre los fieles inclinada hacia sus zapatos. Pero tras cruzar con unos hermosos pies femeninos la cámara rectifica y retrocede. Los ojos de Francisco se ruborizan y la cámara sube, mostrándonos a Gloria, la primera mujer de la que se ha enamorado nunca. La ceremonia eclesiástica, aparentemente pura, ha conducido al protagonista de una curiosidad (fetichismo) a una necesidad (pasión).

Esta pasión en *Él* se subraya en todo momento con el control y el poder, tanto económico como romántico. Francisco insistirá en su búsqueda hasta encontrarse con Gloria, quien sin embargo está prometida a un amigo de él pero que sin embargo pretende “robar”. Se nos presenta su casa, una mansión que fue construida por el padre de Francisco y que guarda una decoración ostentosa y de formas surrealistas (“*Nada parece guiado por la razón, sino por el sentimiento, la emoción, el instinto*”, dice Raúl, el arquitecto inicialmente prometido con Gloria). Este momento es una referencia al propio padre de Luis, quien construyó su casa al volver de París con su mujer embarazada de él (al igual que relata el Padre Velasco sobre Francisco). En todo momento se presenta al hijo como oposición absoluta de su padre, donde éste era excéntrico y egoísta, Francisco es una persona educada y cumplida para con sus amigos. “*Un perfecto caballero cristiano.*” O al menos eso definen ellos, porque él, como Luis, en el fondo posee un errático conflicto de orden contra caos. De razón contra pasión. En

la escena en la que Francisco, desesperado en mitad de la noche, camina en zigzag justo debajo de la arquitectura anteriormente mencionada, no hace la cámara sino querer invocar al fantasma de su padre en él. Este caminar dudoso evoca el interior más conflictivo de Francisco y será recuperado al final de la película cuando, tras ser abandonado por Gloria tras todos sus abusos y llevarle su paranoia a enfrentarse con su amigo el Padre Velasco (el individuo contra la Iglesia, literalmente), se encierre en un monasterio y lleve una vida franciscana, aparentemente recuperado gracias a su fe cristiana. El plano final, tras descubrir que Gloria y Raúl habían visitado el monasterio con el supuesto hijo de Francisco, nos lo muestra con su caminar en zigzag, volviendo a la duda, con esa pasión aún latente en su interior (como dato curioso decir que quien interpreta el paseo final es el propio Luis Buñuel).



Fig. 45. Francisco termina la película en su andar zigzagueante, volviendo a la duda sobre su paranoia y pasión descontrolada, fe por encima de la religiosa. (Fuente: fotograma de Él)

Francisco “necesita” satisfacer este vacío que su moral y su religión le impiden poseer. El conflicto termina convirtiéndole en un monstruo celoso y paranoico, hasta el punto en el que el psicoanalista Jacques Lacan exponía con esta película el concepto de paranoia a sus alumnos. Pero Francisco no deja pese a ello de ser un “caballero”, en este caso un caballero de la fe tal y como lo definió Kierkegaard. La pasión de Francisco,

que le convierte en un Don Quijote completamente obsesivo y peligroso, alcanza niveles de fe radicales e impasibles ante la realidad (se niega a abandonar su cruzada jurídica tras una derrota tras otra y se niega a dejar marchar a Gloria), lo cual le conducirá a su final abandonado, tras el cual incluso se permite continuar dudando, dejándonos al espectador la idea de que su pasión no ha menguado. Así describe el propio Francisco su concepto del amor, en el que expresa esta fe temerosa, en cómo tiene que ser sí o sí:

***Francisco:** Tengo un concepto bastante personal del amor. No creo en el amor preparado, en ese que según dicen nace con el trato. El amor surge de improviso, bruscamente. Cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse.*

***Invitado:** Eso que tú dices es el flechazo. El amor que hiere como el rayo. Nada recomendable.*

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

***Padre Velasco:** Bueno hijo pero el amor no es siempre recíproco. ¿Y si ella no te quisiera?*

***Francisco:** ¡Tendría que quererme!*

***Raúl:** Vaya, no te creía tan romántico. ¿Qué opina usted, padre Velasco?*

***Padre Velasco:** Pues yo opino sobre el amor... Que este pavo está muy bueno.”*

Los chistes buñuelianos, con el cura al frente, adornan esta anodina conversación sobre el amor, expresada por el protagonista mediante una pasión y profundidad psicoanalítica que el resto no advierte seriamente o que simplemente les parece graciosa. A continuación, en la escena en que Francisco finalmente se besa con Gloria,

se repiten patrones que ya hizo en *La Edad del Oro* y que volvería a repetir en *El ángel exterminador* (1962), como la mujer pianista (referencia a su mujer Jeanne Rucar) o el jardín tropical y exótico como mundo a parte donde dar rienda suelta a sus emociones, con el fin de ridiculizar a la burguesía y encerrarles en su burbuja sin sentido.



Fig. 46. Francisco intenta “coser los orificios” de su mujer para asegurarse su fidelidad. (Fuente: fotograma de Él)

El tratamiento de esta pasión en *Ensayo de un crimen* deja sin embargo de lado el ámbito religioso para acercarse más al sexual. Archibaldo de la Cruz, hijo único de una rica familia, mimado y egoísta, se lo hace pasar mal a su cuidadora una noche al jugar a ponerse las ropas de su madre. Su cuidadora sigue el consejo de su madre y le distrae con su cajita de música favorita, inventándose una historia para acompañar la cena: la historia de un antiguo rey que fue poseedor de esa cajita, la cual le otorgaba los deseos que quisiera, como acabar con sus enemigos. En esos momentos una estampida afuera llama la atención de la cuidadora, que se acerca a la ventana para observar cómo la Revolución ha llegado a la ciudad, trayendo altercados violentos (en ambas películas el miedo de la burguesía a la revolución comunista es clave en el trasfondo psicoanalítico de estos personajes). El niño, completamente obnubilado con la cajita, sonríe pícaramente y piensa probarla mientras observa a la cuidadora. Es en este momento cuando una bala perdida entra por la ventana y acaba con la vida de ella, terminando en un plano fetichista de sus piernas. El niño, incapaz de entender, une la

idea de muerte y sexo, sin poder dejar de mirar esas piernas, creyendo que tiene el poder gracias a la cajita de matar a quien sea, lo cual le provocará su despertar sexual.



Fig. 47. Archibaldo intenta en numerosas ocasiones asesinar a las mujeres que desea, aunque siempre algo se lo impedirá. (Fuente: fotograma de *Ensayo de un crimen*)

La película consiste en una estructura pre-experimental que serviría al cineasta para desarrollar más tarde *El discreto encanto de la burguesía*, donde un grupo de amigos burgueses intenta a lo largo de toda la película reunirse para cenar, siendo impedidos cada vez por situaciones más surrealistas. En este caso Archibaldo, ya adulto y viviendo de las rentas de su posición en una mansión, es un hombre solitario y extraño, cuya único entretenimiento es el de realizar utensilios a sus amigos con sus dotes de alfarero, suponiendo su taller su remanso de paz. Pese a esto encuentra en una tienda su cajita de música, que le fue robada durante el saqueo de su casa. La recupera y, encandilado con su música, se corta afeitándose, recordando el sádico placer que le produce la muerte, representado en la película con la deformación de esta melodía. A partir de entonces las escenas se suceden en una vaga narración, con la mayor parte formando un flashback que el protagonista le cuenta al comisario auto-culpándose, conformando intentos de asesinato de las mujeres que le atraen sexualmente, fracasando estrepitosamente en cada uno pues de alguna manera ellas mueren antes de él poder cometer el crimen. Tras uno de sus *coitus interruptus* se desfoga por única vez cremando el maniquí de Lavinia (Miroslava). Obsesionado con ser un criminal pero a la vez temeroso de ello Archibaldo se debate siempre entre el pecado (se casa únicamente

con el fin de asesinar a su esposa en la noche de nupcias) y el ser un santurrón (bebe únicamente leche, no ha tenido ninguna relación y su vida es aburrida). Su existencia se debate entre esta nada, esta mansión extrañamente vacía en la que vive, sin placer ninguno, y el asesinato. Su maldición es que únicamente puede sentir placer del extremo más pecaminoso: la Muerte. Esta filia le tortura, como intenta explicarle a Carlota, buscando en el amor verdadero una escapatoria:

“Voy a tratar de explicarme. Usted es para mí un ideal. Sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme, pero no me atrevo a pedirle que se ligue demasiado a un destino que puede ser trágico. (¿Trágico? ¿Por qué dice eso?) Estoy convencido de que no soy un hombre cualquiera, conozco mis aspiraciones y me dan miedo. ¿Me creerá usted? A veces quisiera ardientemente ser un gran santo, otras veces veo con certeza que puedo ser un gran criminal.”

Luis Buñuel, sin embargo, opina: *"El sexo, sin la religión, es como cocinar un huevo sin sal. El pecado le da muchas más oportunidades al deseo."*⁷⁸



Fig. 48. Archibaldo “se desfoga” cremando el maniquí idéntico de Lavinia, consiguiendo por primera vez un “éxito” sexual. (Fuente: Fotograma de *Ensayo de un crimen*)

78 Cita procedente de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

Archibaldo realmente desea matar a estas mujeres, pero no por simple poder u odio, sino por pasión. Al comienzo de la película, en su primer intento ante una monja, le pregunta a ésta:

“Archibaldo: Me imagino que usted debe de estar siempre muy bien con Dios, ¿no es cierto?”

Monja: Sí, procuro.

Archibaldo: Entonces para usted morir debe ser un deleite, pues significa la bienaventuranza eterna. ¿Sí o no?”

Monja: Sí, claro, ¿pero por qué?”

Archibaldo: ¡Porque voy a darle esa alegría!”

Archibaldo invoca aquí el *Cupio dissolvi* cristiano como una excusa para no matar en vano a la monja, sino incluso aprovechando en poder hacerle un bien. No es, en el fondo, un ser malvado, sino uno terriblemente atormentado por sus pensamientos e ideas, que le hacen pensar en su culpabilidad. Pese a no hacer especial aparición la religión en esta película, ésta sí que supone la marca culpable de Archibaldo, apareciendo de forma exclusiva durante la boda, junto con el policía y el militar eso sí, pero sobrevolando la mente del protagonista. Por ello se entrega al comisario, confesando todos sus intentos de asesinato y sus deseos, realmente convencido de haber matado a esas mujeres, a lo que éste, casi molesto por esta absurda historia, le contesta: “*El pensamiento no delinque.*”

*“A tal efecto, el cristianismo ha inventado el **pecado de intención**. Antaño, lo que yo imaginaba ser mi conciencia me prohibía ciertas imágenes: asesinar a mi hermano, acostarme con mi madre. Me decía: «¡Qué horror!», y rechazaba furiosamente estos pensamientos, desde mucho tiempo atrás malditos. Sólo hacia los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que se llamaba «malos pensamientos», en manera*

*alguna de un pecado, y que había que dejar ir a mi imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera. (...) Desde entonces, lo acepto todo.*⁷⁹ Luis Buñuel



*Fig. 49. La cajita (siempre un objeto de misterio en el cine buñueliano) guarda aquí los deseos recogidos durante toda una vida, como en *Él*, almacenados en el fondo del inconsciente, sólo esperando a hacerse realidad mediante un arrebató. (Fuente: fotograma de *Ensayo de un crimen*)*

El conflicto de Archibaldo entre el deseo y la culpabilidad proviene de su fe y duda en la capacidad de la cajita por cumplir sus deseos. En un principio, por puro razonamiento lógico, duda de este poder (ni siquiera lo recuerda, tan sólo enciende la cajita tras comprarla) pero, tras su despertar sexual apoyado en el recuerdo de aquella trágica noche infantil, su instinto se entrega a ese poder, seguro en que podrá realizar el asesinato. Tras cada fallo, sin embargo, su personalidad se extrema más, no queriendo ser una mala persona porque duda de la cajita pero a su vez deseando poder romper con su monótona existencia y sentir por fin algo. En esta película Buñuel nos regala una parodia de esta fe, al igual que en *Él*, donde la intención inicial de la fe divina para

⁷⁹ Cita procedente de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

hacer el bien aquí se invierte, al igual que hiciera Unamuno, para conseguir que esta fe les sirva a ellos. Mientras Unamuno deseaba poder crear su Dios propio a través de la fe Archibaldo busca poder liberar su mente y sus pensamientos de la férrea culpabilidad cristiana y Francisco quiere sentirse aceptado y amado por el mundo con la misma pasión que él posee. Todos ellos son incapaces de aceptarse realmente.



Fig. 50. El final, completamente opuesto al de Él, con Archibaldo eliminando su deseo y encontrando el “amor verdadero” de Lavinia. (Fuente: fotograma de Ensayo de un crimen)

Los finales de ambas películas son pese a todo muy distintos. Mientras *Él* termina en pura duda, con el caminar zigzagueante de Francisco representando a su padre y su pasión indómita, *Ensayo de un crimen* sufre un giro final muy similar al de *Susana*. Tras ser exculpado por el comisario al que le estaba contando su historia Archibaldo sale cabizbajo y serio, decidiendo finalmente meter la cajita, que no para de sonar, en un saco que arroja a una charca. Los últimos estertores de la frenética música se hunden con el objeto y una música de victoria nos devuelve a un Archibaldo alegre. Como última prueba se encuentra con un insecto en un árbol, al que mira fijamente colocando su bastón sobre él para matarlo, pero tras apretar un poco lo retira, sintiendo amor por ese animal. A su salida del parque se encuentra con Lavinia, quien está ahora soltera como él, y los dos continúan su paseo juntos, lanzando Archibaldo su bastón.

“Por primera vez puedo decir que la vida me parece una cosa sencilla.” Archibaldo consigue amar de verdad. Este final feliz, extraño tras el tono negro que había tenido hasta entonces la películas, es difícil de comprender si no se tiene en cuenta el pretendido final irónico anterior de Susana, pues en ambas películas suponen un corte de sopetón y un cambio total de tono, aunque en la primera se corresponde con la lectura superficial de la obra como melodrama barato, mientras que en *Ensayo de un crimen* parece más una libertad artística de Buñuel:

*“Es una broma, un divertimento. Mi primera intención fue la de crear una situación feliz tan absurda como las situaciones anteriores del filme. La escena final no está impuesta ni por la censura ni por el productor. En absoluto. Está en mi guión. Así lo quería yo. Ado Kyrrou escribió que era el resultado de un compromiso comercial, un happy ending. Nada de eso. El final feliz arbitrario fue idea mía. Se trata de un scherzo.”*⁸⁰ Luis Buñuel

Así, una vez más, Buñuel se burla de los intereses y valores burgueses, desde su romanticismo plastificado “de maniqués” hasta su visión maniquea de la vida. Trata a ambos personajes con seriedad o con burla según sus intereses, denotando sus propias contradicciones y conflictos, ya sea contra la paternidad, el sexo, la Iglesia o los deseos del inconsciente. Como obras le permiten al autor conocerse, y *Él* y *Ensayo de un crimen* han sido dos de sus películas donde más ha puesto de sí Buñuel de sí mismo.

*“Jaime Valls sí que es feliz. Ha encontrado su camino. Yo no hago más que zigzaguear.”*⁸¹ Comentario de Buñuel sobre un amigo durante una reunión de antiguos alumnos

80 Cita recogida en el libro *Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

81 Cita recogida en el libro *Buñuel (Cine e Ideología)*, por Manuel Alcalá. [ALCALÁ, Manuel. *Buñuel: Cine e ideología*. 1ª ed. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973.]

6.3 NAZARÍN, VIRIDIANA Y SIMÓN: IDEALISMO VS. EXISTENCIALISMO

“Buñuel en aquel momento pasaba por una crisis de trabajo en México, y Manolo Barbachano, que tenía sus rasgos así, buenos, de repente dijo: “Pues lo que hay que hacer es dejarle a este hombre hacer la película que le dé la gana, aunque luego no sirva para nada, pero que haga lo que quiera.””⁸² Carlos Velo

Tras una dura década en la industria mexicana atado a presupuestos y tiempos de rodaje infames, actores terribles impuestos desde la productora y una auto-censura a la hora de hablar de lo que realmente le interesaba, Buñuel, alabado por la crítica pero invisible para el gran público, consigue con *Nazarín* en 1959 el reconocimiento que se le había negado, incluso tras su anterior éxito en Cannes en 1951 con *Los Olvidados*. Ganando el Premio Internacional de Cannes en 1959 *Nazarín* se convirtió en una de las películas favoritas de su autor, considerada la mejor para muchos y en la que establece el tema de la fe religiosa de una manera nunca antes vista, entre la firme y devoción y el ateísmo que tanto le caracterizaron. La singularidad única del film hizo a Tarkovski colocarla como su tercera película favorita, dedicándole un libro homenaje a Buñuel, y al Vaticano casi otorgarle el premio de la Oficina Católica de Cine, a lo que respondía con su humor: “Si me la hubieran dado, me habría visto obligado a suicidarme.”⁸³ Pero la verdad es que tras otro éxito seguía siendo alguien desconocido entre los productores importantes pues no garantizaba ningún éxito económico, y pese a sus cada vez más frecuentes coproducciones con Francia éstas no dejaban de parecer películas de segunda.. Sus dos películas siguientes, *Los ambiciosos* (1959) y *La joven* (1960), suponen la primera un proyecto muerto desde el principio (en palabras de Buñuel, que afirmó haber plagiado su final de una ópera) y la segunda (en inglés y con una proyección internacional) un desastre en taquilla y prensa, con un periódico de Harlem

82 Cita recogida en el libro *Conversaciones con Buñuel*, por Max Aub. [AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. 1ª ed. Madrid: Aguilar, 1985.]

83 Cita procedente de su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]

pidiendo que se le colgar al director cabeza abajo de un farol de la Quinta Avenida⁸⁴. Por esto no sería de extrañar que cuando a Buñuel se le propuso rodar una película en España (por parte de un nuevo grupo de cineastas como Carlos Saura o Pere Portabella) se le encendiera la sonrisa ante el mayor escándalo que podría haber formado hasta la fecha. Sufrió fuertes críticas izquierdistas que lo denominaban una mascota más de Franco, como le ocurrió a Dalí, pero tras hacer su aparición *Viridiana* (1961) nadie más dudó de Buñuel. Prohibida por un Vaticano que sólo apenas dos años antes le había aclamado el proyecto había llamado la atención de Gustavo Alatríste, un hombre de negocios que quería lanzarse a producir cine con el fin de que su mujer, la actriz Silvia Pinal, triunfara. La amistad que surgió entre la pareja y Buñuel, unida al inmensurable fondo monetario, dio lugar a obras impensables tan sólo unos años antes, tal como la propia *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) o *Simón del desierto* (1965). La trilogía del director con Silvia Pinal supone su obra más conocida mundialmente, la que le permitió volver al olimpo del cine francés y desarrollar el final de su carrera con total libertad y presupuesto.

Pero centrándonos en su trilogía de personajes quijotescos Buñuel escoge con total madurez centrarse en la vida religiosa y sus dificultades. Dificultades que, como tradicional en su estilo de vida que era, a Luis le entristecían. Recordamos el anticlericalismo surrealista, resumido a la perfección en cómo consideraron un chiste recurrente la portada de un diario anarquista que decía “*Ayer por la tarde, un grupo de obreros subían tranquilamente por la calle de la Montera cuando, por la acera contraria, vieron bajar a dos sacerdotes. Ante tal provocación...*”⁸⁵

Era común en su primera época contar con imágenes que atacasen a la Iglesia concebidas de forma personal e individual en sacerdotes. En *La Edad del Oro* se lanza literalmente a un obispo por la ventana, además de mostrar los esqueletos de los arzobispos o el Cristo final de Sade. Pero es con esta trilogía que vamos a analizar cuando los personajes religiosos de Buñuel se convierten por primera vez en humanos

84 Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]

85 Cita recogida en su auto-biografía [BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.]



Fig. 51. *Simón, que únicamente lucha por el amor de Dios (al fondo y arriba), ha olvidado lo que es el amor materno y físico, añorando y odiando a la vez a la humanidad. (Fuente: fotograma de Simón del desierto)*

en lugar de en instituciones. De hecho ese es el punto central de las tres tramas: cómo un sacerdote/monja/asceta idealista, completamente alejado del mundo terrenal por su fe ciega en servir a Dios, es forzado/a por la realidad, las pasiones y la inutilidad de la caridad cristiana, confrontándose contra su propia existencia humana. De hecho Buñuel comienza a ver a los curas como humanos, como personas complejas y con miedos, y se convierte en gran amigo de muchos de ellos, con quienes tiene largas conversaciones y a quienes incluso en ocasiones corrige. Esta evolución personal es representada mediante el don Lope de *Tristana* (1970): “Sí, yo soy don Lope. Ha venido a ser mi historia. Muy liberal, muy anticlerical al principio, y, a la vejez, sentado en una camilla tomando chocolate, ¡qué maravilla de chocolate!, hablando con tres curas. Y la nieve, afuera.”⁸⁶

Esta evolución y trilogía se corresponde a su vez con la persona y obra de Benito Pérez Galdós, cuyas novelas *Nazarín*, *Halma* y *Tristana* adapta el calandino, convirtiendo a la segunda en “una *Nazarín* con faldas.” *Simón del desierto*, a su vez, proviene de sus recuerdos con Lorca y de su interés por el ascetismo. La reformación de

⁸⁶ Cita procedente del libro *Conversaciones con Luis Buñuel*, por Max Aub. [AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. 1ª ed. Madrid: Aguilar, 1985.]

Buñuel, podríamos llamarlo también madurez, se demuestra en un cine más seco, más “español” y de un estilo más literario. *Nazarín*, obra con la que comienza este cambio, se distingue enormemente del resto de obras mexicanas anteriores. La protagoniza un joven Paco Rabal, que pese a intercambiar el espacio y el tiempo de la novela manchega por el México de la dictadura de Porfirio Díaz, supone el punto español en el equipo. También elimina el carácter superficial acorde con el público, pudiendo centrarse de lleno en profundizar sobre el personaje, aparentemente unidimensional. Huyendo de estilismos o escenas surrealistas (excepto para la visión del Cristo riendo) Buñuel experimenta con una estructura novelesca de escenas sucediéndose durante el viaje, como intentaría más adelante con *La Vía Láctea*.

*“Nazarín se benefició de una fotografía polvorienta, terrestre, verídica, que fusiona con sus grises el suelo y el cielo, al hombre y su hábitat. Ese tratamiento visual quedó reforzado por el hábil decorado de Edward Fitzgerald, que no oculta cierto toque de reconstrucción artificial en consonancia con el apacible y ficticio refugio de Nazarín en el que se inicia la cinta... La cámara de Buñuel va pegada a la tierra, y apenas se permite una estrecha franja de cielo, como es habitual en su cine.”*⁸⁷ Agustín Sánchez Vidal

Nazarín nos presenta al Padre Nazario, fiel seguidor de los Evangelios de forma modélica, quien vive miserablemente a costa de darlo todo por los pobres. Estos abusan constantemente de su misericordia y buenas intenciones, dejándole sin nada y pudiendo sobrevivir únicamente gracias a la caridad. Al principio de la película un par de ingenieros a quienes extraña su condición le preguntan acerca de por qué aguanta estas miserias. Las respuestas le definen como un rebelde, un cura que va por libre y no siente honor alguno, incluso molestándose por hablar demasiado de sí mismo. No se niega a recibir una donación pero en cuanto pasa alguien que considera más necesitado se la entrega. Su fe está en que su palabra a los pobres, por pequeño trabajo divino que pueda hacer, podrá mejorar el mundo. Confía en la humanidad, pues no la conoce. Nazario no sufre ni siente, no responde a quienes le roban o insultan.

⁸⁷ Cita procedente del libro *Luis Buñuel*, por Agustín Sánchez Vidal. [SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.]



Fig. 52. El Cristo sádico, riendo y a medio ahorcar. (Fuente: fotograma de Nazarín)

Por el contrario hace aparición Beatriz intentando suicidarse debido a que El Pinto la ha abandonado. Fracasa en colgarse y únicamente continúa viviendo haciendo las tareas domésticas, añorando la pasión que tanto dolor le trajo. Andara, una violenta prostituta que es herida en una reyerta, se esconde en la casa del cura, quien no puede negarse a protegerla pese a estar obligado a decir la verdad si alguien le pregunta por ella. Durante la noche, embriagada y delirando, Andara imagina al Cristo de un cuadro riéndose sádicamente, ensangrentado y con una soga alrededor del cuello (como Beatriz). Mientras, Nazario recita en latín “*mea culpa... mea culpa... mea culpa...*” Cómo la culpabilidad cristiana, su superioridad moral respecto al resto de los humanos pecadores, se convierte en el sadomasoquismo del alma, alejándose del cuerpo.

Andara expone preguntas casi infantiles, como las que podría tener Buñuel de pequeño, en las que uno se cuestiona la religión de forma racional pero inocente y precaria. El convencimiento de Nazario a la hora de explicarlas, al comienzo de la película, se corresponde durante prácticamente toda la película. El personaje no parece evolucionar, pues pese a que Andara quema su casa con la ayuda de Beatriz para borrar su rastro, obligándole a salir al campo y caminar en busca de alguien a quien ayudar, totalmente quijotesco, Nazario continúa exponiendo esa misma seguridad y convicción en su fe. No tiene duda alguna de su labor para con Dios. Sus encuentros contra

“molinos”, como cuando intenta trabajar en una obra a cambio de únicamente la comida, despertando la furia de sus compañeros por la competencia desleal, y sin querer comienza una sanguinaria represión. Represión que ni siquiera advierte, distrayéndose con una rama de olivo. Progresivamente con un aspecto más “mesiánico” Nazario se reencuentra con Andara y Beatriz, quienes le piden que rece a Dios para salvar a la sobrina de esta última, gravemente enferma. La situación es esperpéntica, con el cura inmóvil y asustado ante los gritos y convulsiones de las mujeres, que se comparan con los de un ritual pagano, rodeando a la niña de helechos y hierbas. Incapaz de hacer otra cosa Nazario pide a Dios que la cure como sea, incluso si es a cambio de su vida. La niña mejor al día siguiente, y Beatriz y Andara se dedican a seguir al cura, confiando en que obra milagros y queriendo aprender de su palabra. Al principio el padre se niega, fiel a su obra de fe solitaria, pero finalmente cede. Esto no hace sino revelar aún más su presencia humana, creando un conflicto entre las dos mujeres, parafraseando a Caín y Abel, que compiten por sus palabras, atención y amor. Beatriz, que está enamorada de él sin saberlo, despierta sus pasiones, a las cuales se refiere temerosa como una enfermedad. “*Pues yo digo que son demonios*”, opina Andara, quien envidia la relación entre el padre y Beatriz, deseando también amor. El padre las reúne como hermanas,



Fig. 53. Nazarín, entre Caín y Abel, se distrae con un caracol, ignorando a ambas. (Fuente: fotograma de Nazarín)

pero sin entender realmente el conflicto ni dejar de mirar el caracol de su mano, obviando los pecados que su propio cuerpo provoca y banalizando el amor que crea a los humanos frente al amor divino que creó el mundo.

Finalmente los tres son detenidos por adulterio, criticados por las gentes de la zona, y aprisionados. Nazario es maltratado por parte del resto de prisioneros sin defenderse, fiel a su ciega devoción, prefiriendo perdonarles como Cristo en la cruz. Uno de los pecadores allí encerrado, haciendo paralelismos a la escena de Cristo en la cruz junto con los ladrones, le dice "*Usted en el lado bueno y yo en el malo, ninguno de los dos servimos para nada.*" Ante el evidente fracaso y sinsentido de su obra (Beatriz obligada a irse con El Pinto, aferrada a sus instintos pasionales pero rota por su desobediencia a la fe y al amor a Nazario, y Andara encerrada y alejada de Ujo, un enano que ha sido el único en quererla realmente: "*Tú fea, tú pública, pero yo te estimo*") Nazario es conducido en la escena final a prisión, viviendo una verdadera crisis de fe. En la escena más icónica de la película una mujer le ofrece como limosna una piña pero el cura, en un principio asustado, se aparta. Suenan los tambores de Calanda, símbolo buñueliano de la duda y la crisis. Nazario se para y la mujer insiste. Vuelve a negarse, pero en el último momento la agarra, aceptándola. "*Que Dios se lo pague, señora.*" Camina cargando con la piña, cabizbajo y arrancando unas lágrimas, dudando por primera vez de su fe y su existencia, terminando la película. La escena final de la piña, objeto de controversias sobre su significado final, fue improvisada por Buñuel.

*"Este final no estaba en el script. Muchas veces Luis actuaba por una especie de intuición repentina que parecía fruto de grave meditación."*⁸⁸ Julio Alejandro

La duda, que aparece por fin convirtiendo a Nazarín en un ser humano, se ha confundido en ocasiones (como hizo Octavio Paz) con pérdida de la fe: "*Ha perdido a Dios pero ha encontrado el amor y la fraternidad.*"⁸⁹ El mismo Buñuel corrigió esta

88 Cita procedente del artículo periodístico *Algunas claves sobre el cine de Luis Buñuel*, Diario 16 Aragón, 30 de julio de 1993 - Recogido del libro de J.A. Román Ledo: *Julio Alejandro. Guionista de Luis Buñuel. Una vida fecunda y azarosa* (2005) y citado en *ObsesionESbuñuel*. [CASTRO, Antonio (Editor). *ObsesionESbuñuel*. 1ª ed. Madrid: Ocho y Medio, 2001.]

89 Cita procedente del libro *La búsqueda del comienzo: Escritos sobre el surrealismo* por Octavio Paz. [PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo: Escritos sobre el surrealismo*. 2ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.]



Fig. 54. Nazarín carga con la piña en la escena final, cabizbajo y llorando, totalmente roto y, por primera vez, dudando. (Fuente: fotograma de Nazarín)

afirmación: “Una fe de tal fuerza y pureza, pensemos lo que pensemos, no se derrumba fácilmente. Ciertamente, la fe de Nazarín vacila, es "tocada" peligrosamente, puede ceder, de hecho, pero también puede renacer.”⁹⁰ Nazarín, a diferencia de Don Quijote, no está loco, y esto es lo que le impide en un principio convertirse en un caballero de la fe como Kierkegaard consideraba. La duda y crisis de fe era necesaria, por tanto, para pasar de una fe ciega (caballero de la resignación infinita, quien lo acepta todo por una gran causa, pudiendo sobrellevarlo) a una fe existencial, en eterno conflicto y cuya derrota, ya omnipresente e inevitable, le convierte en una trágica figura, desesperada, cuya pasión creará a su propio Dios. Eso si Nazarín decide creer, al igual que Unamuno entre lágrimas, pues el final es abierto. El conflicto kierkegaardiano de la película (y la trilogía) puede extenderse al del Idealismo frente al Materialismo (expresado en este caso mediante un existencialismo individual y personal) en la crítica que Kierkegaard realiza de la obra de Hegel.

90 Cita procedente del artículo *Volviendo a Nazarín en su 50 aniversario*. Consultado en la web *En torno a Luis Buñuel* [10 de junio de 2018] Disponible en: <https://lbunuel.blogspot.com/2014/12/nazarin-1958.html>



Fig. 55. El amor de Viridiana únicamente sabe ir en una única dirección. (Fuente: fotograma de Viridiana)

En *Viridiana* tenemos en base la misma historia que con *Nazarín* pero desde un prisma más erótico y reprimido. Viridiana es una joven y feliz monja que no posee familia aparte de su tío Don Jaime, quien le pide su compañía durante unos días en su solitaria finca. La chica obedece a su superiora, quien le dice que le debe todo a ese hombre, y se presenta allí, resultando evidente la atracción sexual del viejo por ella, quien es además idéntica a su difunta esposa, que falleció en la noche de bodas. Él intenta que ella se quede a vivir con él, aferrándose a la pena, pero ella decide ser fiel a su palabra con Dios, asustada de los gustos de su tío. Viridiana es una chica temerosa del mundo que hasta ahora ha vivido protegida en el convento, sin poder separarse del amor divino como forma de vida, olvidando cualquier realidad física para con ella. Incluso le da vergüenza ordeñar a una vaca, inocente pero completamente inservible en cualquier sociedad. Su equipaje se compone de una cruz, los clavos de Cristo y una corona de espinas, prefiriendo dormir en el duro suelo, complaciendo en lo posible a su tío hasta que llegue la hora de marcharse. Pero éste la presiona en su última noche, pidiéndole que se vista con el vestido de boda de su tía, y, ayudado por la criada Ramona, consigue drogarla y tenerla a su merced. Don Jaime la besa e intenta desnudarla pero se arrepiente de sus actos y se reprime, no queriendo verse un

monstruo. A la mañana siguiente, para intentar retener a su sobrina, le cuenta que se acostó con ella y que por tanto ya no es pura ni puede servir a Dios. Viridiana, aterrorizada, huye de allí lo más rápido que puede, pese a que su tío intenta explicarle que era una mentira. Finalmente se verá atada a ese lugar después de que Don Jaime se suicide colgándose de un árbol, incapaz de volver al convento y traumatizada, dispuesta a recuperar su virtud divina mediante el trabajo para los pobres. La llegada de Jorge, el hijo ilegítimo de Don Jaime que hereda la finca y pretende reformarla y conseguir que de beneficios, supone el contraste sexual a su tío, atrayendo y repeliendo a la vez a una Viridiana que se dedica a traer a un grupo de pobres mendigos a la casa para cuidarlos, alimentarlos y procurarles una ocupación en sus vidas para traerlos al lado de Dios. Los conflictos que causarán estos mendigos, más interesados en comer y vivir bien que en trabajar, culminarán en una orgía desarrollada en el salón de la casa ante la ausencia de sus dueños, destrozando las mesas, las ropas y los discos. La famosa imagen de *La Última Cena* de Da Vinci es aquí reformulada con los mendigos, con el ciego en el lugar de Jesús, siendo tomada por la entrepuerta de una de las mujeres, entre risas. Al aparecer Viridiana dos de los mendigos intentan violarla, siendo salvada por su primo y el conflicto entre los dos atacantes. Al final de la película Viridiana renuncia a su ocupación religiosa y se presenta en el cuarto de su primo, donde estaba éste con Ramona. Él la invita a pasar, pese a los nervios de ambas mujeres al verse, e intenta calmarlas y sentarlas en la mesa, donde le va a enseñar a jugar al tute, en clara alusión al sexo. Las palabras finales, de Jorge, se funden con la música rock más juvenil: “*No me lo va a creer, pero la primera vez que la vi me dije “mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo”.*”

Viridiana esconde un gran número de símbolos y alusiones, además de chistes propios de su autor. Desde convertir a Viridiana en una santa perfecta que aún bajo las capas de ropa recatada no puede evitar poseer atractivo sexual, al igual que poseía Nazarín, a sugerir todo un elemento sádico con la cuerda de la comba, con la que se ahorcó Don Jaime, con la que juega sin más importancia Rita, la hija de Ramona, y con la que se hace un cinturón uno de los mendigos que intenta violar a Viridiana, agarrándose ésta a la cuerda cuando es forzada. El resto de elementos fetichistas, abundantes en la película, incluyen a Don Jaime colocándose el corsé o los zapatos de

su amada fallecida o a Viridiana rezando a sus artículos religiosos funebres. En todo momento la persona de Viridiana resulta ridícula tanto al mundo como al espectador, pareciendo casi más un chiste. Su fe responde a la protección que le da el convento del mundo exterior, miedos que le han sido instaurados a base de mentiras en cada momento: la religión, la caridad o cuando Don Jaime la hace creer que la violó. En todo momento Viridiana es una víctima que no sabe defenderse, ingenua y tentativa para los hombres que la rodean.



Fig. 56. La recreación del cuadro, aparentemente improvisada por Buñuel, supone uno de los “ataques” más famosos de la obra, colocando justo al ciego en el lugar de Jesús. (Fuente: fotograma de Viridiana)

Viridiana, al igual que Nazarín, se entrega a un idealismo sin fin, tratándose en este caso de una caridad que parece convencerla de hacer bien al mundo al ayudar a esos pobres. La verdad es que, como en la escena del perro, en la que Jorge, más que conmovido enfadado con la actitud de su prima, limpia su conciencia al comprar un perro que ve atado siguiendo a un carro, dispuesto a acabar con el sufrimiento del animal, para nada más darse la vuelta cruzar otro carro con otro perro andando, dejando Buñuel en el aire la intencionalidad real de esta práctica. Como hizo en la anterior película critica que las acciones de estos personajes en el mundo tengan una finalidad puramente espiritual e idealista, más dirigida a su superioridad moral y sadismo cristiano que a procurar una solución real al problema.



Fig. 57. Por mucho que Jorge rescate a un perro, otro pasará atado a su lado. Lo mismo para Viridiana y sus “pobres”. (Fuente: fotograma de Viridiana)

El conflicto **Idealismo vs. Existencialismo** es el centro de la crítica que **Kierkegaard** realiza de la obra del filósofo **Hegel** (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, filósofo alemán cumbre del llamado “Idealismo alemán”). El Idealismo hegeliano busca sistematizarlo todo, ofrecer una visión universalmente objetiva de todo. Esto reduce a la vida humana a ser un miembro ínfimo de la Historia, cuyo motor es dialéctico y formado por el choque de dos ideas contrarias, haciéndose avanzar así. Hegel buscaba, por tanto, tanto una verdad absoluta como una ética objetiva, que todos debiéramos seguir y que hiciera de todos felices. El comportamiento humano se deduce así de la masa, siendo esta la base dialéctica que asume el marxismo, aunque aplicándola a una perspectiva materialista. Se elimina la individualidad frente a ese algo superior, ya pueda ser Dios o la Historia, sin asumir la existencia de lo sobrenatural, de los milagros, dejando en manos de los hombres como herramientas la acción divina. No supone más que un camino moral para sobrellevar la existencia. Pero un camino ciego. Nazarín o Viridiana suponen ejemplos de idealistas hegelianos, no creen en los milagros ni en la acción directa de Dios o alguna fuerza superior, sino en la realidad humana como un todo ordenado y claro en el plan divino, subordinándose. “*La razón rige el mundo (...) y todo lo demás está subordinado.*”⁹¹ El hombre pertenece a Dios, pues su idea lo

⁹¹ Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*, por G.W.F. Hegel. [HEGEL, G.W.F.. *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004.]

gobierna todo, pero no son iguales, para lo cual los hombres deben despojarse de su naturaleza finita y hacer de su espíritu algo sí infinito, elevándose hacia Dios.

La crítica que se hace de esto en la trilogía de películas por parte de Buñuel hace referencia a la que hizo Kierkegaard del Idealismo hegeliano: recuperando al hombre y su existencia. Así, cuando Nazarín se encuentra con una mujer agonizando de peste e intenta rezar por ella, llamando al cielo, sólo recibe como respuesta de la mujer “*No cielo; Juan.*” llamando a su amado. Esta frase y expulsión del sacerdote de la habitación, que supone un añadido del director a la novela, proviene de la novela del Marqués de Sade *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*. Kierkegaard, que al contrario que Hegel no propuso una filosofía sistemática, sino una personal y subjetiva, denuncia que el Individualismo olvida por completo a la persona, al individuo, diluyéndolo en el sistema. “*Considera un atentado al núcleo más íntimo de la misma, cuya libertad e individualidad son sacrificadas a la necesidad y universalidad de la idea.*”⁹² Defiende que la existencia humana debe estar en el centro de todo sistema, y que ,como cada persona es única, cada sistema es subjetivo. Por esto uno debe crear su propia fe a base de dudar. Viridiana, al contrario que Nazarín, no parece querer continuar un camino religioso, pues descubre su humanidad y el mundo hacia el que había sido tan inocente. Como siempre ha hecho en su vida, débil, busca protegerse bajo algo o alguien, en este caso su primo Jorge. Su existencia está vacía de otra cosa. Ha conocido la desesperación y se ha enfrentado como humana, escogiendo entre lágrimas a los hombres, mientras Nazarín escoge la duda perpetua, cargando con la piña. Kierkegaard cree que cada persona tiene la libertad de elección de creer o no, y que por lo tanto un sistema dogmático, que no supone una elección sino una imposición, llevará finalmente a un conflicto interno. Son las acciones individuales las que darán forma al mundo, el despertar espiritual debe ser subjetivo. Pese a lo complicado y nihilista que pueda parecer esta confianza en la libertad humana y en que ésta de en su totalidad un salto de fe, como parece ser el dejar en manos de los mendigos la casa a cambio de una educación espiritual, Buñuel tampoco se moja, dejándonos con preguntas para el espectador, no con una moraleja.

92 Para la elaboración de este apartado se ha servido del libro *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, por Eusebi Colomer. [COLOMER, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. 2ª ed. Barcelona: Herder, 2009.]



Fig. 58. (arr.) y Fig. 59. (abj.) El ángelus y su montaje con la ruidosa obra. La silenciosa oración contra el trabajo material. (Fuentes: fotogramas de Viridiana)



El conflicto Idealismo vs. Materialismo también se deja ver en ambas películas, enfocándolo el calandino desde su contradicción de educación religiosa con juventud revolucionaria. En Nazarín el cura, nada más comenzar su periplo al campo, se ofrece a trabajar a cambio de la comida, creando una pelea entre los guardas y los obreros, tras lo cual el sacerdote desaparece sin haber solucionado nada. En Viridiana volvemos a tener como símbolo del materialismo marxista al obrero y la construcción, en este caso frente a la escena del Ángelus que la monja profesa con los mendigos. El contraste del ruido de las obras con la ensayada misa compone una escena muy rica y representativa de esta lucha.

Kierkegaard separa a los hombres de Dios, haciendo más complicada la fe, como lo fue para Unamuno. El racionalismo sólo parece ser una fase más en la inevitable desesperación humana, mas Kierkegaard honra a estos héroes trágicos que se apegan a su fe inútil. Esta “Conquista de lo inútil” (como titula Werner Herzog sus memorias) conlleva una poesía vital puramente humana. Poesía que Buñuel recreó con los hurdanos, con la pasión desenfrenada y, ahora, con las tragedias religiosas de Nazarín y Viridiana. Pero es ahora que llegamos al último eslabón, al más extremo y negro de todos: Simón.



Fig. 60. La tentación visita a Simón tres veces, ante las cuales se muestra impasible y fiel al Señor. (Fuente: fotograma de Simón del desierto)

Simón del desierto es una gamberrada. Como preludeo a *La Vía Láctea*, donde podrá dar una visión completa de su “humor hereje”, supone casi una comedia a la vez que documental sobre la vida de Simeón el estilita, un asceta y anacoreta⁹³ que decide hacer penitencia sobre una columna para toda su vida. La idea para este personaje le parecía a Buñuel mucho más extrema que la de los dos religiosos anteriores, por lo que

⁹³ Religioso que pretende la perfección espiritual aludiendo a la soledad y al aislamiento para evitar el pecado.

aparte de crítica y burla podía servirle para expresar una visión sobre la condición humana mucho más ennegrecida y nihilista. Ya no sólo por la parte teo-céntrica y anti-humana que muestra Simón (*“La más despreciable de tus criaturas es el hombre, Señor. Su sola presencia me aleja de ti.”*) sino también por los propios humanos que pasan por el relato. Simón no se considera persona sino un propósito, un trabajo de Dios. Por eso se castiga, innecesaria e inútilmente, como cuando rechaza una bendición de un sacerdote, asustado y rogando que no es digno sino un pecador más. Desprecia a la humanidad e intenta olvidar que pertenece a ella. El Diablo, interpretado por Silvia Pinal, únicamente está ahí para hacerle ver la verdad.



Fig. 61. (izq.) y Fig. 62. (der.) La madre de Simón (izquierda) trabaja y trabaja tejiendo, pero finalmente su vínculo (derecha) es cortado. (Fuentes: fotogramas de *Simón del desierto*)

El medimetraje comienza cuando Simón lleva seis años, seis meses y seis días subido en su columna (número diabólico con claras connotaciones irónicas) y una congregación se reúne en su honor. Una familia rica por la que parece haber obrado un milagro ha construido para él una columna aún más alta, a la cual trasladan al asceta, alejándose aún más de la humanidad. Al pisar el suelo para el traslado la gente se le echa encima, algunos besándole los pies y otros arrancándole parte de su escueta ropa, y su madre aparece, rogando poder vivir junto a él, aunque sea para verle desde abajo. Lo primero que hace Simón es despreciarla y llamarla necia por abandonar su hogar, y lo segundo es despedirse de ella *“en esta vida”*, negándola a partir de entonces pues *“el amor que te tengo no podrá interponerse entre el Señor y su siervo.”* Cuando está ya arriba pide a la multitud que rece con él, es entonces cuando comienzan a pedirle ayuda y un hombre cuyos brazos fueron mutilados por robar le pide un milagro. Simón

obedece a la muchedumbre y reza con ellos, reapareciendo los brazos del hombre. Aquí es cuando comienza el humor buñueliano, pues nada más cumplirse esta acción divina (a la cual todos parecen estar muy acostumbrados, sin signo alguno de espectacularidad) todos se levantan y vuelven a sus hogares, corriendo la hija del hombre a ver si sus manos eran iguales que antes y éste respondiendo por primera vez con ellas para pegarle una colleja y apartarla. Dos hombres comentan el milagro, contentos por haber visto uno finalmente, pero enseguida cambian de tema y se preguntan “por el pan”. Así pues Simón se queda solo, como siempre, exceptuando a su madre abajo y un cuarteto de sacerdotes que quieren rezar con él. Pero al pasar una mujer (Satán, Silvia Pinal) Simón le hace ver a uno de ellos que puso la mirada sobre ella, desobedeciendo las Sagradas Escrituras. Su extrema exigencia y rechazo a la simple duda le convierte en un ser que, pese a ser considerado un santo, no cae demasiado bien. Buñuel nos hace ver su egoísmo y martirio, en el que se olvida de la comida que la gente le trae pero a su vez se olvida de su madre, quien abajo tiene que trabajar duramente para sobrevivir en el desierto. La imagen que le enamoró de esta historia se la dio Lorca: al alimentarse únicamente de lechuga sus excrementos debían ser similares a los de una cabra, lo cual le daría a su columna el aspecto de una vela con la cera derretida. Llegado un punto, incluso, decide sostenerse sobre una sola pierna para poder ser más digno de Dios, imagen que Buñuel toma como si fuese una cigüeña. Hacia el final la comunicación de Simón es únicamente con los animales y plantas, a quienes se limita a bendecir continuamente. Su propia mente va olvidando a su cuerpo, como cuando olvida lo que estaba diciendo, terminan en sermones en latín repetidos e interminables, o como cuando un sacerdote sube a su columna y trata de explicarle lo que es la posesión, pero el asceta es incapaz de distinguir entre “tuyo” o “mío”, pues todo debe ser de quien más lo necesite o lo quiera. Este sacerdote finalmente tira la escalera de Simón, dejándolo desconectado del mundo y suponiendo la ruptura del “cordón umbilical” que le unía ya escasamente a su madre (el esfuerzo de la madre por tejer, usando el hilo como símbolo de esa unión). También es incapaz de distinguir entre el enano y la cabra, bendiciéndoles por igual y despertando la furia de éste, quien además se insinúa que tiene relaciones con su mascota. Hace expulsar de la orden religiosa a un joven, inocente pero que cree soberbio, hasta que le creciera barba. Estos

dos personajes (el enano y el joven) son los dos personajes que escuchan al demonio por la noche en el desierto, asustados y arrepentidos.

El Demonio se le aparece a Simón en tres ocasiones. La primera lo hace vestida de colegiala del siglo XX jugando con un aro y enseñando sus piernas y pechos a Simón para intentar seducirle, hasta llegar a clavarle un hierro para hacerle reaccionar, pero no cede. La segunda ocasión lo hace disfrazada de “El buen pastor”, intentando hacerse pasar por Dios, reconociendo a Simón sus logros “Tu ascesis es sublime (...) bienaventurados los que sufren” a lo cual él responde “*Quiero morir en ti, Señor. Dígnate a recoger mi alma.*”, invocando de nuevo el *Cupio Dissolvi*. Satán intenta acercarse a Simón a través de la soberbia de sus acciones, entristecido por su sacrificio en vano y no aprovechar la vida que Dios le ha dado, recordándole que sucumbirá como él hizo, cayendo de su anterior gloria de Dios. Pero Simón le responde de nuevo sin perdón, a lo cual el Diablo le grita “*¡Que yo bien estoy como estoy, grandísimo puerco!*” antes de alcanzarle con una honda. Y como predecía se aparece una tercera vez, esta vez en su forma real, llevándose al protagonista en un viaje en el tiempo al futuro, a un futuro donde finalmente habrá caído, sin morir e incapaz de entregarle su alma a Dios, atrapado en su ciega ventura. La escena final, en un club de Nueva York con una incesante música a la cual el Diablo llama **Carne Radioactiva**, el baile final, nos presenta a un Simón con un aspecto beatnik y nihilista compartiendo mesa con Silvia Pinal, quien le informa de que no podrá volver pues su columna ahora tiene un nuevo dueño. “*Vade retro*” (“Volver”) dice él. “*Vade Ultra*” (“Ir más lejos”) contesta ella, antes de entrar en la pista de baile.

Este apresurado final, debido a la falta de presupuesto, dejó a la película con tan sólo cuarenta y cinco minutos de metraje, siendo la última película que rodaría Buñuel en México y con la pareja Pinal-Alatriste, hartos de las infames condiciones. Pese a las dificultades *Simón del desierto* fue muy bien recibida, ganando el León de plata de Venecia o el FIPRECI.

Simón supone el ejemplo de la caída que podrían haber padecido Nazarín o Viridiana. Mientras que la fe de los dos primeros estaba impulsada por la cultura o el miedo Simón no poseía más que arrogancia. El Cristo que ríe sádicamente. Su sacrificio

humano es totalmente intencional, buscando llegar a Dios. El *Cupio Dissolvi*, pese a todo, es una de las paradojas de la religión cristiana, pues el suicidio está penado. Simón rechaza su existencia de manera severa, rechazando comer, a su familia y al mundo, y colocándose cada vez obstáculos mayores con tal de ser digno. Interiormente su único deseo es que su cuerpo ceda finalmente y pueda liberar así a su espíritu. El Diablo únicamente lucha por traerle de vuelta a la Tierra. Mientras que Nazarín y Viridiana aprenden y tienen conflictos, creándose la duda y su elección, Simón lo rechaza todo, siendo un caballero de la infinita resignación. No acepta la duda ni su debilidad, por lo cual no podrá sentir desesperación alguna o miedo. Nunca podrá alcanzar la verdadera fe existencial. Por esto el Diablo le lleva al futuro, al fin de la Historia, donde su desgaste le ha dejado vacío y sin ser nadie. No ha conseguido nada y sigue negándose, sin poder volver atrás pero tampoco queriendo continuar hacia delante (el baile). Se queda sentado hasta el Fin, indigno. Si anteriormente en el film los sacerdotes proclamaban la **Apocatástasis**, aquí se cumple, significando “restauración” o el final de todo, donde tanto pecadores, incluyendo al Demonio, como no pecadores se unirán con Dios, constituyéndolo él todo. Simón es el único que se queda fuera.



Fig. 63. El Simón final, cínico y con aspecto beatnik, no quiere creer ya en nada, incapaz de avanzar o de volver, incapaz de dar un salto de fe. (Fuente: fotograma de Simón del desierto)

Finalmente para este punto vamos a considerar la evolución de estos tres personajes y su influencia en la trayectoria de Buñuel. Pasando de una fe verdadera y que duda con Nazarín, a una que se entrega al mundo y al amor con Viridiana, hasta llegar finalmente a un Simón vacío e irónico que se queda fuera de Dios pero también de los hombres, lleno de odio y sin querer tomar ningún bando. El cine de Buñuel se oscurece aún más a la vez que pierde tanto peso y seriedad. Recupera la voz socarrona que le impulsó en su juventud, dedicándose más a jugar y disfrutar haciendo cine, sin nada que demostrar a partir de entonces. En *La Vía Láctea* o *El discreto encanto de la burguesía* sus personajes son mucho más simples, estereotipados y sin cambios. Únicamente están presentes para permitir el juego del director, a través de las escenas surrealistas que más atraían la atención con su cine, buscando una provocación más directa y aludiendo al terrorismo para recuperar el surrealismo. Abandona así Buñuel, por desgracia, una obra cuya profundida religiosa y mística es excelente, habiendo atraído a numerosos estudiosos y curiosos con un discurso sobre la fe humano y unamuniano, rechazando a Dios o la religión para creer en los hombres y en uno mismo. La función de la fe, al fin y al cabo, es la de procurar una existencia sin miedo a la Muerte, no todo lo contrario.

7. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar las relaciones e influencias colman el cine de Luis Buñuel, haciéndolo un objeto complejo y contradictorio en el que no es fácil adentrarse, pues hay que confiar en su propio misterio y no en el razonamiento o una respuesta concreta. La gran variedad de obras y temas recorren una carrera de cinco décadas en una vida llena de cambios y acontecimientos históricos muy importantes. Así, podemos considerar su cine una culminación ideológica de muy diversas corrientes artísticas o filosóficas que alcanzan en el siglo XX (justo en cuyo comienzo nace Buñuel) su cénit: el existencialismo, el psicoanálisis, el surrealismo o el ateísmo. Buñuel sirve de puente entre nuestro pasado y nuestro futuro, entre progreso y tradición, conflicto más interno y existencial del que nos atrevemos a relatar.

Teniendo en cuenta el profundo trasfondo religioso en la vida de Buñuel junto con la importancia de la subversión y la revolución el existencialismo cristiano supone para sus ideas tanto un arma como una amenaza, recayendo sobre los temas unamunianos de la muerte y España como elementos ineludibles para su persona. La aceptación de estas verdades se refleja en el desarrollo de una individualidad complicada, tan propia como contradictoria, y tan dudosa de sí misma como confiada en su fe. Buñuel y sus personajes se mueven, como Kierkegaard o Unamuno, entre la revolución del alma y el miedo a la nada. Entre creer y matar a Dios. El esperpento, la ironía o la burla son herramientas empleadas con asiduidad en sus obras, buscando la subversión de la importancia de todas las cosas como evasión. Si primero realiza con *Nazarín* su obra más seria, a continuación utiliza su historia como creadora de polémica con *Viridiana* y finalmente se burla de él mismo con *Simón del desierto*, en un final donde nada importa sino quererse los unos a los otros, nada de Dios, sino un mensaje verdaderamente cristiano.

En cuanto al objetivo principal de este trabajo se ha buscado relacionar lo más adecuadamente posible la filmografía ateo-religiosa de Luis Buñuel con la corriente filosófica existencialista cristiana que desarrolla inicialmente el danés Søren Kierkegaard en torno a la necesidad de la fe y su paradoja circular y cómo el español Miguel de Unamuno retoma este pensamiento en su propia crisis personal y define la

necesidad existencial del ser humano con crear su propio Dios personal a partir de su fe y de la duda, siempre partiendo de una investigación exhausta y objetiva a partir de los textos preexistentes, tanto del cineasta como de ambos filósofos, y de las conexiones y críticas ya realizadas, apoyándome para la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado en algunas asignaturas del Grado en Comunicación Audiovisual. Para ofrecer un ensayo lo más sólido posible se ha investigado y contrastado numerosas fuentes de información, desde una amplia bibliografía ensayística, biográfica y artística hasta crítica y de opinión.

Para el desarrollo correcto de los objetivos específicos se ha estructurado el Trabajo de Fin de Grado respecto al punto 6 (Análisis de Casos filmicos) que supone la consecución y unificación de todos los puntos anteriores, cuya misión era responder a cada elemento específico del autor:

- Mediante la introducción de una biografía extensa y detallada, centrada en las personalidades que conoce y las corrientes clave de su vida, se ha buscado una comprensión general de quién era Luis Buñuel Portolés, nacido en Calanda y profundamente tanto tradicional como surrealista como español. Las épocas que recorre su vida y que quedan marcadas en la Historia.
- Tras el desarrollo de esta biografía, y junto con el punto 4, dedicado a la amplitud de corrientes y contradicciones de las que nacen sus obras, se ofrece un repaso a sus influencias y estilo, explorando cómo evoluciona desde un surrealismo estético y formal hasta uno muy propio y que acoge elementos e historias de corte realista, centrándose en temas mucho más serios y profundos.
- La consecución del punto 4 y el punto 5 nos unifica la religión como trasfondo inconsciente para Buñuel, marcando su vida ante un límite asfixiante que es la muerte, como Unamuno define, desarrollando una necesidad entre creer y no creer cuyo choque de fuerzas interno marca una obra llena de conflictos y crisis existenciales.

- El sexo y los sueños como manifestación de la esclavitud ante las pasiones y la libertad de estas, dualidad humana que reprime y libera a la vez.

Por último, y referente a los objetivos generales, se ha buscado demostrar los conocimientos y capacidades adquiridos durante el curso de este Grado en Comunicación Audiovisual, centrándome en ciertas asignaturas específicas que han sido de gran ayuda a la hora de navegar y desarrollar este trabajo entre tantísima información. Especificando asignaturas que han servido de gran apoyo e incluso de expansión del conocimiento requerido, puedo mencionar *Historia y Teoría Cinematográfica*, más concretamente su rama de *Historia del Cine Español* y la asignatura aparte en concreto que cursé en la Universidad de Sevilla, *Mitos e Imaginario de la Sociedad de masas*, cuya profundización en cómo los mitos y el inconsciente influye en las narrativas más modernas ha sido de un valor incalculable, o *Evolución de las representaciones icónicas* a la hora de analizar y comprender una obra artística. Todas han sido muy importantes tanto para la consecución del objetivo principal como para los objetivos.

Finalizando, querría añadir la pasión y ganas que he puesto en este proyecto, una indagación y profundización personal en la obra de un autor que me apasiona y que, en mi opinión, es uno de los valores artísticos más importantes para nuestro país. También resaltar que la entera orientación e interpretación que he hecho de su obra es propia y subjetiva, pudiendo estar como todo análisis o ensayo equivocado o confrontado con los de otros sujetos. Pero creo que la parte más importante es el debate que pueda sacarse de ello, el cual mantenga a estas obras con vida y nos pueda dar más caras del puzzle. Lo que pretendo con este trabajo es poder otorgar mi opinión al ya manido tema buñueliano con la esperanza de encontrar una respuesta y sacar nuevas conclusiones, puntos de vista y obras. Es de lo que considero que vive cualquier arte.

8. BIBLIOGRAFÍA

A continuación presentaré los recursos y fuentes de información utilizados y referenciados a lo largo de este trabajo, al igual que durante su planteamiento y desarrollo:

➤ **Libros impresos y monografías similares**

ALCALÁ, Manuel. *Buñuel: Cine e ideología*. 1ª ed. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973.

AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. 1ª ed. Madrid: Aguilar, 1985.

AUB, Max. *Manual de Historia de la Literatura Española*. 1ª ed. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.

BAXTER, John. *Luis Buñuel: Una biografía*. 1ª ed. Barcelona, [etc.]: Paidós, 1996.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

CASTRO, Antonio (Editor). *ObsesionESbuñuel*. 1ª ed. Madrid: Ocho y Medio, 2001.

CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana. *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

COLLADO, Jesús-Antonio. *Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa*. 1ª ed. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

COLOMER, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. 2ª ed. Barcelona: Herder, 2009.

HEGEL, G.W.F.. *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*. 1ª ed. Barcelona: Blackie Books, 2012.

IBARZ, Mercé. *Buñuel documental: "Tierra sin pan" y su tiempo*. 1ª ed. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 1999.

IBARZ, Mercé. *Luis Buñuel: Tierra sin pan y los nuevos caminos de las Vanguardias*. 1ª ed. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999.

KIERKEGAARD, Søren. *El concepto de la angustia*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

KIERKEGAARD, Søren. *Migajas filosóficas*. 1ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 2016.

KIERKEGAARD, Søren. *O lo uno o lo otro*. 1ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor y temblor*. 1ª ed. Madrid: Tecnos, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. 1ª ed. Madrid: Createspace Independent Pub, 2017.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo: Escritos sobre el surrealismo*. 2ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. 2ª ed. Zaragoza: Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2004.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2016.

UNAMUNO, Miguel de. *Diario íntimo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2017.

UNAMUNO, Miguel de. *La agonía del Cristianismo*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

UNAMUNO, Miguel de. *Mi religión y otros ensayos breves*. 1ª ed. Madrid: ESPASA LIBROS, 1986.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

ZUNZUNEGUI DÍAZ, Santos. *La línea general o las vetas creativas del Cine Español*. 1ª ed. Madrid: Servicios de Gestión y Comunicación LICEUS, 2005.

➤ **Sitios web**

ABC. Diario ABC, S.L., © 2018 [Consulta: 3 junio 2018]. Disponible en: <http://www.abc.es/>

Buñuel, España y Cine. Unidad Editorial Internet, © 2013 [Consulta: 15 mayo 2018]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/index.html>

En torno a Luis Buñuel. Blogspot, © 2018 [Consulta: 15 mayo 2018]. Disponible en: <https://lbunuel.blogspot.com/>

Filmin. Comunidad Filmin, S.L., © 2018 [Consulta: 1 junio 2018]. Disponible en: <https://www.filmin.es/>

Filmoteca de Cineastas. Blogspot, © 2018 [Consulta: 4 junio 2018]. Disponible en: <http://ricardosanlucar.blogspot.com/>

Museo Lázaro Galdiano. Fundación Lázaro Galdiano, © 2018 [Consulta: 4 junio 2018]. Disponible en: <http://www.flg.es/>

Periodismo y Misterio. [Consulta: 8 junio 2018]. Disponible en: <http://www.periodismoymisterio.com/unamuno-un-excursionista-en-las-hurdes/>

Val del Omar. Twitter, © 2018 [Consulta: 4 junio 2018]. Disponible en: https://twitter.com/Val_del_Omar?lang=es

Wikipedia La Enciclopedia Libre: Luis Buñuel. Wikimedia Foundation, © 2001 [Consulta: 10 mayo 2018]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Bu%C3%B1uel

➤ **Películas, vídeos y emisiones de televisión**

Un chien andalou [Cortometraje mudo]. Directed by Luis BUÑUEL. 1929. Paris: distributed in France by Les Grands Films Classiques (France)

L'Age d'Or. Directed by Luis BUÑUEL. Vicomte de Noailles, 1930. Paris: distributed in the US by Corinth Films

Las Hurdes. Tierra sin pan. [Documental]. Directed by Luis BUÑUEL. 1933. Madrid: originally distributed in France by C. P. D. F.

Gran Casino. Directed by Luis BUÑUEL. Anahuac, 1947. Ciudad de México: distributed in the US by Vanguard Cinema

Susana. Directed by Luis BUÑUEL. Internacional Cinematográfica, 1951. Ciudad de México: distributed by Columbia Pictures Mexico

Él. Directed by Luis BUÑUEL. Producciones Tepeyac, 1953. Ciudad de México: distributed by Distribuidora Mexicana de Películas S.A. De C.V.

Ensayo de un crimen. Directed by Luis BUÑUEL. Alianza Cinematográfica Española, 1955. Ciudad de México: distributed by Películas Nacionales

Nazarín. Directed by Luis BUÑUEL. Producciones Barbachano Ponce, 1959. Ciudad de México: distributed by Películas Nacionales

Viridiana. Directed by Luis BUÑUEL. UNINCI, Gustavo Alatríste and Films 59, 1961. Madrid: distributed in the US by Kingsley-International Pictures

Simón del desierto. Directed by Luis BUÑUEL. Gustavo Alatraste, 1965. Ciudad de México: distributed by Altura Films International

La Voie Lactée. Directed by Luis BUÑUEL. Greenwich Films Productions and Fraia Film, 1969. Paris: distributed by CCFC

Le fantôme de la liberté. Directed by Luis BUÑUEL. Greenwich Films Productions, 1974. Paris: distributed by 20th Century Fox

A propósito de Buñuel [Documental]. Directed by José Luis López-Linares, Javier Rioyo. Producciones Amaranta and Cero en Conducta S.L., 2000. Madrid: distributed by Wanda Vision S.A.