

# Los olvidados y Él

Un acercamiento al cine psicológico de Luis Buñuel

>Delfín Romero Tapia\*

*Por supuesto, nunca hice mi película sobre la esquizofrenia.*

Luis Buñuel

Apreciar el cine de Buñuel, es adentrarse en un mundo fascinante, es como entrar a otra dimensión, al espacio de los sueños, del humor negro, el anticlericalismo, la crítica y del fetichismo, en el que vaga la eterna imagen de un señor con un saco, sin que sepamos jamás qué lleva en él.

Con Buñuel, la realidad adquiere un toque irreal a través del manejo del surrealismo. Es uno de los directores de cine de autor por excelencia, de la cinematografía mundial; al interiorizar en su producción a lo largo de su carrera, podemos reconocer una serie de constantes que nos lleva a reflexionar sobre el comportamiento humano. Un cine poético, cargado de imágenes oníricas; subjetivas, en constante experimentación, y con una clara unión entre el autor y sus personajes.

Algo que caracteriza toda su obra, son las manifestaciones subconscientes y no sólo por la importancia que tiene en los argumentos, sino por la libertad lograda en la búsqueda de la interioridad del personaje, conseguida principalmente por el respeto que tenía Buñuel a lo

onírico, herencia directa de su participación surrealista.

Ante el hecho del estudio de lo onírico y de las pulsiones sexuales humano, podríamos cuestionar ¿estamos frente a un cine de autor que centra su estructura narrativa en contenidos y planos con gran carga psicológica? La respuesta puede ser sencilla, si nos dirigimos a lo que en materia de psicología cinematográfica se ha escrito.

“Toda creación artística, en cuanto pone de manifiesto conflictos y aspiraciones, es factible de psicoanalizarse. Las obras más duraderas y valiosas son las que, asentadas en situaciones y problemas fundamentales de una época, los exhiben simbólicamente a nivel de los mecanismos inconscientes y en función de los resortes básicos y permanentes del hombre de una determinada cultura.”<sup>1</sup>

Tras esta afirmación podemos determinar que el cine de Buñuel tiene grandes aspectos de estudio psicológico, desde sus personajes y fijaciones, hasta sus argumentos. Pero la característica más importante que buscamos resaltar en el presente trabajo, es la forma en

cómo Buñuel asume su papel creativo e involucra al espectador en sus historias. El mecanismo producto de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.<sup>2</sup>

¿Son sueños o realidades lo que vemos en el cine Buñuel?, o más bien, ¿queremos que sean sueños y no realidades lo que vemos a través de los ojos de Buñuel? Lo que sí podemos afirmar es que nos encontramos frente a uno de los mejores cineastas que nos transporta a sueños inesperados en cada una de sus películas. Sólo me quedaría algo que aclarar: ¿Por qué un ensayo sobre la obra de Buñuel?

Mi primer encuentro con el cine de Buñuel fue desde muy joven, casi un niño, a través de una serie de planos que mostraban cómo Arturo de Córdova, angustiado por los celos, clavaba en la cerradura de la puerta un gancho de tejer... los segundos se detuvieron... tengo que confesar que esperaba ver sangre al retirar la mortal estocada; pero no, lo que vi fue cómo un hombre empieza a ser víctima de sí mismo, y cómo la locura come hasta la úl-

31  
Cinzontle

\* Profesor investigador de la División Académica de Educación y Artes de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

<sup>1</sup> Cit. por Omar Torreblanca Navarro. Cine y psicología: El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica, CONACULTA, México, 1994. p.42.

<sup>2</sup> Luis Buñuel, *Iconografía personal*. Fondo de Cultura Económica/U. de G. México. 1988, p.94.

tima neurona de la lucidez. ¿Quién era ese director que me había dejado sentado en una butaca? ¿Por qué sentía cómo el gancho penetraba en mi ojo? Como que mi acto de voyeurismo ya había pasado los límites de la intimidad... pero dejándome un buen sabor de boca. En ese momento por mi mente pasaron miles de planos de películas del Santo, Tin Tan, Pedro Infante, y ninguna me había inquietado como ésta. Se me quedó muy bien grabado el cartel: *Él* (1952), una película de Luis Buñuel.”

Los años pasaron, y fueron llegando a mí, a cuenta gotas, pequeñas dosis de los filmes de Buñuel: *El Ángel exterminador* (1962) y su barrera invisible que nadie puede traspasar; *Ensayo de un crimen* (1955) y Archibaldo como el eterno homicida frustrado; y cómo olvidar a Conchita de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) que a la fecha aún me hipnotiza, y vuelve a unificar en mi mente, en un solo rostro, a las dos protagonistas; y las piernas de Lilia Prado subiendo al camión en *Subida al cielo* (1951).

Volví a ver la obra de Buñuel tiempo después y me repitió la dosis; ahora con más años y en un curso impartido por Susana López Aranda, “El cine de Luis Buñuel”, ya no veía una aguja atravesando una cerradura, sino una navaja afilada que cercenaba un ojo. Eran imágenes que iban más allá de un surrealismo; ese plano, unidad mínima del lenguaje cinematográfico se mezclaba en la mente de este espectador, y lo jalaba a seguir viendo más sin entender qué quería decir el autor; pero ahí estaban, plano a plano, las imágenes del *Un Chien Andalou* (1929) (*Un perro andaluz*), con subtítulos en francés que no entendía, pero que entre luces y sombras me narraban una historia. Estaba frente a la primera obra maestra de la narrativa de Luis Buñuel.

12 años después me vuelvo a encontrar con su cine, su narrativa, sus planos, encuadres, movimientos de cámara, ángulos, tratamiento del guión y todo su lenguaje; ahora tengo el privilegio de poder conocer más al hombre, al cineasta, al surrealista, al psicólogo social a través de dos de sus principales obras cinematográficas: *Los olvidados* y *Él*, con fuerte carácter narrativo y psicológico; la primera es un estudio antropológico y psicológico de la infancia en los barrios pobres del México de los 50; y la otra es el estudio del hombre mismo.

Nada más acertado para empezar la revisión del cine del español Buñuel, que la descripción de Carlos Losilla en su artículo “Luis Buñuel”, escrito para la revista *Dirigido*.

“La carrera cinematográfica de Luis Buñuel se abre con un acto de salvajismo: Una navaja recién afilada —por el propio director, dicho sea de paso— rasga ceremoniosamente un ojo humano, del que de repente brota una sustancia repugnante, purulenta.”<sup>3</sup>

El cine de Buñuel no es un cine de derroche de dinero ni de técnica, no es un cine de dramas particulares o privados; es un cine social, donde el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas, angustias de algún personaje de la pantalla; deberá ser porque ve reflejadas en aquél las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad y, por tanto, las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc... “cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador.”<sup>4</sup>

Su segunda película silente, *La edad de Oro* (1930), dirigida junto a Salvador Dalí, causa revuelo en París. Obra surrealista que critica a la burguesía, la represión sexual,

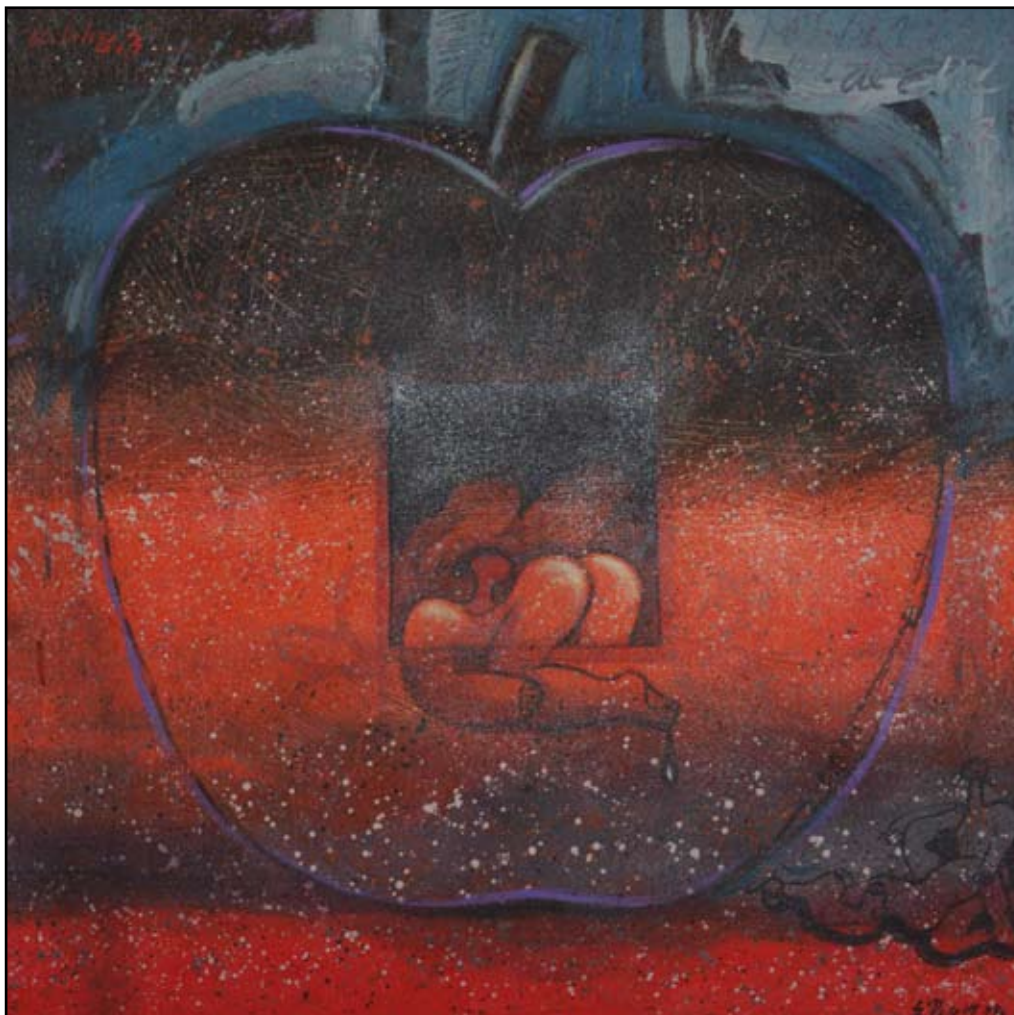
la iglesia y las normas de conductas morales que tuvieran un fuerte impacto psicológico en el público francés, que le costara la destrucción de la sala donde se proyectaba la película, así como la exposición pictórica surrealista que acompañaba la exhibición. Dicha obra fue prohibida por más de 50 años.

El documental: *Las Hurdes, tierra sin pan*, (1932) es la tercera obra de Luis Buñuel, donde la ascendencia surrealista de sus dos primeros cortos parece esfumarse por completo, y le da paso a un cine de un realismo increíble. El documental es un recorrido sobre una de las regiones más atrasadas de España, y a través de la cámara vemos hambre, enfermedad, la sobrevivencia diaria de un pueblo, el abandono de la mujer por el hombre en busca de mejores oportunidades, la educación que induce a los niños a respetar la propiedad privada. Tal pareciera que Buñuel documentara la Sierra Tarahumara o cualquier región pobre de México; pero no, es Las Hurdes, es España, es el viejo mundo.

La llegada de Buñuel a México concuerda con la crisis que empezaba a vivir la industria filmica del país. Hollywood volvía por lo suyo tras el término de la Segunda Guerra Mundial. El cine nacional era desplazado, aunado a la infatigable repetición de los géneros de éxito; esto se reflejó en la ausencia de la gente a los cines. La mayoría de los productores se vieron obligados a reducir sus presupuestos; un ambiente de producción poco propicio para cualquier expresión artística. Esta situación alcanzó a Buñuel en la mayoría de sus obras, en las que es notoria la presencia de técnicos, actores, guionistas, etc., con un bajo nivel de competencia cinematográfica. Por ello, films como *Gran Casino* (1945) no deja de ser una buena intención echada a perder, por los lamentables pozos pe-

<sup>3</sup> Carlos Losilla. Luis Buñuel, “La contradicción permanente”, Revista de cine Dirigido, Abril 2000, No. 289, p.52.

<sup>4</sup> Luis Buñuel. op. cit., p.94.



De la serie Casa de la memoria, 11.

# 33

## Cinzontle

troleros de utilería, la mugre falsa de los obreros y la afanosa búsqueda por cuidar la presencia de Jorge Negrete. Pese a las dos grandes figuras, la película sólo obtuvo un modesto éxito.

El éxito comercial de *El gran calavera* (1949), motivó al productor Óscar Dancigers a proponerle a Buñuel una nueva colaboración; esta vez, con mayores ambiciones artísticas: Vamos a hacer juntos una verdadera película. Busquemos el tema.

Buñuel se le había adelantado, aunque su proyecto no pretendía ser más que un melodrama conven-

cional. Junto con el escritor Juan Larrea, el director había escrito el argumento titulado *¡Mi huérfano, jefe!*, sobre un niño vendedor de billetes de lotería. Al leerlo, Dancigers opinó que no estaba mal, pero que estaba dispuesto a hacer algo más serio: Una historia sobre los niños pobres de México.

Animado por el apoyo de Dancigers, Buñuel dedicó varios meses a investigar el ambiente y las condiciones de vida de los barrios pobres de la capital mexicana. La colaboración del escritor tapatío Jesús Camacho fue esencial para recuperar el habla popular mexica-

na en los diálogos de la cinta. Camacho había escrito los chispeantes y coloridos diálogos de *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) y *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1947): dos de las películas más célebres del cine mexicano.

*Los olvidados* fue filmada durante el apogeo de la corriente neorrealista —que propugnaba por un cine casi documental, en el que los actores fuesen gente común y los escenarios, reales—. Así *Los olvidados* fue tomada como una cinta semejante a *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini o *Ladrón de bicicletas* (1947), de Vittorio de Sica.

# 34

## Cinzontle

Sin embargo, el filme de Buñuel mantiene muchos de los elementos que lo convirtieron en el cineasta surrealista por excelencia. *Los olvidados* es un filme acerca de la fatalidad del destino; es una película sobre lo absurdo e irracional de la vida misma. Los deseos ocultos, los sueños y las pasiones son los elementos que mantienen vivos a los personajes del filme.

1950: la imagen de provincia era abandonada para descubrir una ciudad en constante movimiento. El cine retrató el crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud; de hecho, el alemanismo, tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y, ante todo, el ideal de un ascenso social. Una escala social que era tema del cine, de la historieta y la publicidad. Un cine basado en la unión familiar, choque de dos generaciones a través del recuerdo de cintas como *Una familia de tantas* (1948), de Alejandro Galindo, la introducción de la aspiradora y aparatos electrodomésticos en el hogar, el cine de Pedro Infante, un cine que veía hacia el progreso, y dejaba atrás su pasado porfirista y revolucionario.

Buñuel nos invita a caminar por las calles del Distrito Federal, a través de la cámara de Figueroa, no sin antes advertirnos: “esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”.

De pronto los lugares se vuelven comunes y aparecen rostros de jóvenes, algunos casi niños, de los cuales no sabes si tienen padres o alguien quien los cuide. Plano tras plano y con la duración necesaria para que el espectador conozca y, sobre todo, reconozca a los personajes, la historia corre linealmente, tras conocer a los integrantes de la pandilla en una simulada plaza de toros, como buenos españoles, quienes tras una buena corrida fu-

marían cigarros ante la ausencia de puros.

Todos los personajes son iguales, hasta la llegada del *Jaibo*. Buñuel nos indica que él es una de las figuras principales de la historia, con el solo hecho de ubicar la cámara en contra picada para que lo conozcamos, para que sepamos que él es quien manda y dará las órdenes: personaje bien logrado por Roberto Cobo que mira en picada a los demás, remarcando al espectador su don de mando.

Enseñar a robar será la primera lección; antes de diseñar el robo, el *Jaibo* nos presenta a Pedro (personaje que vivirá en un eterno acto fallido por dejar el lado delictivo y ser un hombre de bien); segundos después, nos presenta como un juego de ajedrez, esas estrategias que van marcando cómo darle jaque mate al músico ambulante Don Carmelo, ciego y firme a los ideales porfiristas.

Vemos la secuencia desde un elemental plano completo. Buñuel nos introduce poco a poco al robo, no sin antes involucrar al espectador, y convertirlo en un cómplice silencioso del robo. Pedro, en un close up, indica la orden de ataque; pero un giro inesperado y un certero clavo en la punta del palo del ciego, evita el jaque. La primera partida es ganada por Don Carmelo.

Buñuel nos da muestra de un sobrio y perfecto dominio del lenguaje cinematográfico: un plano general abierto frente a nosotros, y con ello toda una carga de significantes. No vemos los grandes edificios, ni la Alameda, ni el Zócalo; ante nosotros, un edificio en construcción que denota ese México creciente y urbano, que no es para todos, sino para unos cuantos. Y ante ese mudo testigo urbano, Don Carmelo será castigado por los delincuentes por atreverse a defender su vida. Segunda partida del juego... ¡empate!

Buñuel conoce la fuerza de los primeros planos, donde el rostro humano muestra todo el significado psicológico y dramático del film. Este tipo de plano constituye la primera y, en el fondo, la más válida tentativa del cine interior.<sup>5</sup> La agudeza de la representación realista del mundo que realiza el cine es tal, que la pantalla puede hacer vivir ante nuestros ojos los objetos inanimados. En el cine de Buñuel no vemos objetos, vemos personas que viven una fuerte carga emocional, y nos invita a verlos de frente a los ojos.

*Los olvidados* es un profundo tratado de los sueños, mecanismo del inconsciente que le permite liberar pensamientos reprimidos sin vivir un acto de represión de nuestro consciente. Sueños llenos de símbolos que, son el conjunto de signos que permiten representar de modo convencional una cosa, en lugar de mostrarla directamente.

Pedro desea ser querido. Durante toda la película cuestiona a su madre ¿por qué no lo quiere?, ¿por qué no lo besa?, y todo para que al igual que Cristo sea entregado a la autoridad, reciba el beso de Judas, y detone en él su sacrificio final.

Buñuel nos lleva a casa de Pedro, nos invita a pasar y a verlo cómo duerme tranquilamente; de repente, una disolvencia nos indica que Pedro libera su cuerpo y sueña, su mente está en un estado inconsciente, donde los pensamientos y sentimientos que se daban unidos se dividen o desplazan fuera de su contexto original; dos imágenes o ideas disparejas pueden ser condensadas en una sola. Ve gallinas que vuelan por el cuarto, debajo de su cama esta Julián, ensangrentado riéndose; pero todo queda olvidado y los temores ocultos superados al ver a su madre acercándose a él, como flotando y con su camisón blanco iluminando toda la estancia. Por primera vez veremos que

<sup>5</sup> Marcel Martín. *El lenguaje del cine*. Gedisa, 1999, p. 45.



le habla con cariño, para luego volverse y Buñuel presentar el deseo más fuerte de Pedro: el amor de su madre. Pero este instante único, es arrebatado por el *Jaibo*, su eterno rival, que al quitarle la vida, le quita la oportunidad de disfrutar el amor de su madre.

En esta película, Buñuel nos presenta a través del lente de Gabriel Figueroa, una de las escenas más sensuales de la cinematografía mexicana: Stella Inda se lava las piernas, mientras que la cámara las recorre suavemente. El *Jaibo* es testigo de esa limpieza, ella se incomoda por la mirada del *Jaibo*, pero él la conmueve al contarle el abandono en que ha vivido. Una conversación que se vuelve casi de madre a hijo, como tal vez Pedro hubiera deseado. Pasados los días, el *Jaibo* vuelve a verla, la plática ya es más cadenciosa, el *Jaibo* se intenta retirar, Martha lo detiene, *Jaibo* cierra la puerta, y se consuma el “incesto”.

Los insectos, elementos constantes en el cine de Buñuel, se convierten en *Los olvidados* en animales y aves de corral; se encuentran en todas las escenas más importantes, y acompañan a Pedro por toda la línea narrativa de la película. Pero ¿qué símbolos representan estas aves? El psicoanalista Fernando Cesarman interpreta la escena de exagerada: “y ante la angustia de su hijo (Martha) da escobazos a un gallo que trata de pisar una gallina. (...) Aquí es la madre quien obviamente tiene el problema del deseo sexual hacia el hijo, el cual resuelve destruyendo el contacto sexual entre el gallo y la gallina”. Tanto en el guión como en la película lo que aparece es una “picada sobre una frenética pelea de gallos”.<sup>6</sup>

En *Los olvidados*, los planos subjetivos y el constante uso de los ojos y de metáforas relativas a ellos “obli-

gan al espectador a ver lo familiar como extraño o mejor dicho, como proyección de rareza o inquietud reprimidas”.<sup>7</sup> El niño campesino abandonado por su padre, que fue bautizado por Pedro como Ojito, se convierte en el Lazarillo de Don Carmelo.

**Meche:** Pásele, don Carmelo. ¿Y tú *Ojito*, qué haces con él?

**Don Carmelo:** Te llaman *Ojitos*. ¡Qué apodo tan sin chiste te pusieron!

*Ojitos* es la extensión de sus ojos, su centinela, su protección ante los cambios sociales de la modernidad. Don Carmelo vive su negación de ser ciego y dependiente; camina entre sus obstáculos, sólo para revisar y oír el tintineo de las monedas que tiene ocultas entre la pared de su casa.

El juego perfecto de ajedrez de Buñuel parece terminar al matar el *Jaibo* a Pedro, en el corral de ordeña del abuelo de Meche; pero falta una jugada que culminará en un jaque mate: Don Carmelo se entera de quién es el asesino de Pedro, y denuncia al *Jaibo* con la policía; el delincuente juvenil cae muerto tras una persecución que termina en tiroteo. El grito victorioso del ciego invade el baldío: ¡Uno menos! ¡Uno menos! Así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!, ríe porque ha ganado la partida, mientras que el *Jaibo* delira que se acerca a un hoyo negro: el final de su triste existencia.

Buñuel remata de manera impecable: Meche y su abuelo cargan el cadáver de Pedro sobre una burra, debajo de unos costales, dándonos un toque magistral de la ironía de la vida, al pasar la pareja a lado de Martha la madre de Pedro que lo busca afligido, y que angustiada los

cuestiona, para luego seguir su doloroso camino, mientras que abuelo y nieta caminan hacia la barranca; para descargar el cuerpo de Pedro como que fuera un saco de basura.

*Los olvidados* marcó una época en la cinematografía nacional, e impactó en las diversas esferas de la estructura filmica de México: público, actores, directores, productores, etc.

“Estreno bastante lamentable en México. La película apenas permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es su nacionalismo llevado al extremo, que delata su profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro.”<sup>8</sup>

Tras esta terrible cruzada obscurantista, *Los olvidados* viajan a Europa. Al principio fue recibida por la comunidad intelectual comunista, como una película “burguesa”; después de su presentación en el Festival de Cannes y el apoyo de intelectuales como Octavio Paz, Pudovkine, Prévet, así como el premio a la mejor dirección, cambiaron los conceptos sobre la película y fue reconocida como lo que es: una gran obra. Se reestrenó en una buena sala de México, donde permaneció dos meses y fue premiada con múltiples Arieles entre los de mejor película, dirección, mejor argumento original, entre otros.

A partir de 2003 la película forma parte del registro del programa “Memoria del mundo” de la UNESCO. La cinta del director español es junto al film *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, la segunda cinta que a nivel mundial ha sido galardonada con este reconocimiento.

35

Cinzontle

<sup>6</sup> Cit. por Omar Torreblanca Navarro. *Cine y psicología...* p.45.

<sup>7</sup> Peter Williams Evans, *Las películas de Luis Buñuel*, Paidós, comunicación cine, España, 1998, p.83.

<sup>8</sup> Luis Buñuel. *Mi último suspiro*. Plaza y Janés Editores, México, 1982, p.195-6.

## 36 Cinzontle

*Los olvidados* fue elegida en nuestro país de entre varios títulos propuestos, como la trilogía de Ismael Rodríguez (*Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*) y *Redes* (1934) de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnerman, además de superar a la propuesta estadounidense, *El mago de Oz* (1939) de Victor Fleming, en la votación internacional. La vigencia del argumento de *Los olvidados*, es intemporal y universal; los fundamentos en los que se finca: pobreza, marginación, analfabetismo, hambre, están más vigentes que nunca. Pareciera que la tesis central de la historia no fue hace 50 años sino ayer. Pero, si *Los olvidados* nos permite reflexionar sobre la sociedad en que vivimos, la película *Él* nos introduce al interior de nuestras consciencias y los miedos a las enfermedades mentales. Para filmar *Él*, Buñuel se inspiró libremente en la novela autobiográfica de la española Mercedes Pinto, para contar la historia de un rico e inútil caballero cuarentón, puritano, severo y mocho (De Córdova), quien llega virgen al matrimonio con una joven (la argentina Delia Garcés), y es enloquecido después por los celos injustificados. Lo interesante está en la profundidad y en la seriedad con que es visto ese sujeto de psiquiatría, que puede ser entendido a la vez como la suerte de un poeta frustrado. Por otra parte, nadie como Buñuel pudo haber logrado un equilibrio semejante entre el horror trágico y el humor. En su única colaboración con Luis Buñuel, Arturo de Córdova logra en *Él* una de las mejores actuaciones de su carrera.

“Su personaje incorpora una serie de gestos y comportamientos propios del director, especialmente su modo de caminar, lo cual convierte a la película en una de las más reveladoras sobre la personalidad del genial aragonés.”<sup>9</sup>

Filmada en 1952, y después de nueve películas en México, Buñuel ya conoce el mecanismo de la cinematografía nacional. *Él* es un producto para cruzar las fronteras y penetrar en América Latina y Europa; pero son los años 50, la guerra ha terminado y México se instala en una crisis prolongada.

El guión es escrito en colaboración con Luis Alcoriza, y muestra los pensamientos que el joven exiliado español compartía con Buñuel; una mirada sin complacencia hacia México, donde podían sentirse extranjeros y, a la vez, en casa. De humor negro, sin respeto a los convencionalismos establecidos, con erotismo y sarcasmo y considerada por su propio autor: “La película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista”. Un film realizado en un período donde Buñuel no tenía libertad de poder hacer lo que él deseaba; simplemente pertenecía a la competencia cinematográfica nacional.

El filme no fue bien recibido por el público en su estreno. Si duró tres semanas en la sala, se debió al nombre de Arturo de Córdova, que tenía mucho cartel, antes de pasar a salas de segunda línea y del interior de la República.

Para ver y leer *Él*, es preciso tratar de hacer un ejercicio, tratar de olvidar todos los trabajos que preceden a la obra en sí, ser un espectador activo que busca e indaga información sobre los hechos y época en que se desarrolló la obra, de los códigos narrativos y morales vigentes en el cine mexicano de los años 50, de sus convenciones de géneros y sus normas ideológicas. Redescubrir al Buñuel apasionado por la religión cristiana y sus desviaciones, “¡Al ateo!, gracias a Dios”... Amigo íntimo de sacerdotes, y fiel creyente del pecado.

Un director que conocía su oficio, que desarrollaba sus películas men-

talmente, pero que respetaba en toda su dimensión el contenido del guión cinematográfico, por ser la base de la estructura de la película. Un niño *buñueleano*, pero a la vez cineasta en toda su expresión:

“...era muy riguroso en sus películas, sus películas eran todo, menos cualquier cosa... Sus películas siempre seguían un camino muy estrecho entre muchos peligros, demasiado fantástico, demasiado absurdo, demasiada mistificación, demasiadas bromas; tenía mucha sensibilidad para establecer un camino muy estrecho y no caer en tal o cual cosa... Quería que sus películas tuvieran capacidad de extrañar sin ser extrañas.”<sup>10</sup>

Un fetichista consumado, terriblemente erótico pero que a la vez presenta el sexo de una manera sumamente ambigua, evade el desnudo; salvo en ocasiones, nunca le gustaba enseñar un beso, el beso le parecía profundamente pornográfico e inmoral, y él en su vida era muy moralista.

Obsesionado con las piernas... reflejo subconsciente de la representación del milagro de Calanda, ocurrido en 1640, cuando Miguel Juan Pellicer, un hombre con una pierna amputada, recuperó la extremidad perdida por intercesión de la Virgen del Pilar, según dicen. A Buñuel, al parecer, ese hecho le fascinó: creyó hasta los 14 años en el llamado “milagro de Calanda”; curiosamente el pueblo donde nació y en la capilla donde se da fe del milagro, se celebró la boda de sus padres.

Buñuel tenía gusto por el licor, sobre todo por el Martini, que literalmente bebió hasta la última gota días antes de morir, digno de una analogía de la última cena puesta a cuadro por él mismo.

<sup>9</sup> Emilio G. Riera, Fernando Macotela, *La Guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*, Patria, México, 1984, p.109.

<sup>10</sup> Cita por Jean Claude Carrière en el video “A propósito de Buñuel” Dir. José Luis López Linares, Javier Rojo. Cero en Conducta, 1999.

Él contiene todo, por eso a palabras del mismo Buñuel, es la obra que tiene más de su forma de ver y percibir la vida. La película permite una extensa revisión en su forma y fondo. Obra que ha sido motivo de muchos estudios clínicos, lo cual fuera la catarsis de todas las críticas hacia su obra.

“Me fue ofrecido un consuelo en París por Jacques Lacan, que vio la película en el transcurso de una proyección organizada por 52 psiquiatras en la Cinemateca. Me habló largamente de la película, en la que reconocía el acento de la verdad, y la presentó a sus alumnos en varias ocasiones.”<sup>11</sup>

La película se desenvuelve en una narrativa lineal, donde podemos conocer, en un templo estilo barroco a los 2 protagonistas, Francisco y Gloria. La cámara de Figueroa viaja por todas las partes de la iglesia, y nos presenta el lavatorio de los pies en Jueves Santo. A través de un close up conocemos a Francisco, hombre maduro, devoto, casto y Caballero del Santo Sacramento.

Buñuel nos enseña lo que serán dos constantes de este film: el deseo y fetichismo, mostrados por una cámara que no se dejará de mover por todos los espacios escénicos; a través de un travelling in, nos sumerge a una imagen cargada de erotismo, del plano americano del padre Velasco a un close up de él y los pies de un niño que son suavemente besados por el sacerdote.

Buñuel, nos hace reaccionar al acompañar en un corte al rostro de Francisco, quien observa los pies desnudos de los niños, para pasar a recorrer con su mirada los zapatos de los feligreses, hasta llegar a unas zapatillas, que la cámara nos describe de quién son a través de un suave *tilt up*, para dar paso al rostro de Gloria.

En los siguientes metros de películas, conoceremos más a Francisco, y descubriremos en él su fuerte carácter, muy ajeno a ese hombre sumiso que depositara el agua en la iglesia para que se lavaran los pies los niños. Éste es un hombre desconfiado, seguro de que lo que dice es la razón; no acepta contradicciones, y eso lo lleva a correr a su abogado, porque le ha perdido un caso. Pero a la vez es un hombre que apoya a los que le son fieles, como el caso de Pablo su mayordomo, que pese a que ha tratado de abusar de una de las sirvientas, no recibe el castigo de un hombre extremadamente moral; al contrario, lo premia ordenándole que despida a la muchacha. Pablo representa el apoyo incondicional del patrón, el padre ausente y ¿por qué no? la madre que estaría para apoyarlo en cualquier momento.

En las siguientes secuencias observaremos cómo Francisco manipula con absoluta frialdad la situación para conseguir su objetivo: sin el más mínimo escrúpulo quita de en medio todo aquello que se interpone en sus planes y metas, tal y como antes había hecho con el abogado y con la criada. Ésta vez le toca el turno a Raúl, el novio de Gloria. Francisco prepara todo e invita a Raúl, su novia y su suegra a una fiesta en su casa.

Buñuel nos introduce a una fiesta burguesa, donde todo es hipocresía y banalidades, donde la seducción está suelta en el jardín, y donde la atracción nace primero como un simple beso paternal, para verse después arrollado por un beso lleno de pasión. Acto seguido Buñuel nos presenta el estallido de una montaña, simbolismo de la pasión y de la destrucción del romance de Raúl y Gloria, que el mismo Raúl confirma en su diálogo: “Por mí no volvería a México.”

Raúl y Gloria se reencuentran tras un accidente en la calle, y Gloria empieza a contarle su vida a lado de Francisco. Buñuel nos lleva a un *flash back*, donde curiosamente no vemos la boda, sino que nos ubica en un tren, siempre en movimiento, no permitiendo a la mente reposar ni descansar, siempre moviéndose. Francisco en el tren conoce otro detonante de la paranoia: los celos compulsivos. Ante la belleza y sexualidad de su mujer en la cama, Francisco mete a un tercero, a Raúl, personaje que será la sombra de éste hasta el fin de la película.

**Francisco:** Gloria, ¿en qué piensas?

**Gloria:** En ti

**Francisco:** Dime la verdad, ¿en quién piensas?

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

**Francisco:** No me mientas.

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

**Francisco:** En Raúl.

Raúl se convertirá en la sombra, así como cualquier hombre que la salude o se le acerque. La mantendrá encerrada hasta que logre su objetivo: recuperar su herencia, por lo que la liberará e, incluso, la invitará a seducir a su nuevo abogado.

Otra fiesta. Todo es como cuando llevó a Gloria a su casa por primera vez. La diferencia es que ve en el abogado a sí mismo tratando de seducir a su esposa y siguiendo los mismos pasos que él. Pero que importa, él está alegre, optimista, porque gracias al abogado recuperará lo suyo. Sin embargo, muy lejos está de eso, porque el abogado confiesa a Gloria que su marido está equivocado, que el caso es difícil e, incluso, lo pueden perder.

Pero en la noche, las sospechas recurrentes y sin justificación de Francisco hacia su mujer, provocan

<sup>11</sup> Luis Buñuel. *Mi último suspiro...*, p.81



De la serie Casa de la memoria, 11.

que por sus celos enfermizos se encierre y no hable con ella en todo el día hasta la noche, donde en acto de fetichismo, deseo y pasión, Buñuel nos muestra cómo Francisco busca el perdón a cada acción que hace, justificando que ella es la culpable de todo sus actos.

Así Francisco sigue intentando la relación perversa con Gloria, en los disparos de salva que a modo de castigo lanza sobre ella por haber osado exponer sus secretos al confesarse con el Padre Velasco; y lo sigue intentando cuando se adelanta a sus movimientos y habla antes con la madre de Gloria y con el padre Velasco, logrando engañarlos sobre la realidad de la pareja. Pero la baraja se rompe en el momento en el que se vislumbra el fracaso

de su caso y los Tribunales están a punto de fallar contra él, siendo en ese momento cuando la angustia psicótica y depresiva hacen su aparición, y el frágil intento de relación perversa se derrumba como un castillo de naipes.

Gloria trata de salvar su matrimonio, trata de convivir con Francisco y de hacer que olvide su pleito en los Tribunales. Él accede y la invita a un lugar maravilloso: el campanario de la iglesia donde Francisco imputa una superioridad absoluta con derecho sobre la vida y la muerte de los demás, y más concretamente sobre Gloria, a quien piensa que podría matar en ese momento si quisiera. La sostiene e intenta arrojarla, pero se arrepiente y Gloria corre.

Tras el incidente en el campanario y el escape de Gloria, vemos el encuentro con Raúl, y regresamos del los flash back con los que se ha narrado la película; y cuando pensamos que ésta podría llegar a su fin, Buñuel nos presenta el otro lado de la moneda, la mujer fiel que trata de salvar su matrimonio y ¿por qué no?, curar la enfermedad de su marido.

**Francisco:** Me odias ¿verdad?, ¿me aborreces? Sí, eres muy desgraciada conmigo, no lo niegues. Ten lástima de mí, nadie más desgraciado que yo. Estoy solo, únicamente te tengo a ti y me odias.

**Gloria:** No te odio Francisco, sé que no tienes la culpa de lo que haces y sufres más que yo.

Francisco tiene una regresión al saber que ha perdido el pleito; necesita urgentemente buscar quien lo ayude, pero su impotencia es tal que no pierde la oportunidad de escribir una carta; solicita ayuda a Gloria. Es en estos planos que vemos la real deformación del rostro de Francisco; ya no hay secretos, todo está velado, todo; hasta Raúl sabe cómo es en realidad. La cámara de Figuerola explota los rostros, logra que se lean en ellos los dramas más íntimos, y este desciframiento de las expresiones más secretas y fugaces es uno de los factores determinantes de la fascinación que ejerce el cine en el público.<sup>12</sup>

Es de noche, pero en esa casa pareciera que está prohibido dormir. Francisco solo en su cuarto, piensa cómo puede retener a Gloria consigo; tal vez pensando en cómo él pudo ser casto hasta antes de casarse con Gloria, opta por medidas desesperadas. Así, Francisco prepara una cuerda, una aguja, hilo, cuchilla de afeitar, una botella, tijeras y algodón que son los mismos útiles que usan los personajes de la *Filosofía en el tocador*, de Sade,

<sup>12</sup> Marcel Martín, *El lenguaje...* p. 45.



cuando Eugenie, Dolmance y Mme. Sainte Ange quieren coser el sexo de Mlle Mistrival. Buñuel declaró que los había utilizado de forma inconsciente, pero tanta coincidencia inconsciente resulta difícil de creer y más si conocemos lo reticente que era frente a las interpretaciones de sus películas. ¿Realmente éste es un acto de castración o un claro ejemplo del efecto *Kuleschov*? Simplemente el único que sabe la respuesta es Francisco.

La película es un viaje constante, un perseguir y ser perseguido, el guión nos lleva de México a Guanajuato en busca de algo perdido; nos regresa a la gran capital; los protagonistas bajarán y subirán por esas retorcidas escaleras. No hay descanso, inclusive, cuando todo parece terminado y que el andar de Francisco es un delirante y despacio zigzag, y se sienta en la escalera derrotado, Buñuel advierte al espectador que es él quien lleva la rienda de la narración, y nos deja 10 segundos de un Francisco sentado en la escalinata, golpeando con un viga los barrotes de la escalera, un ruido que aumenta, que ensordece, que no deja descansar; un martilleo constante en la cabeza de Francisco, una acto puro de masturbación y de liberación. Buñuel nos lleva al delirio extremo de la paranoia. Francisco pierde la autoridad sobre Gloria; ahora la persecución es intensa, si en algún momento fue discreta, esto se ha terminado, no es así. Francisco vivirá alucinaciones y llegará a donde empezó la historia: la iglesia que ya no le dará sosiego, sino simplemente será testigo de cómo Buñuel, en un corto travelling out en picada, nos presenta a un Francisco derrotado y humillado por él mismo.

Buñuel termina el ciclo donde empezó, en una iglesia, y con el mismo padre Velasco, quien oficia la misa en la cual vive alucinaciones de que toda la gente se burla de él; o más duro todavía, para él que todos sa-

ben que su mujer lo engaña, que sus sospechas siempre fueron ciertas, y que el único que no lo sabía era él: “Dios mío, ya lo saben; ya lo saben todos, se están burlando de mí.” Cansado y agobiado voltea a ver al Padre Velasco, quien siente que ha contribuido al fracaso de la relación con Gloria. Así que se levanta y lo empieza a ahorcar, mientras lentamente Buñuel lo deja hundirse más.

Francisco se interna en un convento, donde Gloria y Raúl lo llegan a visitar con un niño pequeño, que ni guionista ni director nos revelan de quién es hijo; el único dato que nos regalan es que se llama como él. Nuestro protagonista sigue su vida en el convento, caminado en zigzag, como diciendo “Buñuel les dejó un mensaje en el laberinto de mi mente: “Siempre tuve la razón: me engañaba”.



De la serie Casa de la memoria, 11.

Los escenarios en *Él* nos presentan algo que nunca ha sido lineal, ni normal. La escenografía de Edward Fitzgerald nos lleva al expresionismo alemán. Los personajes se mueven entre luces y sombras, entre espacios escénicos, curvos, difusos. El pasillo me recuerda los largos pasillos del *El Gabinete del Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene. Las escaleras, símbolos en *Caligari* de poder judicial, en *Él* se convierten en un laberinto de la mente humana; lugar vetado para los que no son miembros de esa comunidad, como es la madre de Gloria que no podrá traspasar su umbral invisible, como los personajes de *El Ángel exterminador*. Esas columnas serán los ojos de alguien que observa todos los movimientos de esa casa. La mansión es una fortaleza imponente, y Buñuel nos la hace sentir más grande, al manejar planos ge-

nerales en picada donde el personaje se ve más pequeño, y se refuerza con esas dos puertas descomunales que cierran su entrada. Casa extraña no sólo para el espectador, sino para los personajes mismos.

**Raúl:** Cada vez que veo este salón me pregunto cómo a un arquitecto pudieran ocurrirse esas extrañas ideas. Nada parece guiado por la razón, sino por el sentimiento, la emoción, el instinto.

**Madre de Gloria:** Sí, realmente es muy extraño.

La iglesia no es un simple decorado, sino que es la estructura, la película y los personajes. Ella enmarca el principio y fin de la relación, donde Francisco es devoto, fiel y respetuoso de las costumbres cristianas. Pero en la parte superior de la iglesia, en el campanario un lugar maravilloso, él es dios, capaz de quitar la vida si le place; es un gigante. La afición de Buñuel por el estudio de los insectos se manifiesta en diferentes momentos de la película. *Él* puede verse como el estudio entomológico de una personalidad patológica, como si Buñuel observara a Francisco a través de un microscopio.

**Francisco:** Ahí tienes a tu gente, desde aquí se ve claro lo que son, gusanos arrastrándose por el suelo. Dan ganas de aplastarlos con el pie. El egoísmo es la esencia del alma noble. Yo desprecio a los hombres, entiendes; si fuera Dios no los perdonaría nunca.

Una obsesión que lo lleva a intentar arrojar a Gloria desde el campanario, quien huye histérica por unas escaleras de caracol, que sólo permiten ver la realidad distorsionada de Francisco.

Buñuel nos presenta en determinadas ocasiones, esa presencia su-

perior de Francisco sobre el ser humano, a través del recurso de los planos en ángulos en picada, donde podemos observar cómo Francisco ve a la ciudad de Guanajuato como algo propio, y cómo espera paciente para ver el engaño de su mujer con Raúl. *Él* es poderoso y controla todo, todo lo sabe, nada se le escapa. Este tratado filmico de la paranoia, nos lleva a buscar en cada fotograma algo que nos indique un símbolo, que nos guíe a una interpretación de lo ahí presente. Esto hace del cine Buñuel, un cine delirante y de exploración constante.

Luis Buñuel nos traslada a un universo donde los personajes están en una búsqueda constante por conseguir lo que está al alcance de sus manos, pero que las circunstancias se lo impiden. Son seres humanos con pasiones, deseos, sueños, sentido de humor, siempre en busca de una meta que a veces se ve truncada o inalcanzable.

Como podemos ver, el cine de Buñuel se puede criticar, despedazar, admirar, odiar e, inclusive, vetar; pero lo que no se puede dejar de hacer es verlo. Esto será una constante en la historia de su filmografía: películas rechazadas, una que otra película que dura poco en cartelera, va a festivales, gana premios y regresa como si fuera la hija pródiga al país que un día la rechazó y, como la parábola, regresa para colmarla de regalos.

Una filmografía estudiada, repasada e inclusive psicoanalizada. Como ejemplo basta poner el nombre de Buñuel, y acompañarlo de vocablo psicoanálisis para que Internet nos despliegue cientos de páginas web de instituciones psiquiátricas y revistas especializadas en psicología que abordan como eje de investigación el cine de Buñuel. Pero parecería paradójico que este cine que fascina por su fuerte carga psicológica, fuera realizado por alguien que ve a

la psiquiatría como una ciencia reservada a la clase burguesa.

Buñuel... Buñuel... plano a plano, uno de los mejores psicólogos de la cinematografía mundial. Pero qué mejor epílogo para cerrar este ensayo que el de su amigo Octavio Paz, al reflexionar sobre *Los olvidados*... "En esta película, el poeta Buñuel se retira; calla, para que la realidad hable por sí sola."<sup>13</sup>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buñuel, Luis, Iconografía personal, México, Fondo de Cultura Económica/U. de G., 1988.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, México, Plaza y Janés Editores, 1982.
- Martín, Marcel. El lenguaje del cine. Gedisa, 1999.
- García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, Mapa, 1998.
- García Riera, Emilio y Macotela, Fernando. *La guía del cine mexicano, de la pantalla a la televisión, 1919 - 1984*, México, Patria, 1984.
- Torreblanca Navarro, Omar. *Cine y psicología: El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*, México, CONACULTA, 1994.
- Williams Evans, Peter. *Las películas de Luis Buñuel*, España, Paidós, 1998.

## Hemerografía

- García Gustavo y Aviña Rafael. "Época de oro del cine mexicano", en Editorial Clío, México, 1997.
- Losilla, Carlos. Luis Buñuel, "La contradicción permanente", en Dirigido por, No. 289, Abril 2000,

## Películas

- A propósito de Buñuel, José Luis López Linares, Javier Rojo. 1999.
- Él* de Luis Buñuel, 1952.
- Los olvidados* de Luis Buñuel, 1950 .

<sup>13</sup> Luis Buñuel. *Iconografía personal*... p.62.