



Luis Buñuel: la voz de la protesta

Luis Buñuel: the Voice of Protest

■ Román Gubern

El cineasta más universal que ha dado el cine español ha sido el aragonés Luis Buñuel, a pesar de que la mayor parte de sus películas fueron producciones mexicanas o francesas. Su carrera tras la cámara abarcó medio siglo y tuvo como fruto algunas de las imágenes más impactantes del arte contemporáneo, como el famoso ojo cortado con que se abre su film inaugural, *Un perro andaluz*. Nacido en 1900 en Calanda (Teruel), de un padre enriquecido con su experiencia colonial cubana, Luis Buñuel fue hijo, por una parte, del mundo rural, atávico y supersticioso del inicio de siglo, pero también de la modernidad vanguardista que representaba entonces la Residencia de Estudiantes de Madrid, en la que convivió con Rafael Alberti, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Juan Ramón Jiménez y otros artífices de la renovación cultural que supuso la brillante Generación del 27 para las letras, las artes plásticas y la música españolas.

Tras haber iniciado estudios de ingeniería agrónoma y de filosofía y letras en Madrid, el inquieto Buñuel fue a París en enero de 1925, en donde fue espectador de las primeras escaramuzas de los surrealistas, capitaneados por André Breton. Fue en París, tras contemplar el film fantástico *Las tres luces* (1921), de Fritz Lang, cuando decidió dedicarse al cine. Se inscribió en una academia que capitaneaba el realizador franco-polaco Jean Epstein, para aprender el oficio, a la vez que apremiaba por carta a Ramón Gómez de la Serna, a quien consideraba su maestro tras haber participado en su tertulia del café Pombo, para que le enviase un guión, que iba a titularse *El mundo por diez céntimos*, pues mostraría varias noticias publicadas en un periódico (cuyo precio era entonces de diez céntimos) y sus discrepancias con la realidad. Pero el guión requerido nunca llegó y, en unas fiestas de navidad pasadas en Figueras junto a Salvador Dalí, el pintor ampurdanés le convenció para que abandonara aquel proyecto y le propuso uno basado inicialmente en el relato mutuo de sus sueños, a los que luego se añadieron escenas repentinizadas y disparatadas de ambos; guión insólito del que surgiría *Un perro andaluz* (titulado, en versiones previas del guión *Es peligroso asomarse al interior* —inversión de una conocida advertencia ferroviaria— y ¡*Vaya marista!*).

El autor es Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona (España).

Buñuel regresó a París y, con dinero proporcionado por su madre, rodó en la primavera de 1929 aquel guión con profesionales y actores franceses, interviniendo Dalí sólo el último día de rodaje, recién llegado a la capital francesa. Buñuel abrigaba cierto temor acerca de la recepción que la tribu surrealista, famosa por sus escándalos y su agresividad, otorgaría a su película y, sabiendo que iban a asistir al estreno, se llenó los bolsillos de piedras para defenderse de ellos, en caso de que la acogida fuese hostil. Pero Breton y los suyos se manifestaron entusiasmados por aquella película de textura onírica, en la que no aparecía ningún perro ni ningún andaluz. De este modo, *Un perro andaluz*, cinta en la que cristalizaban muchas citas y bromas derivadas del clima colectivo de la Residencia de Estudiantes, se convirtió en el film fundacional del cine surrealista, objeto de innumerables interpretaciones y análisis que, según Buñuel, sólo resultarían plausibles con el método psicoanalítico. Se ha visto generalmente en su acción una recreación poética y muy libre de las dificultades con que tropieza un joven heterosexual para conseguir el objeto de su deseo. Ni que decir tiene que Breton acogió a Buñuel y a Dalí con los brazos abiertos en el seno de su grupo. Pero Federico García Lorca interpretó, no sin razón, que el film le aludía y que el "perro andaluz" era él. Por eso, en su estancia en Nueva York en 1930, escribió el guión de *Viaje a la luna*, como réplica personal y en el que recreó poética y crípticamente sus fantasmas homosexuales.

Tras este "éxito de escándalo", un mecenas francés, el vizconde de Noailles, le financió la producción de su siguiente película, ya sonora, titulada *L'Age d'or* (*La edad de oro*, 1930), en la que Dalí tuvo una intervención menor, ya que tras la aparición de Gala en Cadaqués los dos amigos habían comenzado a distanciarse. Aunque fiel al ideario surrealista, esta nueva cinta estuvo más estructurada argumentalmente y su discurso ideológico (de vocación subversiva, libertaria, antiburguesa y antirreligiosa) era mucho más explícito, a modo de manifiesto del grupo surrealista. Tan explícito resultó, que algunos comandos provocaron destrozos en la sala de exhibición, y el escándalo resultante, orquestado por una campaña de prensa, hizo que la película fuese prohibida por el prefecto de policía de París en diciembre de 1930. Por entonces Buñuel estaba en Hollywood, invitado por la Metro-Goldwyn-Mayer, y pudo seguir a distancia aquella polémica que acrecentó su fama. La escena culminante de *La edad de oro* transcurría en una suntuosa fiesta burguesa, en la que la pareja de amantes trataba de consumir su amor, sin conseguirlo por diversos impedimentos materiales, un tema que será muy recurrente en la obra posterior de Buñuel. Pero las escenas que más ofendieron en la época fueron la llegada de un automóvil a la mansión donde se celebraba la fiesta, de la que se sacaba primero una custodia y luego surgía una elegante pierna de mujer; además del epílogo, inspirado en *Las 120 jornadas de Sodoma*, del marqués de Sade (un autor que influyó decisivamente en el joven Buñuel), en donde el libertino y asesino duque de Blangis aparecía caracterizado como Jesucristo.

Más allá de su vinculación al surrealismo, la obra de Buñuel ha de entenderse a la luz de una actitud de protesta general y radical contra el conservadurismo político y religioso en el que se formó en su juventud, en el corsé colectivo de la atrasada y reaccionaria España alfon-

sina de principios de siglo. Para dinamitar aquellos valores conservadores se valió en ocasiones de la crueldad, de la incongruencia, del erotismo y del arma del humor corrosivo.

Buñuel regresó a España coincidiendo con la proclamación de la Segunda República, en abril de 1931, en un clima político efervescente. Como muchos compañeros franceses —como Louis Aragon, Paul Eluard, etc.— y como muchos amigos españoles —Rafael Alberti, María Teresa León, César Arconada, etc.—, Luis Buñuel ingresó en el Partido Comunista de España en 1932. Esta decisión ilumina sin duda el quiebro que supuso el rodaje del estremecedor documental *Tierra sin pan* (1933) en la inhóspita y aislada región de Las Hurdes, cinta de denuncia social militante, además de su interés antropológico, que fue prohibida por el gobierno conservador. No debe sorprender que en 1935 Buñuel se convirtiera en director de producción de la empresa madrileña Filmófono, para producir comedias y melodramas populares, que obtuvieron gran éxito, pues esta estrategia correspondía a la de su partido, para crear frentes culturales que pudieran influir a las masas. A este ciclo, que ilustra acerca de los gustos de las clases populares durante la República, pertenecieron *Don Quintín el amargao* (1935) de Luis Marquina, *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936), ambas de José Luis Sáenz de Heredia (director falangista y futuro realizador de *Raza*, en 1941), y *¡Centinela alerta!* (1936), del francés Jean Grémillon, una sátira del ejército en vísperas de su sublevación.

Al estallar la Guerra Civil, el ministro de Asuntos Exteriores de la República, Julio Alvarez Vayo, destinó a Buñuel a los servicios de información y propaganda de la embajada en París, ciudad en la que el cineasta tenía numerosos contactos. Allí, entre otras actividades, sonorizó *Tierra sin pan* con comentarios en inglés y en francés, para reutilizarla como propaganda a favor de la lucha contra los terratenientes, organizó las proyecciones cinematográficas en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, y produjo el documental de largo metraje *España leal en armas* (1937), que dirigió el comunista Jean-Paul Dreyfus, destinado a la difusión internacional a favor de la causa republicana, pues mostraba didácticamente como unos generales que habían jurado fidelidad a un régimen legítimo se habían alzado luego en armas contra él.

En 1938, cuando la situación de la República era muy apurada, viajó Buñuel con pasaporte diplomático a Hollywood, para intentar colaborar en películas que pudieran ayudar al bando legítimo, pero por entonces los estudios habían decidido no abordar más este tema. De modo que el final de la guerra le sorprendió en Estados Unidos y en situación muy precaria, pudiendo sobrevivir en un primer momento gracias a la hospitalidad que le prestó el escultor Alexander Calder.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial pudo encontrar trabajo, en 1940, en el departamento iberoamericano de la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, pues este departamento, presidido por Nelson Rockefeller, confeccionaba documentales cinematográficos de contenido antinazi y destinados a crear un clima de buena vecindad con los países del hemisferio, en algunos de los cuales, como Argentina, existía un clima de simpatía proalemana. En este departamento desarrolló Buñuel una labor discreta y anónima, como montador y

director de doblajes —realizó, por ejemplo, un remontaje de *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl— hasta que en 1942 se publicó en Nueva York la autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí*. En su libro, el pintor denunciaba con irritación el carácter blasfemo y anticlerical de *La edad de oro* y tal revelación alimentó una campaña de sectores católicos contra Buñuel, quien era vulnerable por su pasado comunista y había iniciado además sus primeros trámites para solicitar la ciudadanía norteamericana, como hicieron muchos refugiados europeos (en el campo del cine, Jean Renoir y Fritz Lang, sin ir más lejos). Para no dañar a la institución que le acogía y para protegerse de esta campaña, en junio de 1943 presentó Buñuel su dimisión a la directora de la Filmoteca, Iris Barry, y marchó a Hollywood, en donde se dedicó a trabajos de doblaje al español en la Warner Bros y escribió algunos guiones que no prosperaron.

En 1946 recibió Buñuel la proposición de rodar en México una versión de *La casa de Bernarda Alba*, de su desaparecido amigo Federico García Lorca. Viajó a la capital azteca, pero el proyecto se paralizó, de manera que para insertarse en aquella industria rodó una comedia de intriga por encargo, *Gran casino* (1946), con la estrella del cine mexicano Jorge Negrete y del argentino, Libertad Lamarque. Así se inició la carrera del surrealista Buñuel en una industria sustentada en géneros populares —la comedia ranchera, el melodrama familiar— destinados a un público plebeyo y poco exigente, realizados con pocos medios materiales y de rodaje muy rápido. Se trató de un verdadero salto mortal artístico, desde la cultura refinada de las elites parisinas al cine de consumo popular. Casado y con dos hijos, Buñuel tuvo que asumir con valentía la nueva situación.

Pero el gran éxito comercial que obtuvo Buñuel con el sainete *El gran calavera* (1949) le dio la libertad suficiente para plantear a continuación un proyecto personal, *Los olvidados* (1950), un retablo de la adolescencia delincuente que pululaba por los suburbios miserables de la capital mexicana y cuyo clima enlazaba en cierto modo con el que había propuesto antes en *Tierra sin pan*. Dos españoles exiliados, Max Aub y Juan Larrea, colaboraron en el guión de este implacable documento social, que trascendía los planteamientos del contemporáneo neorealismo italiano, con escenas de extrema crueldad y con un final pesimista, recordando que sólo las soluciones colectivas podrían eliminar el problema de la juventud delincuente. Tan desolador era el desenlace, negando la posibilidad de redención del muchacho protagonista en un reformatorio dirigido por un funcionario comprensivo, que Buñuel rodó por precaución un final más conformista y endulcorado, que hoy constituye una curiosa pieza de cinemateca. Estrenada con gran hostilidad en México, la acogida que obtuvo en el festival de Cannes, arropada por un texto de presentación de Octavio Paz, relanzó su nombre y su prestigio, oscurecido tras la Guerra Civil. Como es sabido, *Los olvidados* ha sido proclamada por la UNESCO en este año 2003 Patrimonio Histórico de la Humanidad.

No obstante, Buñuel siguió inserto en las necesidades del cine mexicano, con sus limitaciones materiales, comerciales y estéticas, durante unos cuantos años más. Pero demostró su capacidad para subvertir los géneros populares desde su interior, respetando sus códigos y

convenciones, pero dinamitando su ideología conservadora, como demostró en comedias y melodramas especialmente afortunados, como *Susana* (1950), que mostró el terremoto sentimental y erótico que provocaba entre los hombres la llegada de una hermosa joven (interpretada por Rosita Quintana) a un rancho. *La hija del engaño* fue una nueva versión de 1951 de *Don Quintín el amargao*, de Carlos Arniches, que ya había producido con éxito en Filmófono en 1935, y a ella siguieron *Una mujer sin amor* (1951), basada en Maupassant, y *Subida al cielo* (1951), producida por su excompañero de la Residencia de Estudiantes y poeta, también exiliado, Manuel Altolaguirre, en la que desplegó una deslumbrante escena onírica en clave edípica. En 1952 exploró Buñuel el género del cine negro con *El bruto*, interpretada por Pedro Armendáriz y Katy Jurado; realizó en coproducción con Estados Unidos su primera cinta en color, *Robinson Crusoe*, un agudo examen de la soledad humana y la voluntad de superarla, y estudió con gran exactitud un caso de paranoia, protagonizado por Arturo de Córdova, en *El*, una obra maestra basada en una novela autobiográfica de la exiliada canaria Mercedes Pinto y que Jacques Lacan utilizaría en sus clases para ilustrar a sus alumnos acerca de esta patología.

Ofreció una versión muy personal de *Cumbres borrascosas* —de la que Hollywood había lanzado en 1938 una versión muy popular con Laurence Olivier y Merle Oberon—, titulada *Abismos de pasión* (1953), a la que añadió un delirante desenlace necrofilico, y siguió su ciclo costumbrista mexicano con *La ilusión viaja en tranvía* (1953) y *El río y la muerte* (1954). Su siguiente *Ensayo de un crimen/La vida criminal de Archibaldo de la cruz* (1955), que presentaba (basado en una novela de Rodolfo Usigli) el caso singularísimo de un asesino potencial (Luis Alonso), cuyos deseos criminales se convertían en realidad sin su intervención física, obtuvo un gran éxito de prestigio en Francia, lo que le permitió entrar en el circuito de las producciones europeas, hechas con mayor ambición intelectual y más medios.

Este nuevo ciclo se inició con *Así es la aurora (Cela s'appelle l'aurore)*, (1955), basado en una novela de Emmanuel Robles, que expuso el caciquismo de un propietario de Cerdeña, que explota a sus obreros y expulsa de su casa al campesino Sandro (Gianni Esposito), pese a que su esposa está gravemente enferma, lo que acelera su muerte. En el curso de una fiesta burguesa de corte y tradición buñuelianas, Sandro se venga matando de un disparo al explotador, y es ocultado por el doctor Valerio (Georges Marchal). Pero la policía acabará por acorralar a Sandro, quien pondrá fin a su vida con la última bala de su pistola. El film está articulado en torno a dos polos morales opuestos, representados por el cacique y por el doctor, que es el verdadero protagonista, con quien Buñuel se identifica moralmente.

Su segunda producción francesa fue *La muerte en este jardín (La mort dans ce jardin)*, (1956), cuya acción se situaba en una república tropical latinoamericana, sometida a una dictadura militar, de la que huyen en una barca fluvial un pintoresco grupo de fugitivos, perseguidos por los militares: Chark (Georges Marchal), inculpado de asaltar un banco y fugado del calabozo, Castin (Charles Vanel), un buscador de diamantes que aspira a abrir un restaurante en Marsella, a quien acompaña su hija sordomuda María (Michèle Girardon) y también la pros-

tituta Gin (Simone Signoret), con quien Castin proyecta casarse. En el grupo se halla también el padre Lizzardi (Michel Piccoli), destinado como misionero a una tribu de indios. Su dramático periplo por el río y luego por la selva, perseguidos por el ejército y sin víveres, conduce a una situación de progresivo deterioro, tensiones y miseria de los fugitivos. Dirigidos siempre con firmeza por Chark, por fin hallan un avión estrellado en la selva, lo que les permite conseguir alimentos e incluso cambiar sus ropas: como un toque surrealista, la prostituta se pasea por la selva en elegante traje de noche. Pero Castin, víctima de un rapto de locura religiosa en la que se mezclan los celos, al ver la aproximación sentimental de Gin a Clark, mata a tiros a Gin y al padre Lizzardi. Castin es muerto a su vez por Chark, quien con la inocente María cruzará luego el río que les conducirá a la libertad en el vecino Brasil. Al filo del género del cine de aventuras, *La muerte en este jardín* se centra preferentemente en la lucha y la resistencia contra la opresión tiránica del poder militar, lo que cobraba sentido para un fugitivo de la dictadura del general Franco. En esta película Buñuel escenificó por vez primera con el padre Lizzardi una situación sarcástica que le resultaba muy cara, tomada del *Diálogo entre un cura y un moribundo* de Sade, y que volvería a reproducir en *Nazarín* y *El discreto encanto de la burguesía*.

Su siguiente *Nazarín* (1958), rodada en México, constituyó una adaptación relativamente fiel de la novela homónima de Benito Pérez Galdós (1895), aunque traspuso los pueblos de La Mancha a la llanura mexicana y la época de la acción a la dictadura de Porfirio Díaz, radicalizando el conflicto entre religión y humanismo. Tanto en la novela de Galdós como en la película, el padre Nazario (Francisco Rabal) recorre la misera geografía rural, tratando de vivir en estricta fidelidad evangélica, en compañía de la prostituta Andara (Rita Macedo) y de Beatriz (Marga López), mujeres del pueblo cuya fe religiosa y devoción hacia el cura más parecen enmascarar un amor humano. Al verlas en la pantalla, se hace difícil no juzgarles como una alegoría de Jesucristo seguido de Marta y María, pero investidas de la tipología de pecadoras redimidas como María Magdalena. Sin burlarse jamás de la fe del sacerdote protagonista, Buñuel demuestra la imposibilidad de sustituir la justicia social por la caridad, apareciendo *Nazarín* como una versión religiosa del infructuoso idealismo del Quijote. *Nazarín* fue galardonada con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes, en donde Buñuel declaró provocativamente: "Gracias a Dios soy todavía ateo". Y por poco conquistó el Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine, pues el jurado se dividió sobre su pertinencia (algunos sostenían que era una ilustración de la dificultad de actuar como buen cristiano en este mundo), antes de que Buñuel formulara esa declaración.

Su siguiente película fue la coproducción franco-mexicana *Los ambiciosos/La fièvre monte à El Pao* (1959), basada en una novela de Henri Castillou, que fue la última película de Gérard Philipe, junto a María Félix, y que prolongaba, por su ambiente dictatorial sudamericano, el universo de *La muerte en este jardín*, y por su reflexión política, la temática de *Así es la auro-ra*, muy enraizada en las querellas existencialistas de aquellos años. En efecto, Gérard Philipe interpretó a un funcionario idealista y posibilista en un régimen político dictatorial, demos-

trando finalmente Buñuel la imposibilidad de la "pureza" en su cargo y la imposibilidad de escapar a los implacables mecanismos del poder. A continuación rodó *La joven* (*The Young One*, 1960), en régimen de coproducción entre México y Estados Unidos y hablada en inglés. La acción transcurría en una pequeña isla frente a la costa meridional de los Estados Unidos, en la que reunió a un guarda violento y racista (Zachary Scott), una adolescente de catorce años (Key Meersman) y un negro fugitivo (Bernie Hamilton), acusado falsamente de la violación de una mujer blanca. Este trío tan dispar permitió a Buñuel denunciar, en el espacio cerrado de una isla, los mecanismos de poder y de sumisión que están en el origen del machismo y del racismo blanco. El personaje de la adolescente, sin quererlo, anticipó en la pantalla el famoso arquetipo de Lolita, antes de que Stanley Kubrick decidiera llevar a la pantalla la novela de Nabokov.

Luis Buñuel presentó *La joven* en el festival de Cannes y allí entabló contacto con algunos cineastas españoles, que le convencieron de que debía retornar a España para reincorporarse a su cinematografía. Buñuel había efectuado en la postguerra algunos viajes privados a su país, para ver a su familia, pero jamás se había planteado volver a rodar una película en la España franquista, a la que había combatido y de la que había huido. Pero decidió aceptar la propuesta de la productora UNINCI, cuyo presidente era el director Juan Antonio Bardem, y escribió el guión de *Viridiana*, nombre de una santa italiana del siglo XIII, cuyo nombre excitaba su imaginación. Mucho después se sabría que su argumento era bastante fiel al de *Halma*, la novela que Pérez Galdós escribió a continuación de *Nazarín* y como prolongación suya. Las razones por las que ocultó este origen fueron probablemente dos. Por una parte, el liberal Pérez Galdós era un autor mal visto por las autoridades franquistas, pero a quienes agradaba la idea de recuperar a un director cinematográfico de prestigio internacional. Y esta mala reputación del escritor podría haber sensibilizado a sus censores a la hora de juzgar el guión. La segunda razón era que recurrir de nuevo a Galdós, tras su premiada *Nazarín*, podría ofrecer una imagen de un Buñuel poco inspirado, dependiente de la misma fuente literaria. Como los derechos de autor de Galdós habían caducado y eran universales, omitir su nombre no suponía ningún problema.

La censura aprobó el guión, obligándole tan sólo a cambiar su desenlace, ocasión que Buñuel aprovechó para introducir de modo simbólico un trío erótico, que superaba en mordacidad el final original. En suma, la película expuso la peripecia de la novicia Viridiana (Silvia Pinal), quien se siente responsable del suicidio de su tío (Fernando Rey) por haberle negado un capricho antes de profesar sus votos, por lo que decide abandonar la carrera religiosa y dedicarse a practicar la caridad en la casona del tío, acogiendo a un grupo de mendigos en ella, quienes un día organizan una orgía y la violan. Viridiana acabará convertida en amante de un hijo natural de su tío, interpretado por Paco Rabal.

Viridiana fue aprobada por la Junta de Censura y exhibida en el festival de Cannes, como representación oficial española, en donde obtuvo la Palma de Oro, por vez primera para un film español. Pero la crítica publicada por el órgano vaticano *L'Osservatore romano*, denun-

ciendo el carácter anticristiano del film (por añadidura, una imagen de la orgía de los mendigos aparecía compuesta como *La Santa Cena* de Leonardo) provocó un terremoto en el gobierno y el Director General de Cinematografía, José Muñoz Fontán, que había recogido con euforia el premio en Cannes, fue cesado fulminantemente y la película prohibida; aunque al tratarse en realidad de una coproducción hispano-mexicana, el productor azteca, Gustavo Alatriste, hizo circular su copia por el mundo. Hubo que esperar a 1977 para que *Viridiana* pudiera proyectarse en España.

Tras el clamoroso éxito de *Viridiana*, Buñuel realizó en México una obra que prolongaba, en algunos aspectos, la fantasía de *La edad de oro*. Se trató de *El ángel exterminador* (1962), ejemplo libérrimo de surrealismo ortodoxo, inspirado en una pieza inédita de José Bergamín. Como en aquella película, la trama de su film se situó en una elegante fiesta burguesa. Su plácida cotidianeidad se verá paulatinamente invadida por algunos signos insólitos, como la caída al suelo de un criado que transporta un guiso maltés, o la presencia de un oso en la cocina y de corderos debajo de una mesa. Al acabar una interpretación musical de la anfitriona en la sala de música, y pese a lo avanzado de la hora, los invitados no se deciden a irse y comienzan a instalarse, sin darle mayor importancia, como para pasar la noche en el salón. Este encierro, que comienza casi como un juego trivial, acabará por convertirse en un maleficio que les atraparé en el salón durante largos días. La extraña imposibilidad de abandonar la casa crea una situación de forzada convivencia, cada vez más tensa y degradada, análoga a la de un naufragio, y obliga a organizar nuevas formas de vida, haciendo aflorar tensiones e instintos desatados en el seno del grupo. Consiguen salir de un modo mágico. Pero durante el *Te Deum* de acción de gracias en la catedral, en el que todos han recuperado sus elegantes roles sociales y su compostura, vuelven a quedar atrapados en la iglesia.

Film netamente surrealista, y uno de los más originales de su autor, inscribió una reflexión acerca de las relaciones del hombre con la cultura y como sujeto social. *El ángel exterminador* obtuvo el premio de la crítica cinematográfica internacional en el festival de Cannes.

Tras este éxito regresó a la industria francesa y decidió adaptar en 1963 la novela de Octave Mirbeau *Diario de una camarera* (*Le Journal d'une femme de chambre*), si bien desplazando la acción desde finales del siglo XIX al año 1928, que Buñuel recordaba bien de su estancia en París. La acción transcurría en el seno de una familia burguesa residente en una casa de campo y a la que una criada procedente de París (Jeanne Moreau) se desplazaba para servir en ella. Esta familia estaba compuesta por una mujer frígida y tacaña (Françoise Lugagne), su dominado marido (Michel Piccoli) y el padre de ella (Jean Ozenne), fetichista de pies. En la servidumbre trabaja Joseph (Georges Géret), militante de extrema derecha, que viola y asesina a una niña, pero conseguirá eludir su condena. Todos los personajes del film son mostrados bajo luz negativa, tanto los amos como sus sirvientes, comenzando por la criada protagonista, que se revela como una arribista.

Tras varios proyectos fallidos, Buñuel rodó en México *Simón del desierto* (1965), inspirado libremente en la vida de Simón el Estilita, el anacoreta que vivió como penitente en lo alto de

una columna. Problemas de presupuesto limitaron el rodaje, de modo que Buñuel tuvo que montar finalmente una película de 42 minutos, llena de toques fantásticos y surrealistas, que concluía en una discoteca de Nueva York. Pero su brevedad no perjudicó su gran inventiva irreverente y su frescura, siendo exhibida con éxito en el festival de Venecia.

En 1966 acometió el rodaje en Francia de *Belle de jour*, inspirada en la novela homónima que Joseph Kessel publicó en 1928, pero cuya acción Buñuel transfirió a su época de rodaje. Su protagonista era Sévérine (Catherine Deneuve), una burguesa casada, aparentemente dulce, modosa y frígida. Su actitud distante y pudorosa hacia el sexo, que entorpece sus relaciones conyugales con Pierre (Jean Sorel), encubre en realidad una personalidad morbosa, dominada por ciertos recuerdos de infancia y por fantasías eróticas de carácter masoquista. Estos rasgos la empujan compulsivamente a trabajar durante las tardes como prostituta en un burdel elegante, con el seudónimo *Belle de jour*. En este local, frecuentado sobre todo por clientela burguesa, inicia su relación con el degenerado bandido Marcel (Pierre Clementi), conduciendo esta interferencia a una tragedia familiar. Buñuel confesó que puso en este film sus recuerdos de los burdeles madrileños de su juventud. *Belle de jour* fue galardonada en el festival de Venecia con el León de San Marcos.

Prosiguiendo en la órbita del cine francés Buñuel escribió con Jean-Claude Carrière el guión de *La Vía Láctea* (*La Voie Lactée*, 1969), que constituyó una libérrima y muy imaginativa ilustración intemporal de las herejías en el seno de la Iglesia cristiana, con sus prolijos debates teológicos; una especie de ensayo histórico que mostraba la vigencia de las preocupaciones que había demostrado ya en *Nazarín*.

En su siguiente proyecto, que le devolvió a España, adaptó Buñuel en 1969, y en régimen de coproducción, la novela *Tristana*, publicada por Pérez Galdós en 1892, aunque introduciendo cambios muy radicales en relación con el libro. La acción transcurría en Toledo, donde el arruinado, anticlerical y libertino don Lope (Fernando Rey) acogía como tutor a la huérfana Tristana (Catherine Deneuve), quien no tardaba en pasar del rol de hija adoptiva al de amante de su protector. Convertida en objeto sexual al servicio de don Lope, a quien cuida sus achaques, Tristana ansía su emancipación y mantiene un idilio clandestino con el pintor Horacio (Franco Nero), con quien acaba por huir. Pero regresa al cabo de un tiempo con un tumor en una pierna, que finalmente tiene que ser amputada. La relación con el ya senil don Lope se invierte y ella se convierte en su tirana, hasta que una noche en la que don Lope sufre un ataque al corazón abre vengativamente la ventana para que el frío helado de la noche consume su tarea.

Volvió a trabajar en Francia para realizar *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), comedia surrealista pensada, como *El ángel exterminador*, en torno a una mesa bien servida para comensales burgueses. En su divertida acción, Buñuel ilustró una situación frustrante que ya había advertido en los sueños, a saber, que los placeres nunca se consumaban definitivamente en el mundo onírico; y así, en la película los placeres del sexo o de la comida eran siempre interrumpidos en el último momento, por algún acci-

dente o intromisión. Y ello sirvió a Buñuel para mostrar cáusticamente, en su retablo coral, los comportamientos triviales o hipócritas de la "buena sociedad". *El discreto encanto de la burguesía* fue galardonado con el Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera, lo que aprovechó la prensa franquista para proclamar un supuesto "Oscar a España".

En cierto modo, *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) prosiguió el mismo registro surreal, prolongando la sátira antiburguesa de su film anterior, pero acentuando sus contrasentidos. La película, que se iniciaba con el fusilamiento de patriotas españoles en mayo de 1808, concluía brillantemente en el parque zoológico, con las fieras aprehendidas tras las rejas, mientras una brigada de gendarmes se aprestaba a hacer frente a una manifestación subversiva cuyo grito de batalla era el tristemente histórico *¡Vivan las caenas!*: es decir, la policía se aprestaba a reprimir a quienes alborotadamente demandaban opresión, cerrando así el círculo con aquel mayo de 1808 que abría el film.

La carrera cinematográfica de Buñuel se clausuró en 1977 con una adaptación de *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*), la novela andalucista de Pierre Louis que ya intentó adaptar desde los años treinta y que insistía en su tema perenne del deseo insatisfecho, ahora del protagonista hacia Conchita. Se inició el rodaje de la cinta, titulada *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*) —que aludía a una frase del libro referida al sexo de la protagonista—, con María Schneider en el papel femenino, teniendo como oponente a Fernando Rey. Pero el comportamiento indisciplinado de la actriz hizo que Buñuel y su productor, Serge Silberman, se plantearan sustituirla. Como no se ponían de acuerdo en el nombre de su sustituta, Buñuel zanjó la controversia eligiendo a las dos actrices propuestas: la española Angela Molina y la francesa Carole Bouquet. En esta versión libre y actualizada de la historia, Buñuel introdujo muchos elementos de sus recuerdos españoles de juventud y de su mitología personal. Como siempre había hecho.