

RAÍCES ESPAÑOLAS Y CONTACTOS
IBEROAMERICANOS
EN EL FEÍSMO ESTÉTICO EN BUÑUEL

Javier HERRERA-NAVARRO

Filmoteca Española

En 1951, tras el triunfo resonante en Cannes de *Los olvidados*, un entusiasta Octavio Paz escribe un artículo acerca de dicho film¹, en el que, tras considerar a Buñuel como el introductor de la poesía en el arte cinematográfico, esboza con admirable capacidad de síntesis su peculiar visión y acercamiento a la realidad: « Su realismo — afirma —, como el de la mejor tradición española — Goya, Quevedo, la novela picaresca, Valle-Inclán, Picasso — consiste en un despiadado cuerpo a cuerpo con la realidad. Al abrazarla, la desuella. De allí que su arte no tenga parentesco alguno con las descripciones más o menos tendenciosas, sentimentales o estéticas, de lo que comúnmente se llama realismo. Por el contrario, toda su obra tiende a provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro, escondido precisamente por nuestra realidad »². Y más adelante corrobora y señala: « La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que están descritas pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo. Esos palos — palos de ciego — son los mismos que se oyen en todo el teatro español »³.

Doce años más tarde, después de realizada *Viridiana*, encontrándose el poeta en Nueva Delhi, escribe al cineasta y, a propósito de una reciente visita a Calcuta, le dice: « Me gustaría charlar contigo alguna vez. Creo que Calcutta [*sic*] (no la que ven los turistas sino la otra, una suerte de delirio indocatalán, con malaria y lepra) tiene mucho que ver con tu *realismo visionario* (pues esas dos palabras, más que *surrealismo*, son las que te convienen) »⁴, palabras que nos vienen al pelo para disipar polarizaciones críticas erróneas y que creemos resumen con el máximo de exactitud la originalidad del estilo de Buñuel, esa suerte de permanente actualización del realismo de raíz española, cuyos antecedentes pictórico-literarios (más literarios que pictóricos como veremos) son los que vamos a destacar, no tanto en aras de una hipotética apropiación nacionalista de su figura cuanto para

contrarrestar, en la línea de pensamiento insinuada por Paz, su (creemos) excesiva identificación, y las subsiguientes facilonas interpretaciones, con el surrealismo internacional y su, en ocasiones, forzada vis vanguardista. Lo que pretendemos en este artículo es realizar una primera aproximación, sentando las bases más sólidas posibles para acercarnos a esa estética feísta tan característica de Buñuel, deudora de esa tradición española pero coincidente también en el tiempo con unas referencias contextuales en la cultura iberoamericana (pienso en Juan Rulfo por ejemplo) y por ello mismo, a partir de la síntesis operada, con hondas repercusiones no sólo en el cine sino en la narrativa latinoamericana (pienso en un García Márquez). Para ello vamos a partir de un análisis de *Las Hurdes-Tierra sin pan*, piedra fundacional de su sistema poético, estableciendo los vínculos con los films « más españoles » para intentar, en esta primera aproximación, primero definir la cualidad de « visionario » a partir de la idea de « peregrinaje » y luego proceder a la detección de algunos de los elementos citados por Paz, en especial de la novela picaresca y del realismo pictórico, que tienen que ver con dicha cualidad. Se trata, en resumen, de una aproximación genética y auroral, previa en todo caso a la auténtica y cabal definición de las características peculiares que asume su estética.

De las distintas formas de peregrinaje como antesalas de lo visionario

La importancia de *Las Hurdes* reside no tanto en los horrores y miserias que muestra cuanto en la instauración, tras los balbuceos delirantes de las dos películas anteriores y lejos ya del terrorismo infantiloides de Dalí, de un modelo subliminal de discurso poético-cinematográfico en el que se asume plenamente la noción de *viaje* y sus múltiples variantes, en especial el peregrinaje⁵. En ese « nosotros », implícito en la narración del comentarista, que transita, cámara en ristre, largas caminatas y duras condiciones de trabajo⁶, desde el último foco de civilización (La Alberca) hacia el territorio hurdano, hay una suerte de descenso a los infiernos no sólo en el plano personal sino en el colectivo, tras del cual Buñuel no haría sino confirmarse a sí mismo que el camino iniciado, con la imagen del discurrir de la nube-navaja seccionando la luna-ojo, había de ser una especie de sacerdocio⁷ con una misión muy concreta : iluminar las parcelas de nuestro yo oculto ayudando a desenmascarar todo aquello que se nos obliga a ver (que no es otra cosa que vivir) por parte de las estructuras de poder históricamente dominantes en cada período, las que nos atan y nos impiden ser libres ; de ahí que sea preciso un retorno a la leyenda homérica, al primer poeta, al ciego primigenio y a la ceguera absoluta, como único medio de recuperar la lucidez que emana del instinto en estado puro.

En ese ámbito de viaje hacia el interior de uno mismo, desde la visión adulterada a la no-visión lúcida, se encuentra Buñuel durante la época de realización de *Las Hurdes*, trayecto que se refleja en la película mediante el

particular sentido itinerante del relato, cuyos pormenores parecen seguir el camino de la ascesis mística cual si se tratara de una especie de « camino de perfección » o de una « composición de lugar » ignaciana ; sin embargo, lo que sucede es que Buñuel profana tales ortodoxias contemplativas e imaginarias *invertiendo* (se trataría de la primera fase de la subversión) no sólo el orden lógico — también el concepto — de su desarrollo⁸. Así, si en ambas instancias se produce un transcurrir hacia un estadio superior, una especial elevación que tiende a culminar en un estado de santidad o de conversión espiritual, es decir en la aceptación sublimada del engaño, en la huida del mundo y de la vida, en el logro del bien, la verdad y la belleza en el seno de un paraíso artificial (se trataría de una especie de muerte en vida), en *Las Hurdes* la vivencia del infierno dantesco, la contemplación de la miseria, la enfermedad y la muerte, del mal, la mentira y la fealdad, de la degradación humana en suma, no hay lugar para ningún tipo de consuelo, mentira o piedad; antes al contrario se alcanza tal grado de exceso y desequilibrio que no cabe conversión posible : sólo una aceptación fatalista de la realidad, la inmersión en la nada más profunda, tal y como certifica más tarde *Los olvidados* de la forma más despiadada, fría y distante que pueda imaginarse⁹.

Igualmente en el desarrollo de una y otra película, del mismo modo que sucede en la picaresca, hay un continuo desplazarse de los personajes de un lugar a otro (más explícito en *Las Hurdes*), como si su destino consistiera en una permanente huida, en un peregrinar constante hacia no sé sabe dónde : así en el documental hay un anticipo de dicha itinerancia en el plano 3 de *La Alberca*¹⁰ cuando un campesino entra en cuadro de espaldas y a lomos de una mula. Continúa en la secuencia de *Las Batuecas* con el famoso travelling de penetración hacia el interior del valle, que nos acompaña en toda su duración, y culmina en la secuencia de las caravanas de hombres emigrando (planos 138-143), de la familia buscando abono (planos 150-163) y, sobre todo, en la del espeluznante entierro del niño a través del río (planos 200-209). En cambio, en *Los olvidados* los desplazamientos son más sutiles contribuyendo a insuflar al argumento esa fatalidad que finalmente ocurre : el deambular perdido de Ojitos por la ciudad en solitario o en compañía de don Carmelo, las idas y venidas de Jaibo y Pedro alternativas y en sentido contrario...

Ese modelo de viaje ascendente, invertido y reverso de la tradición ascético-mística e incluso jesuítica (la inversión consistiría en que el viaje no obtiene ningún tipo de premio, tan sólo la constatación de que la vida es en realidad un camino hacia la muerte, que no tiene escapatoria y en el que no hay salvación posible) basado en el libre curso de la imaginación pero tremendamente realista (por eso la navaja de afeitar se muestra más afilada y asesina que nunca, a pesar de las concesiones y de las adulteraciones habidas en el proceso de producción de ambas películas), se enriquece con otro tipo de camino, que podríamos llamar descendente, cuyo modelo sería el trayecto seguido por el protagonista del *Lazarillo* y por extensión de la novela picaresca¹¹. En efecto, esclavo en apariencia

de sus amos sucesivos, sometido al hambre y a la miseria más inimaginables y obligado a mil y una triquiñuelas para subsistir. (vive la vida como muerte, es decir en su más estricta realidad), el pícaro, a medida que alcanza sus objetivos de integración y sale de la mala vida (obtiene el premio a tantas privaciones), pierde los escasos principios morales que atesora y se esclaviza — se corrompe — definitivamente en aras de la preservación de una estabilidad — la nueva miseria — que le lleva a la condición de muerto en vida: así sucede con *Viridiana* y algo menos con *Nazarín*, personajes que se ven abocados a descender de sus respectivos mundos soñados, « convertidos » a pesar suyo a la vida con todas sus imperfecciones « humanas », historias de sendos viajes hacia la desilusión y la pérdida del ideal¹², crónicas del determinismo fatalista de la naturaleza — la imposibilidad en última instancia del deseo, de transitar a otras latitudes desconocidas y misteriosas de la mente — frente a la ilusoriedad de construir paraísos en la tierra olvidando la auténtica faz del hombre.

Ambos caminos, complementarios, confluyen en el arquetipo de visionario, típicamente español, creado por Cervantes en don Quijote (con la contrafigura de Sancho Panza), que adopta el modelo de la caballería andante y al que ambos personajes buñuelescos responden. Dicha dualidad, al unísono ascendente y descendente, mística y picaresca, quijotesca y sanchopancesca, es lo que dota de todo su contenido al realismo de Buñuel quien, según Néstor Almendros, posee ambas cualidades: « toca siempre la tierra, pero por su misticismo toca al mismo tiempo el cielo »¹³, ambivalencia y síntesis de contrarios que curiosamente han sido siempre, en opinión de los estudiosos de nuestra cultura, las características más claramente definitorias y originales del llamado *realismo español*.

La tierra : poética miserabilista y feísmo estético

Partiendo de la conexión tierra-cielo como binomio constitutivo esencial del realismo español, tradición cultural en la que se forma Buñuel durante sus años en la Residencia y a través de la huella cercana o el contacto más o menos directo con Galdós y la gente del 98, Ortega, Toledo y El Greco, Valle-Inclán, Solana así como por el conocimiento del teatro barroco, don Juan y los pintores del Prado, Velázquez, Ribera, Zurbarán y Goya, cabe ahora centrarse en el estudio del primero de dichos elementos, en el *apegamiento a la tierra*¹⁴, factor donde podemos encontrar las claves de su poética miserabilista y de su feísmo estético.

En tanto que modo idóneo de acceso a un grado superior de conocimiento o de experiencia visionaria, la tierra es siempre la madre que alimenta y como tal se presta al surgimiento de metáforas e imágenes relacionadas con la abundancia o escasez de los alimentos que procura, condiciones sine qua non para que exista y pueda perpetuarse la *vida*, y en última instancia razón de ser de aquello que llamamos *realidad*; de ahí que la ausencia o deficiencia de los alimentos — el hambre — sea el terreno abonado para el surgimiento de todo lo que se entiende

por *miseria* y sus derivados más directos, la enfermedad y la muerte. Es desde ese sistema de equivalencias tierra = vida = realidad como va a poder consolidarse a partir de *Las Hurdes* la original poética de la miseria en Buñuel¹⁵.

En la tradición cultural española el *hambre* como exponente más fiel de la miseria y la pobreza tiene una larga trayectoria a partir del *Lazarillo*, que crea la figura del *pícaro*, tan consustancial a nuestro teatro y nuestra novela a partir del siglo XVI, y que llega por derivación al resto de las artes, incluida la pintura barroca y el cine más reciente¹⁶. No hay que olvidar que España ha sido siempre una sociedad rural, agrícola y campesina ; y como tal ha sido zarandeada según los vaivenes de la naturaleza en diferentes épocas de su historia hasta el punto de padecer graves crisis de abastecimientos en la población con las subsiguientes epidemias y aumentos en las tasas de enfermedad y mortandad ; igualmente ha sido España una potencia bélica y colonial, en progresiva decadencia desde el siglo XVI hasta la crisis del 98, lo que suele llevar parejos a intervalos más o menos regulares graves desequilibrios sobre todo de desempleo, desarraigo y marginación con sus inevitables secuelas de hambre y miseria. Tan complejo espectro social, con el añadido del poder omnipresente de la religión católica a lo largo de su historia y hasta nuestros días, configura en dichas sociedades una *cultura de la mendicidad y de la pobreza*, ficticia o verdadera según qué casos, muy acentuada y arraigada en nuestra realidad cotidiana, hasta el punto de ser considerada consustancial al auténtico y verdadero realismo artístico : Goya, el Galdós de *Misericordia*, los *esperpentos* de Valle-Inclán, el mejor Solana, el primer Baroja e incluso el primer Azorín, pueden ser citados como jalones intermedios entre nuestra más antigua tradición pictórico-literaria y el documental de Buñuel.

Repertorio de la miseria : novela picaresca y films de Buñuel. Hambre de pan

Sin entrar ahora en muchos detalles conviene precisar cuáles son los aspectos en los que podemos encontrar una vinculación entre la novela picaresca, *Las Hurdes-Tierra sin pan*, y el resto de películas que analizamos, pues a través de ellos se organizará toda la poética miserabilista.

Efectivamente en *Las Hurdes* se compendian todos los elementos que integran el repertorio de dicha tradición comenzando por el más evidente de todos, el hambre, al que hace referencia el otro título por el que es conocido, *Tierra sin pan*, y constituye el enlace más efectivo con el modelo de la picaresca, pues para los niños hurdanos « el pan hasta hace poco era casi desconocido » (plano 69) y es tan preciado que ha de comerse delante del maestro « para evitar que se lo quiten sus padres al llegar a casa » (plano 70)¹⁷ ; algo parecido a lo que sucede a Lázaro, a quien el hambre que pasaba con sus primeros amos, el clérigo y el escudero, le hacía ver la muerte cercana : « A cabo de tres semanas que estuve con él, vine a tanta flaqueza, que no me podía tener en las piernas de pura hambre. Vime

claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me remediaran »¹⁸. En el resto de películas hay escasez de mendrugos y de comida pero no se llega hasta esos extremos, aunque las privaciones « forzadas » sufridas por Nazarín podrían ser consideradas como la antítesis de las otras, totalmente « forzosas ». Si eso sucede respecto al pan, alimento fundamental, ¿ qué no sucederá con el resto de alimentos ! Aquí podría establecerse un parangón más que certero entre los episodios de las uvas y la longaniza en el *Lazarillo*¹⁹, la matanza del cerdo en *Las Hurdes* (plano 108 : « Al fin del año lo sacrifican y su carne es devorada en tres días ») y el gran banquete que se dan los mendigos en *Viridiana* : en ellos (*Nazarín* es más austera y equilibrada) se atisba el mismo tono festivo e irracional y los mismos excesos a que conduce el saciar momentáneamente un deseo largo tiempo ansiado. En cualquier caso, se saca en conclusión, el hambre o la alimentación deficiente, viene a decírsenos, serían las causas motrices para la existencia de la más insoportable miseria.

Mozuelos, pícaros y golfos

Nótese que, salvo en *Nazarín* y *Viridiana*, los protagonistas destacados son asimilables al « mozuelo » Lázaro, según él mismo se llama²⁰ : niños famélicos e incluseros en *Las Hurdes* y golfos en *Los olvidados*, es decir en edades (Jaibo sería una excepción) que oscilarían entre la niñez y la primera adolescencia, justo en el momento de la vida en que se construye el armazón físico-psicológico del hombre y del que depende luego su éxito o su fracaso en la vida. Seres entonces de una fragilidad extrema y sumamente vulnerables, mas aunque la desgracia se ceba con ellos, Buñuel, como el autor anónimo del *Lazarillo*, dista mucho de tratarlos con piedad y compasión ; por el contrario, los muestra tal y como son, con esa distancia y frialdad que le es característica (como « bichos sociales » cabría decir), acaso para lograr los efectos perturbadores de denuncia de una situación provocada por un medio hostil, « que es así », y abocada a un final sin esperanza²¹. Pero aún hay entre los tres tipos elementos comunes : su orfandad y abandono ya sea real (en los niños hurdanos y Jaibo) o figurado (en Pedro y Ojitos) les lleva a una condición de anormalidad en cuanto a afectos maternos y familiares que los emparenta con la figura del pícaro, tal y como es transmitida por el *Lazarillo* ; arquetipo en el que también cabe ver un trasunto sadiano en su olvido de la virtud por llevar directamente al infortunio (como se demuestra en *Nazarín*, su auténtica contrafigura) y su entrega a los mil y un vicios y trapicheos, mundo en el que verdaderamente se prospera (aunque como en el caso de Lázaro sea a costa de su condición de cornudo consentido).

Ciegos y mendigos

Pero los auténticos arquetipos de lo miserable (en todas las acepciones de la palabra) son los mendigos y los ciegos, objeto de una amplia y extensa apropiación

por parte de Buñuel, que nosotros no vamos a repetir aquí²². Sí nos interesa destacar, dentro del contexto en el que nos movemos, las conexiones que dicha corte milagrera sostiene no sólo con sus evidentes orígenes evangélicos y su posterior formulación literaria en la picaresca sino con su tratamiento posterior en Galdós, Baroja, Valle-Inclán, Nonell o el Picasso azul hasta llegar a *Las Hurdes* donde, si bien no aparecen explícitamente, todos sus personajes son carne de limosna (« los trajes — se dice en el plano 73 — han sido dados a los hurdanos que emigran para la siega durante los meses de verano ») presta a saciar el « vicio » de la caridad, acaso el principal culpable, en el ánimo del cineasta, de que no exista la redención ni la rebelión definitivas. Lo que no podemos olvidar a este respecto es que tras la evidente conexión del *Lazarillo* con *Los olvidados*, y ateniéndonos también al tratamiento que de dichos personajes se hace en *Nazarín* y *Viridiana*, Buñuel los utiliza no en un sentido social de clase oprimida que hay que redimir sino como encarnación más palpable de la maldad²³ y de la miseria moral y física (hay un correlato metafórico entre lo físico-exterior y lo moral-interior), en el sentido simbólico de suciedad que contamina la pureza, expresión más corpórea y ostensible del fracaso : ciegos, pordioseros y mendigos poseen todos los vicios y ni siquiera han podido prosperar, contraviniendo la máxima sadiana : no han servido para nada, tal y como le sentencia el « buen ladrón » al padre Nazario en la cárcel. Ello no obsta para que dentro del sistema buñuelesco, al igual que los bandidos de *La edad de oro* (que pueden considerarse como primer precedente), actúen a modo de sociedad alternativa y hermética, sometida a unos códigos u ordenanzas gremiales que sirven de contrapunto al sentimentalismo burgués propio de la sociedad dominante y poderosa a la que adulan, de la que se aprovechan y se nutren y a la que, en el fondo, ayudan a perpetuarse en su conservadurismo e injusticia²⁴.

Curas y clérigos

El fuerte tono anticlerical del *Lazarillo* y de la novela picaresca en general es una constante en Buñuel desde la presencia de los maristas en *Un perro andaluz*. En *Las Hurdes*, aunque no aparecen como tales personajes, sí está presente por elipsis la vida religiosa en varios momentos : en la iglesia de La Alberca con sus dos calaveras (planos 4-5), en la advocación a la Virgen María en una puerta del pueblo (plano 9), en el convento de Las Batuecas con las referencias eróticas entre los frailes carmelitas y la servidumbre femenina (planos 37-45)²⁵ y en el interior de una iglesia, « lo único lujoso que encontramos en este país de miseria y dolor » (planos 212-213). Donde aparecen en toda su plenitud es en *Nazarín*, a través de tres tipos complementarios, don Ángel, el cura rechoncho amigo del coronel y el cura de la cárcel, que poseen los atributos directamente derivados del cura de Maqueda en el *Lazarillo* : glotonería, avaricia e hipocresía, vicios que actúan de modo ejemplar como contrapeso para destacar el infortunio en la virtud de don Nazario. En cualquier caso el protagonismo del clero en Buñuel

está teñido de mundanidad y desprovisto de sus virtudes más convencionales²⁶, siendo portadores de la misma miseria moral que aquellos seres proscritos y apartados de la sociedad por su apariencia física miserable : al igual que en el *Lazarillo*, y en la picaresca en general²⁷, se denuncia el mundo de auténtica miseria que subyace tras el orden establecido, tras las apariencias : Buñuel se dedica a través de sus personajes a desvelar lo que se esconde tras la aureola divina de los representantes más preclaros del orden moral y divino. Dentro de ese contexto tanto don Nazario como Viridiana, ejemplos de la pureza de espíritu sin mácula, no serán sino la expresión más lúcida del fracaso en la solución de las contradicciones que dicho orden conlleva.

Realismo y feísmo estético

Ya hemos visto cómo en la picaresca y en Buñuel la intención es revelar — denunciándolo — algo que existe oculto tras una apariencia externa que lo disimula ; es lógico, en consecuencia, que de la denuncia de dichas « apariencias externas » surja un análisis de las mismas, un regusto por la descripción del aspecto externo de las cosas, de los objetos, del mundo material, que nos lleva implícitamente a un modo de presentación, a una estética de la imagen y de ahí a una imaginaria. Estamos en el meollo del auténtico realismo español tanto a nivel filosófico, pensamiento o medio de conocimiento, como en literatura o en pintura. A este respecto creo que resulta pertinente, a pesar de su extensión, reproducir una cita de Karl Vossler a propósito del realismo español en la literatura del Siglo de Oro que también puede hacerse extensivo a la pintura o a cualquier otro medio expresivo, incluido el cine :

Usualmente se suele, por aproximación, denominar realista a aquel escritor que aspira a expresar de la manera más exacta posible un fragmento o aspecto cualquiera de la realidad exterior. Esto podrá aceptarse dicho así, *grosso modo*, pero cuando se profundiza se pone de manifiesto que todo escritor auténtico lo que expresa es algo interior y no exterior, es decir, su propia intimidad, el mundo de sus sentimientos y anhelos más personales, y que esa realidad exterior expresada en su obra es sólo medio y camino indirecto de su propia expresión. Por esa razón podrá tal vez caracterizarse mejor el realismo literario de una manera negativa, diciendo que es el temor a expresarse íntimamente de una manera inmediata, o la repugnancia hacia el subjetivismo puro. En cuanto los escritores llegan a presentir o a convencerse de que no son capaces de reproducir, dándoles plasticidad, sus sentimientos más íntimos y sus características más personales, valiéndose de una forma literaria, se presenta, en unos más y en otros menos, la necesidad y también la voluntad consciente de expresar ese mundo interior, no de una manera clara inmediata, sino controlando su expresión, amortiguándola, dominándola y haciéndola artística en lo posible, en una palabra, armonizando el mundo interior con el mundo exterior.²⁸

Esa es la impresión que tenemos cuando nos acercamos a Buñuel en obras como las que estamos tratando : su esfuerzo por armonizar su mundo interior, lo que llamamos *yo*, con el mundo exterior a él, utilizando el distanciamiento, el

control y el dominio precisos para expresarlo artísticamente. Lo que supone lograr un equilibrio entre los diferentes niveles en que se manifiesta la realidad múltiple que vivimos sin que exista ningún tipo de distinción, por ejemplo, entre lo material y lo espiritual, lo humano y lo divino, lo real y lo fantástico²⁹, pues « realmente » en la vida cotidiana no suelen darse tales dicotomías u oposiciones sino que se manifiestan de forma indisoluble en la unidad que es el ser humano. Unidad que es característica, según Vossler, de la poesía, del realismo poético, según es entendido por nuestra literatura del Siglo de Oro, más en concreto por la simbiosis perfecta que forman don Quijote y Sancho, entre los que no existe contraste ni oposición sino que se trataría cada uno respecto al otro del reverso de la medalla³⁰.

No hay, pues, necesidad en Buñuel de llevar a cabo piruetas dialécticas para intentar explicar su originalidad a partir de síntesis de contrarios u oposiciones que se hacen complementarias, ni siquiera apelando a las claves del movimiento surrealista : en su caso la coherencia que se percibe en la relación de su yo con el mundo es la misma que puede comprobarse en *Las Hurdes* a partir de la elección de los lugares interiores y exteriores de sus películas y de la estética de la imagen resultante que se instaura en su filmografía, que nosotros hemos dado en llamar *feísmo* y que a nuestro entender está en el origen de los « nuevos cines » y del « cinema pobre » que aflora en los países del tercer mundo (recuérdese su magisterio reconocido en Carlos Saura, Ladislao Vajda y Glauber Rocha, por poner los ejemplos más preclaros) y en ciertas tendencias experimentalistas allá por los años sesenta y setenta de nuestro siglo (como demuestra el probado interés de Jonas Mekas por *Las Hurdes*).

Dicho *feísmo* hundiría sus raíces en determinados aspectos de la pintura española del barroco, como la primera época sevillana de Velázquez o sus enanos y bufones, la *Mujer barbuda* de Ribera en el Hospital Tavera de Toledo o los cuadros de « postrimerías » de Valdés Leal en el Hospital de la Caridad de Sevilla; y llegaría hasta Solana y el « esperpento » valle-inclanesco pasando por los grabados de Goya y sus pinturas negras : el claroscuro penumbroso, la terrosidad en la coloración, la lugubrez atmosférica y, sobre todo, la exageración del realismo hasta alcanzar lo grotesco y la extremosidad así como la complacencia en la representación detallada de lo monstruoso serían sus notas dominantes.

Valga como ejemplo la importancia que le concede a los seres deformes en los que se ha cebado la desgracia o la malformación genética fruto de la transgresión de tabúes como el incesto, y que dentro de su poética miserabilista sirven para fines muy diversos : bien para aceptar la existencia de « lo diferente » y « lo anormal » como parte de la misma realidad normalizada, bien para introducir un elemento de inquietud y de zozobra que obligue a pensar en la imperfección y degeneración de la naturaleza humana. Son los monstruos que pueblan el universo mental del folklore popular y de los cuentos infantiles, las encarnaciones

diabólicas en las que acampa el mal y la pesadilla, el castigo o la maldición divinas. La actitud de Buñuel respecto a ellos es ambivalente : mientras que en los cretinos de *Las Hurdes* y en el enano Ujo de *Nazarín* aflora la ternura, y el tratamiento, al igual que Velázquez con sus enanos y bufones, es de una gran dignidad, no como objetos donde aplicar los sentimientos de lástima y conmiseración³¹; en el tullido de *Los olvidados*, así como en los enfermos y lisiados de *Viridiana*, es la ausencia total de piedad o compasión lo que destaca : odiosos y despreciables, con esa total ausencia de espíritu redentor que por aquellos años estaba tan en boga ya fuera desde posiciones cristianas o filocomunistas. Y es que para Buñuel la realidad es una totalidad unitaria sin adjetivos, es simple y llanamente sustantiva, dual, sin términos medios ni cataplasmas para el dolor, el sufrimiento o la miseria : tanto vale Dios como el Diablo, el bien como el mal, la belleza como la fealdad, el blanco como el negro. Y es en ese sentido, típicamente español, típicamente realista, de un realismo que no distingue entre el cielo y la tierra, entre lo que se ve y lo que se imagina, como se opone al neorrealismo entonces en vanguardia. Con *su realismo*, con el realismo propio y genuino de Buñuel, sólo cabe decir : « Esto es lo que hay, señores ; lo toma o lo deja ; las cosas son así y lo que parece opuesto, contrario, no lo es ; simplemente una y otra cosa « existen » en el mismo plano de la realidad, dando la una sentido a la otra ». Ese es el realismo visionario de la tradición española del que hablaba Paz y que a partir de 1918 Apollinaire llamaría *surrealismo* y Breton en 1924 convertiría en doctrina, en movimiento, en alternativa de poder y en sistema.

¹ Nos referimos a « El poeta Buñuel » incluido en *Las peras del olmo* [1957], Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 183-187.

² *Ibid.*, p. 184.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ Cursiva nuestra. Carta del 27 de Noviembre de 1963. *Filmoteca Española*. Archivo Buñuel, 632.18. Recientemente hemos publicado el resto de cartas bajo el título « Octavio

Paz y Luis Buñuel : las cartas de *Los Olvidados* », *Archivos de la Filmoteca*, 37, febrero 2001, p. 50-56.

- ⁵ Cogemos aquí una idea de C. Fuentes en su prólogo al libro de F. Cesarman a propósito de la similitud de caminos entre el amor y la muerte : « Repito caminos — dice — porque esta idea de sendero, de peregrinación es básica en Buñuel », « Prólogo » a F. Cesarman, *El ojo de Buñuel*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 10.
- ⁶ « El trabajo debido a la falta de medios mecánicos y de adecuado staff era durísimo. Nos levantábamos durante el mes y medio que estuvimos allí a las cuatro de la mañana y llegábamos a los lugares elegidos de antemano ya próximo al medio día. Trabajamos hasta las tres de la tarde en que había que emprender el regreso a las Batuecas donde vivíamos. Hacíamos sólo una comida al día al regresar del trabajo y la devorábamos como leones. El ejercicio físico y el deseo morboso de comer por hallarnos en el país donde no se come contribuían a ello. Los primeros días intentábamos tomar el lunch en el lugar donde trabajábamos pero todo el mundo salía a vernos comer. Nos miraban ávidamente y los niños se lanzaban a recoger las peladuras de salamis o trozos de pan que nosotros despreciábamos. Por esta razón decidimos no volver a comer más durante el trabajo », *Land without Bread* (Texto de la conferencia pronunciada por Buñuel en la Columbia University [1940], *Filmoteca Española*, Archivo Buñuel, 573.6).
- ⁷ C. Fuentes, *op. cit.*, p. 5 : « Los personajes de Buñuel cumplen un sacerdocio, viven una búsqueda del ser auténtico y cambiante a lo largo y ancho de las selvas personales y de los océanos sociales ».
- ⁸ Tratamos este modo « anti » de Buñuel en tanto que principio previo para la subversión en el trabajo titulado « El anti-viaje de Buñuel a Las Hurdes » en *Buñuel. El ojo de la libertad*, Huesca, Diputación Provincial, 1999, p. 127-136.
- ⁹ El « distanciamiento » respecto al objeto ha sido considerado desde Brecht la condición necesaria para expresar artísticamente con el máximo de fidelidad la realidad objetiva. Buñuel en *Las Hurdes* consigue esa distancia, sinónimo de asepsia y frialdad, gracias al recurso contrapuntístico del comentario en off, carente del más mínimo énfasis y expresividad (en su versión francesa ; no así en la española), cuyo contraste con las imágenes y la música es lo que produce la inquietante atmósfera y el efecto emotivo que se desprende del film ; en *Los olvidados* actúa de la misma manera : cual si se tratara de la disección de un cadáver por parte de un forense al realizar una autopsia. Este recurso, por otra parte, es el mismo que se utiliza en la literatura y la pintura realista (desde Cervantes a Flaubert, desde Velázquez a Courbet) cuando el verdadero autor intenta ocultarse tras otro ficticio o eliminar en su obra todo lo subjetivo y personal en aras de su sumisión a las leyes del arte.
- ¹⁰ En las citas de los planos remitimos a la segmentación realizada en nuestro catálogo *Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999.
- ¹¹ La relación de Buñuel con la picaresca constituye casi un lugar común, muy superficialmente citada, pero, a pesar del estudio de J.-C. Seguin, *Luis Buñuel et la littérature picaresque espagnole. Héritage et élaboration*, Bordeaux, Université, 1974, aún

- necesitado de un enfoque adecuado desde una perspectiva más actual, interdisciplinar y comparatista. Este trabajo nuestro quiere ser una avanzadilla en este sentido.
- ¹² Hay mucho del Zarathustra nietzschiano en este fatalismo de Buñuel y, en consecuencia, una más que perceptible pátina noventayochista en todo su pensamiento y en su obra (tema que dejamos para otra ocasión), bajo cuyas secuelas educativas e ideológicas se forja culturalmente en su juventud.
- ¹³ « Luis Bunuel, cinéaste hispanique », *Objectif 63*, 21, juin-juillet 1963, p. 15-20.
- ¹⁴ La tierra se masca en la novela picaresca, en el paisaje manchego del *Quijote*, en la mística de Santa Teresa, Fray Luis o San Juan de la Cruz, se palpa en los colores « terrosos », según los expertos, de la primera época velazqueña, y en Ribera y en Zurbarán, y, cómo no, en el Goya más íntimo.
- ¹⁵ M. Zambrano habla de « materialismo » a propósito de su tesis sobre el realismo español como forma de conocimiento, una de cuyas manifestaciones más destacadas sería el protagonismo de las *cosas* y de la naturaleza, concretada en la *tierra* de los caminos, de los paisajes, en « íntima y estrecha relación » con el hombre, « por eso duele la tierra de España : sus olivos y sus encinas, sus retamas, sus trigales y hasta su ancho cielo ; su luz duele » (*Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endimyon, 1987, p. 45).
- ¹⁶ Sigue siendo fundamental para entender el trasfondo social que subyace en la picaresca el trabajo de J.A. Maravall, *La novela picaresca desde el punto de vista social*, Madrid, Taurus, 1986.
- ¹⁷ Las citas se refieren al comentario en español tal y como se encuentra transcrito en *Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 95. Cabría aquí en este apartado realizar un estudio de la tradición imaginaria de cada uno de estos aspectos, lo que podríamos llamar una *historia iconográfica de la miseria* hasta llegar a su tratamiento en las películas de Buñuel que estamos contemplando, pero por ahora nos dedicaremos solamente a apuntar las posibilidades.
- ¹⁸ *Lazarillo de Tormes*, ed. Á. Basanta, Madrid, Anaya, 1988, p. 57.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 44-48.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 36.
- ²¹ Coincidencia con el Baroja de *La lucha por la vida*. Véase al respecto su « Patología del golfo » en *Vidas sombrías*, Madrid, Caro Raggio, 1974.
- ²² Nos remitimos a lo estudiado por A. Sánchez Vidal, « Palos de ciego » en *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de La Inmaculada, 1993, p. 203-209 ; J.-C. Seguin, « L'aveugle et la cour des miracles », *op. cit.*, p. 48-69.
- ²³ Lo que es particularmente cierto en el caso de los ciegos y que el propio Buñuel corroboró en una entrevista con G. Sadoul a propósito de *Viridiana* aparecida en *Lettres Françaises*. Fragmento recogido en *La Méthode*, 7, Janvier 1962, p. 20. Sólo tenemos que remitirnos a los planos de *La edad de oro* en los que Modot pateea a un ciego y lo tira al suelo.

- ²⁴ A este respecto podemos asumir las siguientes frases de C. Fuentes : « Los jóvenes de las barriadas de México y los fantasmas de las tierras sin pan de España no pueden modificar su situación con los medios filantrópicos y sentimentales que la sociedad, a sabiendas de su inutilidad, pone a su alcance. En cambio, la clase dominante puede modificar a su antojo las convenciones que ella misma dicta y sublimar las relaciones de propiedad y de sujeción en una moral de la filantropía y en una estética de los sentimientos. Esto es lo que Buñuel quiere decir cuando afirma : « Para mí, la verdadera inmoralidad es el sentimentalismo burgués », « Buñuel » (Texto de la conferencia pronunciada en la UNAM de México el 8 de Abril de 1970), *Filmoteca Española*, Archivo Buñuel, 572.1.
- ²⁵ Véase la interpretación de esta secuencia en A. Sánchez Vidal, « De *Las Hurdes* a *Tierra sin pan* » en *Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 56-61.
- ²⁶ Ver J.-C. Seguin, *op.cit.*, p. 75-84.
- ²⁷ Tanto en el *Lazarillo* como en *Guzmán de Alfarache* el tema principal es la sátira del sentimiento de la honra, basada en las apariencias, en el qué dirán y en el dinero. Véase al respecto el aún no superado estudio de F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, 3ª ed., Barcelona, Seix-Barral, 1982.
- ²⁸ K. Vossler, « Realismo en la literatura española del Siglo de Oro » [1926] en *Algunos caracteres de la cultura española*, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- ²⁹ Véase K. Vossler, *op. cit.*, p. 75-78. Esta indistinción, por otra parte, entre la realidad y el sueño ya se encuentra en *Un perro andaluz* donde « lo soñado ya no se presentaba como un estado irreal, como un fenómeno aislado, sino como un componente obvio de la realidad ». Cfr. P. Weiss, « El cine de vanguardia » en *Informes*, Madrid, Alianza, 1974, p. 19-20.
- ³⁰ Aquí cabe considerar el modelo cervantino según la orientación dada por A. Castro (un hombre-clave en la vida de Buñuel) en *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Librería Hernando, 1925, un trabajo que muy posiblemente no desconocería el cineasta. La más reciente edición es un facsímil editado en Barcelona por la editorial Crítica en 1987.
- ³¹ Véase a este respecto nuestras consideraciones en « Pretexto, contexto e hipertexto en *Las Hurdes* » en *Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel*, *op. cit.*, p. 30-31, donde comparamos el tratamiento de Buñuel con el realizado once años antes por A. Pou en *Las Hurdes, país de leyenda* a propósito de la visita del rey Alfonso XIII a la región.