

Buñuel y el cine español en el exilio mexicano

EDUARDO DE LA VEGA

México es muy español, lo es y no lo es, eso lo hace más interesante.
(Luis BUÑUEL, *Prohibido asomarse al interior*)

I

Durante el periodo de la Guerra Civil española y coincidiendo con su fase de expansión industrial, la cinematografía mexicana dio muestras de interés por los acontecimientos que ocurrían en la península ibérica. A pesar de sus confusiones ideológicas y de moverse en terrenos más bien convencionales, películas como *La gran cruz* (Raphael J. Sevilla, 1937) o *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938), ejemplifican las buenas intenciones de los productores y realizadores mexicanos por colocarse a la altura de las circunstancias que prevalecían en territorio español. Por lo demás, ante la inminente derrota del bando republicano, en 1939 comienzan a fluir las oleadas de emigración hispana rumbo a América, las mismas que hicieron desembarcar en México a directores, técnicos y actores, quienes no tardarían en incorporarse a la industria filmica de aquel país acogiéndose, junto con muchos otros intelectuales y artistas, a la política de asilo implantada por el presidente Lázaro Cárdenas, quien el 8 de marzo del citado año había ordenado el retiro inmediato de Alberto Tejada Olivares, hasta entonces embajador mexicano en España. Este hecho marcaría la ruptura de relaciones diplomáticas bilaterales y el apoyo incondicional para la creación de un gobierno republicano español en el exilio con sede en la ciudad de México.

Por supuesto que la Guerra Civil española no fue el único factor que desencadenó una profusa emigración de elementos artísticos hispanos rumbo a México. Mucho antes de que la contienda se iniciara, varios personajes oriundos de España, algunos de los cuales habían hecho carrera en Hollywood, participaron en el cine mexicano durante los periodos mudo y principios del sonoro; tales son los casos de Manuel Noriega, Francisco Elías, Ramón Pereda, Antonio Moreno y Juan Orol García. Lo que la conflagración civil ocurrida en la península ibérica provocó, sin duda, fue un proceso de intensificación e incorporación de artistas españoles al cine producido en México; este fenómeno migratorio coincidiría a su vez con la transformación del cine mexicano en una importante rama del espectáculo masivo que ya en plena década de los cuarenta se consolidaría, gracias al contexto de la Segunda Guerra Mundial, como la industria cultural más poderosa e influyente de América Latina y como uno de los sectores económicos fundamentales por lo que concierne al ingreso de divisas. De esta forma, entre 1940 y 1945 debutaron o filmaron en el seno de la industria filmica mexicana varios directores de origen español emigrados a México por diversas razones pero principalmente a consecuencia del conflicto bélico: Jaime Salvador, José Díaz Morales, Miguel Morayta, Francisco Reiguera, Julio Villarreal y Antonio Momplet. Asimismo comienzan a integrarse en esa etapa no pocos guionistas o argumentistas (Manuel Altolaquirre, Max Aub, Eduardo Ugarte, Luis Alcoriza, Jose Carbó, Álvaro Custodio, Alfonso Lepena, Paulino Massip, etc.), escenógrafos (Manuel Fontanals, Vicente Petit, Francisco Marco Chillet), músicos (Antonio Díaz Conde, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter, Severo Muguierza, Félix Baltazar Samper, Francisco Gil), cartelistas (José y Juanino Renau, José Spert) y alrededor de 60 actores. La cantidad de nombres antes mencionados, todos ellos partícipes de una larga lista de películas producidas o coproducidas por empresas adscritas a la industria cinematográfica mexicana a lo largo de la década de los cuarenta, permite entender perfectamente la existencia de lo que, no sin reservas y matices, podría denominarse como un "cine español en el exilio mexicano", mismo que, en cierto sentido, prologaría buena parte de las tendencias que venían desarrollándose en la cinematografía hispana de los primeros años del sonoro. Cabe advertir que esa integración a una cinematografía en buena medida ajena, no fue, ni de lejos, un fenómeno exento de contradicciones o fricciones; sin embargo, en términos generales, los artistas hispanos emigrados pudieron, mal que bien, desarrollar sus respectivas carreras e incluso muchos de ellos lograron arraigarse en el nuevo país.

Como parte de ese mismo fenómeno, habría que señalar que, sin contar las múltiples adaptaciones de novela o zarzuelas españolas al contexto nacional, entre 1941 y 1947 se filmaron en México la muy significativa cantidad de doce películas que ubicaron por completo su trama y acción en diversas regiones de España, principalmente en Andalucía: *Dos mexicanos en Sevilla* (1941), de Carlos Orellana, *El verdugo de Sevilla* (1942), de Fernando Soler, *La barraca* (1944), de Roberto Gavaldón,

Sierra Morena (1944), de Francisco Elías, *Marina* (1944), de Jaime Salvador, *Pepita Jiménez* (1945), de Emilio Fernández, *La morena de mi copla* (1945), de Fernando A. Rivero, *El último amor de Goya* (1945), de Jaime Salvador, *En tiempos de la Inquisición* (1946), de Juan Bustillo Oro, *Los siete niños de Écija* y *El secreto de Juan Palomo* realizadas en 1946 por Miguel Morayta, y *La casa de la Troya* (1947), de Orellana. A ellas habría que agregar el caso de la coproducción *Jalisco canta en Sevilla*, filmada por Fernando de Fuentes en 1948, única realizada en escenarios españoles auténticos. Paralelamente se filmaron en ese país otro bloque de cintas alusivas a la forzada emigración debida a la Guerra Civil (*Dulce madre mía*, *Una gitana en México*, *Una gitana en Jalisco*, *¡Me ha besado un hombre!*, *La fuerza de la sangre*) o protagonizadas por personajes hispanos arraigados por causas más bien económicas (*Los hijos de don Venancio*, *Los nietos de don Venancio*, *Capullito de alhelí*, *La niña de mis ojos*, *Una gallega en México*, *Una gallega baila mambo*). En el balance de toda esa producción filmica se advierte que en la inmensa mayoría de los filmes citados participaron realizadores, técnicos o actores de procedencia hispana y que la mayor parte de ellos eran refugiados. Por otro lado, como los mismos títulos sugieren, se trababa de filmes que podrían insertarse perfectamente en los géneros y temas que la cinematografía española venía cultivando incluso desde la etapa silente. Resulta obvio suponer que, aparte de convertirse en receptáculo de muchos inmigrantes españoles, el cine mexicano vislumbró en las olas de exiliados (alrededor de 30.000) un mercado potencial al que habría de proporcionarle un tipo de películas que de alguna manera les ayudara sentirse "como en casa" o, para usar los términos de la época, en "la patria con la mar en medio" (1).

II

Hacia principios de 1946, Luis Buñuel permanecía radicado en Los Ángeles, California, habiendo dejado de colaborar en la sección de doblajes al español de la Warner Brothers. El artista aragonés vivía de sus ahorros, estaba a punto de convertirse en ciudadano estadounidense y se encontraba a la espera de encontrar un nuevo empleo en el medio hollywoodiense. Atrás habían quedado los tiempos de escándalo asociados a sus primeras tres cintas (*Un perro andaluz*, *La Edad de Oro* y *Tierra sin pan*), así como la etapa en que el cineasta había participado, en su calidad de productor de la empresa Filmófono, en los intentos por hacer un cine comercial que con el tiempo, de no mediar la Guerra Civil española, quizá le hubiera permitido realizar películas más acordes con su peculiar concepto del arte filmico. Cabe señalar que el relativo confort en el que Buñuel se había instalado durante el lapso en que colaboró con la Warner (1944-1945) no había sido obstáculo, ni mucho menos, para concebir algunos proyectos muy personales que quedaron plasmados en argumentos o guiones como *The Sewer of Los Angeles* y *Goya y la duquesa de Alba*. Ítem más: una carta encontrada por Agustín Sánchez Vidal, sin duda uno de los investigadores más acuciosos de la vida y obra buñuelianas, permite suponer que, antes de tener que dejar su trabajo para la citada empresa hollywoodiense, el autor de *Un perro andaluz* había imaginado planes para hacer cine en los Estados Unidos e, incluso, reincorporarse, cuando las condiciones políticas así lo permitieran, a la industria filmica española (2).

Tal es la circunstancia en la que Buñuel recibió por parte de Denise Tual, viuda de Pierre Batcheff, intérprete de *Un perro andaluz*, la propuesta para iniciar los preparativos con objeto de que el cineasta aragonés pudiera realizar una versión filmica de *La casa de Bernarda Alba*, la celebre pieza de Federico García Lorca. Tual llegó a Hollywood con el ánimo de conocer más de cerca la estructura industrial estadounidense toda vez que ya había tenido una grata experiencia como productora de *Los ángeles del pecado* (1944), realizada por Robert Bresson. El proyecto iba a filmarse en México y, posiblemente, en París, donde la entonces reciente reposición de la obra teatral del gran poeta granadino había tenido un enorme éxito. La ciudad de México representaba pues un paso obligado rumbo a Francia porque, según recordaría el propio Buñuel, "Denise tenía que arreglar aquí algunos asuntos, hablar con Óscar Dancigers, etc." (3). Todo indica que la adaptación al cine de *La casa de Bernarda Alba* fue concebida en primer término como una coproducción entre Denise Tual y Óscar Dancigers, empresario de origen ruso emigrado a México como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y a quien Buñuel había conocido años atrás en la capital de Francia. Sin embargo, en junio de 1946, durante la que se suponía una breve estancia en la ciudad de México con el simple objeto de consolidar el proyecto, este último dejó de prosperar hasta darse por cancelado. Dancigers, quien ya tenía prestigio en la industria filmica mexicana por haber sido el productor de algunas películas de cierta ambición como *Pepita Jiménez* y *La perla*, ambas realizadas por Emilio Indio Fernández, se mostró reacio ante la idea de trasladar a la pantalla la pieza de Lorca. Tual y Buñuel se propusieron entonces filmar toda la película en Francia, pero, de acuerdo con otro testimonio del cineasta, Francisco García Lorca, quien se encontraba en Nueva York junto con su familia, le informó que en Londres había una mejor oferta para la adquisición de derechos de *La casa de Bernarda Alba*. A fin de favorecer a la familia de García Lorca, Buñuel dijo a

Tual que la obra ya estaba vendida y que por tanto la película no podía hacerse. Tual partió a Nueva York para tratar de convencer a los familiares de García Lorca pero no encontró eco a su idea de hacer una película más «artística» que estrictamente comercial. Ocurrió entonces lo que el cineasta narró a José de la Colina y Tornas Pérez Turrent con las palabras siguientes: "Denise volvió a París. En una cena en casa del arquitecto español Mariano Benlliure, el escritor mexicano Fernando Benítez, que además era secretario del Ministro de Gobernación, me dijo que si yo quería quedarme en México el me podía ayudar en los trámites. Fui al día siguiente a Gobernación y Benítez me presentó al ministro, Héctor Pérez Martínez, un hombre amabilísimo, también escritor y favorable a los españoles. 'Vuélvase usted a los Estados Unidos y daremos orden al consulado para que pueda usted venir a radicar al país'. Me fui a Hollywood, vendí los muebles que tenía allí y cuando llegaron los papeles vine a México, ahora con Jeanney los chicos. Tenía ya un encargo de Dancigers para hacer una película... que resultó ser *Gran Casino*".

Se infiere que al ver la posibilidad de radicar en México, país en el que ya vivían varios amigos suyos, Buñuel habló con Dancigers para plantearle la posibilidad de filmar algún otro proyecto que el mencionado empresario tuviera en puerta. También es posible que, pese a estar en desacuerdo en trasladar a la pantalla la mencionada pieza de Lorca, el empresario de origen ruso le ofreciera a Buñuel la alternativa de incorporarse al cine mexicano. Como quiera que haya sido, el hecho es que Buñuel llegó a México atraído por la posibilidad de difundir, a través de la obra de Lorca, el arte español en el exilio, pero, al fracasar en su intento, decide probar suerte en un país que, pese a todo, le brindaba mejores oportunidades de continuar su carrera cinematográfica en un contexto diferente pero mucho más receptivo, tal como venía ocurriendo con muchos otros de sus paisanos trasterrados, quienes, como ya apuntamos, venían colaborando en una buena cantidad de películas de tema o ambiente hispanos.

Dancigers debió estar preparando, entre otros, un asunto basado en la novela *El rugido del paraíso*, escrita por Michel Weber, cuya trama se ubicaba hacia principios del siglo XX en el puerto de Tampico, Tamaulipas, durante la época en que la región de la costa norte del Golfo de México era controlada por el torvo cacique Manuel Peláez Gorochotegui. Buñuel retornó a la capital mexicana probablemente en agosto o septiembre del 46 acompañado de su esposa e hijos y se puso a trabajar, junto con los escritores Mauricio Magdaleno (colaborador de cabecera de Emilio Fernández) y Edmundo Báez, en la adaptación de la novela de Weber; en un primer momento el proyecto se tituló *Tampico* o *En el viejo Tampico*.

La obra fílmica que marcaría el comienzo de la carrera de Luis Buñuel en el cine mexicano inició su rodaje el 19 de diciembre de 1946 en los Estudios Cinematográfica Latinoamericana S.A. (CLASA) con financiamiento de la empresa Películas Anáhuac, regenteada por Dancigers. Previo a ello, Buñuel hubo de cubrir los requisitos impuestos por la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), entonces recientemente fundado a raíz de una escisión ocurrida hacia el interior del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Debido a la crisis de la posguerra, que entre otras cosas implicó un abrupto descenso en los volúmenes anuales de producción, la Sección de Directores del STPC había instaurado de inmediato una política de "puertas cerradas" con objeto de garantizar el trabajo de sus agremiados. Buñuel fue uno de los pocos cineastas que pudo ingresar a dicha sección sindical; ello fue posible gracias a una cláusula reglamentaria que permitía la incorporación de aquellos realizadores extranjeros de prestigio que pudieran, con su talento y conocimientos, enriquecer a la industria fílmica. El reparto de la mencionada cinta fue encabezado por Jorge Negrete y Libertad Lamarque, integrantes de *Star-System* de los cines mexicano y argentino, respectivamente; al mismo tiempo, *Gran Casino* representó el debut de Lamarque en la cinematografía mexicana, donde haría una carrera que se prolongaría hasta bien entrada la década de los setenta. Cabe aquí precisar que, según una nota del periodista Miguel Ángel Mendoza publicada en la revista *Cartel* el 14 de enero de 1947, Películas Anáhuac era propiedad de Jorge Negrete, quien a su vez era uno de los dirigentes del STPC. El mismo reportaje señalaba que las condiciones del rodaje del filme no eran las mejores y que Buñuel se notaba inseguro y hasta poco avezado en su oficio. Como quiera que haya sido, el autor de *Un perro andaluz* aceptó el reto de hacer cine comercial en México, un poco a la manera del que ya había producido en su país de origen a través de los casos de *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* y *Centinela alerta*, cintas financiadas por la empresa Filmófono hacia mediados de los treinta, la mayoría de ellas basadas en sainetes de Carlos Arniches.

Contra lo previsto, *Gran Casino* resultó un fracaso en taquilla: sólo se mantuvo durante tres semanas en el cine Palacio, su sala de estreno de la capital mexicana. Ello motivó el penoso hecho de que Buñuel tuviera que permanecer sin filmar durante casi tres años, periodo en que pudo sobrevivir gracias al dinero que le remitía su madre desde España. Esto quiere decir que, aparte de Dancigers, no hubo en el cine mexicano de entonces un sólo productor capaz de apostar por alguien como Buñuel; mucho menos se

dio, por tanto, la posibilidad de que el artista pudiera llevar a la pantalla su guión de *Ilegible, hijo de flauta*, escrito en colaboración con su amigo Juan Larrea, también exiliado en México, proyecto de filme surrealista surgido hacia principios de 1947 (4). Este menosprecio por el potencial creativo de Buñuel se debió, al menos en parte, a la ya aludida situación de crisis de la industria filmica mexicana que, una vez concluida la segunda Guerra Mundial, comenzó a resentir serios problemas para mantener sus mercados extra-fronteras, que comenzaron a ser invadidos de nueva cuenta por los productos hollywoodienses.

Luego de trabajar en el tan malogrado como interesante proyecto de *Ilegible, hijo de flauta*, Buñuel aprovechó el paréntesis de forzado desempleo para comenzar a concebir nuevos proyectos. Uno de ellos fue la adaptación al cine de *Doña Perfecta*, la obra maestra de Benito Pérez Galdós, misma que pocos años después sería llevada al cine, con buenos niveles de calidad, por el director mexicano Alejandro Galindo. Sin embargo, un hecho fortuito (la imposibilidad de que el actor Fernando Soler pudiera asumir el doble papel de director y protagonista de una nueva producción de Óscar Dancigers), permitiría a Buñuel realizar, a partir del 9 de junio de 1949, su segunda película en México. Versión filmica de una obra teatral del comediógrafo hispano Alfonso Torrado, *El gran calavera* resultó, en primera instancia, una más de las múltiples cintas mexicanas de la época inspiradas en sainetes, zarzuelas, melodramas o piezas de autores españoles. En ese sentido, Buñuel se convirtió en uno de los cineastas exiliados que prologarían, hacia el interior de la industria filmica mexicana, el cultivo de cierto tipos de géneros que ya habían arraigado, desde el periodo silente, en la cinematografía ibérica. Pero, obviamente, entre el realizador de *La Edad de Oro* y sus colegas también exiliados en México (los ya mencionados José Díaz Morales, Julio Villarreal, Eduardo Ugarte, Miguel Morayta, Francisco Reiguera, Jaime Salvador, etc.), mediaba un abismo que si al principio no fue muy notorio, conforme pasaba el tiempo se fue haciendo cada vez más evidente. Habría que agregar que en el año de la realización de *El gran calavera*, Buñuel obtuvo la nacionalidad mexicana; este hecho representó sin duda una buena estrategia para contrarrestar el *chauvinismo* imperante en el seno mismo de la industria filmica. Como quiera que sea y pese a sus condición de película abiertamente comercial, *El gran calavera* representó, pues, el reencuentro de Buñuel con las fuentes literarias españolas, a las que de ahí en delante volvería una y otra vez. A manera de ejemplo de esta afirmación podemos citar lo apuntado por Víctor Fuentes en su imprescindible texto *Buñuel en México* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 54): «En *El gran calavera*, la escena del despertar del rico Ramiro, drogado y transportado desde su lujosa mansión a una covacha de casa pobre, nos remite a *La vida es sueño* [de Pedro Calderón de la Barca] y al despertar de Segismundo». Por otra parte, quizá la mejor experiencia que el cineasta obtuvo durante la etapa en que realizó *Gran Casino* y *El gran calavera* fue la de establecer o profundizar sus vínculos amistosos con varios de los artistas hispanos exiliados en México (algunos de los cuales ya estaban incorporados a la industria cinematográfica), quienes se convertirían en colaboradores o promotores de sus futuras empresas: Luis y Janet Alcoriza, Max Aub, Manuel Altolaguirre, Rodolfo Halffter, Gustavo Pitalugua, Eduardo Ugarte, Julio Alejandro de Castro, Jaime Salvador, Carlos Velo, etc.; asimismo, comienza a trabajar con actores españoles emigrados como Julio Villarreal, José Baviera, Gustavo y Rubén Rojo, Antonio Bravo y otros más.



1. El Ángel exterminador
2. El bruto

En contraste con lo que había ocurrido en el caso de *Gran Casino*, el éxito de *El gran calavera* permitiría a Buñuel la realización de un proyecto mucho más cercano a sus inquietudes. La génesis de esa nueva empresa fue la elaboración del argumento titulado *¡Mi huerfanito, jefe!*, también concebido y escrito junto con Juan Larrea; se sabe que la idea giraba en torno a las vicisitudes de un adolescente dedicado a la venta de billetes de lotería, tema que no tardaría en ser llevado a la pantalla por Raphael J. Sevilla en *El billettero* (1951). El propósito era hacer, entonces, una película comercial como muchas otras que, a partir del inusitado éxito de *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) y *¡Esquina, bajan!* (Alejandro Galindo, 1948), habían comenzado a explotar los diversos aspectos de la marginación urbana. Buñuel propuso a Dancigers el argumento de *¡Mi huerfanito, jefe!* y la respuesta del empresario resultó mejor de lo esperado: filmar una "historia sobre los niños pobres de México", implicando con ello que el tratamiento debía ir mucho más allá que los trillados convencionalismos manejados por la industria

cinematográfica mexicana de la época. De ello resultaría la producción de *Los olvidados* (1950), cinta en la que colaboran los ya mencionados Alcoriza, Aub, Larrea, Halffter y Pitaluga.

No pocos de los exegetas de la obra buñueliana han señalado la profunda raigambre española en la forma y contenido de *Los olvidados*, obra que en buena medida vino a proponer una continuidad de muchos de los planteamientos implícitos en *Tierra sin pan*, el documental que Buñuel había filmado tres años antes del estallido de la Guerra Civil y cuyo tema, la agobiante miseria padecida por los habitantes de la región de Extremadura, fue motivo de censura por parte del gobierno de la II República. A propósito de *Los olvidados*, obra que también señala el resurgimiento de su autor en el plano internacional, el poeta mexicano Octavio Paz mencionó los nombres de Cervantes, Quevedo, Goya, Murillo y Velázquez y aludió a la comedia picaresca; vista en retrospectiva, la apreciación resulta no sólo justa sino obvia: de hecho, esta obra filmica marca también, de manera mucho más evidente, el inicio de lo que sin duda fue una estrategia de Buñuel para poder realizar en México, según las oportunidades se le fueran brindando, un tipo de cine español en el exilio ciertamente ajeno u opuesto al que desarrollaron sus colegas también emigrados. En otras palabras, pese a que tendrían que pasar muchos años para que una película de Buñuel volviera a ubicar su trama en territorio hispano, el cine mexicano del artista de Calanda mantendría fuertes vínculos, aunque soterrados, con la gran tradición cultural española; tal es uno de los argumentos centrales del mencionado texto Buñuel en México, y en ese sentido apuntan también algunos artículos y ensayos más o menos recientes como los de Florentino Soria (cfr. "Referentes literarios españoles en el cine de Luis Buñuel", en *Nickelodeón*, No.13, 1998) y Jorge Yglesas (*Buñuel, el americano*, Universidad Veracruzana, 1999). De acuerdo con esas fuentes, son perceptibles en *Los olvidados* algunos otros elementos tomados de la cultura hispana como las referencias tanto a la poética de Lorca, como a la literatura de Pérez Galdós y Baltasar Gracián, los ritos sangrientos de la tauromaquia e, incluso, la propia poesía vanguardista buñuelina concebida bajo el influjo de Ramón Gómez de la Serna.

III

Entre otros beneficios, el triunfo internacional de *Los olvidados*, obra que también obtuvo la mayoría de los premios "Ariel" otorgados a lo mejor de la producción filmica mexicana de 1950, permitió que la carrera artística de Buñuel se consolidara plenamente. En el mismo año de la filmación de *Los olvidados*, el cineasta es contratado para dirigir *Susana (Carne y Demonio)*, primera de sus películas mexicanas realizada fuera de la órbita de las empresas regenteadas por Óscar Dancigers. Situada en los terrenos de lo que podría denominarse como "melodrama ranchero", esta nueva experiencia en los terrenos del cine comercial (la cinta se filmó en 20 jornadas) dio pocas posibilidades para que Buñuel pudiera plantear las propuestas estéticas que realmente le interesaban. Sin embargo, los críticos más perspicaces coinciden en señalar que el principal mérito de *Susana* radica en el empleo del erotismo, la ironía y el humor como elementos que ponen a temblar las convenciones genéricas. Y, para no variar, uno de los mejores momentos de este filme remite a la literatura clásica hispana. A propósito de ello, Buñuel afirmaría: " [...] Hice *Susana* en veinte días [...] Entre las cosas que improvisé para enriquecer el argumento está la escena en que Susana seduce al muchacho dentro del pozo. El erotismo un tanto simple de esa escena se intensifica tal vez con la idea de escondite. La idea me vino del capítulo de la Cueva de Montesinos en *El Quijote*, aunque allí no hay erotismo [...]" (5).

Entre 1951 y 1956, Buñuel filma once películas en México, incluidas dos coproducciones (*Robinson Crusoe* y *La muerte en este jardín*); de todas ellas, cinco tuvieron intervención de Óscar Dancigers, quien, sin duda, continuó siendo el principal promotor de la carrera del cineasta durante este periodo. En consecuencia con lo que venimos afirmando, Buñuel aprovechó perfectamente esta serie de oportunidades para mantener y reforzar, en diversos sentidos, sus vínculos con la tradición cultural española.

La hija del engaño (1951), primera de esta serie de cintas, es una especie de remake de *Don Quintín el amargao*, la película producida años atrás en España por la empresa Filmófono y basada a su vez en un sainete de Carlos Arniches y Antonio Estremera. En la elaboración del guión participaron Luis y Janet Alcoriza e intervinieron en ella cuando menos dos actores hispanos exiliados: Ruben Rojo y Conchita Gentil Arcos. Buñuel declararía a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent que: "Ese título de *La hija del engaño* es un error de los productores. Si hubieran dejado su verdadero título de *Don Quintín el amargao*, todos los españoles [residentes en México] hubieran ido a verla, porque la obra de Arniches y Estremera es muy conocida entre el público español [...]. Yo tenía de aquella [primera versión] una copia hecha con los mejores restos de otras copias. Tres o cuatro veces la veíamos algunos amigos, todos refugiados españoles, en la salita de [la Sección de] Directores. Recuerdo que venían a verla Eduardo Ugarte, Luis Alcoriza, Ignacio Mantecón, [José] Moreno Villa, algunos más. Nos hacía gracia, nos traía recuerdos, porque tenía mucha chulería y mucho gracejo madrileños [...]" (6). Pese a las evidentes

diferencias entre ambas versiones de la obra de Arniches y Estremera, el anterior testimonio ayuda a comprobar que, al menos desde el punto de vista de su realizador, *La hija del engaño* estaba destinada, sobre todo, al mercado integrado por emigrados españoles y que, por otro lado, la copia de *Don Quintín en amargao* sirvió de vehículo de nostalgia sobre la patria lejana y cada vez más perdida. Además, elementos como el que un cabaret regentado por el protagonista se llame *El infierno* resultan vías para el regocijo paródico o sarcástico que derivan claramente del teatro popular hispanoamericano al que Buñuel, como buen vanguardista, era muy afecto.

Realizada también en 1951, *Una mujer sin amor*, adaptación de la novela *Pierre et Jean*, de Guy de Maupassant y cinta a la que Buñuel llegó a considerar como la "peor" de sus obras, posee claras resonancias del melodrama decimonónico español y no pocas referencias al mundo personal y familiar del cineasta, complejo de Edipo incluido. La secuencia final, con la protagonista dispuesta a reiniciar sus tareas de tejido luego de la partida de uno de sus hijos, no sólo evoca al personaje femenino enclaustrado en la recámara de *Un perro andaluz*, sino que remite de forma directa a *La encajera*, el cuadro de Vermeer, icono de algunos de los amigos con los que Buñuel compartió su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. La producción de este filme contó entre sus colaboradores de origen hispano a Jaime Salvador (guión y diálogos adicionales) y Julio Villarreal, quien interpretó al viejo marido engañado por la mujer carente de amor a la que evoca el título.



3. Él

4. Ensayo de un crimen

El caso de *Subida al cielo* (1952) es mucho más interesante que el de las dos películas precedentes en la filmografía buñueliana. Con argumento y producción del poeta y promotor cultural malagueño Manuel Altolaguirre, quien ya había participado en la concepción y financiamiento de varios ejemplos del cine español en el exilio mexicano (*La casa de la Troya*, *Yo quiero ser tonta*, *Doña Clarines*, *El puerto de los siete vicios*), la cinta es una especie de "comedia tropical", si cabe tal concepto, pero enriquecido por muchos elementos que, entre otras cosas, hacen evidente la madurez alcanzada por Buñuel. Los ecos de cierta cultura típicamente hispana se hacen patentes en la figura de un personaje incidental dedicado a la venta de gallinas quien se dice oriundo de Madrid y que, como bien señala Emilio

García Riera (7), suelta una frase de sainete: «si porque vendo gallinas me ve usted cara de gallináceo...» .Y, en esta ocasión, el cineasta hispanomexicano contó entre su reparto a dos actores exiliados de cierta fama: Pedro Elviro "Pitouto" y Francisco Reiguera, ambos vinculados a la tradición del cine español de géneros.

Realizada a partir de una idea original de Luis Alcoriza, *El bruto* (1952) es, ciertamente, un intenso "melodrama sublime" que a su vez contiene personajes paródicos y momentos de fina ironía que convierten a la cinta en una de las mejores de la obra mexicana de su autor. Uno de esos personajes es "Don Pepe", muy bien interpretado por el actor Paco Martínez, quien encarna a un anciano español emigrado a México debido probablemente a razones económicas. Compulsivo consumidor de golosinas a pesar de las restricciones medicas, "Don Pepe" suele rematar sus frases con una sentencia graciosísima ("¡Puñales!"); sus arrebatos de furia tienen una carga infantiloides que se refleja en su sometimiento frente al hijo que seguramente tuvo cuando era muy joven. Esta forma hipertrofiada de la figura paterna resulta el vehículo ideal para ejercer un gozoso sarcasmo que enriquece la estructura dramática del filme en la medida en que lo toma perfectamente anticonvencional. Por lo demás, Víctor Fuentes señala que el final de la película

tiene su correspondiente literario en los estentóreos gritos lanzados por "Doña Perfecta" en el último capítulo de la novela homónima de Benito Pérez Galdós, que, como ya anotamos, Buñuel quiso trasladar a la pantalla sin lograrlo. Y el mismo exegeta apunta que el momento en que «Paloma» (Katy Jurado) corta los tallos de unas flores con unas tijeras evoca la famosa leyenda de «La tijerillas de Toneros», incluida en *El Criticón*, el texto clásico de Baltasar Gracián.

Excelente adaptación del que quizá sea el relato más conocido de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1952) puede leerse, en efecto, como una alegoría del exilio español pero algunos elementos dramáticos, agregados o improvisados por Buñuel, entroncan de nueva cuenta con referentes literarios o culturales hispanos. De acuerdo con Agustín Sánchez Vidal (8), la secuencia en que el protagonista tiene un delirio en el que aparece la figura de su padre negándole un poco de agua remite al espectro paterno, "perturbador y hostil", que irrumpe en uno de los momentos cruciales de *Don Juan Tenorio*, el clásico de José Zorrilla.

Luego de participar en el financiamiento de *La hija del engaño* y de *Robinson Crusoe*, Dancigers produciría en 1952 otra de las obras maestras de la etapa mexicana de Luis Buñuel: *Él*, cinta basada en la novela homónima de la escritora española Mercedes Pinto y realizada a partir de un guión del propio realizador en colaboración con Luis Alcoriza. Participaron en ella varios actores hispanos exiliados (Carlos Martínez Baena, Rafael Banquells, Antonio Bravo) y parte de su trama se filmó en escenarios de Guanajuato, ciudad colonial que evoca el trazo arquitectónico de Toledo, sitio en el que Buñuel filmaría *Tristana* (1970), adaptación de la novela homónima de Pérez Galdós. Resulta claro que en *Él*, una de las obras más personales de la filmografía buñueliana, se establece un magistral análisis del peso de las tradiciones culturales hispanas en materia sexual y amorosa, idea que adquiere forma en la enorme campana encuadrada en contrapicado que aparece en los créditos del filme buñueliano. La religión católica, con sus ritos y ceremonias de toda índole, se presentan como obstáculos insalvables a la pasión carnal. En muchos de, los actos del antihéroe de la película quedan sintetizados los elementos de la represión moral que también afectó al realizador. Es en tal sentido que debe entenderse la declaración de Buñuel a propósito del personaje encarnado por Arturo de Córdova: "[*Él*] Quizá es la película donde más he puesto yo. Hay algo de mí en el protagonista" (9). Pero, además, como ya lo ha comentado con gran fino el crítico José de la Colina (10), existen ciertos rasgos que asocian a la figura principal de *Él* con la literatura clásica hispana: "Como las de don Quijote sus alucinaciones son formas poéticas de la verdad". En efecto, Francisco Galván viene a ser, por otra parte, una especie de Quijote enfrentado (y finalmente aniquilado) a los oprobiosos signos de una cultura medieval pero arrojada en la modernidad.

La empresa de Dancigers patrocinaría en el mismo año de 1952 uno de los proyectos largamente concebidos por Buñuel: *Abismos de pasión*, versión filmica en español de la novela *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*), escrita por Emily Brontë y publicada originalmente en 1847. El espíritu romántico del libro de Bronte, que fascinaba a los surrealistas, se vio muy limitado en la obra buñueliana debido a un reparto demasiado heterogéneo y a problemas de producción. Pese a ello, la crítica especializada suele destacar la parte final de la cinta, que va precedida por una bella cita bíblica que, leída con marcado acento español por Francisco Reiguera, sintetiza, en efecto, la filosofía de Buñuel: "[...] Corto y lleno de tedio es el tiempo de nuestra vida. No hay consuelo en el fin del hombre, ni después de su muerte, ni se ha conocido a nadie que haya vuelto de los infiernos ni de otro mundo. Pues nacido hemos de la nada y pasado el presente seremos como si nunca hubiéramos sido [...] Caerá en el olvido con el tiempo nuestro nombre sin que quede memoria de nuestras obras [...]». En dicha secuencia, el protagonista, herido de muerte, desciende a la cripta donde reposan los restos de la mujer a la que ha amado con verdadera locura

y, en un gesto ritual que parece hacer eco al texto extraído de la *Biblia*, levanta el velo blanco que cubre el rostro del cadáver. Este acto evoca una tradición celebrada en los entierros de Calanda durante la época de infancia del cineasta hispanomexicano. Pero, por lo demás, otros aspectos vinculan a la película con diversas formas de lo español: aparte de la colaboración de Julio Alejandro de Castro en la redacción del guión y de las actuaciones de Jorge Mistral (uno de los galanes propuestos por la cinematografía hispana) y del mencionado Reiguera, la atmósfera de los exteriores (filmados en los alrededores del pueblo minero de Taxco, Guerrero) e interiores, así como indumentaria de los personajes, delatan a cada momento su raigambre ibérica más que estrictamente mexicana.

Hacia finales del mismo año de 1953, Buñuel retornaría a los *sets* cinematográficos mexicanos para filmar *La ilusión viaja en tranvía*, producida por CLASA Films Mundiales. Para esta comedia urbana, el cineasta contó de nuevo, entre otras, con la colaboración de Luis Alcoriza en cuanto a la redacción del guión; además, varios actores de origen hispano (José Pidal, Manuel Noriega, Conchita Gentil Arcos), lograron integrarse al reparto. Para Agustín Sánchez Vidal, esta película «representa una nueva tentativa en el cine de Luis Buñuel por encaminarse hacia el filme episódico de encuentros inesperados que desarrollaría en plena madurez según los cánones itinerantes de la novela picaresca en *La Vía Láctea* y, sobre todo, en *El fantasma de la libertad*, con su apoteósica celebración del azar» (11). Pero, además cierto tono lúdico que remite a algunas de las producciones de la Filmófono, la cinta contiene una secuencia, la de los niños huérfanos que abordan el tranvía, en la que aparecen claros referentes arraigados en la cultura hispana. A ello se refiere una parte del diálogo que el autor de *La Edad de Oro* sostuvo con De la Colina y Pérez Turrent. Apuntó De la Colina: "Hay allí algo que es a la vez muy mexicano y muy español. Uno de los huérfanos ve por la ventanilla a una mujer, al parecer de la vida ligera, que se arregla las medias a la vista de todos, y entonces le dice a otro niño: ¡Mira, ahí está tu mamá!. El otro mira hacia la mujer y queda terriblemente impresionado... Por cierto, parece una escena improvisada». La respuesta de Buñuel es muy significativa: «No, [la escena] debía estar prevista en el argumento, porque es difícil que improvise usted una escena así. Tiene usted que llevar a la filmación, por lo menos, a la actriz que va a interpretar a la 'mamá'. Por otra parte, sí, hay como el recuerdo de un insulto de tradición muy española: ' ¡La puta de tu Madre!' " (12).

De la comedia urbana de tintes y ecos neorrealistas, Buñuel pasó a realizar, hacia principios de 1954, una tragicomedia provinciana que ha quedado como el ejemplo más acabado de las precariedades que el cineasta hubo de sortear en la industria filmica de su país de adopción. Producida por CLASA y filmada en escasas dos semanas a partir de la novela costumbrista *Muro blanco en roca negra*, entonces recientemente publicada por el escritor y funcionario gubernamental mexicano Miguel Álvarez Acosta, *El río y la muerte* evoca desde su título el célebre poema de Jorge Manrique («Coplas por la muerte de su padre el maestre don Rodrigo»), cuyos versos establecen una analogía que es reiterada a lo largo del filme: «Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir...». Esta observación, debida a Víctor Fuentes, hace entroncar la película (erróneamente considerada como una de las «más mexicanas» de su autor) con la toda la saga literaria y elegíaca que deriva de la obra maestra de Manrique. A pesar de la intromisión del autor de la novela adaptada, hecho que provocó que la trama, jocosa y a veces delirante, se tornara en un relato edificante y en tal sentido congruente con los postulados del gobierno Adolfo Ruiz Cotines, Buñuel y su coguionista Luis Alcoriza lograron introducir algunos momentos que sin duda provienen del tipo de humor negro que suele estar presente en la picaresca española a la que tanto recurrió el cineasta de Calanda una y otra vez a la largo de toda su obra.



5. Los olvidados

6. Nazarín

En 1955, al profundizarse la crisis de la industria filmica mexicana, Buñuel hubo de aceptar la propuesta de realizar, en forma de cooperativa entre los agremiados del STPC, una adaptación de *Ensayo de un crimen*, la excelente novela «negra» de Rodolfo Usigli. Luego de una serie de desacuerdos con el autor del texto literario, nuestro cineasta lograría que el intelectual exiliado Eduardo Ugarte, su viejo amigo durante la época de Filmófono, redactara el guión definitivo junto con él. Ésta sería la última contribución de Ugarte al cine mexicano, medio al que se había incorporado en 1939 primero en calidad de dialoguista y guionista y, años más tarde, como director de películas bien intencionadas pero poco afortunadas en cuanto a sus resultados estéticos (de *Bésame mucho* -1944- a *Cautiva del pasado* -1952 -, pasando por *Yo quiero ser tonta*, *Doña Clarines* y *El puerto de los siete vicios*) (13). Buñuel y Ugarte aprovecharon muy bien la fuente literaria para plantear un agudo análisis, no exento de ironía, acerca de

las compulsiones criminales de un burgués que bien podría vivir en cualquier ciudad moderna. En tal sentido, *Ensayo de un crimen* es la obra de Buñuel que ofrece menos vínculos con la tradición cultural o social hispana pero aun así, y tal vez no por simple casualidad, en ella intervinieran siete actores de los múltiples actores de origen español que por entonces trabajaban en la industria filmica mexicana: José María Linares Rivas, Carlos Martínez Baena, Enrique Díaz Indiano, Antonio Bravo, Francisco Ledesma, José Peña *Pepet* y Enrique Álvarez García.

IV

El éxito obtenido por *Ensayo de un crimen* entre la crítica europea, sobre todo la francesa, contribuiría a que la carrera artística de Buñuel se comenzara a desarrollar cada vez más en un plano más bien internacional. Este fenómeno coincidiría con la acentuada crisis de la industria filmica mexicana, lo que de hecho se convertiría en un factor que le restaría oportunidades a un cineasta de las cualidades y pretensiones del maestro de Calanda. No es por azar, entonces, que a partir de *Así es la aurora (Cela s'apelle l'aurore)*, coproducción franco-italiana realizada en 1955, la filmografía buñueliana se enrareciera de productos filmados en México. En adelante, sólo la intervención de Óscar Dancigers, Manuel Barbachano Ponce (quien de hecho había iniciado la tendencia reconocida como «cine independiente mexicano»), Gregorio Wallerstein y Gustavo Alatriste, un magnate convertido en productor gracias a su matrimonio con la actriz Silvia Pinal, permitiría a Buñuel hacer películas vinculadas de alguna u otra manera con la cinematografía mexicana.

Tras la realización de *La muerte en este jardín (Le mort en ce jardin, 1956)*, coproducción financiada por Producciones Tepeyac (Dancigers) y Films Dismage, sin duda una obra menor aunque no por ello deje de ser interesante, Buñuel lograría, gracias al apoyo de Barbachano Ponce, llevar a la pantalla su muy peculiar interpretación de *Nazarín*, la novela homónima de Benito Pérez Galdós, uno de los más grandes exponentes de la literatura hispana de todos los tiempos. Aunque esta cinta buñueliana ubicó su trama en el México de principios del siglo XX, ello no implicó desvincularla de su raigambre fuertemente española. Todo lo contrario, *Nazarín* (1958) contó con la participación de Carlos Velo en el rubro de la producción y de Julio Alejandro de Castro en la elaboración del guión; se incluyeron los sonidos de los tambores de Calanda para acentuar el impacto emocional e irónico de la última secuencia; se importó a Francisco Rabal para protagonizarla y el reparto incluyó otros actores de origen o ascendiente hispanos (Ofelia Guilmáin, Rosenda Manteros, Manuel Arvide, Antonio Bravo, etc.). A ello habría que agregar las evidentes resonancias de muchos motivos desarrollados en la obra pictórica de Goya, Velázquez y otros maestros de la plástica española. Todas estas referencias, y muchas más que llevarían demasiado espacio comentar, convierten a esta película en una de las escasas obras maestras del cine español en el exilio mexicano y en un anticipo del retorno de Buñuel para filmar en su tierra natal, hecho que ocurriría en el año de 1961, luego de que realizara *Los ambiciosos (La fièvre monte à El Pao, 1959)*, nueva coproducción franco-mexicana, y *La joven (The young one, 1960)*, coproducción mexicano-estadounidense.

Si para la realización de *Nazarín* se recurrió a la contratación de un excelente actor español, la filmación de *Viridiana* (1961), cinta que permitiría a Buñuel regresar a su patria de origen y con ello reinsertarse de alguna manera a la cultura y la cinematografía hispanas, requeriría a una actriz mexicana: la también excelente Silvia Pinal, quien ya contaba con una amplia y exitosa carrera en la industria filmica que años atrás había acogido al gran artista español. Mucho se ha escrito a propósito de este filme, lo cual nos exime a detenemos en su caso. Baste recordar que gracias a *Viridiana* su autor se colocaría de nuevo a la vanguardia del cine universal y que los jóvenes cineastas ibéricos la tomarían como un ejemplo a seguir, aunque ciertamente habrían de transcurrir muchos años para que la influencia se dejara sentir plenamente. Cabe precisar que alrededor de la misma época de la realización de *Viridiana* se hicieron en México dos películas que marcan uno de los puntos más altos en cuanto a la contribución de los exiliados españoles a la cultura de aquel país: *Tlayucan* y *En el balcón vacío*. Segundo largometraje de Luis Alcoriza, *Tlayucan* remite, con la influencia de Buñuel de por medio, a los esperpentos de Valle-Inclán y a otras nociones profundamente arraigadas en la cultura hispana. Por su parte, la producción de *En el balcón vacío*, cinta realizada fuera de la parafernalia industrial, implicó la participación y colaboración de muchos emigrados españoles, encabezados por Jomí García Ascot y Emilio García Riera, ambos integrantes del Grupo *Nuevo Cine*, organismo que había hecho públicas sus profundas afinidades con el director de *Viridiana*.

De nuevo en México, Buñuel filmó para Gustavo Alatriste otra película que resultaría clave en su carrera artística: *El Ángel exterminador* (1962). Magistral parábola acerca de la condición burguesa y el confinamiento en el tiempo que nos toca vivir, la cinta, realizada con plena libertad pero con precariedades de producción, reunió en torno a ella a un nutrido grupo de exiliados españoles: Luis

Alcoriza, coautor del guión y, sobre todo, los actores Enrique Rambal, Augusto Benedico, José Baviera, Antonio Bravo, Enrique García Álvarez, Ofelia Guilmáin, Xavier Massé, Florencio Castelló y Guillermo Álvarez Bianchi.

Tras un nuevo trabajo filmico en Francia (la realización de *Diario de una camarera*, inspirada en la novela homónima de Octave Mirbeau), Buñuel dirigió en 1964 la que resultaría su última cinta mexicana y al mismo tiempo su postrera colaboración con Gustavo Alatríste y Silvia Pinal: *Simón del desierto*. De acuerdo con la versión de Pinal, es falso que *Simón del desierto* resultó un medimetro por conflictos de finanzas atribuibles al productor. Según la actriz, fue más bien un problema de otro tipo ya que, en su origen, se trataba de hacer una trilogía de historias protagonizadas por ella y filmadas por tres grandes directores. Cuando Federico Fellini se negó a aceptar la propuesta, el proyecto quedó trunco (14).

Por su parte, Buñuel habló siempre de haber escrito un guión para largometraje y de que "Alatríste tropezó con algunos problemas financieros durante el rodaje y [por lo tanto] hube de cortar la mitad de la película [...] lo que explica el carácter un poco brusco del final" (15).

El hecho es que el filme se siente más como el esbozo de lo que pudo ser otra de las obras geniales de su autor, lo cual no es obstáculo para encontrar en ella referencias tales como el empleo de un concepto cristianismo medieval profunda mente ibérico, el quijotismo atávico del personaje o las insólitas irrupciones de los tambores de Calanda en cuando menos dos momentos en que el protagonista se siente aquejado por crisis de conciencia.

Si a ello agregamos la participación de Julio Alejandro de Castro en la elaboración del guión y la presencia de intérpretes como Enrique García Álvarez, Antonio Bravo y Francisco Reiguera, existen suficientes elementos como para afirmar que *Simón de desierto* vino a resultar la obra que cerró, de manera perfecta, el periodo más importante del cine español en el exilio mexicano.



7. El río y la muerte
8. Simón del desierto

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) Todos estos aspectos han sido tratados con mayor profundidad en *El exilio cinematográfico español en México*, ponencia presentada por el autor de este ensayo en el VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, reunión celebrada en Orense, Galicia, del 16 al 19 de diciembre de 1999.

(2) El documento está citado en SANCHEZ VIDAL, A. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, p.69.

(3) DE LA COLINA, J. ; PEREZ TURRENT, T. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México D.F.: Ed. Joaquín Mortiz-Planeta, 1986, p. 48.

- (4) El texto de *Ilegible*, hijo de flauta puede encontrarse, con un acucioso comentario respectivo, en Luis Buñuel. *Obra literaria*, antología establecida por Agustín Sánchez Vidal y publicada por Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 21 y ss.
- (5) DE LA COLINA, José y PEREZ TURRENT, Tomas. *Op. cit.*, p. 66.
- (6) *Ibidem*, p.70.
- (7) Cfr. GARCIA RIERA, E. *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 6 (1951-1952). Guadalajara: Universidad de Guadalajara -IMCINE- Conaculta -Gobierno del Estado de Jalisco, 1993, p.110.
- (8) Cfr. SANCHEZ VIDAL, A. *Op. cit.* p.178.
- (9) DE LA COLINA, J.; PEREZ TURRENT, T. *Op. cit.*, p. 89.
- (10) DE LA CGLINA, José. «La agonía del amor romántico», en *Nuevo Cine*, No.4-5, México D.F., 1961, p. 5.
- (11) SANCHEZ VIDAL, A. *Op. cit.*, p.189.
- (12) DE LA CGLINA, J.; PEREZ TURRENT, T. *Op. cit.*, p.103.
- (13) Para más detalles sobre la vida y obra de Ugarte, véase: RIOS CARRATALÁ, J. A. *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*. Alicante: Universidad de Alicante, 1995,190 pp.
- (14) Cfr. GARCIA RIERA, E. *El cine de Silvia Pinal*. Guadalajara (Jalisco): Universidad de Guadalajara-Patronato de la Muestra de Cine de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1996, p. 108.
- (15) Citado por SANCHEZ VIDAL, A., en *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones JC, 1984, p. 283.