

B U Ñ U E L

Por Elena PONIATOWSKA

LAS PREGUNTAS van y vienen, las palabras se cruzan en el aire y Luis Buñuel no pierde esa expresión tan suya que parece esperar siempre que se le diga algo interesante. Casi calvo, excepto por unos cabellos de los lados y unos cuantos en la parte alta de la cabeza, con un bigote delgado y la nariz que se achata curiosamente en la punta. Buñuel tiene un rostro de labriego. Es de esos hombres que alzan la vista al cielo y saben cuando va a llover. Una mano apoyada sobre su pala, en medio de la llanura inmensa, sus facciones talladas a lo hondo, curtidas, son reservas milenarias de vigor. Sólo un punto vulnerable: para oír se pone la mano en la oreja formando un caracol. Con el ala de su oreja construye un pequeño biombo; un dique que evita la dispersión de los sonidos y hace que se canalicen dentro del oído. Al toparse contra la pared de su mano y de su oreja erguida, las palabras se concentran, y él, entonces, puede oírlos. (Si doy esta explicación tan científica es porque Buñuel es un técnico con guantes de box; un renegado del sentimentalismo que capta mil sonidos insólitos y reveladores, mil signos de fuego, de tierra y de aire, y escapa milagrosamente a los ruidos de la "jungla humana".)

Una mañana muy temprano fuimos Alberto Beltrán y yo con Luis Buñuel a Lecumberri. Creo que supe más de Buñuel en esa visita a la prisión que a través de nuestra larga entrevista. Ibamos a ver a Alvaro Mutis, pero como se trataba de Buñuel-el-director-de-cine, nos enseñaron toda la cárcel. Después de nuestra gira, sentí por él un gran respeto, reverencia casi. Examinamos cada una de las crujías, inclusive la "J" (la de los jotos).

En la celda de castigo dentro de la misma crujía habían encerrado a uno que no quiso hacer fagina. * El castigado se asomó por una pequeñísima rendija por la que sólo podía vérsese la cabeza y los ojos. Un largo fleco cubría su frente. Buñuel se acercó a la ventanilla:

—¡Hay que hacer fagina, hombre! ¿Qué es un poco de fagina al lado del encierro? ¡Hay que hacerlo!

Los ojos jalados se plegaron como los de un chino. El castigado había sonreído.

Cuando salimos, Mutis le hizo de lejos un gesto con la mano al mayor; Buñuel extendió la suya hacia "Ramona". Hasta dio unos cuantos pasos pero para ir a su encuentro y tenderle su mano fuerte. Durante nuestra "vuelta" (así lo dijeron los militares: "Pueden ustedes dar una vuelta") Buñuel saludó a cuanto recluso veía, tratándolo como si fuera el hombre más importante del mundo. Puso especial empeño en tenderles la mano, en decir unas cuantas palabras cordiales. Recuerdo que cuando estábamos frente al cocinero, lo sentí "pendiente", preocupado por despedirse en la mejor forma posible, en el momento justo. No quería herir a es-

tos hombres ya de por sí tan vejados y se le advertía, así, tenso por dentro, humanamente tenso y atento. Le hacía preguntas comunes y corrientes: acerca de la comida, si era buena. Y al comprobar que la sopa es espesa, que los frijoles, las lentejas están bien cocidas y la carne es tolerable, le dio gusto como si fueran sus hijos o sus hermanos los allí encerrados. Se sorprendió de que hubiera café y tabaco en las crujías: "¡Pero esto es maravilloso! Esta ya no es cárcel!" Como si fuera un pariente suyo, interrogaba ansiosamente a los presos: "¿Tienen frío?" "¿Se sienten bien?" "¿Puedo hacer algo?" "¿Qué les hace falta?" en un tono bajo, familiar. En las celdas, las conversaciones son, por lo general, dulcemente torpes:

—¡Aquí en la olla está el guisado que tanto te gusta!

—¿Y mi suéter ya me lo trajiste?

—El abogado dice que va a apelar en el amparo, y ahora si...

—¿Cómo ves a mi mamá?

—Te traigo una cobija...

Mientras caminábamos, Buñuel siguió saludando a todos, y cuando inquirían con deferencia: "Señor Buñuel ¿no lo molestaron en la entrada?" contestaba: "No, nada. Dejé allá la mariguana y la pistola", los reos sonreían de oreja a oreja, mejor dicho, de reja a reja, contentos de platicar con "el señor del cine". Repartió sus *Pall Mall*, y al doctor español que le preguntaba:

—¿Y qué tal los éxitos?

—¡Pues no sé, porque no los oigo...

¡No puedo darme cuenta!— respondió.

Como nunca faltan los detalles buñuelcos, fuimos al campo deportivo y en lo primero en que se fijó Luis fue en las huellas de unas ratas enormes en el piso de tierra suelta. Nos pusimos en cuclillas para examinarlas y las patas me saltaban a los ojos. Pensé: "¡Qué raro es que estemos aquí viendo huellas de ratas! ¡Que raro! ¿Por qué estamos así agachados?" Buñuel explicó: "No hay que matar al macho; puede traer detrás a trescientas hembras!" Disertó largamente acerca de cómo se llevaban a cabo las campañas de desratización mientras que el policía que nos acompañaba sin participar en la conversación, con una varita, dibujaba círculos en el polvo. De nuevo revisamos las huellas, las patitas asquerosas.

—¡Son del tamaño de un conejo!

Bajo la luz gris, un poco dorada de la mañana, no pude menos que recordar *La peste* de Camus.

—Por favor...

Después de nuestra "inspección" de Lecumberri, vi a Buñuel en dos ocasiones más: en cocktail en casa de Jean Sirol, cuando la Segunda Reseña Cinematográfica (entre las charolas de vasos de whisky y las presentaciones de Sirol, dibujó barrotos en el aire) y en la mesa redonda sobre "La Nueva Ola" que se efectuó en el I.F.A.L. Buñuel presidía la mesa (que de redonda nada tenía) encuadrado por José Luis González de

León, Salvador Elizondo Junior, José de la Colina, Manuel Michel, Emilio García Riera y Heriberto Lafranchi. Todavía con las palabras de Mutis en la mente: ("...pocas personas tienen una integridad tan absoluta como este viejo. ¡Este viejo se conserva en estado puro, caray!"), le dije al finalizar la conferencia: "Por favor, señor Buñuel, charlemos un poco..." No se negó pero siento que esta entrevista, continuada en su casa, es muy pobre al lado de todo lo que el hombre dejó vislumbrar de sí mismo, en la cárcel.

—Eso de las confesiones públicas es algo que me ruboriza...

—Pero, ¿usted sintió desde muy pequeño ganas de hacer cine?

—¡No, qué va! Yo comencé estudiando Filosofía y Letras, pero me ahogaba en España, y busqué un pretexto para ir a París. Allá se iba a fundar un Instituto Nacional de Cooperación Intelectual, en 1924; algo así como la UNESCO, o como esa antigua sociedad de Ginebra, y ése fue mi pretexto...

—¡Ah! ¿A usted le interesaba la política?

—No. Yo, de política internacional, cero. Era un pretexto para huir, y por lo demás, un argumento muy consistente para que mi madre me diese dinero a fin de poder irme.

—¿Cuántos años tenía usted entonces?

—Veinticuatro. Voy con el siglo, así que es fácil recordar mi edad. Llegué a París, y durante cuatro o cinco meses, me dediqué a leer *Le Temps*, que era el precursor del actual diario *Le Monde*; y, además, el *Times*, de Londres. Los hojeaba, porque como le dije antes, yo, de política, cero. Iba a una academia de francés, y a otra de inglés, pero también lánguidamente. Esperaba a que se fundara este Instituto Nacional de Cooperación Intelectual, y mientras tanto asistía al teatro del Vieux Colombier, y a Les Ursulines que era un cine de arte...

—¿Igual que los cine clubes?

—La taquilla estaba abierta a todo el mundo; pero allí se exhibían películas alemanas sin letreos (se ríe) y el público pateaba porque saltan en la pantalla cosas como esta: *Una mujer mediatunda, con la cabeza apoyada en la mano, piensa en su amante que se va en un tren. Luego aparece el tren caminando. Y la tercera imagen es la de la mujer en sobreimpresión con el tren.*

"A propósito de público, me acuerdo que en Madrid, en el Teatro Prisse, hubo conciertos (de Pérez Casas) a los que asistieron dos mil personas. Se tocaba *Prélude a L'Après-midi d'un Faune* y los únicos en aplaudir fuimos Abreu y yo, porque 1998 personas de las presentes, consideraron que *La siesta del fauno* era una tomadura de pelo. Fue aquello un escándalo: a nosotros nos querían pegar porque aplaudíamos. Uno agredió a Abreu, pero como yo era boxeador aficionado, le sumé al ofensor su bombín sobre los ojos y las orejas, de un gran puñetazo. Eso pasaba en 1918, (hace, sólo cuarenta años). ¡Parece mentira que hace cuarenta años silbaran a Debussy.

—Ahora Debussy es un clásico...

—Pero entonces repudiaban a Debussy, a Stravinsky, a Ravel...

—¿Y quién era el público?

—Un público de conciertos: las gentes que generalmente van a los conciertos...

* Fagina: labores de casa (barrer, trapear y lavar) que todos los presos hacen en la cárcel.

—¿La vanguardia siempre ha sido apedreada?

—Casi siempre.

—¿Entonces usted cree que el abstraccionismo, por ejemplo, fue en sus principios una empresa heroica?

—Naturalmente, Elena.

—¿No cree que ahora sucede lo contrario? ¿Qué los héroes son los no abstractos? El abstraccionismo cuenta ya con un mercado mundial seguro en el que se hallan invertidos demasiados millones de dólares. Si un pintor quiere vender, tiene que ser abstracto; la crítica y aun las galerías se han convertido en templos de la abstracción pictórica. ¿Qué pasaría si un día, en el mundo, se dijera que el arte abstracto no existe, que no vale nada?

—Yo no asisto nunca a ninguna exposición de pintura, y por lo tanto, no puedo hablarle de lo que sucede en las galerías de arte.

—Luis nunca sale de su casa— aquí interviene Jeanne Buñuel: y cuando lo hace es porque no lo puede evitar.

—¡Pero si ya lo he encontrado en dos cocteles, señora!

—Han de haber sido compromisos. No, Luis nunca sale, ni siquiera va al cine. Ve dos películas al año, y muchas veces se va al primer rollo. Sólo vio *Hiroshima, mi amor* y *El puente*, pero por lo general empieza a moverse en la butaca, murmura, y finalmente me dice: “¡Te espero en la esquina!” Yo también acabo por salirme... (Sobre el sofá, Jeanne representa la escena; se sienta y se levanta repetidas veces).

—¿Y desde jóvenes han ido al cine juntos, señora?

—Sí. Yo adoraba el cine, y Luis y yo, —cuando él todavía no se imaginaba que sería director—, asistíamos a tres funciones diarias de cine mudo (se ríe), a las diez de la mañana, a las tres de la tarde, y a las cuatro.

—¿Veían la misma película?

—No, tres distintas.

(Jeanne, la esposa de Luis Buñuel, es una mujer “bien plantada”, alta, erguida, que crece hacia arriba. Sencilla, ríe fácilmente y dice las cosas sin vacilaciones, tal y como son. Afuera, la había encontrado en la acera; estaba paseando a un perro que la jaloneaba y la hacía correr a pesar de ella misma. El perro con la cabeza mechuda y el resto del cuerpo pelón, era difícil de ubicarse en la genealogía canina, pero saltaba al lado de su ama mordiéndole, lamiéndole las manos. Adentro, otro perro —un “perro bien burrote” como decía una cocinera de mi casa—, color café con leche, y más adentro otro chiquito de todos los matices del gris, y negro, y chocolate, lanudo y consentido porque se sienta en los sillones y nadie le ordena que se baje de allí. (Si hablo tanto de esos perros es porque en cierto modo, Buñuel se parece a ellos.)

—Señor Buñuel, volvamos al tema de la vanguardia. Entonces ¿cree usted que los pintores abstractos pasen, tarde o temprano, a ser clásicos?

(Luis Buñuel habla en catarata, como si todo su ser se le viniera a la boca y se le saliera por los labios, y sus palabras son acompañadas de continuos ademanes. Las palabras, como si acabaran de ser creadas, recobran en su boca un peso y un calor perdidos. Todo en él además tiene peso; las manos, los hombros, la recia mandíbula casi cuadrada. Quisiera transcribir cada uno de sus sonidos, pero habla tan atropelladamente que lo miro desesperada. Parece un toro que embiste sin cesar. Me dan ganas —como él hace con los personajes de sus películas— de voltearlo de adentro para afuera, de poner al descubierto su corazón, sus venas y sus riñones. ¡Un Buñuel rosa, subterráneo y lleno de latidos que, obediente, aflora lentamente a la superficie! ¡Un Buñuel hecho de huesitos tiernos!... Antes de entrar a su casa me puse el suéter al revés —dicen que trae buena suerte—, pero él ni

lo notó. Sólo por un momento, al levantarse del sillón para observar una lagartija que se asoleaba sobre la barda —Buñuel creía que era un gato—, iniciamos una conversación más cercana a la charla de dos amigos que a la formal de un entrevistado y una periodista. Pero yo seguí pensando con nostalgia en esas pieles volteadas al revés, con el pelo para adentro, que se ven en los mercados, y en las que brilla ante los compradores un color subjetivo, marfil o coral, íntimo y vulnerable).

—Yo me la pasaba en los cines de vanguardia, y allí vi *Entr'acte* de René Clair, que en realidad es de Picabia más que de René Clair. *Entr'acte* era muy escandalosa, para su tiempo. Hace poco, en Alcoriza, vi una película de Ingmar Bergman, y Alcoriza se asombraba de que yo le fuera diciendo todo lo que iba a pasar; “Ahora van a sacar un féretro.” “Ahora se van a ir caminando con el féretro”, “Ahora se va a caer de la caja el muerto...” Y Alcoriza me decía: “¿Pero cómo lo sabes? ¿Cómo lo sabes?...” ¡Nada! Es que ya conocía yo *Entr'acte* y eran muchas las coincidencias.

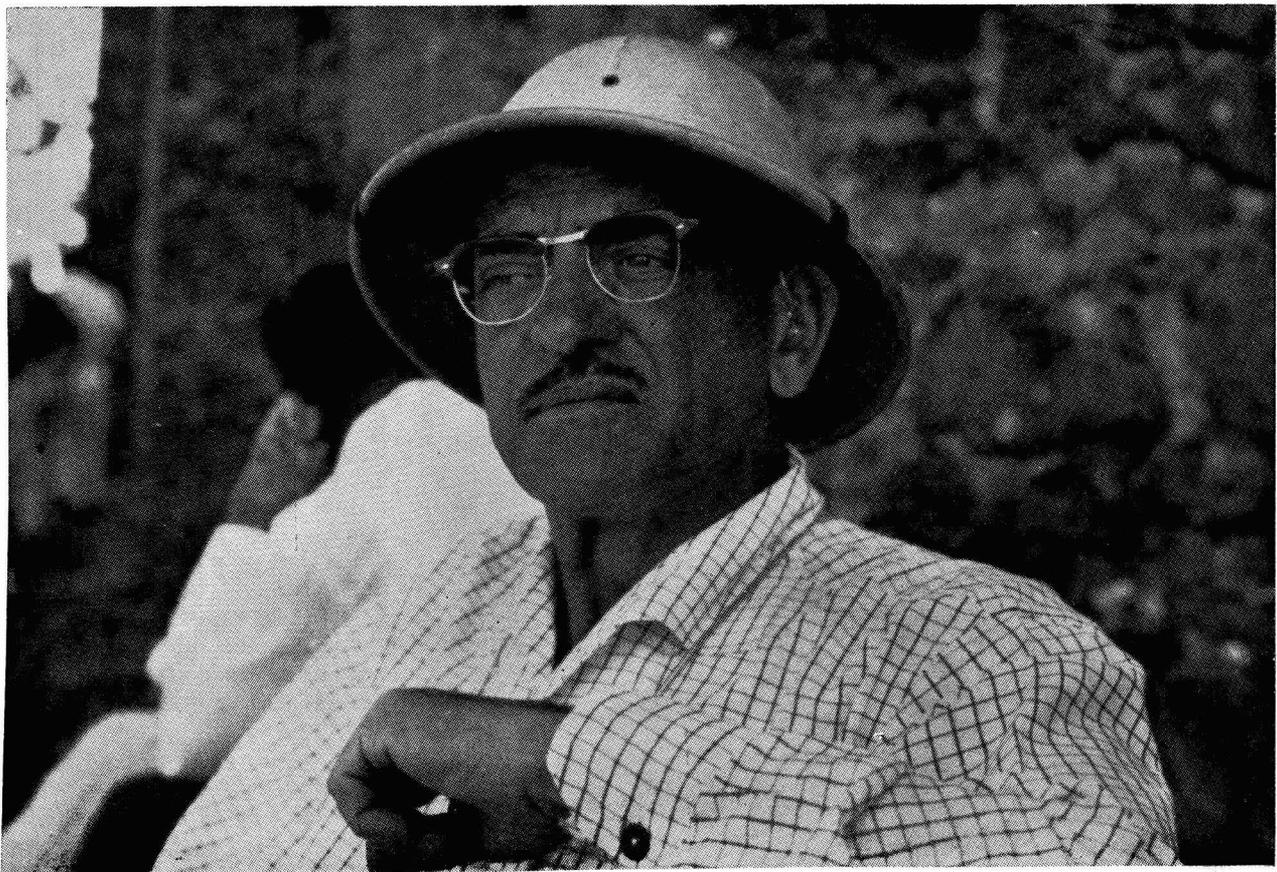
—¡Como quien dice, un verdadero plagio!

EL CINE, LUGAR OSCURO Y ERÓTICO

—Nosotros frecuentábamos todas las salas de vanguardia...

—¿Quiénes nosotros?

—Federico García Lorca, Dalí, Pepín Bello. Veíamos películas de Abel Gance, que ahora es considerado un monstruo de academismo pero que fue el primero en lograr dar la impresión de la velocidad. Veíamos, por ejemplo, una rueda; luego un corte rápido de la rueda; un enfoque a la máquina; otro corte; la cámara iba hacia el horno, o al motor que impulsa la máquina; corte y de nuevo a las ruedas; corte, al riel;



Luis Buñuel: “Mi primera película: *El perro andaluz*.”

corte, corte, cortes rápidos. ¡Ahora nadie se atreve a emplear esta técnica, pero entonces...

—Y usted ziba al cine porque ya sentía su vocación?

—¡No! (Se ríe.) Era un pretexto para ir con una novia y aprovecharme de la oscuridad. El cine ha sido siempre un lugar recogido, oscuro y erótico, muy apropiado a los abrazos, a las caricias...

—Entonces ¿usted no se indigna de que en vez de ver sus películas en los cines de México, los enamorados se den de besos?

—¡No, qué va! ¡Que hagan lo que quieran! A mí me encantaba ver películas de Buster Keaton y de Harry Langdon, que a todos nos gustaban; hasta que allá en París descubrí el verdadero cine. Vi *Las tres luces* de Fritz Lang y me deslumbró. Me di cuenta de que el cine era una expresión humana y no una cajita negra... Usted no se puede imaginar lo que era el cine en esa época, Elena; los dos mil metros de película incluían quinientos de lectura, porque todo se explicaba a base de letreros. Estaban sentados dos novios, por ejemplo, el uno al lado del otro, o dos amantes, y el uno le decía al otro: "Te amo, querida Cunegunda, más que a ninguna otra..." Corte. Esto es, los labios del galán formulaban las palabras y se quedaban abiertos, inmóviles, mientras el letrero daba a conocer lo que había dicho. Luego se veía a la mujer, también con la boca abierta y sin que ningún sonido se oyera. Y otra vez el letrero. Y así hasta que terminara la película. Por eso la primera película sin títulos: *Le Rail* (*El riel*) causó verdadero estupor. (La hizo Lupo Pick.) Entonces decidí dedicarme de lleno al cine y así se lo comuniqué a mi madre...

—¿Y fue fácil entrar al mundo del cine?

—Sí. Fui asistente de Jean Epstein y él a su vez, fue mi maestro. Le ayudé en la película *Mauprat*, en 1927; pero ya cuando Epstein hizo su tercera y última película: *La Chûte de la Maison Usher*, yo ya era medio surrealista; aunque en un principio me reía de los surrealistas... —se anima, habla más

rápidamente si cabe, y mueve más las manos, ahora con todo y brazos...—. Una vez asistí a un banquete de homenaje a Madame de Rothschild en *La Closerie des Lilas*, en Montparnasse. Ella cumplía setenta años, si no es que ya los tenía y cumplía otros más.

—¿Era una viejita, entonces?

—Sí. El banquete era algo así como un homenaje a la literatura contemporánea y a él asistía la plana mayor del surrealismo: Benjamin Péret, Max Ernst, Aragon, Eluard, Sadoul, Dalí. Al final del banquete hubo discursos a cargo de los grandes escritores de la época y ella se levantó para dar las gracias. Se les preguntó a los surrealistas que si no iban a decir nada. Y entonces uno de ellos, que estaba hasta el final de la mesa, se levantó, fue hacia la distinguida señora y la tumbó de una tremenda, de una gran bofetada...

—¿A la viejita de setenta años?

—Sí.

(Me da tanta risa malévolamente que a una viejecita así le hayan dado una bofetada que Buñuel también empieza a reírse. Somos dos brujas: ¡Chuckle, chuckle, cackle, cackle, cackle, como hacen los monitos de las películas! Nos agarramos el vientre de risa. ¡Qué malvados! ¡Qué malvados! Más tarde le conté la escena a mi mamá, y ella se quedó estupefacta de tamaña crueldad. "¿Cómo puede hacerse una cosa igual?" Me miró aprehensiva: "¡Qué extraña hija tengo!" por más que yo le explicaba "¡Ay mamá, es que es tan inesperado, tan perverso, que me entra risa nerviosa!", no quedó convencida.)

—Era un acto simbólico, en contra del talento oficial, en contra de esa porquería de banquete, en contra de lo ya establecido, de todo lo que representaba esta señora de Rothschild... Pero a pesar de eso, aún me reía yo de los surrealistas y no los tomaba en serio... Sin embargo, para la tercera película en que "asistí" a Epstein, ya coqueteaba yo con el surrealismo... Un día me dijo Epstein que le había prestado el estudio de Epinay en el que trabajábamos, en la "banlieue", a Abel Gance, y que iba a venir a hacer "un bout d'essai". Me dijo: "¡Póngase usted a su disposición." Era normal que

yo, como asistente de Epstein, ayudara a Gance en cuanto se ofreciera, pero le contesté a mi jefe: "¡Que le asista su madre!" (bueno, algo equivalente) y Epstein se me quedó mirando y me dijo: "Amigo Buñuel, hemos terminado." Siempre me acordaré de lo que me dijo cuando le observé: "Con usted, encantado de asistirlo, pero con Gance, nada, nada. Gance no me interesa nada." El me contestó: "*Qu'un petit con comme vous ose parler comme celle de Gance...*" Después añadió: "Aparte de que no trabajaremos más juntos, le voy a llevar a París en mi auto." (Yo no tenía medio de locomoción y Epinay estaba lejos). En el camino me aconsejó que no frecuentara yo a esa turba iconoclasta; su advertencia última fue que me alejara del surrealismo, y la seguí tan al pie de la letra que al cabo de un año entré al surrealismo...

—¿Y usted no se ofendió por todas esas cosas?

—No, al contrario; lo tomé muy bien y me enorgullecí que el se preocupara por mí. En el fondo ya no me interesaba nada terminar la película y la concluyó Epstein solo. Yo entré de lleno al surrealismo, junto con Salvador Dalí e hice mi primera película: *El perro andaluz*.

—¿Por qué ese título?

—Es el de un poema mío.

—¿No me lo dice usted?

—Ya no me acuerdo.

—¿No se acuerda de su propio poema?

—No... Esa película me la pagué yo, mejor dicho me la pagó mi madre —se ríe—. Yo era un *nuevo olo* de la época e hice la película, porque mi madre me mandó cinco mil duros; ciento cuarenta mil francos de la época. Se iba a filmar con Gómez de la Serna, pero no me agradaba mucho.

—Antes de filmar la película ¿se había usted preparado para ello? Supongo que habrá estudiado, leído...

—¡No, que va! ¡Nada! ¡Nada de todo eso! Antes había estado bebiendo en cabarets, haciendo tonterías...

—¿Porquérias?

—Dije, tonterías.

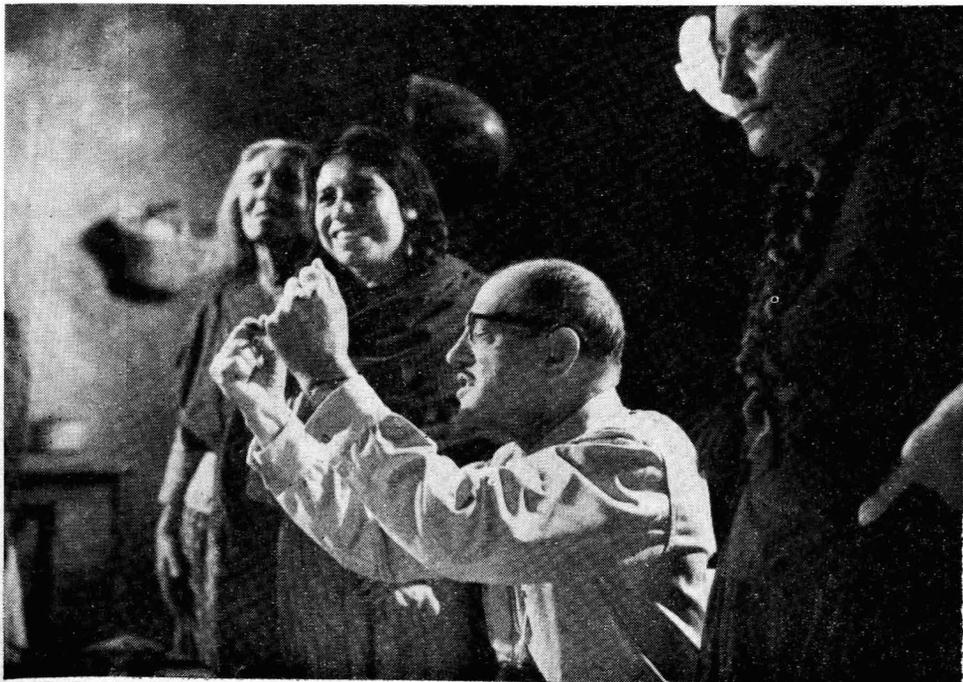
—¿Es la época de este retrato de Salvador Dalí?

(En una de las paredes de la nada surrealista casa de los Buñuel cuelga una pintura de Dalí que representa al mismo Buñuel, serio, plano casi, con un babero sacerdotal sobre un fondo de objetos lánguidos y desmayados).

—Sí, en Figueres, en 1921. Yo imitaba un poco a Unamuno y usaba un chaleco negro, nada más que no me llegaba hasta el mentón como el de Unamuno —se ríe—. ¡Pero espero que no esté usted escribiéndolo todo! En cinco días, Dalí y yo hicimos el argumento del *Perro andaluz*, cuando Man Ray y Louis Aragon se fueron a Rusia...

—¿Es cierto que Aragón se paseaba por las calles con un chapulín dentro de una jaulita que le colgaba de la nariz?

—¡No, no es cierto! —Buñuel abre la boca—. Eso no es cierto. Está usted confundida con el dadaísmo. El surrealismo era un movimiento muy serio que iba mucho más allá de ofender o de epatar al burgués. Fue una verdadera



Buñuel: "Yo sólo fui profesional hasta que vine a México."

revolución desde el punto de vista moral-poético...

—¿Y Aragon?

—Espérese un momento... ¿por qué es tan desesperada? Entonces conocí en París a los vizcondes de Noailles, Charles y Marie Laure, que son los mejores mecenas del mundo, los únicos, porque después he visto a otros, como el conde de Beaumont, los Polignac; pero ninguno como los de Noailles. Ellos se dedicaban a ayudar a artistas jóvenes, y en su *château*, en Hyère, una abadía, cuyo nombre no recuerdo, impulsaron la filmación de un corto de veinte minutos: *Le mystère du Château du Dé*.

—¿El dado de Mallarmé?

—Este fue un corto surrealista en el que yo participé. Así es que con ese corto ingresé al sofisticado grupo de los de Noailles. ¡Entré por la puerta grande al cine, gracias a ellos! A propósito de la generosidad de los de Noailles, un día, entre su numerosa correspondencia (que más que nada consistía en peticiones), Charles abrió la carta de un joven poeta que prometía suicidarse, si no recibía lo necesario para poder subsistir. En el acto, Charles le mandó una suma de dinero. ¡Así lo hacía con todos!

—¿Sobre todo con los artistas?

—Sí, sobre todo con ellos.

—¿Quiénes eran los surrealistas de aquel tiempo?

—Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Eluard, Georges Malkine, Benjamin Péret, Man Ray, Georges Sadoul, Ives Tanguy, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik, Albert Valentin y otros más. Cuando se dio por primera vez *El perro andaluz*, yo iba preparado para reprimir el furor del público, y me llené los bolsillos de piedras, por si acaso... bueno, para lo que fuese... Estaba yo atrás de la pantalla atendiendo el gramófono...

—¿El gramófono?

—Sí. Ponía yo un pasaje de *Tristán e Isolda* y tango argentino, *Tristán e Isolda* y tango... *Tristán* y tango, tango y *Tristán*, hasta que se acabó... Yo vigilaba al público, espiaba su reacción, pero no vinieron más que aristócratas y artistas que llenaron las trescientas o cuatrocientas butacas del *Ursulines*... Estaba Le Corbusier, y personas que leen *Les Cahiers d'Art* o que los escriben. El entusiasmo enorme que suscitó el *Perro andaluz*, me dejó estupefacto. Al final se levantaron y aplaudieron mucho; las piedras me pesaban en el pantalón. Estaba perplejo, pero en el fondo contento...

—¿Era el público de partidarios del surrealismo?

—Así lo creo.

—¿Y a partir de ese momento se consagró usted como director de cine?

—Yo sólo fui profesional hasta que vine a México. No quería hacer cine comercial, me repugnaba todo aquello...

—¿Pero cómo se hizo usted tan famoso? Yo nunca he oído que se discuta tanto una película como *El perro andaluz*...

—Ninguna de esas películas se han exhibido jamás en cines comerciales. Son películas de cine club, de cinematotecas... Teníamos una regla moral muy estricta los surrealistas —cada vez que Buñuel habla del surrealismo, su sem-



Gabriel Figueroa y Luis Buñuel

blante se vuelve más grave y lo hace con una seriedad que no admite comentarios u opiniones dadas a la ligera. ¡Nada de frivolidad ni de ironía!— El surrealismo era una necesidad de la época; en contra de la claudicación de los grandes burgueses, del orden establecido, de la moral anquilosada, de la retórica en todos los sentidos, de los viejos valores académicos. Los surrealistas opusieron el descaro a la convención, el escándalo a la moral burguesa, la burla sangrienta a la mentalidad achaparrada y mezquina. Nosotros, los surrealistas, decíamos que el talento no excusa nada, y que el hambre tampoco excusa nada.

—Esto equivale a no hacer “churros” ni traicionarse a sí mismo, por hambre...

—Exactamente. Esa fue la época en que conocí a Alejo Carpentier (desde entonces somos amigos) y él firmó un manifiesto contra Breton, junto con Georges Bataille, Queneau, Jacques Prévert y Rivemont de Seigne. Robert Desnos, que también era antisurrealista después de haber sido partidario de Breton, fue otro de los firmantes.

—¿Por qué se separó del grupo?

—Porque Desnos le puso a un cabaret el nombre de Lautréamont que era un personaje sagrado para los surrealistas, lo que provocó la ira de Breton... André se asombraba de que un joven desconocido, como en aquel tiempo lo era Carpentier, se hubiera atrevido a firmar un manifiesto en contra de él. En 1930 Aragon se fue a una reunión mundial de intelectuales revolucionarios en Kharkov, Rusia. Yo iba a ir también junto con Sadoul, pero en ese tiempo me contrató Metro Goldwin Mayer y les dije: *Me voy a Hollywood como representante surrealista, a ver qué pasa*. Aragon se fue a Rusia y regresó entusiasmado; como intelectual revolucionario emitió conceptos que desagradaron al grupo (no hay que olvidar que Aragon, Breton y Pierre Naville eran fundadores del grupo surrealista) y lo obligaron a rectificar. Él no quiso hacerlo y desde ese momento se volvió comunista.

—Pero ¿qué tiene que ver el surrealismo con ser comunista?

—¡Un momento! La revolución surrealista luchaba por una revolución mundial, *La revolución totale*, mientras que Hegel y Marx querían la transformación de la sociedad. Nosotros poníamos el surrealismo al servicio de la revolución proletaria mundial (*Le surrealisme au service de la révolution*, es el título de uno de tantos manifiestos). “Transformar el mundo”, decía Marx, “cambiar la vida” escribió Rimbaud, y Bretón declaró que para él los dos principios no eran más que uno solo.

—Pero los surrealistas se inclinaban más hacia la poesía que hacia las teorías socializantes...

—¡No es eso! Los movimientos revolucionarios en el mundo se han enfrentado únicamente a las realidades materiales, económicas y políticas; la repartición de las riquezas entre grupos opuestos. Nosotros, los surrealistas, quisimos una revolución del pensamiento que condiciona la vida humana. ¡Atacar el espíritu y no la materia! ¡Cambiar las bases sociales!

—Pero si se niegan todos los valores ¿qué es lo que le queda al pobrecito mundo?

—En el surrealismo sólo caben dos palabras: *Libertad* y *Amor*. Estos dos valores humanos, siempre saldrán a flote.

—¿Los surrealistas no fueron comunistas porque les aburría?

—Comprendieron los surrealistas que no encajaban con el comunismo. Nosotros nos dirigíamos al espíritu y una de nuestras armas principales era la poesía. Hegel veía en la poesía “el verdadero arte del espíritu, el único arte universal...”

—¿El arte que va más allá?

—Sí. Los surrealistas no podían llevarse bien con el comunismo y éste separó a todos los surrealistas del movimiento proletario, excepto a cuatro o cinco, entre ellos a Aragon, Sadoul y Eluard...

—A pesar de ser comunista, Aragon es uno de los grandes poetas de Francia...

—¡Aragon es uno de los que más le deben al surrealismo! El proceso de los surrealistas fue un poco desordenado, intervino un tribunal...

—¿Fue cuando Breton se peleó con Ehrenburg?

—Me parece que sí. Los surrealistas ya no estuvieron de acuerdo con los medios utilizados en la transformación económica del mundo, y seguían preconizando una transformación de la vida...

—Bueno ¿y a usted qué le pasó después del perro?

—¿Cuál perro? —se pone la mano en cucurucho.

—El andaluz...

—Después del *Perro andaluz*, que fue un éxito de snobismo, seguí siendo amigo de los de Noailles, que un día me pidieron que hiciera una película con música de Stravinsky. Esta vez sería de dos rollos. Comí con los de Noailles...

—En París los mejores negocios se resuelven sobre una buena comida...

—Con Georges Henri Riviera, director del Museo Trocadero y Stravinsky; y después les dije a los vizcondes que yo no podía hacer películas con genios o con místicos...

(No deja de ser una paradoja; Buñuel tiene todo el aspecto de un místico y de un genio.)

—¿Así era Stravinsky, místico?

—Sí, se daba golpes de pecho... Entonces me dijeron que yo tenía libertad para lo que se me antojara y me dieron medio millón de pesos en un cheque. ¡Ya vé usted, éramos los "nuevos olos" de la época. ¡Y todavía les devolví dinero que me quedó después de terminada la película. Fue entonces cuando hice *La edad de oro*, que se exhibió en el cine *Panthéon*. En la puerta los de Noailles recibían al *Tout Paris*, y se saludaban con besamanos y abrazos. Al final todos salieron sin tenderles la mano siquiera. A Charles de Noailles lo hicieron presentar su renuncia al Jockey Club, la Princesa Despoix tuvo que intervenir ante el Papa para que no los excomulgaran, hubo una intervención en la Cámara. Los *Camelots du Roi*, una acción francesa (*Action Française*) destruyeron el cine; el prefecto de policía, M. Chiappe, prohibió *La edad de oro*. En suma, de todos los ataques surrealistas en contra de la patria, la religión y la familia, mi película provocó la mayor indignación...

—Pero ¿de qué trata la película?

—Un amor loco y en contra de todas las instituciones sociales. Espéreme un momento, Elena, voy a traerle los recortes de la prensa de entonces...

Mientras Luis sube por los papeles, Jeanne me pregunta:

—¿Usted nunca lo ha visto dirigir?

—No.

—Eso es algo que hay que ver —tercia de pronto Juan Luis. (Juan Luis es el hijo de Buñuel, tan "osote" tan "perrote" como el papá, alto también, y que ha sido asistente de Orson Welles, de Bardem, de su propio padre y de Jacques Doniol-Val-Croze). — "¡Es interesante porque él hace todos los papeles, ¡todos los interpreta!"

—¿Es buen actor?

—¡No, que va! —dice Jeanne resueltamente.

—¡Es buenísimo, exclama Juan Luis. No porque actúe bien, sino por la fuerza, la intensidad con que lo hace!

—Señora, si su marido casi nunca sale de casa, a menos de estar filmando ¿qué hace entonces aquí?

—Trabaja; ordena papeles, prepara "scripts", lee y limpia sus armas.

—¿Qué?

—¿No sabía usted de esa colección de armas?

Juan Luis confirma:

—Sí, Maussers, Winchesters, Astra, Smith y Wesson, Lugers y algunas otras de su invención...

—¿Por qué? —preguntó asombrada.

—Porque le gusta.

—¿Para matar?

—¡Yo creo que en el fondo, sí le gustaría matar! Jeanne ríe.

EL ESCÁNDALO DE LA EDAD DE ORO

Buñuel baja con una hojita amarillenta: *L'Affaire de L'Or*. Allí se nos dice que: "Del 28 de noviembre al 3 de diciembre de 1930, *La edad de oro*, habiendo recibido el visto bueno de la censura, se exhibió sin incidentes en el Studio 28; pero el miércoles 3, comisarios de la Liga de Compatriotas y de la liga antijudía, interrumpieron las representaciones y aventaron cascarrones llenos de tinta violeta en contra de la pantalla, mientras que gritaban: "Vamos a ver si todavía quedan cristianos en Francia!" y "Muerte a los judíos", en el momento en que en la pantalla, un personaje deposita un incensario en el arroyo. Además los manifestantes encendieron bombas de humo y lanzaron bolas apestosas para obligar a los espectadores a abandonar la sala. Se aventaron con matracas (¿serían granaderos?) sobre los que parecían ofrecer alguna resistencia. Después, al pasar por la sala de exposición, destruyeron todo lo que encontraron; muebles, vidrios, haciendo trizas los cuadros de Dalí, Max Ernst, Man Ray, Miró y Tanguy, así como los libros y revistas, y robaron una parte de esos libros y cortaron la línea del teléfono. Los desperfectos se calcularon en 80,000 francos. El 4 y el 5 de noviembre, los periódicos de derecha exigieron violentamente el retiro de la película, protestando en contra la "inmoralidad de este espectáculo bolchevique", que ataca la religión, la patria y la familia y reivindicaron la intervención de los comisarios y de los policías, pretendiendo de esa manera que tal pillaje fue cometido por la multitud.

Jeanne ríe: "¡Fue un cosa terrible! No se imagina usted cómo dejaron el cine! Los antijudíos se transformaron en locos furiosos, y el Comisario, señor Chiappe, tuvo que explicarse en el Consejo Municipal para hablar de la limpieza moral de París. Hizo una serie de ataques y de prohibiciones y proclamó en términos excelentes (que fueron aprobados por todos) su resolución de mantener la atmósfera no puritana, sin duda, pero fina y sana que hace el encanto de París." (Jeanne se carcajea de buena gana, poniendo en tela de juicio aquello de la atmósfera "fina" y "sana" que hace el encanto de París.)

Hubo naturalmente algunos visionarios que supieron reconocer el talento de Buñuel. Henri Tracol en *Vu*, el 3 de diciembre de 1930 declara: "El papel del sonido y de la palabra en esta película denota en Buñuel un sentido asombroso de las nuevas posibilidades del cine", y Roger Lestas, en *Le Populaire*, el 5 de diciembre de 1930, escribe: "El Studio 28, ofrece actualmente *La edad de oro*, obra muy curiosa y notable de Buñuel, el director surrealista, autor de *El perro andaluz*, sin duda la película más original de la última temporada. Hay que creer que el surrea-

lismo no es del gusto del público. Sin embargo, puede ser permitido preferir una película de Buñuel a una de Baroncelli y un libro de André Breton a una novela de Henri Bordeaux." El señor Léon Moussinac, en *L'Humanité*, el 7 de diciembre de 1930: "... Porque jamás hasta ahora en el cine, con tanto vigor y desprecio a las conveniencias, la sociedad burguesa y sus accesorios —la policía, la religión, el ejército, la moral, la familia, y el Estado—, habían recibido tal cantidad de patadas en el trasero... Aunque, colocado en el plano intelectual y saturado de literatura, se resiente fácilmente la violencia directa de la mayoría de éstas imágenes, por lo demás, inefables, porque si decimos por ejemplo, que muestran a un ciego tirado sobre el suelo, a una vieja señora cacheada, a un obispo arrojado por la ventana, a un hijo asesinado por su padre, a Jesucristo regresando casi casi de una parranda no damos a conocer la significación cabal ni la expresión real de tales imágenes."

—Pero ¿no me dijo usted señor Buñuel que se trataba de una historia de amor?

—Sí, y la prueba de ello es lo que dice Paul Rejac en *Cinémonde*, revista que existe desde hace años: "Hay en *La edad de oro* una visión obsesiva del amor sensual que se pega a la carne del espectador y que ya no lo deja. ¡Nadie se había atrevido nunca a hacer nada semejante en cine, en estos días!... No me toca aquí hablar del tema patético del amor en la película sino decir que no se parece nada a un romance cinematográfico franco-germano-americano."

—¿Y esta película también les gustó a los snobs y a los intelectuales que alcanzaron a verla?

—¡No! Mire usted lo que dice aquí. —(Desdobra otro periódico)—: "Es evidente que al realizar *La edad de oro*, los autores hayan querido que los snobs y la gente del mundo que habían admirado gratuitamente *El perro andaluz* y les habían hecho una injuria, no se equivocaran esta vez sobre el concepto y el asco en el que los tienen..."

"Y desde el momento en que el resto de los espectadores, venidos al cine para digerir y burlarse, truenan los dientes frente al espectáculo de *La edad de oro*, puede decirse que Buñuel y Dalí lograron su fin."

—¿Y cómo es posible, señor Buñuel, que a un pintor como Dalí se le prohibiera exponer sus obras en público?

—¡Si sólo fuera eso! Toda la exposición surrealista que ornaba las paredes del Studio 28 fue saqueada y las telas de Max Ernst y de Salvador particularmente laceradas y puestas rabiosamente en pedazos.

—¿Usted cree que los *Camelots* consideraron la película y las pinturas como una farsa?

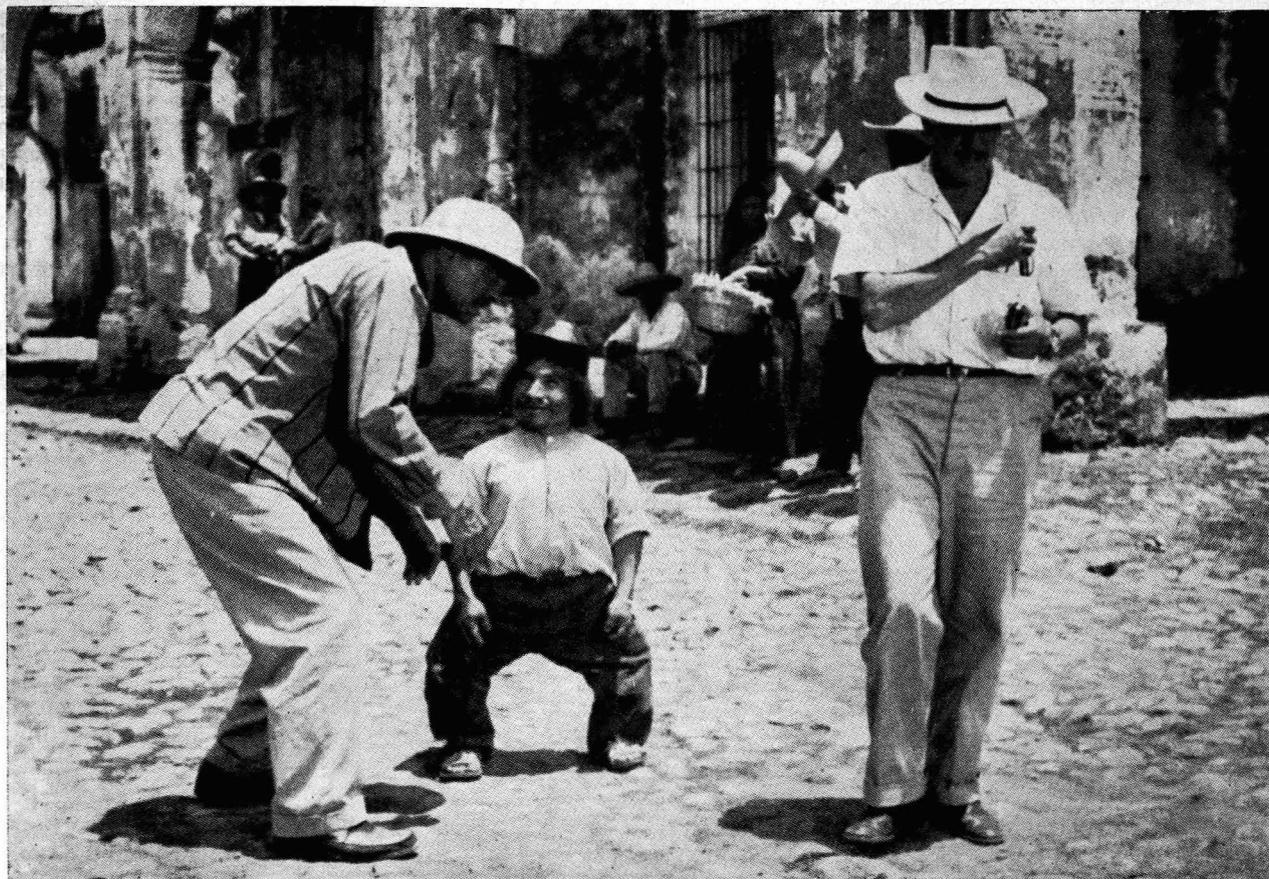
—¡No! Se indignaron justamente porque sintieron que pasaba por la película otra cosa que un soplo de farsa. Juzgaron tanto la obra como las pinturas demasiado revolucionarias y perniciosas.

—¿Por eso intervino la censura y la policía!

—¡Naturalmente!

—Sin embargo, señor Buñuel, ustedes contaban con los elogios y el apoyo de personas inteligentes!

Jeanne interviene: "Pero las demás críticas son acerbas: película malsana, obscena, repugnante, envenenamiento



Luis Buñuel, el Enanito, y Gabriel Figueroa

de los bajos espectáculos, escenas de la más baja y la más asquerosa pornografía, elucubraciones de falsos pensadores, de falsos místicos disolutos, desechados de su país de origen, tendencias sacrílegas, propaganda de Lenin", "¡qué los judíos se estén quietos y nosotros no les haremos nada!", "gran pobreza de espíritu, imbéciles, comunistas, podridos, etc".

—¿Y a pesar de estos ataques usted y Dalí permanecieron serenos?

—Sí. Lo tomamos con tranquilidad. Tratamos de llevar esta película adelante, a través del plan moral, hasta un punto de vista revolucionario integral.

—¿Qué es eso?

—Nos proponíamos una revolución moral; sacudir la moral aburguesada... A partir de esos ataques de los espectadores que querían protegerse a ellos mismos, y seguir con la fuerza de las tradiciones de honradez y de decencia que están en la base de la cultura francesa, André Breton redactó un cuestionario. (N. B. Rogamos a las personas que, por ocurrencia extraordinaria, estuvieran tentadas a contestar este cuestionario, escriban a André Breton, 42 Rue Fontaine, Paris 9ème). En esta encuesta, entre otras muchas cosas, pregunta Breton:

1. ¿Desde cuándo no se tiene el derecho en Francia de enjuiciar a la religión, sus fundamentos, las costumbres de sus representantes, etc.?
2. ¿Desde cuándo está la policía al servicio del antisemitismo?
3. ¿El empleo de la provocación para legitimar una intervención ulterior de la policía no es el signo del fascismo?
4. La intervención de la policía al sancionar el programa de la Liga de los Patriotas ¿es un estímulo oficial al establecimiento de los métodos fascistas en Francia?
5. ¿Debe comprenderse esta intervención cómo una autorización dada igual-

mente a los que estiman ultrajante la propaganda religiosa para interrumpir por todos los medios sus manifestaciones, películas, propaganda romana, peregrinaciones de Lourdes y de Lisieux, oficinas de oscurantismo tales como *La buena prensa*, *Congregación del Índice*, iglesias... etc., pervisión de la juventud en los patronatos y los entrenamientos militares, prédicas en la radio, tiendas de crucifijos, vírgenes y coronas de espinas?

Este cuestionario, que en realidad es un manifiesto está firmado por Maxime Alexandre, Aragon, André Breton, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Eluard, Georges Malkine, Benjamin Péret (esposo de Remedios Varo), Man Ray, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Tristan Tzara, Pierre Unik y Albert Valentin.

EL PROFESIONALISMO

—¿Y después de esa película, señor Buñuel, ¿se volvió usted profesional?

—No quería hacer cine profesional. Lo empleaba como un medio de expresión pero me repugnaba la industria. Yo vivía bien (mi madre me daba dinero). En cuanto a las películas, pude realizar *Tierra sin pan* gracias a que le cayó la lotería a un amigo anarquista, un obrero, y con sus veinte mil pesetas ganadas, con eso, hicimos la película. Se llamaba Ramón Azim y fue fusilado con su mujer el primer día de la revuelta franquista, en Nuesca. Él era aragonés (Buñuel se queda callado).

—¿Y *Tierra sin pan*?

—Es una película de Las Hurdes, en España, vista a través del surrealismo. Las Hurdes me parecía entonces la región más extraña del mundo. Fui con tres amigos, Elie Lotare, fotógrafo (Marc Allegret prestó la cámara), Pierre Vogel y Pierre Unik. Vogel iba a hacer un reportaje para una revista muy importan-

te, la más leída de aquella época, algo como un *Match*... Al hacer *Tierra sin pan* decidí dedicarme totalmente al cine, y así se lo dije a mi madre. En aquel tiempo el cine era cosa de payasos, de circo, ultrajante a la dignidad del hombre, y ser director era como ser actor: saltimbanqui. "¡Un actor: la deshonra de la familia: el bufón!"

—¿Cómo en la Edad Media en que ni siquiera tenían derecho a los camposantos?

—Sí. Para mi madre era un poco eso, ¿verdad? Pero yo le dije: "¡Hombre, no creas, hay gente importante que hace cine en el mundo", y ya la convencí, y cómo me quería mucho (sonríe) pues me dejó ir. Me dediqué a director de cine en una época en que serlo era igual a deambular con una *troupe* en una carreta de feria...

—¿Zampanó!

—El director era un hombre que mueve actores sobre unas tablas como fichas en un tablero: "¡Ahora póngase aquí! ¡Ahora párense! ¡Ahora mírense! ¡A abrazarse! ¡A llorar!" ¡Y las actrices son queridas de uno!...

—¿Y si no lo son, nunca son actrices!

(Son las doce y media del día y Buñuel me pregunta: "¿Usted no toma nada, Elena? ¿De veras? ... Bueno, yo como soy muy fumador y muy bebedor, y si usted no quiere, yo sí." Luis se prepara un "americano", mitad campari, mitad cinzano, y hielo y vuelve a sentarse.)

Vestido de pana verde clara (los ojos son también verdes, claros y saltones bajo los párpados pequeños), y con una camisa roja, Buñuel tiene tanta vitalidad que nuestra conversación es más bien un monólogo. La solidez de leñador con que dice las cosas prohíbe cualquier consideración trivial. Sin embargo, Buñuel que ha hecho que tantos espectadores se retuerzan en sus butacas pidiendo gracia, es un hombre inofensivo. Frente a él, es difícil recordar que ha vaciado un ojo, que ha puesto tijeras

en mano de una niña para matar a un anciano ciego y asqueroso, que ha despenado a una cabra por un precipicio y despedazado en las rocas su cuerpo peludo. ¿Cómo es posible que éste sea el hombre a quien le gusta patear enanos, evidenciar retrasados mentales, retratar bisteces que danzan crudos en el aire y abejas que devoran los ojos de un burro muerto? A pesar de todo, Buñuel es un hombre sencillo, no exento de ternura. Su violencia la tiene dentro, muy dentro; llamaradas de sol ocultas que se levantan apenas las atiza el tema noble, esperado. *Nazarín*, por ejemplo, o *Los olvidados*, o *Robinson Crusoe*, las tres mejores películas de su época "comercial".

—Entonces en España no había posibilidad de hacer cosas que me interesasen. Actué como supervisor y dirigí sin dar mi nombre. En Madrid estalló la guerra, estuve al servicio de la República Española, y luego me quedé en París como agregado a los servicios de la Embajada.

—¿Fue cuando conoció usted a Octavio Paz en París y se hicieron amigos?

—¡No, qué va!, a Paz lo conocí mucho después. Por cierto, es el único mexicano que estaba en Cannes, cuando llevé *Los olvidados* al Festival. Era Secretario de la Embajada y entonces estaba Torres Bodet en la ONU.

Octavio Paz escribió un artículo sobre *Los olvidados*, y como México no hizo publicidad alguna (a Torres Bodet no le gustó la película) y no había una sola autoridad del gobierno mexicano en Cannes, el propio Paz pagó de su bolsillo los viajes a Cannes y llegó hasta la puerta del cine a repartir su artículo como programa.

—¿Cómo?

—Sí, lo reprodujo en estenciles... Empezaba a ser muy conocido en la intelectualidad francesa.

—¡Es impulsivo cómo los jóvenes aïrados que están de moda en Inglaterra!

—Durante la guerra estuve al servicio y a disposición del Embajador de España. Me fui a Estados Unidos, en una misión oficial con pasaporte diplomático y allí me agarró el final de la contienda y me quedé. Siete años permanecí en los Estados Unidos, siete años trabajando en el Museo de Arte Moderno como director y productor de cortos culturales para toda América. Mi jefe supremo era Nelson Rockefeller, pero lo vi una vez en mi vida; debajo estaba Jack Withny, y a éste lo veía cada cinco meses. Creo que en total hablé con ellos tres veces...

—¡Es peor que conseguir una audiencia con la reina!

—Después fui productor asociado de Kenneth Mc Gowan durante cuatro o cinco años. Estaba yo en Hollywood de productor en Warner cuando en casa de René Clair vi a Denise Taul, la primera productora de Bresson: *Les Anges du Peché*. Me propuso llevar al cine *La casa de Bernarda Alba* y venimos a

México, Denise y yo, a firmar el contrato en el Hotel Montejo...

—Siempre he oído decir que los hermanos de García Lorca ponían grandes dificultades para ceder los derechos de las obras de Federico...

—En aquella época querían veinticinco mil dólares. Paquito y yo eramos amigos desde el año 20, pero a pesar de eso el trato se deshizo.

—Es que siempre han vendido la película al mejor comprador ¿no? Hace poco también pasó lo mismo.

—Sí. Le mandé un telegrama y otra vez se deshizo el trato porque jamás me contestó Paquito... No es que tenga un afán por hacer especialmente esta película, pero *La casa de Bernarda Alba*, es, de las obras teatrales de Federico, la que más me gusta. En vista de que la película no se llevó a cabo, Denise se fue. Yo me quedé a trabajar en México, y ya como profesional.

MÉXICO

—¿Se quedó aquí porque le gustó?

—Ya lo vé, aquí sigo.

—¿No hubiera usted podido trabajar en otro país?

—En Francia, naturalmente. Soy más francés que español. En España, ni hablar...

—Pero prefirió México...

—Sí.

—Dicen que antes de *Los olvidados* hizo usted aquí algunas películas mediocres...

—Sí. Hice *Gran Casino*, con Jorge Negrete y Libertad Lamarque, pero siempre seguí mi principio surrealista: "Nunca excusa la necesidad de comer, la prostitución del arte." De diecinueve o veinte películas, tengo tres o cuatro corrientes, francamente malas, pero en ningún caso he infringido mi código moral. Tener un código es infantil para muchas gentes, pero para mí no. Estoy en contra de la moral consuetudinaria, los fantasmas tradicionales, el sentimentalismo; ¡toda esa porquería moral de la sociedad, metida dentro del sentimentalismo! Y claro, he hecho malas películas pero siempre moralmente dignas.

—Como Salvador Elizondo junior que dice que atenta más contra la moral *Con quién andan nuestras hijas*, que cualquier escena del más cochón, del más pornográfico cine francés...

—¡Sí! —ríe.

—¿Qué es para usted la moral?

—*La moral burguesa es lo inmoral para mí*, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura; en fin los llamados "pilares" de la sociedad.

(Cuando a Buñuel le interesa un tema lo machaca tanto como Fidel Castro.)

—Pero usted pertenece a esa sociedad ¿no? Está educado a esa justicia. Usted es católico. (Buñuel me mira con ese rostro siempre a la expectativa de los que no oyen bien.)

—Por eso puedo hablarle de esto que ha sido mío. Por fortuna, y desde muy joven, vislumbré algo que espiritual y poéticamente ha superado a esta moral cristiana. No tengo las pretensiones de querer cambiar el mundo; sé que lo mío es estéril, pero me ayuda a iluminar un poco más mis películas.

—Usted me hace pensar en un sacerdote francés, Paul Montuclard (ahora fuera de la iglesia) que vino a México y lo invitaron a comer unos prominentes comerciantes de la colonia francesa. Estaba todo el clan reunido; abuelos, padres, hijos satisfechos y asentados, buenas gentes con sus conciencias tranquilas. El padre no lo pudo soportar y empezó a echarles un ácido corrosivo para que se distorsionaran sus almas. ¡No era posible tanta satisfacción, tanta seguridad en sí mismo! Los dejó a todos tambaleantes, titubeando, a las seis de la mañana, después de haberlos revisado profundamente... Esto es lo que usted quiere lograr en sus películas ¿no, señor Buñuel? ¿Destruir la tranquilidad? ¿Destruir la conciencia apacible de tantas buenas personas?

—Se que lo mío es estéril. —Sonríe y menea la cabeza, —pero no puedo traicionarme a mí mismo. Mi moral es...

—¿La moral de *Nazarín*?

—*Nazarín* está perfectamente dentro de mi línea moral.

—¿El *Nazarín* que fracasa? ¿El *Nazarín* que no puede con la iglesia? ¿El *Nazarín* sin sotana que va por los campos seguido de dos mujeres histéricas?

—Sí, ese *Nazarín*, Elena.

—Pero ¿por qué? ... Cristo...

—A Cristo lo crucificaron después de condenarlo. ¿No considera usted eso un fracaso?

—Su reino no era de este mundo, señor Buñuel. Sólo unos cuantos, los apóstoles, lo entendieron...

—Ya ve, lo ha dicho usted. ¿Cree usted que es posible ser cristiano en el sentido *absoluto* de la palabra?

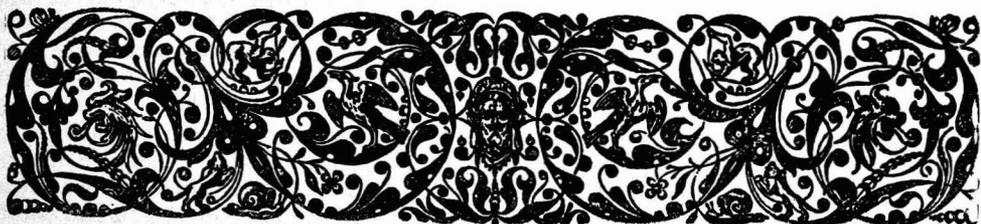
—Sí, despojándose de todo, alejándose del mundo...

—No, no, yo hablo del *mundo*, de esta tierra en la que estamos ahora. Si Cristo regresara lo volverían a crucificar... Se puede ser *relativamente* cristiano, pero el ser *absolutamente* puro, el inocente, está condenado al fracaso. Está derrotado de antemano. Estoy seguro de que si Cristo volviera lo condenarían los grandes sacerdotes, la iglesia...

—No lo creo, señor Buñuel; *Nazarín*, como película, me parece ambigua, extraña, hasta inasible. ¿Por qué, si quería usted tratar un problema de conciencia, no escogió el tema, por ejemplo, de Bernanos?: un sacerdote que un día se despierta en la mañana y bruscamente se da cuenta que ya no cree en nada, que ya no tiene fe. Es mucho más aterrador, más directo...

—Hace un momento dijo usted la palabra "ambigua", Elena. Estoy de acuerdo; el estilo es ambiguo y por eso me interesa. Si una obra es obvia, está terminada para mí. En cuanto al problema religioso, yo estoy convencido de que el "cristiano", en su sentido puro, *ABSOLUTO*, no tiene que hacer sobre la tierra...

—¿Y por qué?



—Porque no tiene otro camino más que el de la REBELIÓN en este mundo tan mal hecho.

—¿A usted le interesan los insurrectos? ¿Los que dudan? ¿Los que buscan?

—A mí me interesa el misterio, Elena. El misterio es el elemento esencial de toda obra de arte. No me cansaré de repetirlo.

LA REALIDAD Y LA FANTASÍA

—Para usted ¿qué es lo que se necesita para hacer una buena película?

—Una buena película debe tener la ambivalencia de dos cosas opuestas y afines. Por eso me interesaría mucho filmar el *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, porque lo que me atrae de la obra de Rulfo es el paso de los misterios a la realidad, casi sin transición; esa mezcla de realidad y de fantasía me gusta mucho, pero no sé cómo llevarla al cine...

—Ese Cristo (en su película *Nazarín*) que se sale del cuadro para carcajearse de la moribunda me parece bastante atroz, señor Buñuel.

—¿Usted nunca ha soñado cosas por el estilo?

—¿Que Cristo se ríe en mis narices? ¡No nunca! Pero hablando de la realidad, ¿usted nunca caería en el neorrealismo?

—Creo que las dos únicas películas buenas que ha producido el neorrealismo son *Umberto D.* y *Ladrón de bicicletas*.

—¿Zavattini?

—Ya lo he dicho en otras ocasiones: Zavattini ha elevado al rango de categoría dramática actos totalmente anodinos. Por lo demás, el neorrealismo no me interesa.

—¿Porque retrata la realidad con demasiada fidelidad?

—Porque la realidad es múltiple, y que para diferentes hombres puede decir mil cosas distintas. Yo quiero tener una visión integral de la realidad; quiero entrar en el mundo maravilloso de lo desconocido. Lo demás lo tengo al alcance de mi mano, diariamente. No tengo más que abrir los periódicos, escuchar y ver a la gente a mi alrededor, para tener al "neorrealismo".

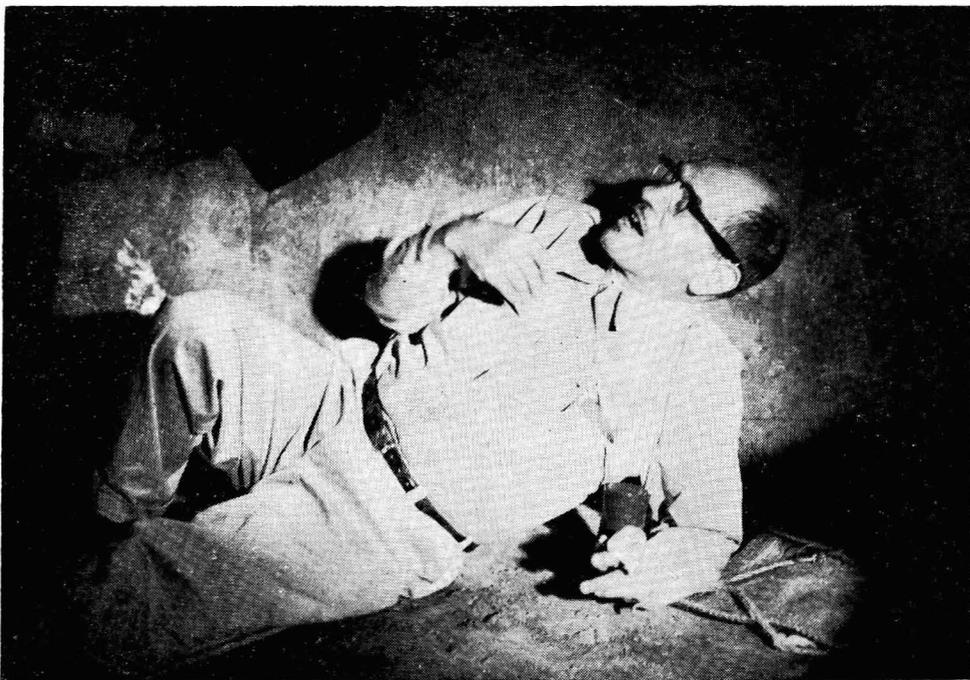
—Señor Buñuel, ¿usted no ama a la burguesía porque sostiene un orden creado?

—Yo pertenezco a una sociedad burguesa contra la cual me rebelo. En España, cuando era muy joven, me rebelé y fui a París, donde descubrí el mundo surrealista maravilloso que me iluminó. Encontré que había otras gentes que pensaban igual que yo; la moral sin traba a los fines de una sociedad dominante, o sea el amor como institución social. ¡Yo no tengo la ingenuidad de defender el amor libre! Son cosas muy sabidas, pero prefiero el amor de dos pobres gentes en Toluca al matrimonio como institución social en que se unen "los contrayentes" frente al arzobispo de Guadalajara. ¡Prefiero a los de Toluca!

Jeanne exclama: "¡Pero Luis, si tú eres el más grande burgués que hay sobre la tierra!... ¡Fíjese! Él sabe todo lo que pasa en la casa. El otro día, en la cocina, preguntaba: "¿Dónde está el cuchillito de mango rojo que puse en el cajón?"... Sabe sobre la punta de los dedos lo que tenemos en casa. Su ropero



Luis Buñuel en *Él*



Buñuel: "La moral burguesa es lo inmoral para mí"

ro está cerrado con llave y todo guardado en él con un orden meticuloso, maniático. El otro día lo abrí para buscar algo y moví imperceptiblemente una caja. Al llegar a su cuarto, después de un momento, me preguntó:

—"¿Quién ha entrado en mi ropero?"

(En efecto, la casa de los Buñuel podría exhibirse en las "Ferias del Hogar", tan ordenada así es. Los muebles no son nada extraordinarios; me refiero a que no son extraños. Apenas hay dos cuadros; el retrato de Buñuel por Dalí y otro de Leonora Carrington. El sofá y sus dos consabidos sillones, la mesita enfrente, son totalmente anodinos. Sobre la mesa del comedor con mantel a cuadros humea la sopera, donde flotan patitas de lobo, párpados azules y diminutas hipocresías sociales.

(Surrealismo ¿eh? El reloj marca la una y media. Dentro de tres minutos, puntualmente, comerá la familia. Una sirvientita viene a pedir lo del pan y Jeanne le dice que no tiene cambio; que se lo pida a la cocinera...)

La casa y su rutina se parecen a las que salen en la televisión, en que la

mamá con delantal vigila la olla-presto en la cocina el papá se enfría mientras lee el periódico, el hijito juega con su trenecito y la quinceañera habla interminablemente por teléfono. De la televisión se desprende un sofocante olor a estabilidad.

Es hora de comer y los Buñuel van a sentarse a la mesa. La encuesta ha terminado, pero siento (a pesar de haber escrito ochenta y cinco exhaustivas cuartillas) que no he desentrañado el misterio de Buñuel, hombre complejo, apostólico, dueño de una pasión que es muy raro encontrar en esta época de tedios y pasividad intelectual. ¿Quién es Buñuel? ¿Qué es Buñuel? ¿En qué medida ha logrado cumplir sus exigentes ideales estéticos y humanos? Todas esas preguntas me las sigo haciendo y es probable que nunca pueda contestarse del todo. Entre tanto pienso que sea lo que fuera, una conversación con Luis Buñuel es siempre algo estimulante, algo lleno de vida, de luz, de ácidos, de extraños símbolos cuyo significado ni siquiera sospechamos. Y así ha sido la nuestra.