

Mascaradas satíricas de un Luis Buñuel performer¹

Satirical masquerades by a Luis Buñuel performer²

Pascual Galbis, Pau 

*Universidade da Madeira
Instituto de Investigação em Design. Media e Cultura [ID+] Portugal
pau.galbis@staff.uma.pt*

Recibido: 29-07-2023
Aceptado: 18-09-2023



Citar como: Pascual Galbis, P. (2023). Satirical masquerades by a Luis Buñuel performer. *ANIIV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 13, p. 111-122, septiembre 2023. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.20125>

PALABRAS CLAVE

Luis Buñuel; pre-performance; artes visuales; cinematografía; surrealismo; España; Francia; México.

RESUMEN

El artículo se centra en el estudio del arte de acción *avant la lettre* realizado durante los inicios de Luis Buñuel en España, y en relación con el proceso de realización de los filmes *Un chien andalou* (Un perro andaluz, 1929), efectuado en París y *Los olvidados* (1950), producido en la Ciudad de México DF. De hecho, se trata de unas actuaciones extraordinarias relacionadas con la etnografía e ideología.

KEYWORDS

Luis Buñuel; pre-performance; visuals arts; cinematography; surrealism; Spain; France; Mexico.

ABSTRACT

The paper focuses on the study of action art *avant la lettre* carried out during the beginnings of Luis Buñuel in Spain, and in relation to the process of the films *Un chien andalou* (An Andalusian dog, 1929), made in Paris and *Los olvidados* (The forgotten, 1950), produced in Mexico City DF. In fact, some extraordinary *performances* related to ethnography and ideology.

¹ Resultado del Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P, del Ministerio de Economía y Competitividad.

² Result of the R&D. Project ref. HAR2014-58869-P, from the Ministry of Economy and Competitiveness.

INTRODUCCIÓN

“El disfraz es una experiencia apasionante que recomiendo vivamente, pues permite ver otra vida. Cuando va uno de obrero, por ejemplo, se ofrecen automáticamente las cerillas más baratas”. Luis Buñuel en (Carrierè, 2004, p. 221).

La palabra *disfraz* significa según la Real Academia de la Lengua Española, un artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido. En el caso de Luis Buñuel, sería la transformación artística de su propia identidad, para permitir conocer otras actitudes, hábitos y condiciones de variados personajes, muy distintos a su vida. A la par de crear situaciones insólitas e intuitivas que hagan reflexionar al público.

En primer lugar, en su etapa pre-cinematográfica su obra fue más literaria y proto-performativa, desarrollada básicamente en Toledo y Madrid. Más tarde, y en plena fiebre de su producción cinematográfica, fue fundamentalmente efectuada en México, y en menor medida, en España y Francia. En cierta manera, el autor español empleará el *disfraz-escénico* de manera puntual, a menudo asociado a sus películas de herencia surrealista. Del mismo modo, procederá a investigar las inquietudes sociales que iba a tratar en sus proyectos, como un auténtico etnógrafo comprometido.

Respecto al vocablo de origen anglosajón *performance*, aceptamos la definición conforme RoseLee Goldberg (1996): tratándose de una expresión propia de la década de los setenta, que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador. Así mismo, declaramos que estas cualidades estéticas y espontáneas descritas por Goldberg, aparecen marcadamente en muchas facetas en la biografía de Buñuel y sobre todo, en la construcción de sus películas elaboradas en Francia, España y México, con distintos objetivos, contenidos y características. Como introducción a este tipo de actividades azarosas y fuera de lo común, el cineasta empieza a ejercitarlas instintivamente desde que era un niño en su pueblo natal de Calanda. Acorde con los estudiosos Max Aub (2013), Jean-Claude Carrierè (2004), Tomás Pérez Turrent (1993), José de la Colina (1993), Agustín Sánchez Vidal (1999) y Carlos Barbachano (1987), Buñuel tenía una pasión desahogada por los disfraces y por las representaciones en directo. Sus hermanas recuerdan que le encantaba disfrazarse de sacerdote y celebrar misa en los graneros de la casa, sirviéndose de sus hermanas como ayudantes. En otras ocasiones, se dedicaba a hacer el Cristo, desnudo y teñido de pintura roja, se tumbaba en el suelo, flaqueado por dos grandes cirios. Incluso, una vez, raptó a su pequeña hermana de los brazos de la criada, disfrazado con la manta de su tío el cura y portando un trabuco. La familia pensó que el secuestro fue cometido por el bandolero el Floro que en esos mismos momentos merodeaba por Teruel, y tras avisar a la Guardia Civil, apareció *ipso facto* el muchacho con la niña, como si no hubiera pasado nada. (Barbachano, 1987, p. 22). Con relación a la metodología empleada, es básicamente cualitativa. A más, las fuentes tratadas en este artículo son extraídas en su mayor parte de las valiosas entrevistas efectuadas a Buñuel, por Aub, Carrierè, Pérez Turrent, De la Colina, Sánchez Vidal y Barbachano. Como también, hay que mencionar el trabajo de J. Baxter y A. Bosquet, así como otras publicaciones importantes sobre el realizador aragonés. Además, hay que subrayar los estudios sobre la vanguardia surrealista, Ramonismo, y el arte de acción, con obras de M. Molina Alarcón, R. Goldberg, entre otros. Por último, se sigue el modelo

de análisis del filme de J. Aumont & M. Marie, pero acentuando su aspecto sociológico, estético e histórico. (Aumont & Marie, 1990, p. 17).

2. LOS INICIOS: LA RESIDENCIA Y LA ORDEN DE TOLEDO

Al igual que en su infancia y adolescencia, al cineasta le encantaba seguir disfrazándose con sus amigos y estableciendo asimismo contextos inusuales parecidos a los *performances* enunciados. En concreto, con Salvador Dalí y Federico García Lorca se disfrazaba de cura, de obrero, de bedel, e incluso de militar, exponiéndose a una condena de cinco años de cárcel. Luis justifica sociológicamente su afición, así:

Me he disfrazado muchísimo, de todo. Nos disfrazábamos, entre otras cosas, por lo menos yo, para ver la sociedad desde otro punto de vista. Vestidos de obreros, sin afeitarse, con boina, el mono sucio, una bufanda, la gente no nos hacía caso. (...) Por la calle las niñas ni te miraban. Buñuel en (Aub, 2013, p. 95.)

De igual forma, el artista de Calanda, comenta que una vez disfrazado de obrero con Federico se topó a la salida de un café con Melchor Fernández Almagro: “Yo le di un empujón a Melchor, -confiesa Luis-, y empezamos a insultarlos: Estos cochinos señoritos que no saben adónde van. Al final no nos conocieron”. (Aub, 2013, p. 95). Así, se comprueba en sí mismo lo distinto que es uno ante los demás, según vaya con uniforme de obrero o de sacerdote, en una sociedad que se rige solamente con las apariencias.

Por ende, su filmografía derribará, a través del humor y la ironía, todo el juego social de esas mismas apariencias clasistas. La gran mayoría de estas primigenias acciones, y antes de que trabajara en el cine, fueron cometidas en Toledo y en la Residencia de Estudiantes en Madrid; ya que allí mismo, coincidió y trabó amistad con Dalí, Federico, Rafael Alberti, Pepín Bello, Moreno Villa y Pedro Garfías, entre otros grandes artistas que marcaron su obra posterior. Numerosas de esas actividades estaban enmarcadas dentro de la Orden de Toledo, fundada por él mismo en 1923, tras una noche de borrachera en un convento; -y que según indica Miguel Molina Alarcón (2005)-, no era ni una orden militar ni eclesiástica, sino producto de la imaginación del mismo autor, donde sus miembros podían callejear para perderse, leer poesías en voz alta y vivir las más inolvidables experiencias en la noche toledana. (Molina Alarcón, 2005, p. 6). A menudo, el director explica:

En un estado rayando en el delirio, fomentando por el alcohol, besábamos el suelo, subíamos al campanario de la catedral, íbamos a despertar a la hija de un coronel (...) y escuchábamos en plena noche los cantos de las monjas y los frailes a través de los muros del convento de Santo Domingo. Buñuel en (Barbachano, 1987, p. 46).

Además, para ingresar en la Orden se debía de pasar una noche en vela y estar ebrio deambulando por la antigua capital de España. Hospedándose en la cervantina Posada de la Sangre y sobre todo con la prohibición de no lavarse durante toda la estancia. (Molina Alarcón, 2005, p. 5). Según comenta Rafael Alberti, en otra ocasión y en la misma ciudad castellana, Buñuel se vistió de fantasma con una sábana blanca en el atrio de la iglesia de Santo Domingo, balaceándose y sollozando como un alma en pena. Además, prosigue Alberti, íbamos con frecuencia a reverenciar a la estatua del Cardenal Tavera de Alonso

Berruguete en el Hospital. Un ritual obligado de los miembros de la Orden. Por cierto, hay que resaltar que dicha escultura renacentista, surgirá de nuevo en una escena memorable con la actriz Catherine Deneuve en el filme *Tristana* (Buñuel, 1970) y aunque se inspire en la novela de Benito Pérez Galdós y transcurra en Madrid. En la película, está rodada íntegramente en Toledo, siendo por lo tanto como una especie de cariñoso homenaje a las vivencias juveniles en la localidad manchega. Véase la Figura 1. Del mismo modo, Luis participaba activamente como actor en representaciones teatrales en las habitaciones, salas y pasillos de la Residencia, parodiando y transgrediendo muchas obras, en especial, la de *Tenorio* de Zorrilla, representándola con botas de fútbol. (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 18). Por otro lado, en la ciudad de Madrid, se hizo pasar como guía del Museo del Prado a los estudiantes norteamericanos que frecuentaban en verano la Residencia. Asegurándoles de manera jocosa que el valor de una obra pictórica dependía del número de personajes que aparecían en el cuadro.



Figura 1. Orden de Toledo. De izquierda a derecha: Pepín Bello, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Ernestina González y Salvador Dalí. Sentado: José María Hinojosa. Toledo, 1924.
Fuente: (Diario: El Mundo 30/05/2014).

Hay que agregar que Salvador Dalí, comenta en una entrevista a Alain Bosquet que una vez en Madrid Buñuel se vistió con los trapos más sucios de un mendigo, cubierto de excrementos y con un hedor horrible. Él era irreconocible, y nadie sospechaba nada. Acto seguido, entró en el Café Literario, y sus amigos al no aguantar ese mal olor, lo patearon y lo dejaron fuera del establecimiento. Además, en una reunión anterior y cuando Buñuel vestía de manera corriente, había escuchado a estos mismos compañeros expresar ideas nobles y humanitarias acerca de la sociedad. Sin embargo, y tras patear al supuesto mendigo, se convirtieron en burgueses e hipócritas. (Bosquet, 2003, p. 33).

Por otra parte, y mientras el director aragonés hacía el servicio militar en la capital, recuerda cómo se disfrazó de alférez de Sanidad, y especialmente de bedel de Veterinaria con su amigo Navás, perpetrando picarescas tropelías por las calles y tranvías. Así pues, nos explica:

Él iba vestido de paleta y yo, de bedel de Veterinaria. Íbamos a los restaurantes y, por ejemplo, se comía los plátanos con cáscara y todo, y yo hacía señales desesperadas a los demás y decía: -Mi primo llega del pueblo / A ver si puede...-. Navás sacaba un pañuelo de yerbas y empezaba a hacer y deshacer nudos hasta sacar dos o tres duros. Buñuel en (Aub, 2013, p. 81).

En suma, estas experiencias en las cuales los artistas de la Residencia realizaban estas performances *avant la lettre*, aseveramos que son semejantes a las efectuadas por las vanguardias modernas europeas, en especial, a las dadaístas y surrealistas. De hecho, esas primitivas e irracionales acciones, y en el caso específico del director de Calanda cuando cursaba sus estudios o servicio militar, se sucedieron sin ningún objetivo ni pretensión cinematográfica. Posteriormente como veremos más adelante en el texto, se asociarán de manera señalada a la producción de sus largometrajes. Hay que añadir asimismo, que estas mismas improvisaciones estaban influenciadas en parte por el escritor Ramón Gómez de la Serna. Inventor del género literario *greguería* -metáfora breve e ingeniosa- y del *Ramonismo*, como asimismo le gustaba calificar su propio arte. Según Max Aub y José Gaos (2013), fue el auténtico introductor de las vanguardias en España, siendo igualmente una verdadera referencia intelectual para Luis Buñuel, pues incluso quiso realizar una película con un guión suyo: *El mundo por diez céntimos*. Proyecto que mostraba cómo se hacía un periódico, su venta en la calle y la gente que lo leía. Las noticias del periódico eran ocho cuentos de Ramón, pero finalmente nunca se efectuó por diversas razones. (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 21). Del mismo modo, Ramón Gómez de la Serna efectuó numerosas proto-acciones, como por ejemplo el escandaloso grito en medio de un mitin entre socialistas y republicanos en el Buen Retiro en Madrid, y el transgresor acto de desvestir la armadura desmontable de la estatua de bronce de Carlos V, en el Museo del Prado del escultor Leone Leoni. Pasando repentinamente de un divino emperador a un simple hombre desnudo.

3. LA MONJA. UN PERRO ANDALUZ (1929) Y LAS ACCIONES SURREALISTAS EN PARIS

Me vestí de monja pero todo arreglado: pintada la boca de corazón. Vicens iba de cura. Era para el baile en Bullier. (...) Pedimos algo y yo me senté encima de las rodillas de Vicens. Buñuel en (Aub, 2013, p. 82).

El calandino verdaderamente disfrutaba vistiéndose de monja, junto con sus amigos en París. “En los autobuses pellizcaban o metían mano a las mujeres que, cuando se volvían para protestar, se encontraban con sus miradas piadosas o un pestañeo malicioso. Buñuel justificaba esa costumbre por lo que de anticlerical tenía, aunque también la encontraba sexualmente excitante.” (Baxter, 1996, p. 70). Acorde a una entrevista con Max Aub (2013), el cineasta recuerda una vez que se vistió de monja en París para asistir a una fiesta, con sus amigos Juanito Vicens de sacerdote y Rafael Sánchez Ventura de niño de primera comunión. Un gusto por el travestismo muy denotado que enlazaba mucho con el elemento provocador e insurgente del Surrealismo de aquellos años. Véase la Figura 2.



Figura 2. *Luís Buñuel vestido de monja junto a Jeanne y su hermana Georgette y Juan Vicens. París, 1925. Fotografía de Juan Luís Buñuel. Fuente: (Diario: El País 04/12/2011).*

“Si existe un placer / es el de hacer el amor / el cuerpo rodeado de cuerdas / y los ojos cerrados por navajas de afeitar”. Benjamin Péret en (Sánchez Vidal, 1999, p. 133). Con este poema de Péret, muestra la antesala de la escena famosa del ojo seccionado, de la primera película de Buñuel *Un chien andalou* (Un perro andaluz, 1929), producida en París. Un segar la mirada externa para que surja la mirada interna que diferencie entre percepción y representación. A más de quebrantar la narrativa cinematográfica convencional. Por lo demás, en toda la filmografía de Buñuel las manifestaciones eróticas y muchas veces sadomasoquistas de sus personajes aparecen estrechamente vinculadas a la idea de la muerte. En *Un perro andaluz*, traduce ese mismo sentimiento en imágenes, en concreto en la escena en la que Pierre Batcheff, con rostro de muerto acaricia los senos desnudos de la actriz Simone Mareuil. En una inquietante asociación, que el mismo director explica:

He encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir ese sentimiento inexplicable a imágenes en Un perro andaluz, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y de pronto, se le pone cara de muerto. (Sánchez Vidal, 1999, p. 128).

A tenor de lo descrito, esta acción es el nexos y síntesis de todas las alucinaciones enigmáticas presentes en el cortometraje, ligadas a la constante negación del deseo. Además que en resumen expone una represión sexual en la infancia y juventud del cineasta, vinculada a la tradición católica y al concepto de pecado, pues tras su infracción, se supone alcanzar un placer que no está permitido. A lo sumo, Buñuel confiesa de manera irónica a Max Aub (2013), que el erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él, no hay sentimiento de pecado.

En cierta manera, *Un perro andaluz* fue un trabajo en perfecta sintonía con Salvador Dalí en la medida que los dos autores escribieron juntos el guión. Era la suma de sus sueños y aunque tuviera el cortometraje un hilo conductor, pertenecía a la esfera de lo onírico, rechazando drásticamente todo lo procedente de la cultura o de la educación. Tras refutar el título inicial del filme: *Es peligroso asomarse al interior*, ambos artistas acordaron finalmente designar *Un perro andaluz*, cuyo título es de un libro de poemas de Buñuel. (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 25). También se acercaba en parte al Surrealismo: asociación de ideas, desorden espacio-temporal, falta de *racord* o concordancia entre las escenas, cambios de rótulos, potencial imaginativo y sobre todo, su forma cercana al sueño, pues en el siguiente filme realizado por el aragonés, *La edad de oro* (1930), será de un talante claramente moderno, con conciencia combativa y más ligado a los manifiestos revolucionarios de André Breton: sobre la anti-familia, anti-patria y anti-religión. A propósito, en esta última producción de 1930, Buñuel se disfrazará en la pasarela de marista.

La principal fuerza de la película de *Un perro andaluz*, radica en sus imágenes, no en su argumento, ya que se trata más de un poema visual cercano a los sentimientos que no de un relato de ficción. Sobre la descripción del corto, he subrayado algunos detalles interesantes. Al mismo tiempo que proporciona una idea aproximada y básica de su contenido. El filme empieza con un prólogo introducido por el singular *Érase una vez...* Un figurante presente -Buñuel mismo-, afila su navaja de afeitar junto a un balcón y, tras observar cómo una escuálida nube se dispone a travesar la luna, secciona el ojo de una mujer -Simone Mareuil- con la navaja barbera. Nuevo rótulo: *Ocho años después*. Un ciclista -Pierre Batcheff- pedalea a lo largo de una calle desierta. En una habitación, el mismo ciclista intenta acosar a la joven -Mareuil-. No obstante un incidente callejero los distrae, aparece una mujer andrógina jugando con una mano cortada y acto seguido es atropellada por un automóvil. El ciclista excitado tras ver el accidente, acosa a la joven en la casa, palpándole esta vez los pechos que por montaje encadenado se confunden con sus nalgas desnudas. Una baba cae de la boca del protagonista en pleno frenesí moribundo. Nuevo rótulo: *hacia las tres de la madrugada*, de repente un *doppelgänger*, o sea un doble de Batcheff, aparece castigando al ciclista poniéndolo cara a la pared y sosteniendo a la vez unos libros, hasta que éste, más adelante le dispara. Finalmente, la joven sale del mar y se encuentra con otro hombre. En la primavera, los torsos de la muchacha y de su nuevo acompañante aparecen enterrados en la arena, devorados por los insectos. Una alusión al cuadro *Angelus* de Millet, que tanto fascinaba a Salvador Dalí. Igualmente, dicho celuloide posee una compleja producción; por ejemplo citar: las escenas con las hormigas traídas de la península ibérica, la cabeza de ternera depilada,

los asnos muertos barnizados con brea, erizos, vestimentas de religiosos maristas, policías, etc. y de unas localizaciones extrañas y muy distintas.

En cierto modo, y antes del rodaje, los actores y técnicos no sabían realmente nada acerca del argumento. Buñuel previamente sólo los indicaba con sobrias nociones, quería que no estuvieran condicionados por una historia tan disparatada. En relación con el acto *performativo* aconteció principalmente en las proyecciones de la película y en el conflicto de la publicación de su guión, durante el estreno de *Un perro andaluz*, en los *Studios des Ursulines* de París, donde hacía poco los surrealistas habían abucheado *La coquille et le clergyman*, un filme de Germaine Dulac, sobre un guión de Antonin Artaud. El realizador español, cuenta en el libro, *Mi último suspiro*, que: “A mí me esperaba lo peor. (...) Me había puesto unas piedras en los bolsillos, para tirárselas al público si la película era un fracaso. Finalmente no las necesité”. Buñuel en (Carrierè, 2004, p. 121). Después de estar meses en cartel, concretamente en el *Studio 28*, la película acumuló cincuenta denuncias en la comisaría de policía de personas que afirmaban que había que prohibirla. Hubo incluso abortos, insultos y amenazas.

Por otro lado, y tras Buñuel aceptar publicar el guión de *Un perro andaluz* en *Revúe du Cinéma* en Gallimard. Con esta decisión, causó sin saberlo un gran revuelo en las filas surrealistas, porque le acusaban de publicar en un medio burgués. Así pues, querían que lo publicara en la revista *Varietés*, más acorde a los principios comunistas del grupo. Por tanto, inducido por André Breton, el cineasta fue a la editorial de *Revúe du Cinéma* con un martillo escondido en su gabardina para destruir la composición en plomo de su guión, en una pura acción libertaria. Sin embargo, llegó tarde, pues estaba ya publicado. (Carrierè, 2004, 123). De todas formas, y con el siguiente filme, *La edad de oro* (1930), y aunque fuera muy del agrado de los surrealistas, fue duramente atacada por la ultraderecha. Una noche en los estudios de cine *Studio 28* fueron duramente asaltados por unos grupos reaccionarios mientras se exhibía la película,. Entraron doscientos individuos con bombas fumígenas y hachas, destrozando las butacas y desgarrando con cuchillos un cuadro de Dalí, un Tanguy, y otros cuadros que se presentaban en el vestíbulo. A más de estar censurada la producción por las autoridades en Francia hasta 1981. (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 30).

Por último, hay que mencionar que siempre el director de Calanda mantuvo su amistad con algunos compañeros surrealistas hasta el final de sus días. Especialmente con Georges Sadoul, Louis Aragon, Max Ernst, Pierre Unik, y André Breton. En el funeral de éste último, en los años sesenta en París, Buñuel, se presentó disfrazado con sombrero y gafas oscuras, con la intención de no ser reconocido entre la multitud y prensa de la época. Por ende, constatamos que Don Luis cultivará la afición a la máscara y artificio hasta el final de su vida.

4. BUÑUEL COMO PERFORMER-ANTROPÓLOGO EN MÉXICO

Me dediqué a recorrer las ciudades perdidas, es decir los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México DF. Algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente en la película (Los olvidados). Buñuel en (Carrierè 2004, p. 234).

El largometraje *Los olvidados* (Buñuel, 1950) es abiertamente comprometido, pues exhibe la temática de los niños pobres y semiabandonados de manera sarcástica mediante una narrativa similar al realismo del documental. Un género cinematográfico que sólo practicaría el cineasta aragonés en *Las Hurdes /Tierra sin pan* (1932), trabajo rodado en Extremadura con una feroz crudeza, comprendido también dentro del *Super-realismo*, “pues aspiraba a reflejar la realidad integrando sus diversas versiones y estratos, no volviéndole la espalda. De modo que en la belleza terrible y convulsa de las imágenes de *Las Hurdes* se encierra tanto Surrealismo como en los fragmentos documentales utilizados en *La edad de oro*.” (Sánchez Vidal 1999, 143). Además, hay que detallar que *Los Olvidados*, en sus inicios, se iba a llamar *Mi huerfanito, jefe! o Manzana podrida*, incidendo en la penuria y mala fortuna infantil de la capital azteca. El largometraje fue rodado íntegramente en los barrios más pobres de la Ciudad de México, cuyo urbanismo monstruoso representaba el icono maligno capitalista y la discriminación entre clases. La voz *en off* de la primera escena introductoria, resaltaba la parte grotesca de esa gran metrópoli. Por lo demás, Buñuel quería saber de verdad cómo se vivía en aquellos barrios pobres antes de proceder a la realización de la película, así pues, no tuvo más remedio que disfrazarse de indigente durante unos seis meses previos al rodaje. Creando asiduamente unos estudiados *performances* e investigando al azar como cualquier antropólogo: las casas, personas, calles, oficios y costumbres de aquellas zonas humildes. Según declara el autor que:

Iba a los barrios pobres de la ciudad de México, (...). Estuve cerca de seis meses conociendo esos barrios. Salía muy temprano en autobús y caminaba al azar por las callejas, haciendo amistad con la gente, observando tipos, visitando casas. Recuerdo que a veces iba a hablar con una chica que tenía parálisis infantil. Buñuel en (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 49).

Conjuntamente, en la película se invierte el clásico rol judeocristiano del personaje pobre y bueno, en pobre y malo. Al estilo picaresco del Lazarillo de Tormes y *galdosiano*. También el autor, se interesó por hallar personajes con historias verídicas e incluso visitó a un Tribunal de Menores y a una psiquiatra para conocer casos de niños desgraciados. Con relación al elenco, empleó tanto actores profesionales como auténticos campesinos como -el Ojitos-, y bastantes chiquillos de una Granja-Escuela de actores secundarios que nunca habían actuado. En líneas generales, y de manera muy breve, la película trata del personaje El Jaibo, -Roberto Cobo-, un adolescente que escapa de un correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Unos días después, el Jaibo mata, en presencia de su amigo Pedro, -Alfonso Mejía- al muchacho que supuestamente tuvo la culpa de que lo enviaran al reformatorio. A partir de entonces, los destinos de Pedro y el Jaibo estarán trágicamente unidos. Por otro lado, las reacciones de la película en México fueron muy hostiles. Inclusive algunos técnicos en medio del rodaje, se quejaron de que se mostraba mucha miseria y maldad. De hecho, la peluquera de producción se ofendió y luego se marchó, tras ver la escena en que la madre de Pedrito le negaba la comida a su hijo: “Eso, en México, ninguna madre se lo dice a su hijo. Es denigrante”. (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p. 50). Aparte de que todos los medios de comunicación y ciertos sectores sociales mexicanos estaban en contra de su proyección y distribución. No obstante, todo cambió, cuando el largometraje posteriormente ganó la Palma de Oro al mejor director en el Festival

de Cannes, en 1951. Igualmente, y en otras películas producidas en México en las que Buñuel fue *performer*, hay que citar en primera instancia, a: *Él* (1953), una película dirigida por Don Luis, y en el que el mismo, sale disfrazado en la escena final de monje (véase la Figura 3) y en otra ocasión, entra en acción como cura en el metraje *En este pueblo no hay ladrones* (1965), dirigido por Alberto Isaac Ahumada.

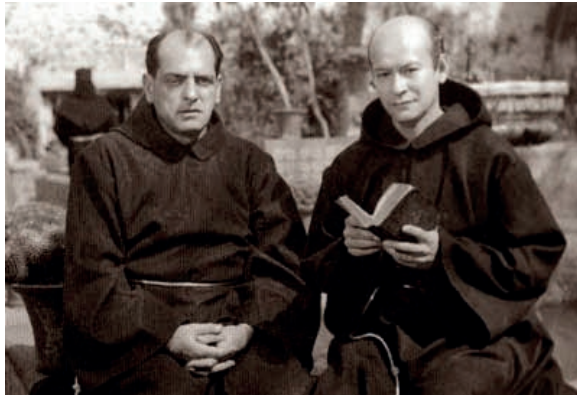


Figura 3. Buñuel disfrazado de monje durante el rodaje de la película *Él* (1953).

Fuente: (Fructuoso, M. *Entorno a Luis Buñuel Blog*, 05/12/2013).

Afin a una anécdota sobre el auténtico indigente que intervino en el largometraje *Viridiana* (1962) la hermana de Buñuel, Conchita, comentó que su hermano Luis, se enteró de que dicho mendigo cobraba tres veces menos que los otros intérpretes. Por consiguiente, el cineasta manifestó su indignación a los productores, que le respondieron que iban a organizar una colecta para pagarle el último día. El cineasta, al enterarse de esta limosna colectiva, se ofendió aún más y exigió de seguida que el vagabundo pasara por caja todas las semanas, como todo el mundo. Además, hay que resaltar que todos los vestidos en esta película son reales. “Para encontrarlos, hubo de recorrer los suburbios y los arcos de los puentes y dar a los pobres y los vagabundos ropas nuevas a cambio de sus harapos. Éstos fueron desinfectados, pero no lavados, con el fin de que los actores sintieran realmente la miseria.” (Carrierè, 2004, p. 277). Por último, y en otro filme, *El Ángel exterminador* (1962), y según palabras de la actriz Silvia Pinal: “Buñuel untó miel de abeja por los brazos y en la cara y nos puso tierra en el pelo para dar mayor sensación de realismo”, así pues, instruyó una especie de *happening* con los actores, porque así de esta manera les quería producir una continua sensación de inquietud, asco y malestar en las escenas.

5. CONCLUSIONES

En conclusión, descubrimos en este artículo la faceta de un Buñuel *performer* fuera de cámara que justifica y complementa su idea de cine como instrumento de poesía, a

diferencia de los fenómenos intrínsecamente realistas de aquellas décadas, como fueron la corriente del neorrealismo italiano y sus secuelas: el *cinéma-verité*, las nuevas olas de cine europeo; así como también en clara oposición a la narrativa convencional de Hollywood. El director de Calanda, y gracias sobre todo a su experiencia vanguardista, reivindica en el cinematógrafo una profunda libertad en las ideas y en la narrativa audiovisual. Por consiguiente, rechaza la lógica estrictamente racional en la construcción de los relatos, personajes e incluso en la percepción de la realidad. De hecho, esa misma preocupación por el exterior ha derivado en una necesidad de ver y entender la sociedad desde otro punto de vista, mediante la máscara y el acto improvisado en sí mismo. Unas actividades extraordinarias que penetran en lo real y que, en el caso concreto de su cine, sirven como un apoyo etnográfico sobre el comportamiento de los individuos; sobre todo, en relación con el género, clase o etnia. Además inciden en las costumbres, tradiciones, e incluso incurren en sus espacios dialécticos que tanto cuestan de comprender cuando son ajenos.

De igual forma, expresamos que su travestismo satírico vulnera la cotidianeidad e instaura un margen de esencial inconformidad ante la impotencia de no poder transformar el mundo. Por lo tanto, ese empleo de los disfraces y acontecimientos irracionales están muy próximos a unos *performances avant la lettre* que posteriormente aparecerán en el arte contemporáneo como es el caso del arte del *performance*. Realmente estos eventos son practicados por Don Luis inconscientemente desde que era un niño y desarrollados en consonancia con el Ramonismo, teatro y literatura en su juventud. Posteriormente, estas actuaciones son seguidas en París, bajo un velo onírico-ideológico, y de manera puntual incorporadas a sus últimos filmes en México y Europa. Además, hay que finalizar reiterando que está determinada poesía del autor ibérico, ligada al disfraz y a la acción, hace expandir y enriquecer su universo artístico personal. Muy afín, a los primeros manifiestos bretonianos de aproximar el arte a la vida y de cambiar la sociedad actual en otra más justa.

FUENTES REFERENCIALES

- Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*, Granada: Cuadernos de Vigía.
- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del filme*, Barcelona: Paidós.
- Barbachano, C. (1987). *Buñuel*, Barcelona: Biblioteca Salvat.
- Baxter, J. (1996). *Luis Buñuel*, Barcelona: Paidós.
- Bosquet, A. (2003). *Conversations with Dalí*, Nueva York: E.P. Dutton & Co.
- Carrierè, J.C. (2004). *Mi último suspiro*, Barcelona: Debolsillo.
- Fructuoso, M. (28 de julio de 2023) Entorno a Luis Buñuel. [Entrada a blog] Recuperado de <http://lbunuel.blogspot.com/2013/12/las-aficiones-de-luis-bunuel-los.html>
- Goldberg, R., (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Mantilla, J.R. (2011, diciembre 4). Buñuel íntimo e inédito, *El País Semanal*, p.17.

Molina Alarcón, M. (2005). *La orden de Toledo: un recorrido vanguardista (1923-1936)*, València, Laboratorio de Creaciones Intermedia: Universitat Politècnica de València.

Molina Alarcón, M. (2008). *La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)*, Chámalle X. Vigo, IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo.

Montilla, C.G. (2014, mayo 30). El vuelo imposible del poeta buzo y la aviadora, Papeles del Paraíso-El triste epílogo de un poeta, *El Mundo*, p.20.

Pérez Turrent, T. y De la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*, Barcelona: Plot Ediciones.

Sánchez Vidal, A. (1999). *Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra, Signo e Imagen / Cineastas.