

Trabajo Fin de Grado

LUIS BUÑUEL (1900-1983).

La influencia de Calanda en su cinematografía.

Autor

Isabel Ortín Cubel

Director

Amparo Martínez Herranz

Facultad de Filosofía y Letras

2015

ÍNDICE

	Pág.
1. RESUMEN.....	3
2. PRESENTACIÓN	
2.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	3
2.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4-6
2.3 OBJETIVOS DEL TRABAJO.....	6-7
2.4 METODOLOGÍA Y FUENTES.....	7-8
3. LUIS BUÑUEL (1900 – 1983). La influencia de Calanda en su cinematografía.	
3.1 INTRODUCCIÓN.....	9
3.2 DESARROLLO.....	9-29
3.2.1 Lo putrefacto.....	9-12
3.2.2 El hormiguero del sonido.....	12-18
3.2.3 La tradición religiosa y el fetichismo del milagro	19-26
3.2.4 De la contención cristiana a la liberación de los instintos.....	26-29
4. CONCLUSIONES.....	30-31
5. ANEXOS	
5.1 . ANEXO 1: Bibliografía.....	32-35
5.2 ANEXO 2: Filmografía.....	36-37
5.3 ANEXO 3: Fichas filmográficas.....	38-55
5.4 ANEXO 4: La Semana Santa de Calanda.....	56-58
5.5 ANEXO 5: “Una jirafa” y sus agujeros de suprarrealidad calandina...	59-60
5.6 ANEXO 6: El Milagro de Calanda.....	61-63
5.7 ANEXO 7: Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías.....	64
5.8 ANEXO 8: Sexo, erotismo y represión cristiana.....	65-67
5.9 ANEXO 9: Fabre, Sade y el descubrimiento del instinto en Buñuel....	68-69
5.10 ANEXO 10: Anexo documental.....	70-71

1. RESUMEN

Luis Buñuel (1900 – 1983), rompedor, metódico y muy comprometido, creó una filmografía muy rica a través de su intenso mundo interior, alimentado desde siempre por sus vivencias.

De hecho, será su pueblo natal, Calanda, el que colocará sobre sus hombros el duro peso de la tradición cristiana que le influirá en la concepción del deseo, unido a la contención y a la muerte, y que producirá graves crisis personales en sus protagonistas que, a su vez, serán resaltadas con los tambores, así como también en el fetichismo de los muñones y ortopedias, vinculados al Milagro de Miguel Pellicer.

Sin embargo, Calanda no fue solo el germen de lo putrefacto en su cinematografía, también le enseñó cuales eran los instrumentos necesarios para llegar a la liberación de los instintos más puros: a través de la naturaleza.

2. PRESENTACIÓN

2.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Luis Buñuel (1900, Calanda-1983, México) es una de las figuras más destacadas del panorama cinematográfico y un director en el que ha pesado mucho su mundo interior tremendamente complejo e incognoscible en su totalidad. La importancia de este mundo interior quizá viene dada por valor que los surrealistas otorgaban al subconsciente, o por lo interesante que fue su vida, pero lo cierto es que son sus vivencias desde la infancia, y durante toda su vida, las que configuran sus películas.

Por todo ello y por la cercanía geográfica que nos une a él se ha seleccionado a esta figura del cine como objeto de estudio para nuestro trabajo, pero, sobre todo, nos vamos a centrar en las experiencias de la infancia en Calanda que Buñuel traslada al cine, un cine que ha triunfado por todo el mundo, y todo ello habiendo nacido tan cerca de nosotros, que es casi imposible de creer.

2.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Buñuel ha sido un cineasta extraordinario el cual pudo gozar del reconocimiento mundial mientras vivía, ya que recibió la Palma de Oro del Festival de Cannes en el año 1961 y el Oscar de la Academia en 1972.

Debido a dicho reconocimiento público, las publicaciones sobre su vida y obra han sido muchísimas, de hecho, desde sus inicios en el cine, como ayudante de Jean Epstein, se escribieron artículos sobre su actividad artística en revistas tan destacadas como *La Gaceta Literaria*, donde Ernesto Giménez¹ nos presenta a Buñuel como un muchacho aragonés del que se espera mucho, cinematográficamente hablando.

Sin embargo, es en 1939 cuando tenemos constancia de la primera referencia que Buñuel² hace de Calanda, en concreto en una autobiografía que presenta para solicitar empleo en el MoMA de Nueva York. Este texto fue reeditado más tarde por Aranda³ en 1969, sirviendo, a su vez, como apunte para la elaboración, por parte de Buñuel, de “Recuerdos medievales del Bajo Aragón” recogido por Sánchez Vidal⁴.

Durante toda su vida, el análisis de su obra cinematográfica y de su figura como cineasta continuó abordándose en distintos escritos, pero las aportaciones más destacables se producen en los años 80. *Mon dernier soupir* de Buñuel y Carrière⁵ recoge sus memorias, un año antes de morir en México. Esta publicación es muy interesante para nuestro estudio porque plasma los recuerdos de Calanda que posteriormente figurarán en sus películas: su primer encuentro con la muerte, el Milagro de Calanda... así como también, dedica un capítulo completo a los tambores.

Sánchez Vidal⁶ recopiló en 1984 bajo un mismo título la filmografía comentada del cineasta, de hecho, es la obra cumbre en cuanto al análisis más completo de sus películas hasta el momento. De ella nos hemos servido en el presente trabajo para el estudio de la filmografía buñuelesca y de los símbolos biográficos que en ellas aparecen y para la comprensión de términos fílmicos como el encadenado greguerístico.

¹ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. “El cineasta Luis Buñuel”, *La Gaceta Literaria*, nº24, Madrid, 1927, p.4

² BUÑUEL, Luis. "Autobiography.1939". *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

³ ARANDA, J.F. *Luis Buñuel: Biografía crítica*. Barcelona, Lumen, 1970.

⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (Ed). *Luis Buñuel. Obra Literaria*. Zaragoza, Ediciones Heraldo de Aragón, 1982.

⁵ BUÑUEL, Luis-CARRIERE, Jean-Claude. *Mon dernier soupir*. Paris, Laffont, 1982.

⁶ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid, Ediciones J.C., 1984.

El conocimiento sobre la vida de Buñuel, tan importante en el presente trabajo, se completa con dos libros de entrevistas, el primero de ellos es el de Max Aub⁷, que además de recoger sus conversaciones con Buñuel, nos aporta una visión externa del mismo a través de las entrevistas de amigos y familiares. El segundo fue escrito por Pérez Turrent y de la Colina⁸ y se escribe igualmente a través de conversaciones con el cineasta. Estas entrevistas nos ofrecen testimonios con los que, posteriormente, respaldaremos muchas de nuestras afirmaciones, ya que es muy importante hablar de la concepción personal del artista cuando se está analizando su mundo interior.

A inicios de los años 90, el citado mundo interior del artista fue objeto de estudio de Sánchez Vidal⁹, a través del cual creará una publicación que ha sido uno de los pilares fundamentales de nuestro Trabajo Fin de Grado. Esta publicación aporta una mejor comprensión de todos los elementos que Buñuel extrajo a lo largo de su vida, haciendo un análisis pormenorizado de todos ellos como por ejemplo la importancia del sonido, de Fabre, de la concepción cristiana del deseo o de Sade; ordenados todos ellos temáticamente, para configurar el complejo mundo interior del cineasta calandino, a través del cual creó su cinematografía.

En los años previos al centenario de su nacimiento se divulgaron varias publicaciones, entre ellas el monográfico dedicado Buñuel en la revista Nickel Odeon, con artículos como el de Rioyo¹⁰, significativo para el presente trabajo por la importancia dada al fetichismo y las obsesiones de Buñel, tan relacionadas, entre otras cosas, con las piernas; o la creación del portal web “Buñuel, 100 años. Es peligroso asomarse al interior”¹¹ con motivo de la exposición celebrada con el mismo nombre, donde se recorre fotográficamente todas las obsesiones buñuelescas a través de fotogramas de sus películas.

⁷ AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid, Aguilar, 1985.

⁸ DE LA COLINA, J.-PÉREZ TURRENT, T. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México, Planeta, 1986; *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Plot, 1993.

⁹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1993.

¹⁰ RIOYO, Javier. “¡Esa pierna!... Y otras mujeres”. *Nickel Odeon*, nº 13 (invierno), Madrid, Nickel Odeon Dos S.A., 1998, pp. 16 – 19.

¹¹ “Buñuel, 100 años. Es peligroso asomarse al interior”. *Centro Virtual Cervantes*. 2000. <http://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/indice.htm> (Consultado 9/6/2015)

Con la llegada del siglo XXI se escribió el libro de Carlos Gomes¹², un monográfico sobre el influjo de Calanda en Buñuel y viceversa, que ha sido otro de los libros de cabecera del presente trabajo por su aportación en cuanto a datos sobre los tambores y la relación de Buñuel con los mismos, sin embargo es menos extenso en el análisis de otros elementos como los animales, donde, prácticamente, se centra en el “carnuzo”.

Entre las últimas publicaciones que arrojan un haz de luz sobre las primeras décadas de vida de Buñuel se encuentra el libro de Gibson¹³ que, al centrarse únicamente en el tiempo que transcurre entre 1900 y 1938, analiza muy detalladamente su infancia en Calanda y su enseñanza en Zaragoza, ambos la base de su educación cristiana, pero también versa de su formación en Madrid y en París, periodo de tiempo que ya fue estudiado anteriormente por Sánchez Vidal¹⁴, porque fueron lugares que abrieron su mente y sacaron a flote los instintos más puros.

2.3 OBJETIVOS

De esta manera, debemos decir que el presente trabajo no será una biografía de Buñuel, sino un análisis de los símbolos calandinos y aragoneses presentes en su cinematografía, por ello, nos centraremos en conseguir los siguientes objetivos:

- Elaborar una bibliografía de los autores más destacados que analicen la vida y obra de Buñuel.
- Estudiar, a través de sus memorias y otros testimonios, sus recuerdos del Bajo Aragón.
- Rastrear a través de su filmografía dichos elementos biográficos.
- Analizar el valor que esos recuerdos ejercen en su filmografía y reconocer si se han convertido en un símbolo o una expresión de un sentimiento, de un concepto subjetivo, etc.

¹² GOMES, Carlos. “Buñuel y Calanda, Calanda y Buñuel. La influencia de Calanda en el cine de Luis Buñuel; La influencia de Buñuel en el desarrollo de Calanda”. *Boletín del Bajo Aragón*, nº5. Teruel, ICBA, 2007.

¹³ GIBSON, Ian. *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*. Tres Cantos (Madrid), Aguilar, 2013.

¹⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988.

- Por último, redactar un escrito en el que se pongan de manifiesto todos estos elementos siguiendo un orden narrativamente elocuente: desde lo más sombrío, “lo putrefacto”, hasta lo más positivo, la liberación de los instintos.

2.4 METODOLOGÍA Y FUENTES

La metodología utilizada para la elaboración del presente trabajo ha seguido las pautas formalistas e iconográficas basándonos en escritos de la Historia del Arte y de Freud. Comenzó con el visionado de películas de la filmografía de Buñuel, tanto de su etapa surrealista pura como las pertenecientes a su etapa mexicana y las realizadas posteriormente en Europa, porque en todas las etapas se encuentra la influencia de Calanda.

A continuación, se procedió a la búsqueda y estudio de las fuentes pertenecientes a los fondos bibliográficos de la Biblioteca María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras, incluyendo su hemeroteca, y de la Biblioteca CAI – Universidad, ambas de la Universidad de Zaragoza. En ellas se han encontrado casi todo lo necesario para la elaboración del presente trabajo debido a la importancia de este magnífico cineasta y a que uno de mayores expertos en Buñuel, Sánchez Vidal, es catedrático de dicha Universidad. Sin embargo, también se han tenido que localizar algunos volúmenes que no se encontraban en ellas, como por ejemplo el monográfico de Carlos Gomes.

Tras el vaciado de los fondos bibliográficos, se han consultado documentos y artículos a través de Internet en portales como el Centro Virtual Cervantes, el Centro Buñuel de Calanda o el Archivo Edad de Plata.

Una de las dificultades más destacadas que se ha encontrado en la elaboración del presente trabajo ha sido que, debido a la numerosa cantidad de bibliografía hallada sobre este cineasta, se ha tenido que proceder a la acotación del tema dejando definido como cuerpo del trabajo la influencia Calanda, en su cinematografía. Desde ese momento se procedió a recopilar fotografías de Buñuel y su relación con Calanda, tanto en archivos personales como el de Antonio Royo Albesa como en otros públicos, por ejemplo el DARA (Documentos y Archivos de Aragón).

Por último, se ha procedido a contrastar la filmografía vista y los datos recogidos de las mismas mediante la elaboración de fichas filmográficas con la información recopilada

bibliográficamente; para pasar a la posterior redacción del trabajo. En él hemos seguido un esquema encabezado por lo más oscuro, “lo putrefacto”; seguido por la importancia del sonido y, en concreto, de los tambores de Calanda; mostrándonos, a continuación, la raigambre cristiana de su infancia y el efecto que le ocasionó el milagro de Calanda, para terminar con una mirada positiva hacia la liberación de los instintos tras el conocimiento de los insectos y la lectura de Sade, teniendo que dejar fuera el análisis de otros símbolos biográficos aragoneses como el cierzo, las campanas del Pilar, la iconografía de la “muerte seca” en sus películas mexicanas, su pasión por la música o el carácter desértico del paisaje del Bajo Aragón.

3. LUIS BUÑUEL (1900 – 1983). La influencia de Calanda en su cinematografía.

3.1 INTRODUCCIÓN

El cine de Buñuel, “azote de las burguesías y mesocracias, libre a la par que violento, feroz en la sátira y solidario con los olvidados”¹⁵, tiene como una de sus principales influencias al Bajo Aragón y en concreto, al pueblo del que proviene, Calanda. Su hijo Juan Luis Buñuel nos dejó estas palabras: “Yo creo que una de los grandes influencias en el trabajo de mi padre es el pueblo de Calanda, su pueblo natal. Pero no solo los tambores, es el pueblo mismo, la gente, la sequedad del pueblo, todo”¹⁶.

Y este será el epicentro del trabajo que a continuación desarrollaremos: Calanda en Buñuel. Esta influencia, como muy bien destaca su hijo, no se encuentra solamente en sus populares tambores, si no en las tradiciones bien arraigadas de esta tierra en la que se crió, el profundo peso de la religión (y todo lo que este conllevará), lo putrefacto, el milagro de Pellicer, etc. que desembocaran, posteriormente, en la liberación de los instintos a través del conocimiento de los insectos.

3.2 DESARROLLO DEL TEMA

3.2.1 Lo putrefacto

La muerte es un factor presente desde los inicios en el cine de Buñuel. Él mismo narra en sus memorias, *Mon dernier soupir*, y en las conversaciones con Aub cómo vio por primera vez a la muerte de cerca mientras paseaba con su padre por un olivar de Calanda. Allí se encontró con un carnuzo¹⁷, que a su vez estaba siendo devorado por varios buitres y perros. De esta experiencia dice que le embriagaba el “olor dulzón y repugnante” que desprendía y que, a la vez que le atraía, le repelía.

Esta escena de la descomposición no es fortuita en su progreso cinematográfico, ya que durante la estancia en la Residencia de Estudiantes (1917-1925) desarrolló, junto a Dalí y otros amigos, un lenguaje con palabras que se repetirán a lo largo del desarrollo

¹⁵ GÓMEZ REDONDO, Ramón. “Crónicas freudianas. Ensayo de un crimen o La vida criminal de Archivaldo de la Cruz”. *Nickel Odeon*, N°13 (invierno), Madrid, Nickel Odeon S.A., 1998, p. 191

¹⁶ AUB, Max. *Conversaciones con Luis Buñuel*. op. cit., p. 501.

¹⁷ *Carnuzo* es una palabra calandina para designar la carne del animal muerto. Es una palabra que “adoptaron Lorca y Alberti, que aún la sigue usando, y pasó también a *Un perro andaluz*” según nos cuenta Repollés en su entrevista en: AUB, Max *Conversaciones con Luis Buñuel...*, op. cit., p. 210

artístico de ambos. Destacaremos entre ellas “putrefacto”, palabra representada siempre en sus obras con burros en descomposición, hormigas devorando la carne, etc. Esta palabra estará personificada en cuadros de Dalí, como por ejemplo *La miel es más dulce que la sangre* (1926), pero también en el cine de Buñuel, como la escena del burro devorado por las abejas en *Tierra sin pan* (1933) pero, sobre todo, en *Un chien andalou*/Un perro andaluz (1929), película cuyo guión fue escrito en colaboración con el propio Dalí, y que el mismo Buñuel relaciona directamente, en sus conversaciones con Aub, con su primer contacto con la muerte y lo putrefacto tras su paseo por el olivar calandino.



Fig.1 *La miel es más dulce que la sangre* de Dalí



Fig. 2 Fotograma de *Un chien andalou*, 1929.

Dicha película surgió en un viaje a Figueras a partir de dos de sus sueños: “Yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había

visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: «¿Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?»¹⁸

Sintetizando diremos que en esta película vemos tanto la corrupción de la carne de los burros como las hormigas saliendo de la palma de una mano humana, ambos tan propios de lo putrefacto. Además, destacaremos esta escena por su utilización del sueño, uno de los elementos más recurrentes en el cine buñuelesco, “tratando de evitar el aspecto racional explicativo que suelen tener”¹⁹.



Fig. 3 Fotograma de *Un chien andalou*, 1929

Apoyándonos en la opinión de otros autores, diremos que la putrefacción es posible encontrarla no solo en burros y hormigas, sino también en las personas. Esta representa igualmente la corrupción de la carne, de la moral, del ser humano o como bien dice Sánchez Vidal: “todo lo que olera a caduco en la actitud vital o estética”²⁰. Es lo que, según Martínez, vemos a lo largo de la película de *Viridiana* (1961). Su protagonista, Viridiana, pasa por una transformación en la que “su cuerpo se transforma desde la santidad a la corrupción, de la virginidad al escarnio, y viceversa”²¹



Fig. 4 y 5 Escenas de *Viridiana*, 1961

Esta transformación es debida a los actos pecaminosos que indirectamente rodean a la novicia desde su salida temporal del convento. Dos intentos de violación, un suicidio y

¹⁸ BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude. *op. cit.*, p. 87

¹⁹ *Ibid*, p. 78

²⁰ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel, Obra literaria. op.cit.*, p. 56.

²¹ MARTÍNEZ, Luis. “Tres apuntes para una pagana trinidad buñueliana”. *El mundo*. 2013, <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/el-cine.html> (Consultado el 2/4/2015)

el abandono a la fuerza de sus votos son motivos suficientes para dar ese oscuro paso que existe entre la santidad y la corrupción.

3.2.2 El hormiguero del sonido

Como estamos viendo, Calanda es una de las influencias más notables de la filmografía buñuelesca y, como he dicho antes, los tambores no son lo único que le influncia pero sí un elemento de mucho peso en su cine.

Desde pequeño estuvo interesado por la música, de hecho, desde los trece años empezó a tomar clases de violín. Además, formó parte del coro de la Virgen del Carmen y durante su estancia en la Residencia se aficionó al jazz y, por ello, empezó a tocar el banjo. Incluso quiso estudiar música en la Schola Cantorum de París pero su padre se negó.



Fig. 6 Fotograma de *El discreto encanto de la burguesía*, 1972

Pese a que los surrealistas no compartían con él su afición por la música, desde sus inicios en el cine, utilizó bandas sonoras en sus películas. Sus compositores predilectos fueron tan dispares como Wagner, Haendel, Beethoven o Debussy. Siempre le interesó la música clásica porque ya tenía un valor previo con el que crear, a través de sus planos, una situación conflictiva. El sonido siempre le ayudó en todas sus películas “para alcanzar efectos subliminales, a menudo, de forma bastante más eficaz que mediante la imagen (...) porque pueden dar una dimensión que la imagen sola quizá no tenga”²². La verdad que la música como influencia en el cine de Buñuel es un tema muy interesante que, desgraciadamente, no podemos desarrollar con mayor extensión.

²² SANCHEZ VIDAL, A. *El Mundo de Buñuel...*, op. cit., p. 52

Sin embargo, debemos decir que, conforme se iba quedando sordo, los ruidos empezaron a cobrar más importancia, en detrimento de la música. Algunos de los sonidos más destacados de su filmografía son el gallo, la locomotora, el cierzo y las campanas (las cuales destacan en *Tristana* (1970), donde el campanero recita un discurso que será muy parecido al recuerdo que Buñuel tendrá de su infancia en Calanda y al cual nos referiremos posteriormente).

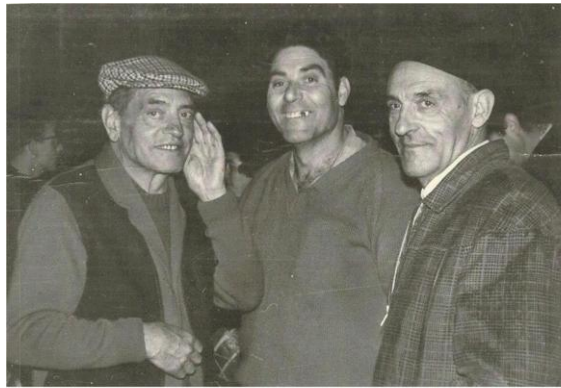


Fig. 7 Luis, con su marcado gesto de sordera, y Leonardo Buñuel junto a T. Gascón en Calanda. Archivo fotográfico personal de Antonio Royo Albesa

No obstante, si hay un sonido destacable en Buñuel será el relacionado con los tambores de Calanda, los cuales no son una banda sonora como tal, sino un elemento enfático para sus narraciones.

Los tambores no tardarán en asomarse en sus películas, de hecho, es con *L'Age d'or/La*



Fig. 8 Fotograma de la escena de celos en *L'Age d'or*, 1930.

edad de oro (1930) cuando aparecen por primera vez, algo curioso, ya que también es una de las primeras películas sonoras de Francia. Los tambores aparecerán siempre en sus películas en momentos decisivos, cuando la emoción llegue a un punto máximo.

En el caso de *L'Age d'or* aparecen como representación del tremendo ataque de celos que sufre Gastón al ver que su amada, Lya, tras besarse con él en el jardín, se levanta y hace lo mismo con el director de la orquesta, el cuál en la escena anterior estaba interpretando la pieza *Tristán e Isolda* de Wagner. En el momento de los celos, se produce un cambio muy violento y la melodía de Wagner es sustituida por el rugido de los tambores. Acto seguido, Gastón abandona el jardín acompañado por esa música atronadora y dejando a su amada en brazos de otro hombre. Se dirige a una habitación donde comienza a lanzar por la

ventana objetos que no tienen ninguna relación entre sí (un árbol en llamas, un obispo, un jirafa que no cae a la cera si no al mar...).

Por tanto, vemos como los tambores subrayaran la crisis personal de quienes están en la escena. Servirán pues, como he dicho, de elemento enfático para la narración.



Fig. 9 Fotograma de *L'Age d'or*, escena en la que lanza al obispo por la ventana.

Él (1952) será la segunda película en la que aparecerán los tambores para subrayar un ataque de celos. El protagonista, Francisco, cree que su mujer, Gloria, le es infiel y, por un momento, se vuelve loco por celos. Tiene “una actitud imprevisible, tal y como se explicita visualmente en los últimos planos a través de su andar titubeante y de su violenta y turbadora percusión sobre los barrotes de la escalera”²³. Es esta “turbadora percusión” la que hace aflorar a los tambores, que en este caso no aparecen como tal, sino que se alude a ellos poéticamente.



Fig. 10 y 11 Fotogramas de la escena de celos en *Él*, 1953.

Sin embargo, la utilización de este sonido no tiene porque ir siempre asociado a los celos. Este es el caso de la tercera aparición de los tambores, la adaptación al cine de una obra de Benito Pérez Galdós, *Nazarín* (1958). En esta película también son utilizados como cierre de la película, igual que en *L'Age d'or*, pero esta vez, aunque “el

²³ MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo. “El método de trabajo de Luis Buñuel en México en torno a *Él* (1954)”. *Artigrama*, núm. 22. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2007, p.838.

significado, lógicamente, se mantiene (marcan una brusca crisis personal), ahora no han sido provocados por los celos, sino por un sentimiento mucho más complejo”.²⁴

Nazarín es un clérigo muy humilde que ha entregado su vida a llevar la palabra de Dios a los más necesitados, pero esto no es entendido por la Iglesia como estamento. Al final, mientras lo llevan atado por un camino polvoriento, una tendera, al ver el aspecto mugriento de Nazarín, pide permiso a quien lo custodia



Fig. 12 Fotograma de *Nazarín*.

para darle una pieza de fruta. Ante este gesto de bondad, Nazarín se asombra y, aunque en principio rechaza la fruta, acaba suplicándosela. Este es el momento en el que empiezan a sonar los tambores.

La explicación que Buñuel nos da en su entrevista con Aub es que Nazarín ya no está seguro de nada, ni siquiera de su propia fe. En esa entrevista sigue Aub diciendo: “lo mismo podría tratarse de un peón que de un sacerdote. No ha perdido la fe, pero duda: es el gran problema de nuestro tiempo”.²⁵

Por tanto, en este caso los tambores serían la banda sonora de una crisis personal pero religiosa, algo muy importante si estamos hablando de un cura. Se da cuenta de que ha dedicado toda su vida a Dios a cambio de nada, y por ello duda hasta de su propia fe.

Sin embargo, la película en la que aparecen más veces los tambores es *Simón del desierto* (1965). Basada en la vida de Simón el estilita, que decide vivir en el desierto en lo alto de una columna, para alejarse de la inmoralidad y del pecado. Según Buñuel, esta película es un documental porque se preocupó de conocer la vida del estilita con libros como las *Vidas de los Santos* de Jacobo de la Vorágine o los escritos del padre

²⁴ DEL RÍO, Alberto. “Los tópicos religiosos aragoneses en las películas de Buñuel”. *Profesor Basilio Losada/Enseñar a pensar con libertad e riesgo*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, p. 316

²⁵ AUB, Max. *Conversaciones con Luis Buñuel...*, op. cit., p.129

Festugière. Todo está contrastado “excepto, claro, lo del diablo. El diablo me lo he inventado yo”.²⁶

Centrándonos en los tambores, la primera vez que aparecen en esta película es en una reprimenda que Simón le da a uno de los monjes que hay bajo la columna, porque ha mirado a una mujer diciéndole: “Hermano, a partir de este instante, preferiría que no te acercaras más a mí hasta que puedas guardar la moderación que se impone en tus miradas”.²⁷ Los monjes se levantan y empieza a sonar el redoble de los tambores, mientras Simón se vuelve a orar.



Fig. 13 y 14 Fotogramas de la película *Simón del desierto*.

La segunda vez tiene que ver con la tentación del diablo que, disfrazado de niña, intenta manipular a Simón con sus “inocentes piernas”, sus “virginales pechos” y su larga lengua. A pesar de ello, Simón se mantiene sereno y ora a Jesucristo. El diablo se da por vencido y abandona su propósito convirtiéndose en una vieja arrugada con los pechos caídos. Tras esa escena, Simón sigue rezando y se propone comer dos hojitas de lechuga con una actitud victoriosa, cuando ve abajo un conejo. Se siente tan fuerte que vacila en regalarle al pequeño conejo lo único que tiene, esas dos hojitas de lechuga. Es este momento de soberbia el que subrayan los tambores.

²⁶ *Ibid.*, p. 489.

²⁷ BUÑUEL, Luis. *Simón del desierto*, guión original. <http://lbunuel.blogspot.com.es/p/guion-de-simon-del-desierto-la-columna.html> (Consultado el 28/5/2015).



Fig. 15 y 16 Fotogramas de *Simón del desierto*

La última aparición de los tambores en este film es un preludio de lo que ocurre en la siguiente escena en la que Simón se siente lejos de Dios y llega a confundir a Jesucristo con el diablo.

Esta escena comienza con un paisaje amenazador en el que se empieza a oír el redoble de tambores. Simón, tras 8 años, 8 meses y 8 días en lo alto de la columna, entona un rezo en latín del que Buñuel nos deja entender: “Señor, señor, mis pensamientos se alejan de ti”.



Fig. 17 y 18 Fotogramas de *Simón del desierto*

Este momento de debilidad de Simón es aprovechado por el diablo, disfrazado del Buen Pastor, que intenta tentar a Simón para que baje de la columna. Aunque este, en un principio, confía, se da cuenta de que es el diablo y empieza a increparlo. Satanás pregunta a Simón por la posibilidad de arrepentirse de sus pecados y volver al cielo, a lo que este responde: “De ninguna manera. Arrepíentete si puedes, pero continuarás así por los siglos de los siglos”.

Al dudar de su cercanía con Dios, Simón se impone como penitencia permanecer en lo

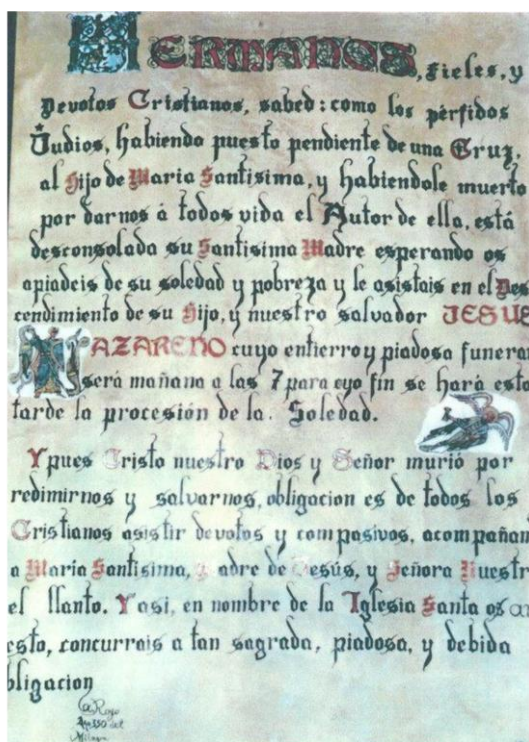


Fig. 19 Pergamino del Pregón. Fotografía cedida del archivo personal de Antonio Royo Albasa

alto de la columna sobre un solo pie. Esta crisis personal esta amenizado por la proclama que se entona en Calanda en el Pregón, la cual “habla de la soledad de Jesús y su Madre ”²⁸ y de la penitencia que tienen que hacer los fieles para rememorar la Pasión y que, además, sirve a Buñuel como contrapunto entre la penitencia de Cristo y la de Simón.

Este audio, al igual que el sonido del tambor, es extraído del documental que el hijo de Buñuel, Juan Luis, rodó en Calanda con el mismo nombre de la localidad.

Cuarenta años después volvió al pueblo de su padre para rodar el documental, del que

quería destacar el cambio que había sufrido la localidad.



Fig. 20 y 21 Fotografías tomadas durante el rodaje de *Calanda* en 1966. Fotografías publicadas por el CBC

Pero la “fiebre” del tambor y el bombo no solamente es plasmada por Buñuel en el cine, también realizó algún escrito surrealista como por ejemplo “Una jirafa” (ver Anexo 5). En él vemos las referencias poéticas a Calanda a través de “romper de un puñetazo la membrana y mirar por el agujero ”²⁹, que nos recuerda a cuando, debido a la fuerza con la que percusionan contra las pieles de tambores y bombos, estas se rompen.

²⁸ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica...*, op. cit., p. 293

²⁹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. “Una Jirafa”. *Luis Buñuel. Obra literaria...*, op. cit., p. 147

3.2.3 La profunda tradición religiosa y el fetichismo del milagro.



Fig. 22 Templo del Pilar (Calanda).

Una de las cuestiones que nunca fueron resueltas en torno a él es la existencia o ausencia de su fe, ya que ambas dos fueron confirmadas por él mismo en una sola frase: “Soy ateo gracias a Dios”.

Tuvo una infancia marcada, por la fuerte tradición religiosa, arraigada en la España del momento, pero más concretamente en Calanda, que tenía por aquel entonces dos iglesias y siete curas. Como el mismo dice “la vida se desarrollaba, horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la iglesia del Pilar. Las campanas anunciaban los oficios religiosos (misas, vísperas, ángelus) y los hechos de la vida cotidiana, con el toque de muerto y el toque de agonía”.³⁰ Era por tanto una sociedad sometida a un profundo catolicismo que ordenaba su tiempo y sus actividades según se mandara en las campanas del Pilar.

Pese a su ateísmo, reconocido públicamente tras las declaraciones de Dalí en *La vida Secreta de Salvador Dalí*, la religión fue uno de los ejes conductores de su cine. Sin embargo, si hay algo presente en todas sus películas es el humor, incluso (o sobretudo) en las escenas religiosas. Un ejemplo de ello es la reinterpretación que hace en *Viridiana* de *La última cena* de da Vinci, la risa desencajada de



Fig. 23 Fotograma de *Viridiana*, emulando *La última cena* de Leonardo da Vinci

Cristo en *Nazarín* o la representación femenina del diablo en *Simón del desierto*.

³⁰ BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude..., *op. cit.*, p.9.

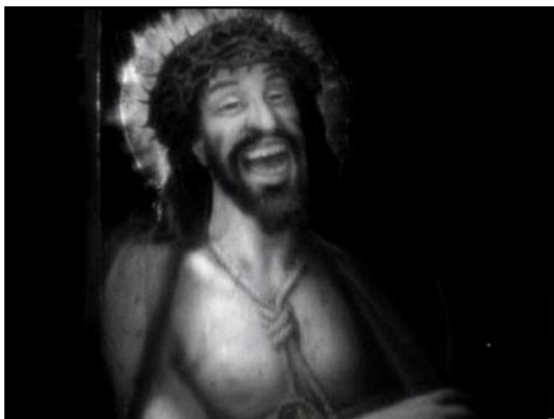


Fig. 24 Fotograma de *Nazarín*. Fig. 25 fotograma de *Simón del desierto*.

Pese a las críticas, él siempre declaró que no era un blasfemo y que su intención era conocer bien los entresijos de la cultura cristiana y que, además, quería demostrar, basando estas películas en una sólida documentación, que su supuesta blasfemia solo podía ser producto de la ignorancia de quien no sabe comprender su cine. “Únicamente quién conoce mucha teología puede hacer comedia teológica (...) Que el diablo se disfrace de Divino Pastor o de “niña inocente” solo puede ser ocurrencia genial – entre otras cosas – de quien confesó que la Virgen lo había visitado en sueños, y acompañando su aparición con música de Schubert”³¹



Fig. 26 y 27 Fotogramas de *Simón del desierto*.

De hecho, Buñuel declaró que fue un fiel creyente de la religión católica hasta los catorce años, pero sobre todo “creíamos en la autenticidad del célebre milagro de Calanda, obrado en el año de gracia de 1640”³²

Nos interesa saber que Buñuel fue siempre un fetichista de las piernas femeninas, así como también de los pies y los zapatos de estas, pero, sin embargo, lo que más no llama

³¹ VALCÁRCEL, Horacio. “El león de Calanda”. *Nickel Odeon*, nº13 (invierno). Madrid, Nickel Odeon, S.A., 1998, p. 188.

³² BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude..., *op. cit.*, p.13.

la atención es su obsesión por los muñones, las ortopedias y las mutilaciones, los cuales tienen un hueco en su filmografía gracias a la influencia del Milagro de Calanda (ver Anexo 6).

En *Un chien andalou*, la primera película del cineasta calandino, demuestra que ya desde sus inicios los cuerpos desmembrados aparecerán en sus películas. En este caso, se trata de un encadenado greguerístico (ver Anexo 7), que empieza con la palma del protagonista masculino, llena de hormigas, que se convierte primero en una axila y luego en un erizo, para finalmente mostrarnos en picado a una persona moviendo con una vara una mano amputada.



Fig. 33 y 34 Fotogramas de *Un chien andalou* explicando el encadenado greguerístico.

Pero si hay una mutilación famosa en esta película es la del ojo que es seccionado por una navaja, y es que según Freud hay “una mutilación especialmente reiterada y significativa, espantosa por encima de todas las demás (...): la del ojo”³³.



Fig. 35 y 36 Fotogramas de *Un chien andalou*.

³³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra literaria...*, op. cit., p. 56.

Otra de las escenas más características de su cine, en relación al mundo de los muñones y mutilaciones, lo encontramos en *L'Age d'or* (1930). Los amantes se encuentran en el jardín y empieza una escena de lujuria desenfrenada en la que empiezan a besarse, ella muerde la mano de él y viceversa. En la siguiente escena, lo que esta acariciando la cara de la protagonista es un muñón.



Fig. 37 Fotograma de *L'Age d'or*.

En esta escena vemos clara la relación que se propone en cuanto al deseo en el cine de Buñuel, y es que estaría relacionado directamente con la muerte porque “el erotismo suspende la cotidianidad de lo real como sólo es capaz de hacerlo la muerte”³⁴. Esta concepción del deseo tendrá mucho

que ver, con la concepción cristiana de este, ya que no debemos olvidar que Buñuel creció educado en los jesuitas.



Fig. 38 Fotograma de *Los olvidados*.

La siguiente película de la que hablaremos es *Los olvidados* (1950), en la que Buñuel se vuelve a acercar (después de *Las Hurdes, tierra sin pan*) al género del documental, por la crudeza con la que trata el tema de los niños abandonados. Él mismo cuenta que estuvo varios años sin trabajar,

recorriéndose la ciudad de México para observar la vida de los habitantes más

³⁴ MARTÍNEZ, Luis. “Tres apuntes...”, *op. cit.* <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/el-cine.html> (Consultado el 23/4/ 2015).

desfavorecidos, basando por tanto su película en hechos reales, “porque odio la dulcificación del carácter de los pobre”³⁵.

Debido a esa “no dulcificación”, muchas de las escenas relatadas son casi macabras, como por ejemplo la de un hombre tullido de cadera para abajo que recorre las calles de la ciudad subido en un trozo de madera con ruedas del que es golpeado, tirado y saqueado por estos niños a los cuales, el hambre y la miseria empujan a delinquir.

Hasta ahora, hemos hecho un breve recorrido por algunos de los amputados y de los tullidos más destacados del panorama buñueliano, pero en relación con el Milagro de Calanda la escena que más similitud puede tener se encuentra en *Simón del desierto*.

En la escena vemos a una multitud que acude a Simón para rezar con él, pero eso no es suficiente, quieren ver que es capaz de hacer y pretenden que cure a un hombre al que le han amputado las dos manos por robar. Para ello, oran un rezo colectivo y milagrosamente, nacen de nuevo las dos manos.



Fig. 39 Fotograma de *Simón del desierto*.

Este acto milagroso, el mismo ocurrido en Calanda unos siglos antes (aunque el miembro devuelto sea diferente), es tratado por los presentes como algo habitual, las manos vuelven a su sitio y los personajes vuelven a sus quehaceres. De hecho, lo primero que hace el manco al que se le han devuelto las manos es dar una colleja a su hija por preguntar si eran las mismas que antes.

³⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica...*, op. cit., p. 119.

Sin embargo, si hay una película en la que la pierna tullida sea de vital importancia es *Tristana* (1970), una adaptación al cine de una novela de Galdós. La elección de esta novela no fue casual y es que lo que le interesaba de la historia era que la joven protagonista pierde una pierna: “Porque a la protagonista le cortan una pierna, de lo contrario no me habría interesado. Hitchcock me decía que lo que más le gustaba era lo de la pierna ortopédica”³⁶. El mismo Hitchcock que, en la comida a la que fue invitado por Georges Cukor en Los Ángeles en el año 1972 (donde coincidió con los más interesantes cineastas del momento como Wyler, Wilder o Mulligan), no paraba de repetirle: “Ah, esa pierna..!”.



Fig. 40 Fotografía tomada en la mansión Cukor, Los Ángeles, durante “El banquete de los genios”³⁷

Por tanto, podemos ver claramente que lo que ha estado rodeando la mutilación buñuelesca, el Milagro de Calanda, está en *Tristana* más presente que nunca y que, de hecho, este sería la razón de peso por la que Buñuel eligió esa novela de Galdós. Además, Aub declaró que en su opinión la protagonista no era Catherine Deneuve, sino la pierna ortopédica³⁸.

De hecho, el cineasta hace un símil entre la existencia tan llena de vitalidad y amor que tenía cuando sus piernas estaban sanas y como posteriormente tiene “el alma (...) tan seca y



Fig. 41 Fotograma de *Tristana*.

³⁶ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra literaria, ..., op. cit.*, p.55

³⁷ Ese entrecomillado hace referencia a un libro homenaje a Buñuel que versa de aquellos que ese día se sentaron en torno a la mesa de Cukor. HIDALGO, Manuel. *El banquete de los genios*. Barcelona, Península. 2013.

³⁸ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra literaria, ..., op. cit.*, p. 55

muerta como la pierna de madera”³⁹ debido a que su amante y carcelero la mantiene en casa y con la pata quebrada.

Existe un antecedente en el propio cine de Buñuel, en cuanto a la pierna amputada, y es la escena de *Ensayo de un crimen* (*La vida criminal de Archivaldo de la Cruz*) (1955) en la que Archivaldo arrastra el maniquí hasta el horno crematorio y este pierde una pierna. La pérdida de la pierna nos envía directamente al Milagro de Calanda y cómo no, a lo que posteriormente será Tristana.



Fig. 42 y 43 Fotograma de la pierna de la protagonista de *Tristana* y de la pierna del maniquí de *Ensayo de un crimen*.

Digamos que desde la mano de *Un chien andalou* hasta el milagro de *Simón del desierto*, era cuestión de tiempo que una pierna ortopédica, un muñón o una mutilación ocuparan el lugar predilecto de una protagonista.

Pero además de películas, su fetiche por estas mutilaciones traspaso la pantalla y llegó a sus escritos como *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, creada a modo de secuencia, la cuál presentó a Robert Florey y Peter Lorre, a quienes encantó la escena, pero no ocurrió lo mismo con el productor, William Jacobs, por lo que no se llegó a realizar. Sin embargo, esto no terminó así, según nos relata Agustín Sánchez Vidal (a quien entregó el texto de manera inédita): “Por eso fue grande la sorpresa de Buñuel cuando el 13 de junio de 1947 vio en México la película *The beast with five fingers*, dirigida por Florey e interpretada por Lorre, y comprobar que había utilizado su proyecto adaptándolo al gusto del director”.⁴⁰ Ya que Buñuel no pudo hacer legalmente respecto a este tema (“La Warner Brothers tiene 64 abogados, nada más en Nueva York.

³⁹ MARTÍNEZ, Luis. “Tres apuntes...”, *op. cit.*, <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-bunuel/el-cine.html> (Consultado el 24/5/2015)

⁴⁰ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra literaria...*, *op. cit.*, p. 285.

Atáquelos si quiere”⁴¹); decidió no quedarse con la espinita dentro y reutilizar esa escena, años después, en *El ángel exterminador* (1962).



Fig.44 y 45 Fotograma de *The beast with five fingers* y fotograma de *El ángel exterminador*.

Como hemos visto, la relación ortopédico – milagrosa es un pilar fundamental en Buñuel ya que “Miguel Juan Pellicer, vecino de la milagrera Calanda a mediados del seiscientos, se frotaba el muñón con aceite de la lamparilla de la Virgen; Galdós amputó una pierna a Catherine Deneuve, y Luis, que trajinó entre los comunistas feudales, según las habladurías, cercenó otra al maniquí femenino de *Ensayo de un crimen*. Hitchcock hubiera querido tropezar con el piadoso Pellicer”⁴².

3.2.4. De la contención cristiana a la liberación de los instintos.

Como hemos podido deducir, Buñuel estuvo muy influenciado por la tradición religiosa de la Calanda de su infancia. En este apartado veremos cómo, desde pequeño, se encontrará en una encrucijada entre el instinto y la castidad o, mejor dicho, entre el sexo, el deseo y la muerte, debido a la educación católica de su infancia.

Durante su estancia en Zaragoza, la represión católica no fue menor. Estudió en el Colegio del Salvador de los jesuitas donde “el día empezaba con una misa a las siete y media y terminaba con el rosario por la tarde”⁴³. Esta fue una época marcada por la disciplina de antaño, la vigilancia constante, el poco contacto físico con los compañeros y sobre todo, ni el más mínimo escándalo sexual.

⁴¹ BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude..., *op. cit.*, p.162.

⁴² PÉREZ BAZO, Javier. “El otro suspiro tóxico de L.B.P. (a modo de epílogo)”. *Centro Virtual Cervantes*. 2000. <http://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/filmografia/epilogo.htm> (Consultado el 24/04/2015)

⁴³ BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude..., *op. cit.*, p. 24.



Fig. 46 y 47 La “muerte seca”, estandarte de la Semana Santa calandina

La muerte, que era parte de la vida, no tardó en entrar en contacto con Buñuel (como ya hemos explicado en “Lo putrefacto”) siendo un pensamiento que le acompañaría siempre. Sin embargo, esta idea estuvo muy unida al deseo y al acto sexual, algo que él mismo relaciona con la represión y la castidad que le fue impuesta en aquellos tiempos.

Buñuel declara en sus memorias que “los obstáculos aumentaban el gozo” y que tenían “durísimas batallas del instinto contra la castidad, aunque no pasaran de simples pensamientos”⁴⁴. Y es que desde muy pequeño, pese a su fe, no podía hacer nada por calmar su curiosidad sexual y sus deseos, lo que le ocurre precisamente a muchos de sus personajes en *El ángel exterminador*, *L'Age d'or* o *Ese oscuro objeto de deseo* (ver Anexo 8).



Fig. 48 Fotograma de *El ángel exterminador* (1962). Fig. 49 Fotografía durante el rodaje de *Ese oscuro objeto de deseo* (1977).

⁴⁴ BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude..., *op. cit.*, p. 14.

No obstante, los valores castos asignados a través del cristianismo en su infancia serán



sustituidos por la reivindicación de la pureza del instinto debido al descubrimiento de los insectos en su infancia y a la lectura de libros como “Recuerdos entomológicos” de Fabre (editados por Espasa Calpe en 1920) y “Las 120 jornadas de Sodoma” del Marqués de Sade.

De hecho, creía que “la inteligencia es cosa del intelecto humano. Instinto cosa de insecto”⁴⁵ y con ese sentido utilizaba a los insectos en su cine.

Buñuel estuvo siempre interesado por los animales y, sobre todo, por los insectos, esos animales que por antonomasia representan el instinto: “los insectos (...) para mí es el misterio de la vida. Lo incomprensible. Lo que está más allá”⁴⁶.

Ese interés empezamos ya a vislumbrarlo durante su infancia en el Bajo Aragón. En palabras de su hermana Alicia diremos que “era muy aficionado a la entomología y descubrió un insecto. Lo trajo, lo clasificó y le puso: *Seperuelus pinaris*. Lo cogió en un monte ahí, cerca de Calanda, que se llama Seperuelo. (...) Resulta que era vulgarísimo. Era una *Mantis religiosa*”⁴⁷.

Otra de las vías de influencia aragonesa mediante las cuales Buñuel pudo haber sido introducido en el mundo de la entomología ha sido estudiada por la Doctora Amparo Martínez. En el guión de la película *Susana* (1950), Buñuel habla del escarabajo “botrychiopsis jesuita” y, como digo, tras años de investigación dieron con Longinos Navás, uno de los entomólogos más interesantes del siglo pasado. Navás fue además profesor de Ciencias Naturales en el “Colegio del Salvador” de los jesuitas de Zaragoza desde 1892 a 1938 y que, por tanto, habría coincidido con Luis Buñuel como su profesor y confesor cuando este estudiaba allí.

⁴⁵ SANCHEZ VIDAL, A. *El Mundo de Buñuel...*, op. cit., p.103.

⁴⁶ *Ibid*, p.101.

⁴⁷ AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel...*, op. cit., p.174.

Su primer contacto con los insectos pero, sobre todo, la lectura de Fabre y Sade (ver Anexo 9) durante su estancia en la Residencia supusieron la liberación de sus prejuicios, los que fueron implantados durante la infancia y de los que hemos estado hablando durante el presente trabajo. Los nuevos ideales de liberación están representados convenientemente en *L'Age d'or*. La concepción de amor y muerte aparecerá personificada en esta película a través del documental de un alacrán porque, al igual que la mantis, puede llegar a devorar al macho después de la cópula. La utilización de este insecto servirá para unir el principio de *L'Age d'or* con el final de *Un chien andalou*, en el que se hace a un guiño a *El Ángelus* de Millet, cuadro que, tanto para Buñuel como para Dalí, representa a una mantis en su característica posición de rezo y a punto de devorar al macho. La mantis es “capaz de pasar sin transición de la actitud orante a la consumación del sexo y la muerte (...) y ¿No es ése, también, el comportamiento del Cristo que aparece al final de *L'Age d'or*, auténtica mantis religiosa que bajo su apariencia rezadora oculta un perverso Duque de Blangis...?”⁴⁸

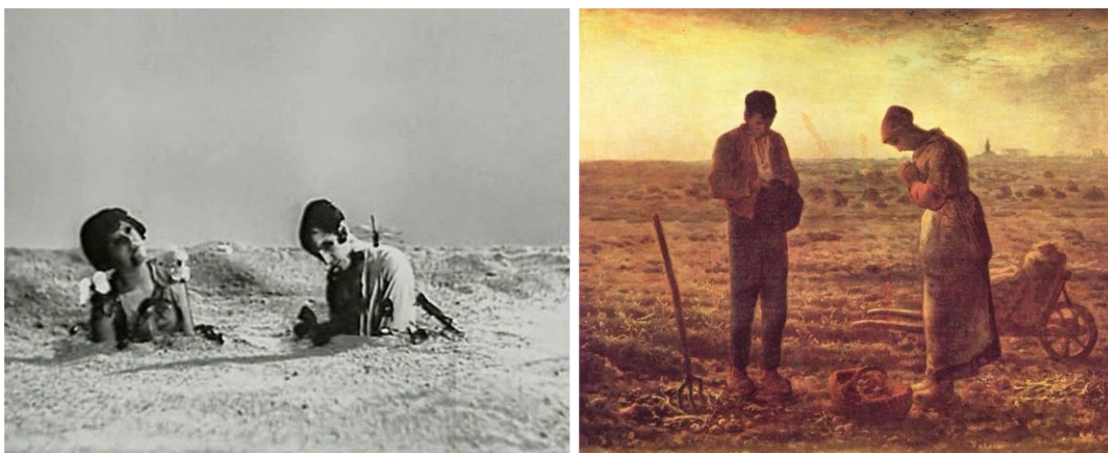


Fig. 51 Fotograma de *Un chien andalou*. Fig. 52. *El Ángelus* (1857 – 1859) de Millet.

Por tanto, podemos establecer un claro paralelismo entre el interés entomológico desde su infancia, la adoración por Fabre y la nueva perspectiva que le ofrece Sade con la predisposición de Buñuel por llegar a la liberación de los instintos en sus personajes, liberándose de todos los prejuicios que desde pequeños la sociedad y la Iglesia nos imponen.

⁴⁸ SÁNCHEZ VIDAL, A. *El Mundo de Buñuel...*, op cit., p.122.

4. CONCLUSIONES

Tras el estudio de las fuentes bibliográficas podemos afirmar que Buñuel, calandino de nacimiento, será una figura clave para la renovación del cine de las vanguardias europeas pero también para la “película hispana” del cine mexicano o la reivindicación de un cine hondamente crítico e inquietante.

Del cine de Buñuel es destacable la importancia de su mundo interior, uno de los más ricos y complejos que existen. Su infancia en Calanda, complementada junto con otros elementos que proceden de su educación tanto en Zaragoza como en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en París, inicia el caldo de cultivo para la formación de su universo personal.

Durante el presente trabajo hemos evidenciado la importancia que las tradiciones calandinas ejercen sobre su filmografía y hemos comprobado que hay elementos biográficos específicos que aparecerán en la primera de sus obras y que no desaparecerán nunca, plasmándose en películas con intenciones completamente distintas, desde el cine experimental o documental hasta sus dramas.

Entre ellos la idea de lo putrefacto, la corrupción de la carne pero también de la moral, aparecerá en sus films desde el principio ya sea representado por un carnuzo encima de un piano (*Un chien andalou*) o por una novicia que se ve obligada a dar el paso que existe entre la virtud y la carne (*Viridiana*).

Sin embargo, , los momentos de mayor crisis personal de sus personajes se manifiestan poéticamente a través de los tambores de Calanda que expresan como un día de tormenta los sentimientos de los que Buñuel quiere hablar, sin palabras (*L'Age d'or*, *Nazarín* o *Simón del desierto*).

Buñuel estuvo toda su vida, tanto en la parte personal como en su manera de hacer cine, lleno de contradicciones que, por otra parte, hicieron rica su filmografía. Un ejemplo de ello es el desconocimiento que existe sobre su ateísmo o su fe, sin embargo, de lo que estamos seguros es de que el áspero peso de las tradiciones religiosas, el trasiego de la vida al son del repique de las campanas y su educación católica tienen un gran peso en su filmografía. Por una parte, veremos cómo los muñones y las mutilaciones se convierten en uno de sus fetiches provenientes del relato del Milagro de Calanda llegando incluso a convertir en protagonista a una pierna ortopédica en *Tristana*. Pero

por otra parte, la construcción de su idea del deseo, mediatizada por la concepción cristiana del sexo, producirá una clara conexión entre la muerte, el deseo y la imposibilidad de alcanzar el mismo (representada, con gran maestría, en *L'Age d'or*, entre otras).

Pero, sin embargo, Calanda no fue solo fermento de las ideas de castración, putrefacción y muerte, también le ofreció la posibilidad de cercenar todas esas contenciones impuestas anteriormente, como él mismo hizo con el ojo en *Un perro andaluz*, ayudándole a asomarse al interior, para alcanzar las pulsiones más primitivas y a seguir los instintos más puros. Todo ello, gracias al descubrimiento de la naturaleza, del *Seperuelus pinaris*, interés que posteriormente potenciará en la Residencia de Estudiantes a través del estudio de los insectos y de libros de autores como Fabre y Sade.

Por tanto, podemos afirmar que Calanda fue uno de los elementos constitutivos del mundo interior de Buñuel, el espacio que despertó y alimentó su mente, así como su cinematografía, hasta el fin de sus días; proporcionándole los conceptos castos contra los que luchar pero también las armas con las que hacerlo. Por ello, Calanda es Buñuel y Buñuel fue y será siempre Calanda.