

Lecturas, imágenes y evangelios

50º aniversario de la película *Nazarín* de Luis Buñuel

Mauricio Sánchez Menchero

*Que mis verdugos no sean perseguidos ni execrados,
que sólo me asista Dios y Él me reciba,
sin que el mundo trompetee mi muerte,
ni en papeles sea pregonada, ni la canten poetas,
ni se haga de ello un ruidoso acontecimiento para
escándalo de unos y regocijo de otros.*
Nazarín. Benito Pérez Galdós (1843-1920).

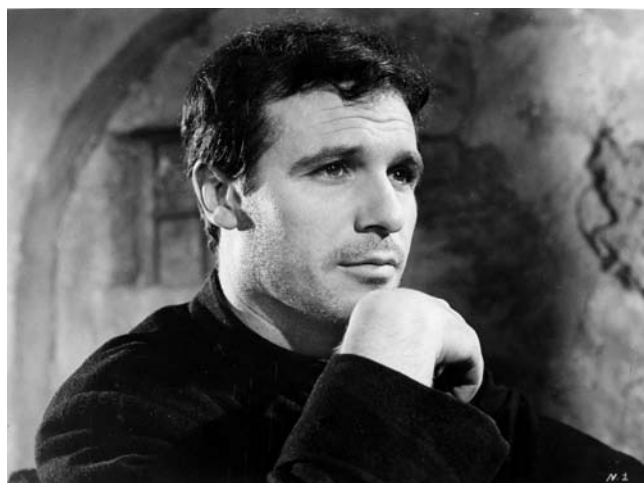
I. SURREALISMO: ESCÁNDALOS CON INGENIO

A principios de 1969 Luis Buñuel (1900-1983) le escribe, desde México, a su amigo el actor Francisco Rabal. En la carta le pide se acerque al madrileño cine Goya para que vea cuál es la reacción del público ante la película *Nazarín* (1958). Se trata de una producción mexicana donde Rabal interpreta el papel principal: un cura que intenta vivir el mensaje evangélico hasta la última letra y tilde. Exiliado y próximo a filmar en su patria, al realizador aragonés le interesa saber cuál es la reacción del público ante su filme producido diez años antes y que, hasta entonces, es exhibido en la España de Franco. “Mucho te agradeceré –le solicita– que vayas a verlo y me escribas después diciéndome si hubo cortes y si fueron obra de la censura o de la inmundia Pelimex. ¿Está el Cristo que ríe? ¿Y la escena de los trabajadores de la vía férrea?, etc. ¿Qué tal la copia? Si falla alguna de estas cosas protesta en la primera *interview* que te hagan...”.¹ Desde luego la parte del Jesús sufriente que de repente sonreía fue censurada y recortada.²

Con el paso del tiempo la lucha emprendida por el surrealismo parece agotada y sin mayor trascendencia. No ha logrado gran cosa. “Es triste, mi querido Luis; pero el escándalo ya no existe”.³ Con esta declaración tácita y

desencantada André Breton (1896-1966), en su edad madura, expone el estado que guarda el campo artístico. Ya no se están generando producciones inteligentes y libertarias en contra del *establishment* burgués. De forma “ucrónica”, hoy el escritor francés podría establecer que otro tipo de escándalo pervive. Y ya no porque en París todo su legado fue puesto a la venta pública en el 2003.⁴ Peor resulta ese otro tipo de escándalo banal, cínico y estúpido que se ha vuelto parte de la vida cotidiana. Ya no asombra, por su misma cotidianidad, los casos de corrupción, de impunidad y de muerte reflejada en las portadas de todos los diarios con fotografías a todo lujo reproducidas. El escándalo existe pero ya no inoportuna “inteligentemente”.

Buñuel mismo da cuenta de cómo la lucha de los surrealistas “contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la influencia embrutecedora de la religión, el militarismo burdo y materialista...”,⁵ perdieron sentido y fuerza. Y es que “el escándalo y la violencia privan



MANUEL ALVAREZ BRAVO / Filmoteca UNAM



MANUEL ALVAREZ BRAVO / U. Texas at Austin



MANUEL ALVAREZ BRAVO / U. Texas at Austin

en todas partes: guerras, revoluciones, terrorismo... Con lo cual el escándalo y la violencia no sirven para nada, han perdido su eficacia para nosotros, los artistas”.⁶ Escandalizar con el ingenio surrealista ya no funciona para entrapar a la razón porque ahora priva la intimidación violenta e irracional.

Sin embargo, el legado de Buñuel sigue en pie. Con medio siglo a cuestas, por ejemplo, la fuerza de *Nazarín* continúa vigente. La película exhibe el producto de un hombre formado en una de las corrientes revolucionarias del arte del s. XX. El surrealismo es origen y pauta a la que pertenecen esos seres bastardos e inclasificables que desde la era decimonónica manifiestan prácticas aristocráticas asociadas “a menudo –como dice Pierre Bourdieu– a una procedencia social privilegiada y a la posesión de un gran capital simbólico (en el caso de Baudelaire y de Flaubert, el prestigio sulfúreo asegurado de entrada por el escándalo) sustentan una profunda ‘alergia a los límites’ sociales, pero también estéticos, y una intolerancia altiva hacia cualquier compromiso con el siglo”.⁷

2. NAZARIO: RELIGIÓN AL EXTREMO

Para Luis Buñuel, de todas las películas realizadas en México, “*Nazarín* es, ciertamente, de las que prefiero...”. Desde luego tampoco puede olvidar la obtención del Premio Internacional del Jurado en Cannes (1959). Y es que el libro de Benito Pérez Galdós le vino bien para criticar la deformación que una institución como la eclesiástica se había encargado de hacer del cristianismo evangélico. Cuando la novela *Nazarín* se publica en 1895, el autor canario atraviesa por una época “espiritualista”, pues ya no está impulsado por el liberalismo anticlerical y juvenil de

Doña Perfecta (1876), sino de las inquietudes de un hombre maduro que atiende a los estímulos de la novela rusa. Como indica Octavio Paz “el héroe del libro es un cura rebelde e iluminado, un verdadero protestante: abandona la Iglesia, pero se queda con Dios. La película de Buñuel se propone mostrar lo contrario: la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro”.⁸

Y es que a Luis Buñuel, que presumía de ser “ateo gracias a Dios”, el tema religioso lo obsesiona de forma diferente a otros artistas educados también por los jesuitas como Rafael Alberti. El poeta andaluz, por ejemplo, dice entender a Buñuel pero señala la paradoja del realizador que siendo “la persona que parece más avanzada en las artes nuestras, y que es la vanguardia más absoluta, le preocupen las cosas más viejas...”.⁹ Pero no se trata sino de distintas experiencias y formas de reaccionar a la educación religiosa. Es el caso de Roberto Rossellini (1906-1977) para quien el tema de la fe también va a estar presente en varias de sus producciones. Es el caso de la delirante espiritualidad del santo de Asís (*Francesco, giullare di Dio*, 1950). Pero el italiano describe sin temor y con humor las locuras de una docena de místicos medievales que predicán la pobreza y el amor a los animales. A fin de cuentas el fundador de los franciscanos está canonizado y, por lo tanto, su honra está perpetuada. En cambio, Buñuel parte de una cura enajenado cuya índole es similar a los mendicantes piadosos pero que vive a fines del s. XIX en un México tradicional, conservador y porfirista.

En la adaptación cinematográfica de la obra de Galdós, elaborada por Julio Alejandro y Buñuel, se disponen viviendas y pulquerías como escenario de fondo para el paso de prostitutas, “sombrerudos” y militares. En dicho ambiente el cura criollo trata de vivir en igualdad de

pobreza y necesidad que sus prójimos. Así el quijotesco padre Nazario va desprendiéndose de sus escasos bienes y hasta de su identidad con tal de ser compasivo con todos. La apuesta por la caridad espiritual destruye su dignidad como persona y termina por ser un escándalo: es depuesto de su cargo religioso, es acompañado por dos mujerzuelas, es visto por un santo milagrero. En consecuencia es denunciado a la guardia y termina viviendo un viacrucis: una de las discípulas lo abandona por su antiguo compañero, los presos lo golpean y un ladrón de iglesias lo cuestiona sobre la validez de su bondad durante un diálogo en la cárcel:

- Nazario: ¿Te gustaría ser bueno?
 — Ladrón: Pues... pero ¿cómo?
 — Basta con que digas “quiero ser bueno”. Y tengas el firme propósito de serlo. Te gustaría cambiar de vida, ¿verdad?
 — ¿A usted le gustaría cambiar la suya?
 — ¿Cómo?
 — Mire yo... Yo no hago más que maldades, y pos... su vida, ¿pa' qué sirve? Usted pa'lado bueno, y yo pa'lado malo. Ninguno de los dos servimos para nada.

3. DALÍ: EL MISTICISMO OPULENTO

Como si de una forma sonata se tratara, el patrón general del surrealismo sigue una dirección hacia la izquierda, al laicismo, al erotismo o al ensueño. Sin embargo, las variaciones son amplias. En ocasiones se subraya el irracionalismo, el anti-intelectualismo o el anticristianismo. Por eso “cuando Dalí hizo algunas obras sansulpicianas y equívocas —que por otra parte la Iglesia, e incluso el Papa, acogieron con gratitud—, tuvo que valerse de otro giro del surrealismo”.¹⁰ Si así se puede llamar al acomodamiento correctamente político y exitosamente económico de un antiguo disidente.

A fines de los cuarenta, durante la posguerra europea, Salvador Dalí (1904-1989) regresa a su patria procedente de los Estados Unidos. El entorno franquista manifiesta desconfianza hacia el creador y, por lo tanto, existe un aislamiento mediático. El precio de la reinserción al medio español lo juega apostando en la vuelta a casa como hijo pródigo y prodigioso. De ahí la visita al papa Pío XII, el dictado de la conferencia “Por qué fui un sacrilego, por qué soy un místico” en el Ateneo de Barcelona y la publicación del *Manifiesto místico* (1951), en edición bilingüe latín-francés. En dicho panfleto Dalí asegura perseguir una vocación desaparecida y artística: “las cosas más subversivas que le pueden pasar a un exsurrealista son dos: la prime-



ra, volverse místico, y la segunda, saber dibujar; estas dos formas de rigor me acaban de llegar”.¹¹

Un año antes André Breton había acusado a Dalí por su reacomodo especulativo. En la nueva edición de su *Antología del humor negro* (1950), el autor francés había incorporado el anagrama AVIDA DOLLARS para definir a su antiguo amigo cuyo nuevo hábito mercantil no lo hace de ninguna forma monje. En el fondo denuncia el gesto religioso que engaña para conquistar la atención del público. No obstante la crítica, Dalí termina por acomodarse, a lo largo de los cincuenta, a la demanda que existe de arte religioso por parte de millonarios. Así plasma cuadros de temática espiritual: la segunda *Madona de Portlligat* (1950) y el *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), adquirido por la Glasgow Art Gallery. En la galería Carstairs, de Nueva York, expone seis pinturas religiosas, entre ellas *Assumpta corpuscularia* (1952). El Metropolitan Museum de Nueva York le compra por 15,000 dólares, a través del banquero Chester Dale, la crucifixión *Hábeas hipercubicus* (1955). La *Santa Cena* (1956) es adquirida por el mismo Dale y luego cedida a la National Gallery de Washington. Después Dalí pinta *Santiago el grande* (1957) que termina en Canadá. El mismo año en que Buñuel realiza *Nazarín*, el presidente de la compañía Western Air Lines le encarga *La Virgen de Guadalupe* (1958) por 25,000 dólares; se trata de un óleo con elementos ya experimentados en otros de sus cuadros religiosos y que lleva a Gala como una madona que tiene que ver con la imagen extremeña y no con la mexicana del Tepeyac. Dalí culmina los cincuenta con dos obras: *El descubrimiento de América por Cristóbal Colón / El sueño de Cristóbal Colón* (1959), encargado por el millonario Huntington Hartford y *El Concilio Ecuménico* (1960).

Lejos de esta década, espléndidamente mística, está el tiempo en que Buñuel y Dalí habían coincidido en amistad y en creación artística. Como cuando, en la Residencia de estudiantes, leían las poesías del *Grand Jeu* (1928) de Benjamin Péret (1899-1959) para terminar desternillados de risa. Sin embargo, la distancia entre ambos llega cuando preparan *L'age d'or* (1930) en Cadaqués. Allí se ponen a trabajar un par de días. “Pero a mí me parece —cuenta Buñuel— que el encanto de *Un chien andalou* [1929] se había roto. ¿Era ya la influencia de Gala? No estábamos de acuerdo en nada. Cada uno encontraba malo aquello que proponía el otro y lo rechazaba. Nos separamos amigablemente y yo escribí el guión solo en Hyères, en la finca de los Noailles”.¹² Dalí, por su parte, queda decepcionado al estreno de *L'age d'or*, pues era una caricatura de sus ideas. El distanciamiento continúa. Por ejemplo, mientras Dalí advierte que deseaba que su próximo Cristo fuera “todo absolutamente contrario al del materialista y salvajamente anti-místico Grünewald [¿1450-1532?]”.¹³ Buñuel incluye una toma del mismo Cristo en una escena en *Belle de jour* (1966), describiendo “el cuadro medio minuto viendo la cara, los garfios, las manos, los pies, las uñas”.¹⁴

Finalmente el rompimiento termina por establecerse entre los dos antiguos amigos. Sólo queda el reproche y la nostalgia. Dalí lo expresa así: “Yo quiero mucho a Luis, aunque se ha portado bastante mal conmigo. Oda a Gala. Se volvió comunista y luego se arrepintió. En el fondo, lo que odia es a los maristas, porque estudió con los jesuitas. Es mucho más católico que yo. Cuando le propuse hacer una segunda parte de *Un chien andalou* me contestó: ‘Agua pasada, no mueve molino’”. Buñuel confirma lo anterior al decir que al estar en Madrid un telegrama de Dalí lo invitaba: “Tienes que venir a Cadaqués”.¹⁵ Pero la reserva del aragonés fue siempre la misma respuesta. Los antiguos compañeros no volverían a reunirse.

4. BUÑUEL: EL HUMOR ACERBO

Según Peter Burke “aunque la idea de transgresión sea consustancial a lo cómico, los límites o fronteras transgredidos cambian con el tiempo y varían según el lugar, la región, el momento, la época y los grupos sociales”.¹⁶ Por lo mismo debe mirarse al humor y a la risa como fenómenos culturales en su contexto temporal y espacial. Por eso al preguntarnos si los surrealistas se reían con los mismos chistes que nosotros o si su sentido del humor era radicalmente distinto al nuestro, ya estamos en una situación más



Cartel de la película *Nazarín*

plausible para comprender en su justa dimensión a dicho movimiento artístico.

John Morrell clasifica a la risa mediante tres tipos. La expresión de superioridad: la persona que se ríe pretende dominar mediante la burla a su interlocutor. La incongruencia: la risa proviene de la percepción de que algo está fuera de orden. Y la sensación de alivio: el que ríe escapa a cierta opresión.¹⁷ Ciertamente de esta triple tipología Buñuel ha hecho uso, no solamente en su vida diaria como bromista que era, sino como aprendiz y creador. En cuanto a la cotidianidad, era conocido su gusto muy español por el disfraz, la burla blasfema y los juegos de magia.

Para el adiestramiento en el humor, el realizador aragonés no tuvo que esperar al espíritu libertario del surrealismo. Buñuel relata como don Leoncio, uno de los dos

médicos en Calanda, era un republicano acérrimo “que había empapelado su despacho con las páginas en color de la revista *El Motín*, publicación anarquista y ferozmente anticlerical”. En una hoja, por ejemplo, había un dibujo en donde aparecían “dos curas gordos, sentados en una carreta y Cristo, enganchado a las varas, sudando y jadeando”.¹⁸

No extraña entonces que Luis Buñuel publicara un panfleto lírico titulado “Una jirafa”. En las manchas del espigado animal estaban escritas diferentes frases. En una de ellas se leía: “Una muy bella foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas pero riendo a carcajadas”.¹⁹ Imagen que introduce años más tarde en *Nazarín*. De manera similar y buscando el lado humano del Nazareno pone en una escena de *La Vía Láctea* (1968) a Jesús exhibido “como un hombre normal, riendo y corriendo, equivocándose de camino, disponiéndose incluso a afeitarse, muy alejado de la imaginería tradicional”.²⁰ Todavía más es cuando Buñuel dispone que Silvia Pinal salga vestida de Cristo con una barba tal y como podía aparecer el demonio en los tiempos de *Simón del desierto* (1964). Un último ejemplo proviene del escenario para *Viridiana* (1961) donde evoca *La última cena* de Leonardo Da Vinci, dentro del ambiente carnavalesco que organizan los mendigos. En una entrevista Buñuel explica particularmente este último trabajo: “En el fondo, he querido hacer un *film* de humor –sin duda corrosivo, pero espontáneo– en el cual expreso mis obsesiones eróticas y religiosas de mi infancia... La educación religiosa y el surrealismo me han dejado señales para toda la vida.”²¹

En definitiva, Buñuel es un iconoclasta que rompe la iconografía tradicional para mostrarnos a un Cristo más humano que corre, tiene hambre y que incluso ríe y bromea. El dogma no es asunto del realizador aragonés sino de la iglesia. Lo que en realidad importa es que las imágenes sean creaciones honestas de su autor: “Insisto en decir –afirma Buñuel– que no he querido demostrar nada y que no me sirvo del cine como de un púlpito para predicar”.²² Una aseveración que hoy puede comprobarse en algunas de sus películas y que, sin duda, siguen teniendo vigencia e información para estudiar las manifestaciones artísticas del pasado. Pero, sobre todo, sentido del humor para romper con fanatismos o fundamentalismos de cualquier índole. •

Notas

¹ Luis Buñuel, *Querido sobrino. Cartas a Francisco Rabal de Luis Buñuel*, Valencia, Pretextos, 2001, p. 72. La carta tiene fecha 14 de abril de 1969.

² En un momento la película *Nazarín* fue propuesta para el premio de la Oficina Católica Internacional de Cine en Cannes. “–Me habrían obligado a suicidarme– ha dicho Buñuel...”. Jacqueline Michel en *Le Parisien Libéré* [5 de diciembre de 1960], en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 7, México, Era, 1975, p. 105.

³ Fernando Trueba, *Diccionario de cine*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 118.

⁴ *El País*, 17 de octubre de 2003.

⁵ Luis Buñuel, *Mi último suspiro. Memorias*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p.

⁶ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, J. c., 1984, pp. 356-357.

⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 172-173.

⁸ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, J. c., 1984, p. 217.

⁹ Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984, pp. 262-263

¹⁰ Alain Besancon, *La imagen prohibida*, Madrid, Siruela, 2003, p. 395-397.

¹¹ Para esta cita y la información de este inciso cf. Ricardo Mas Peinado, *Universo Dalí*, Madrid, Lunwerg, 2003, p. 153.

¹² Fernando Trueba, *Diccionario de cine*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 60-61.

¹³ Ricardo Mas Peinado, *Universo Dalí*, Madrid, Lunwerg, 2003, p. 153.

¹⁴ Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984, p. 121.

¹⁵ Fernando Trueba, *Diccionario de cine*, Barcelona, Planeta, 1998, p. 60-61.

¹⁶ Peter Burke, “Fronteras de lo cómico en Italia, 1350-1750” en Peter Burke et. Al., *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur, 1999, p. 64

¹⁷ Jacques Le Goff, “La risa en la Edad Media” en Peter Burke et. Al., *Una historia cultural del humor*, Madrid, Sequitur, 1999, p. 48.

¹⁸ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, 1982, p. 23

¹⁹ Robert Banayoun, “Nazarín o los puntos sobre las íes” [*Positif*, n. 31, París, noviembre de 1959], citado en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 7, México, Era, 1975, p. 92.

²⁰ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, 1982, p. 238.

²¹ Yvonne Baby [*Le Monde*, París 1 de junio de 1960], en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 8, México, Era, 1976, p. 139-140.

²² *Ibid.*

MAURICIO SÁNCHEZ MENCHERO. Doctor en Historia e Investigador del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM. Correo electrónico: menchero@servidor.unam.mx