

Entre el surrealismo y la realidad social: la influencia de Buñuel en Alcoriza

Between Surrealism and Social Reality: Buñuel's Influence on Alcoriza

NURIA LON ROCA*

Resumen

Luis Buñuel y Luis Alcoriza, dos figuras clave en la Historia del Cine, compartieron una visión crítica de las estructuras sociales de su tiempo, destacando la hipocresía de las clases dominantes frente a las personas marginadas. Con su filmografía, ambos directores permiten al espectador reflexionar sobre la realidad a través de una narrativa donde impera el realismo sociodocumental, especialmente en Alcoriza. Ello facilitaba que los espectadores conectaran con las situaciones presentadas en pantalla, participando activamente en una experiencia que trasciende el espacio fílmico. El análisis de la influencia de Buñuel en la filmografía de Alcoriza permite observar interés por la continuidad de la crítica social y la evolución de estas temáticas, al menos hasta finales de los años 70, donde su cine empieza a mostrar signos de agotamiento.

Palabras clave

Cine social, Alcoriza, Buñuel, Realismo, Cine mexicano.

Abstract

Luis Buñuel and Luis Alcoriza, two key figures in the history of cinema, shared a critical vision of the social structures of their time, highlighting the hypocrisy of the ruling classes towards marginalized people. With their filmography, both directors allow the spectator to reflect on reality through a narrative where socio-documentary realism prevails, especially in Alcoriza. This made it easier for viewers to connect with the situations presented on screen, actively participating in an experience that transcends the filmic space. The analysis of Buñuel's influence on Alcoriza's filmography allows us to observe an interest in the continuity of social criticism and the evolution of these themes, at least until the end of the 1970s, when his films began to show signs of exhaustion.

Keywords

Social cinema, Alcoriza, Buñuel, Realism, Mexican cinema.

* * * * *

* Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: nurialonroca@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-7743-7458>.



Introducción

Con una carrera como director que abarca cinco décadas en el caso de Buñuel (entre 1929 con *Un perro andaluz* y 1977 con *Ese oscuro objeto de deseo*) y tres si hablamos de Alcoriza (1961 con *Los jóvenes* y 1990 con *La sombra del ciprés es alargada*),¹ ambos nombres propios son entendidos como referentes de la Historia del Cine. En la filmografía de ambos directores se observa una crítica a las estructuras sociales imperantes de la época así como a la hipocresía que les rodea, especialmente aquella que mana de la clase dominante hacia aquella población en situación de marginalidad. Si bien es cierto que Buñuel aborda la cuestión a través de mecanismos surrealistas y de manera más experimental, Alcoriza refleja dichas cuestiones por medio del análisis sociocultural y la sátira. Las películas de corte realista permiten al espectador distanciarse de sus condicionantes y propiedades fundamentales para trasladarse a través de la narrativa cinematográfica no coaccionada. La naturalidad con la que Buñuel, primero en *Las Hurdes: Tierra sin pan* (1933) y después con *Los olvidados* (1950), refleja la crueldad del tiempo, permite trasladar al espectador a las situaciones vividas aún a pesar de la distancia espaciotemporal de las producciones.

En las siguientes líneas se busca analizar la influencia que la obra y persona de Luis Buñuel ejercen sobre la filmografía de Luis Alcoriza. Examinar dichas influencias resulta clave para comprender cómo las temáticas se adaptaron y evolucionaron en Alcoriza; especialmente hasta finales de los años 70 donde el cine de Alcoriza ya muestra señales de agotamiento. Asimismo, a través de dicho análisis se puede comprender la continuidad no solo de la crítica social y de la propia naturaleza humana, sino también el empleo del surrealismo y del realismo al servicio de la narrativa cinematográfica.

El realismo, sociodocumental en el caso de Alcoriza, que define sus respectivas trayectorias cinematográficas permite que los espectadores sean partícipes activos de la realidad existente más allá de la sala convirtiendo la actividad de ver la película en una experiencia total. De esta manera, atendiendo a la experiencia de los espectadores ante la proyección, ambos directores hacen uso de situaciones melodramáticas con el fin de generar un impacto emocional en ellos siguiendo los postulados neorrealistas.

¹ Si se hace alusión a vinculación en el mundo cinematográfico, la primera incursión de Alcoriza se produce como guionista en el año 1946 en *El ahijado de la muerte*, de Norman Foster. En cambio, el aragonés se iniciaría como actor en el largometraje *A la fuerza se ama* (1926), de Jean Epstein, donde también ocuparía el papel de asistente de dirección, hasta el salto definitivo a director con la mencionada película *Un perro andaluz*.

Luis Alcoriza antes de Buñuel

El *modus vivendi* de Luis Alcoriza (Badajoz, 5 de septiembre de 1921-Cuernavaca, 3 diciembre de 1992) estuvo tempranamente influenciado por la actividad de la Compañía Alcoriza, donde su padre ejercía como director y su madre como actriz. El estallido de la Guerra Civil, al igual que a Buñuel,² condiciona su estancia en España; viéndose obligado a poner rumbo al continente americano en 1938, llegando a México dos años más tarde donde se disuelve la Compañía en 1940 lo cual le lleva a unirse a la Compañía de las hermanas Blanch. Gracias a la situación privilegiada del cine mexicano,³ Alcoriza pudo debutar de manera temprana como actor: «fui actor por inercia, toda mi vida había vivido en el teatro y de pronto me vi actuando casi sin pensarlo. Después seguí siendo actor por necesidad. Al cabo de unos años de estar en México, mi intención era dejar la actuación en cuanto fuera posible para escribir o algo parecido».⁴

A mediados de los años cuarenta Alcoriza entra en contacto con Janet Riesenfeld,⁵ posteriormente Janet Alcoriza cuando contraen matrimonio en 1944,⁶ y Norman Foster; con quien el matrimonio establece colaboración en su primera película como guionistas, *El ahijado de la muerte* (1946). Se trataba de «un melodrama ranchero con aire de tragedia protagonizado por un hombre en los márgenes de la ley, una ingenua enamorada y la mismísima Parca, que recordaba en algunos momentos la trama del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla»⁷ que le pondría en contacto no solo con el

² A finales del año 1936 el Gobierno republicano instaba a la creación de un ejército regular que tuviera un mando único —Ejército Popular— precisando concentrar el máximo de poder que reforzará esa figura de autoridad. Dicha premisa se difundió, en gran parte, a través de los medios de comunicación y, por supuesto, el cine con documentales como *Todo el poder para el gobierno* (1937), del Ministerio de Propaganda. En este contexto Luis Buñuel, siguiendo las recomendaciones del ministro de Estado Julio Álvarez del Vayo, se fue a la capital francesa a las órdenes Luis de Araquistain, embajador en París, como agregado cultural encargado de revisar el material cinematográfico rodado en España. Véase ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969; y GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Buñuel*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

³ Estos años responden a la Época de Oro (1936-1956) donde México a través del cine promovía una imagen interna sustentada en las costumbres, la cultura, las atracciones turísticas y su estatus de líder tecnológico en Latinoamérica.

⁴ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza*, Huelva, Semana del Cine Iberoamericano, 1977, p. 11.

⁵ Véase MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una mujer guionista. La azarosa trayectoria de Janet Riesenfeld», en Lomba Serrano, C., Morte García, C. y Vázquez Astorga, M. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp. 177-202.

⁶ En este mismo año Janet Alcoriza había trabajado con Norman Foster, y José Luis de Celis, en la película *La hora de la verdad* (1944), de Norman Foster.

⁷ MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una...», p. 185.

ya mencionado Foster, sino también con el productor Oscar Dancigers, fundamental en su inicial vínculo con Buñuel.⁸

Los primeros años de su trayectoria como guionista, además de complejos a nivel profesional,⁹ se ven notablemente influenciados por el «guion de hierro»¹⁰ propio del estilo norteamericano que imperaba en Hollywood y, por ende, en Foster «[...] es un medio ideal en cuanto a aprendizaje del oficio. En la transmisión de enseñanzas están también la preferencia de lo concreto sobre lo conceptual, la concisión de los diálogos y todas las virtudes que supone la concepción hollywoodiana del cine y del guion como una de sus bases, cuyo mayor valor debe ser la funcionalidad»,¹¹ lo cual, en opinión de Martínez, «facilita el entendimiento con Buñuel». ¹² El propio Alcoriza, en relación a la influencia de la escritura de guion, afirmaba «él [Norman Foster] me enseñó a construir el guion, el estilo de diálogos que fueran muy expresivos dentro de los más concisos posibles, sin ser telegráficos pero tampoco ser gratuitos. Esa complejidad del diálogo cinematográfico y del guion que es desesperante». ¹³

Hay que tener en cuenta que el matrimonio también aborda el cambio de los roles de género —*La isla de las mujeres* (1952), de Rafael Baledón— o las estrictas normas que regían a la sociedad mexicana —*El inocente* (1955), de Rogelio González— por medio de una narrativa alejada del convencionalismo tradicional y de la religión.

⁸ Fue un productor mexicano (1902-1976) de origen ruso de la Época de Oro del cine mexicano, que produjo películas relevantes de Buñuel, como, por ejemplo, *Los Olvidados*, *Él*, *Abismos de pasión* o *Robinson Crusoe*.

⁹ Entre los años 1946 y 1947 el matrimonio Alcoriza únicamente logró rodar dos de sus guiones —*El ahijado de la muerte* y *Una extraña mujer* (1947), de Miguel Melitón Delgado— aumentando a tres en 1948 —*Nocturno de amor* (1948), de Emilio Gómez Muriel; *Enrédate y verás* (1948), de Carlos Orellana y *Flor de caña* (1948), de Carlos Orellana— lo que posibilitó que Alcoriza dejara su labor como actor teatral, a cuatro en 1949 —*Negra consentida* (1949), de Julián Soler; *Un cuerpo de mujer* (1949), de Tito Davison; *Los amores de una vida* (1949), de Julián Soler y *El gran calavera* (1949), de Luis Buñuel—, y, ya de manera exponencial, a siete en 1950 —*Tú, solo tú* (1950), de Miguel Melitón Delgado; *La liga de las muchachas* (1950), de Fernando Cortés; *Hipólito el de Santa* (1950), de Fernando de Fuentes; *Mala hembra* (1950), de Miguel Melitón Delgado; *Si me viera don Porfirio* (1950), de Fernando Cortés; *Huellas del pasado* (1950), de Alfredo Bolongaro Crevenna; *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel— garantizándoles estabilidad laboral en el sector. GONZÁLEZ CASANOVA, M., *Luis Alcoriza: Soy un solitario que escribe*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2006, p. 6.1

¹⁰ «Me enseñó los rudimentos del guion a la manera americana, cuenta mucho el ritmo, el estilo del diálogo [...]. Él tenía todavía la vieja escuela de Hollywood, del *happy end*, pero sí que me enseñó los rudimentos de lo que es el guion y la técnica elemental de lo que es el guion americano» EDITRAMA, *Luis Alcoriza a fondo. Edición completa y restaurada*, 24 de abril de 2021, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cW54IKpGgPo>, 22^o 02". [Fecha de consulta: 10-XII-2024].

¹¹ PÉREZ TURRANT, T., *Luis Alcoriza...*, pp. 11-12.

¹² MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una...», p. 187.

¹³ Declaraciones de Luis Alcoriza (1980) en CLIO, *Luis Alcoriza, el cine de la libertad* [documental], disponible en https://www.youtube.com/watch?v=5MLUT_FtOZk, 10^o 15". [Fecha de consulta: 10-XII-2024].

En 1949 el matrimonio trabajará en *El gran calavera*, tanto como actor representando a Alfredo como guionista junto con Janet, iniciando, de esta manera el encuentro profesional entre los dos Luises que dará como resultado un total de diez películas.

El encuentro profesional entre Buñuel y Alcoriza

«Nos hicimos amigos ya durante el trabajo porque o él venía a mi casa o yo iba a la suya y de ahí nació una solidísima amistad que acabó en un amor fraternal, una cosa ya muy fuerte y muy profunda».¹⁴ Desde el año 1932 Buñuel no había hecho ninguna película por lo que el proyecto de *El sueño de una noche de verano* (*A midsummer night's dream*, 1935), de Max Reinhardt y William Dieterle; fue entendido como «una experiencia técnica»¹⁵ y, fundamentalmente, «para comer, para quedarme en México¹⁶ y para comer».¹⁷ En el año 1945, de nuevo, la trayectoria profesional de Buñuel estaba en *stand-by*, alejado de España y personalmente desesperado¹⁸ tras la negativa de Denise Tual para realizar *La casa de Bernarda Alba*.

Con *El gran calavera* y de la mano de los Alcoriza, Buñuel propició una actualización de los estándares manejados hasta entonces por la comedia mexicana, con un ritmo mucho más rápido y fórmulas cosmopolitas, a las que añadió su particular gusto por el sarcasmo. Así que una vez consolidada su situación profesional, estaba en condiciones de arriesgarse con una película más compleja.¹⁹

¹⁴ *Ibidem*, 14' 50".

¹⁵ Declaraciones de Luis Buñuel en XIFRA, J. (ed.), *Max Aub/ Buñuel. Todas las conversaciones. I. El hombre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Editorial UOC (Oberta UOC Publishing) y Gobierno de Aragón, 2019, p. 408.

¹⁶ El grueso de las películas que Buñuel lleva a cabo en México —veinte en dieciocho años— forman parte de un grupo supeditado a los requerimientos comerciales y que el propio Buñuel definió como «películas alimenticias». Mientras que nombres propios como Juan Rulfo o Gabriel García Márquez emigraron a México en búsqueda del realismo mágico que existía según Breton, Luis Buñuel lo hizo alejado de la visión mitificante. La dolorosa experiencia de la Guerra Civil perdida obligó a Buñuel, como tantos otros españoles, a exiliarse en el extranjero. De igual manera, Alcoriza emigra al continente americano en 1938 (1940 a México) de la mano de la compañía teatral Alcoriza con la que lleva a cabo diferentes formas de espectáculo —dramas policíacos, variedades flamencas, representaciones del teatro clásico...— con el fin de adaptarse a las circunstancias y sobrevivir a estas.

¹⁷ XIFRA, J., *Max Aub/Buñuel...*, p. 408. La aceptación de películas comerciales que no inspiraban al director también se produce con anterioridad, *Gran casino* (1947), tras el fracaso en la taquilla de *Los Olvidados* conduciéndole a aceptar la realización de *Susana (Demonio y carne)* (1951) o más adelante con *Ensayo de un crimen* (1955).

¹⁸ MARTÍNEZ HERRANZ, A. «Triunfar o hundirse. Luis Buñuel en México», en Angulo, J. y Fernández, J. (coords.), *Luis Buñuel*, Donostia/San Sebastián, EPE Donostia Kultura, 2020, pp. 81-108, espec. p. 81.

¹⁹ *Ibidem*, p. 86.

Además, la película constituía una forma de proceder excepcional para Buñuel ya que dirigía una película a partir de un guion que él no había escrito. El éxito que le otorgó a Buñuel la película *El gran calavera*²⁰ le permitió destinar recursos y esfuerzo²¹ en la que será el inicio de la colaboración²² entre ambos y una de las películas más significativas y personales²³ del aragonés: *Los olvidados*.²⁴ Esta película está altamente influenciada por *El limpiabotas* (*Sciussia*, 1946), de Vittorio De Sica,²⁵ y el movimiento neorrealista italiano adoptando un estilo surrealista, tan propio de la obra del aragonés.²⁶ La representación de la solidaridad más social es el tema que caracteriza las conocidas como *Tres T* de Alcoriza: *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964) —analizadas con mayor detenimiento en el siguiente epígrafe—; las tres pertenecientes a la primera etapa como director y con marcadas reminiscencias al

²⁰ La película se gesta mientras Dancigers terminaba de organizar la producción de *Los olvidados*, asegurándole que «si aceptaba realizarla de forma rápida y diligente, podría disfrutar de completa libertad». MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Triunfar o hundirse...», p. 85.

²¹ El propio Buñuel confiesa que tanto él como, especialmente, Larrea estaban atravesando un periodo económico comprometido. A pesar de ello Larrea «estaba dispuesto a lo que fuera con tal de ganar dinero, y una de nuestras ideas resultó ser la semilla de *Los Olvidados*». XIFRA, J., *Max Aub/Buñuel...*, p. 408.

²² *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *Don Quintín el amargao* (*La hija del engaño*) (1951), *El bruto*, *Él*, *La ilusión vieja del tranvía*, *El río y la muerte*, *La muerte en este jardín*, *Los ambiciosos* y *El ángel exterminador*.

²³ En relación con la intencionalidad de sus trabajos en México el director aragonés afirma que «Creí que no volvería a hacer cine personal. Creí que había terminado. Porque esta es una de las películas —que fueron personalísimas— de las cuales yo fui productor y fui todo». XIFRA, J., *Max Aub/Buñuel...*, p. 410.

²⁴ Hay que tener en cuenta que la primera película en la que Alcoriza trabaja, tanto como guionista como actuando, junto a Buñuel es *El gran calavera*, de Luis Buñuel; pero en esta Buñuel no colaboró en la redacción del argumento de manera directa, aunque sí «insertando imágenes o secuencias entre las que se cuentan las del inicio de la película, con un montón caótico de pies y piernas enredadas que funcionan como metáfora del embrollo vodevilésco propuesto en la trama». MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Triunfar o hundirse...», p. 85. De esta manera, se ha considerado tener en cuenta *Los olvidados* (1959), de Luis Buñuel; como la primera de las películas en las que ambos trabajan de manera conjunta en la creación del guion. Se trata de una película excepcional ya que está hecha por encargo a partir de la adaptación que Luis y Janet Alcoriza llevan a cabo de la obra teatral homónima de Adolfo Torrado. Este caso es una «excepción dentro del sistema de trabajo de Buñuel, porque apenas intervino en el proceso de escritura. Tuvo que partir de un guion literario ya construido, así que solo pudo intervenir en la elaboración del guion técnico». MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una...», p. 184.

²⁵ «Oscar encontraba interesante la idea de una película sobre los niños pobres y semiabandonados que vivían a salto de mata (a mí mismo me gustaba mucho *Sciussia* [*El limpiabotas*], de Vittorio de Sica». BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 171.

²⁶ «A menudo me preguntan qué ha sido el surrealismo. No sé qué respuesta dar. A veces digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial. [...] Reconocimiento artístico y éxito cultural eran precisamente las cosas que menos nos importaban a la mayoría. Al movimiento surrealista le tenía sin cuidado entrar gloriosamente en los anales de la literatura y la pintura. Lo que deseaba más que nada [...] era transformar el mundo y cambiar la vida. En este punto basta echar un vistazo alrededor para percatarnos de nuestro fracaso». *Ibidem*, p. 103.

neorrealismo que también había caracterizado su obra precedente como guionista junto con Buñuel.

Alcoriza ayudó mucho al cine de la primera etapa mexicana de Buñuel, como por ejemplo en los diálogos ya que el extremeño llevaba ya tiempo en México —Alcoriza llegó al país en 1940 y Buñuel lo hizo en 1946— como para saber plasmar en la gran pantalla la forma de hablar y la gestualidad de la sociedad en cuestión.²⁷ De igual manera, Alcoriza definía a Buñuel como «un hombre que viene a darle un cambio a mi vida y a mi forma de ser, me descubre [...]. Tú te estás buscando un mundo que te inquieta y te confunde pero ese mundo existe».²⁸

Cuando Buñuel le transmitió a Dancigers el guion que Larrea y él tenían en mente —a partir del proyecto nunca realizado *¡Mi huerfanito jefe!*²⁹— a este no le gustó: «No, esto... Vamos a hacer una cosa buena, de niños,³⁰ nada de... Pero libertad, la que usted quiera. Vamos a hacer...»³¹ poniéndole en contacto por primera vez con «un español que podía trabajar conmigo, un actor joven»: Luis Alcoriza.³²

Cuando Óscar Dancigers nos presentó y nos contrató para hacer *Los olvidados*..., ¿tú sabes cómo fue la historia? Primero [Buñuel] le llevó un guion suyo y de Juan Larrea. No le gustó y dijo que quería hacer una película de niños abandonados en México, pero una cosa más fuerte. Entonces me llamó a mí, nos puso en contacto y Buñuel, que no fue reticente, me preguntó sencillamente y muy claro que cuando hubiera una discrepancia sobre un tema, cuando no estuviéramos de acuerdo, quién tendría la última palabra, la razón. Le dije que la tuviera él e insistió que podía darse el caso de que

²⁷ Sobre esta cuestión Luis Alcoriza, en relación a los personajes de *Mecánica Nacional*, declaró que «sencillamente sé cómo habla un mecánico, cómo hablaría su mujer y cómo serían con la abuelita. Conozco al pueblo mexicano, conozco como son, como hablan, como se expresan, sus costumbres. Eso es todo de conocimiento, del medio en el que me desenvuelvo». Declaraciones de Luis Alcoriza (1980), en CLIO, *Luis Alcoriza...*, 27' 20".

²⁸ *Ibidem*, 17' 05".

²⁹ Tras el éxito de *El gran calavera* Dancigers [testimonio de Denis Marion] le dijo «Actualmente las películas sobre los niños tienen mucho éxito. ¿Querría usted hacer una para el año próximo?». Buñuel le preguntó si tenía un guion, Dancigers le respondió: «No, hágalo usted mismo» Buñuel descansó tres meses, vuelve a ver a Dancigers y le lleva la sinopsis de *¡Mi pobre huerfanito!* Dancigers lo lee y dice: «Es muy malo». Buñuel le dice «Seguro, pero es lo que usted quiere, ¿no?» «No —dijo Dancigers—, hay algo que cambió, y es que usted no sabe que una de sus películas ha tenido un enorme éxito comercial porque el protagonista es un cantante que se ha hecho célebre. (...) Yo quisiera hacer una película con un presupuesto más importante y más seria» «¡Ah!, bueno —dijo Buñuel—, si es así, voy a hacerle otro *script*» y le llevó el de *Los Olvidados*. XIFRA, J., *Max Aub/Buñuel...*, p. 427.

³⁰ Menasce y Dancigers tras ver *El limpiabotas* llegan a la idea de hacer una película similar adaptada a la situación que se vivía en México (no está claro a quién de los dos pertenece la idea final): «¿Por qué no hacemos una película de niños en México? Nunca se ha hecho una película de niños. Vamos a hacer una película interesante de niños». Frente a dicha propuesta Buñuel acepta con la condición de «Siempre y cuando sean niños que me interesen a mí y, principalmente, me gustarían niños fuera de... anormales o, es decir, no cosas babosas». *Ibidem*, p. 419.

³¹ *Ibidem*, p. 408.

³² *Ibidem*.

los dos nos aferramos a nuestras ideas y entonces caer en el impasse que nos hiciera perder muchísimo tiempo y no llegar a ningún resultado positivo. Y yo, muy soberbio en ese momento, le dije que cuando fuera director yo estaba dispuesto a ir, limpiarle los zapatos al estudio y obedecer todas sus órdenes, pero que mientras fuéramos colaboradores, estábamos al tú por tú, al igual.³³

El cine mexicano vivía años de plenitud fruto de la situación privilegiada que le definía: «unos mercados *naturales* (la inmensa parte hispanoparlante del continente) en plena disposición y la existencia de la Segunda Guerra Mundial (la producción de los países europeos reducida al mínimo o por lo menos con insalvables dificultades para su exportación)».³⁴ Buñuel y Alcoriza, al igual que el resto de los directores y productores del momento, se aprovecharon de esta situación e hicieron valer los privilegios que ofrecían tales circunstancias.

La películas de la etapa de México de Buñuel están «condicionadas por las limitaciones de la institución cinematográfica local»³⁵ e inciden en «el contexto artístico-cultural de la época».³⁶ El cine de lucha social que se había inaugurado en *Los olvidados* se vio condicionado por la censura de la institución cinematográfica mexicana, a pesar de poder encontrar esta influencia de manera más reducida en *Susana (demonio y carne)*, *El bruto* (1953); ambas de Buñuel,³⁷ o en *Tlayucan* (1961), de Alcoriza. «Los «pilares» de la sociedad mexicana —religión, patria, familia y hasta algún representante del gobierno y del ejército— salen tan mal parados en la refracción buñueliana como los espadones, los curas y los burgueses del “ruedo ibérico” valleinclanESCO».³⁸

La capacidad de Buñuel de «obtener el máximo del mínimo»³⁹ a partir de la dirección de *El gran calavera*, ya que el guion era de Janet y Luis Alcoriza, y la economía narrativa de Alcoriza,⁴⁰ fueron dos aspectos fundamentales en su colaboración. «Se hicieron muy amigos en seguida y empezaron a trabajar juntos. Fueron a allí los expedientes del Tribunal para Menores y fue allí donde encontraron el argumento de *Los olvidados*».⁴¹

³³ Declaraciones de Luis Alcoriza en XIFRA, J., *Max Aub/Buñuel...*, p. 438.

³⁴ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, p. 10.

³⁵ FUENTES, V., *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 63.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones JC, 1984, p. 54.

³⁸ *Ibidem*, p. 74.

³⁹ CERDÁN, J. y FERNÁNDEZ COLORADO, L., *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007, p. 217.

⁴⁰ MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Triunfar o hundirse...», p. 85.

⁴¹ Declaraciones de Óscar Dancigers en XIFRA, J., *Max Aub/Buñuel...*, p. 705.

Aproximación a la trayectoria fílmica de Alcoriza a través de la *huella* de Buñuel

No me incliné ante su maravillosa inteligencia e influencia que ha tenido en mí como cineasta, porque nunca me ha dado clases de cine, sino en mi manera de pensar y mi manera de ver las cosas. Es más, todavía muchas veces, si pienso en algo donde me encuentro ante un conflicto, siempre digo: «¿Qué diría Buñuel de esto? ¿Cómo reaccionaría ante esto?». Siempre es una guía que me sirve, porque es un hombre de gran integridad, con una gran visión, una gran sensibilidad para muchas cosas, sobre todo cuando las puede ver objetivamente.⁴²

—Pregunta: ¿Y la tercera parte, la del montaje?

—Respuesta: Trabajo de una manera aprendida de Buñuel, no es porque lo imite, sino porque así lo siento.⁴³

Con estas declaraciones Luis Alcoriza transmite la influencia que Buñuel ejerció tanto en su filmografía como en su persona(lidad), pero destacando que dicha inspiración debe entenderse como algo bidireccional y no reducirlo a una mera imitación del extremeño hacia el aragonés.

—Pregunta: ¿Cuántos años has trabajado con Buñuel?

—Respuesta: Muchos, muchos. Hombre, dicen que soy discípulo, no es cierto porque nunca me ha dado clases ni creo que mi cine sigue al suyo ni trata de imitarlo. Podremos tener ciertas analogías, válgame la palabreja, culturales, no porque seamos muy cultos, el sí, sino por haber bebido de las mismas fuentes. Cuando yo saco a un ciego con muy mal humor y muy agresivo y lo saca Buñuel no es un parecido es que tenemos por delante a Quevedo, al Lazarillo de Tormes, cosas en común... y desde luego un carácter parecido en cuanto a que somos agresivos, tenemos un humor con mala sangre y en eso podemos parecernos. En el cine nada. Para mi Buñuel es la influencia de un hombre que me toma en un momento y es un padre espiritual y me forma en todo [...] que me abre un mundo que para mí era confuso.⁴⁴

Como ha sucedido entre nosotros con Carlos Saura, la trayectoria de Luis Alcoriza fue juzgada siempre en función de su mayor o menor identificación con el mundo de Buñuel. Tentaciones no faltan para ello: sus trece años de intermitente pero intenso trabajo conjunto a nivel guion, su íntima amistad, e incluso el hecho de ser ambos exiliados españoles residentes en Méjico, facilitaban este enfoque simplificador, de indudable comodidad crítica, que reducía la obra de Alcoriza a la lógica de «un discípulo aprovechado» sin apenas personalidad propia.⁴⁵

⁴² Declaraciones de Luis Alcoriza en *ibidem*, p. 438.

⁴³ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, p. 90.

⁴⁴ EDITRAMA, *Luis Alcoriza a...*, 14' 02".

⁴⁵ LARA, F., «Alcoriza, entre el documento y la subversión moral», *Triunfo* (Madrid, 12-II-1977), p. 50.

El cine de Alcoriza, especialmente el de la primera etapa, sufrió durante mucho tiempo por su cercana similitud con el de Buñuel ya que no solo había una inspiración común, sino que también existían preocupaciones e intereses coincidentes en ambos directores.

En 1960 Alcoriza tiene la oportunidad de iniciar su carrera como director de cine, gracias a la propuesta del productor mexicano Gregorio Walerstein, con la película basada en hechos reales *Los jóvenes* (1960). En este primer filme se aborda de manera actualizada⁴⁶ la juventud de clase-media urbana, una temática frecuente en el cine mexicano de los años 50.

En 1962 se estrena *Tlayucan*, donde el director consigue plasmar su personalidad de una forma íntima. En el filme se intercala la vida cotidiana de un pueblo de Tierra Caliente con la crítica que se ejercía desde las provincias a dicho estilo de vida. «Hay demasiados guiños a Buñuel en *Tlayucán*. La gente decía “no, es que es una película que quiere ser muy *buñueliana*”. Sí, bueno pues sí, en efecto, trabajaba con Buñuel, conocía mucho a Buñuel, hablaba con Buñuel, pues sí, es una influencia y me parece muy bien que asuma esa influencia».⁴⁷ «Todo el mundo decía: “¡Qué influencia de Buñuel!”. No, al contrario. Alcoriza tenía que estar defendiéndose de esta influencia que los demás iban a poner aunque él no lo hubiera puesto de forma palpable y auténtica».⁴⁸ Estas dos declaraciones no hacen sino evidenciar la situación que atravesaba Alcoriza en estos años y que él mismo trató de matizar:

—Pregunta: Como todo mundo se inclina por la obviedad y por las referencias ya hechas, en *Tlayucán* se habló inmediatamente de la influencia de Buñuel...

—Respuesta: Luis y yo tenemos bases muy comunes, incluso de carácter en algunos aspectos, de formación. Soy el coletazo de los surrealistas, un hombre de la generación siguiente que descubrió y fue fulminado por los surrealistas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que colaboré mucho con él y algo mío habría en sus obras. Los críticos encontraban esa influencia de Buñuel en la escena de los ciegos. Buñuel y yo siempre tuvimos la tendencia a salir del sentimentalismo del cieguito. Esto nos viene de Quevedo, de la picaresca española, de Valle Inclán. Sigo usando los ciegos como él sigue usando a los enanos, son elementos constantes. Cuando los usa cualquier otro nadie dice nada. [...] Es incuestionable que hay influencia de Buñuel, coincidencias de estado de ánimo, pero no se puede hablar de imitación.⁴⁹

⁴⁶ La narración presenta a personajes con un trasfondo psicológico y personal complejo, con sentimientos ambiguos que permiten que el espectador se pueda identificar con ellos más fácilmente. La película no es sino un reflejo del cambio de comportamiento de los jóvenes mexicanos, los cuales están viéndose influenciados por el estilo de vida estadounidense del momento.

⁴⁷ Declaraciones de Tomas Pérez Turrent (1980) en CLIO, *Luis Alcoriza...*, 19' 30".

⁴⁸ Declaraciones de Paco Ignacio Taibo (1980) en *ibidem*, 20' 02".

⁴⁹ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, pp. 21-22.

Tal y como se ha adelantado, la trilogía conocida como las *Tres T* de Alcoriza redimensionaría el ambiente provincial mexicano alejado de las convenciones nacionales. En este sentido, la trilogía se consolida como una herramienta de concienciación sobre el neocolonialismo y la desigualdad persistente en el continente.

En primer lugar, en *Tlayucán*, se explora la cotidianidad de los cañeros representada a través de un relato altamente desmitificador de la tradicional narrativa.

—Pregunta: ¿Hay en Tlayucán intenciones de denuncia de una situación social injusta?

—Respuesta: Se habla de explotación, de miseria, del abuso de quienes poseen los medios de producción. Esto está tratado a partir de cosas reales, de una manera muy seria, clara y directa, al igual que la idea de solidaridad entre trabajadores. Pero más que denuncia tenía deseos de romper con los símbolos establecidos del pilar de la sociedad y sus instituciones mediante la burla de sus componentes más serios y sagrados. Es lo mismo que intenté en *Tiburoneros*, recuerdo el dictamen de la censura en España que decía que era el ataque más feroz contra la institución de la familia.⁵⁰

Posteriormente, en *Tiburoneros*, se representa la vida de un hombre que se traslada a la costa y la plenitud de su vida gracias a ejercer el trabajo como tiburonero y al entorno social que le rodea. La película cuenta con un elenco de actores profesionales y con habitantes reales de Frontera (Tabasco), mostrando la influencia del neorealismo por mantenerse alejado de los artificios y mostrando el interés documental de la narración;⁵¹ hecho que alcanzará su máxima expresión en *Tarahumara*. Alcoriza definió la película como «seca y dura, hecha sin concesiones ni compromisos, reflejando fielmente la realidad de un grupo humano con el que conviví durante meses»⁵² lo cual permite sintetizar las características de su obra:

a) Su sequedad y dureza, en cuanto al estilo, sobre todo; b) la configuración de su obra como reflejo fiel de la colectividad, con especial atención hacia los grupos marginados geográfica, social o políticamente [...]. El deseo de Alcoriza de ser fiel a la realidad le lleva a menudo a la utilización del documental como método de aproximación directo y evidente lo que otorga [...] a su cine un carácter claramente etnográfico [...] y c) la capacidad

⁵⁰ *Ibidem*, p. 51.

⁵¹ Este interés por mostrar una realidad cercana a un documental se plasmará en 1970 con la película *Paraíso*, de Luis Alcoriza. El director considera que el film tiene mucho de género documental debido a que todo lo que cuenta es verdad, es decir, los personajes y los hechos reflejados son reales ya que «A mí lo que me interesaba era enseñar cómo un amigo le pega una cuchillada al que es como su hermano, luego le pide perdón y los otros del grupo lo juzgan. Eso me parecía muy significativo para explicar un medio». *Ibidem*, p. 58.

⁵² LARA, F., «Alcoriza, entre el...», p. 50.

cordial que revelan las imágenes de Alcoriza, su cariño hacia los personajes que muestra.⁵³

Las experiencias reales exteriores se combinan con la dimensión propia de Alcoriza dando como resultado una película alejada del cine clásico como consecuencia de la incorporación de características sociales y culturales concretas. Además, los personajes se definen por sus propios actos gracias a la visión etnográfica, sin adulterar la realidad social, con la que Alcoriza aborda la acción gracias al empleo del paisaje como contenedor y reflejo del comportamiento social.

Argumentista de Luis Buñuel, es el cineasta que mejor ha prolongado las intenciones contenidas en la obra de Buñuel. Es el cineasta que se ha atrevido a hacer pasar en las imágenes mismas de sus películas la realidad social de México, mientras que Buñuel tenía tendencia a filmar solamente metáforas. Alcoriza no utiliza jamás la elipse para designar los problemas sociales; da en las imágenes mismas índices que permiten a los espectadores resentirlas.⁵⁴

La culminación de su trilogía es *Tarahumara* donde se reflejan los abusos a los que son sometidos los indios de la sierra de Chihuahua. De las tres películas esta es la que explora con un mayor detenimiento y profundidad el microcosmos de este grupo de indígenas a través de una narrativa muy cercana a la verdad. La película no solo profundiza en la representación de la lucha de clases, personificada en las injusticias sufridas por los indígenas, sino que también pone en valor el conflictos de intereses que hay entre terratenientes/empresarios y los trabajadores rurales oriundos de la zona.

—Pregunta: ¿Se puede decir que en *Tarahumara* retomas la vena de *Tiburoneos* en cuanto a la descripción de un medio y de una serie de problemas sociales, económicos y culturales?

—Respuesta: Sí, y me pareció que era urgente hablar de esa realidad. El campo de México es muy rico, ahí se encuentra toda la gama de problemas importantes. Todavía tengo mucho material, ya no he seguido por ese camino, pero verdaderamente merece la pena.⁵⁵

—Pregunta: O sea que además de ser una película que trata el problema de los tarahumaras, trata, en un plano más general, el problema esencial de los explotadores y explotados

—Respuesta: Por supuesto. Explotadores y explotados en un país donde las ventajitas y todas las leyes, aunque verdaderamente protejan al explotado, están en función de los intereses del explotador.⁵⁶

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, p. 28.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 41.

Una vez consolidado como director, durante los años 60 y 70 sus películas renovaron el lenguaje cinematográfico de la época estando cercano al cine industrial. Luis Alcoriza ha sido considerado como «una especie de puente entre Buñuel y los nuevos realizadores de los sesenta, a través de unos filmes que están muy marcados por la carnalidad y la mirada antropológica que encontrábamos en la filmografía del autor de *Un perro andaluz*».⁵⁷ De manera sarcástica y profunda, sus filmes mostraban las costumbres de la sociedad mexicana de ese tiempo a través de la comedia —*El gángster* (1964)— superando la solemnidad. Asimismo, el melodrama convencional también define la filmografía de estos años —*El oficio más antiguo del mundo* (1968)— siempre supeditado a temas que le interesaban especialmente u obsesiones personales.

—Pregunta: Más que la prostitución física te interesaba entonces la prostitución moral.

—Respuesta: Por supuesto... Cómo actúa el ser humano que acepta la palabra siempre y cuando esté respaldada por una institución, por un prestigio establecido. En el momento en que la palabra no tiene respaldo, el valor de su contenido desaparece. El policía toma el mismo terreno de la palabra eclesíástica, se basa en los mismos términos de condena, expiación y culpa, para llevar al personaje a la delación que es lo más vil en que puede caer el ser humano.⁵⁸

En *El oficio más antiguo del mundo* se presenta la hipocresía del mundo de las apariencias; recurso que explorará en sus siguientes películas. El interés evidente de Buñuel por plasmar la división entre la burguesía y los más desfavorecidos —*El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel—; lo retoma Alcoriza en *Mecánica Nacional* (1971), al mostrar el contraste entre aquella sociedad que ha prosperado económicamente gracias a la adaptación de la modernidad y aquellos otros estratos sociales en el otro plano de la ecuación. Mientras que Buñuel estructura la narrativa en torno a una reunión que sirve como pretexto para su crítica social hacia las apariencias, Alcoriza lo fundamenta en una carrera de coches que permite desmitificar, a través de los múltiples personajes, a la sociedad mexicana del momento. En las dos películas objeto de comparación la hipocresía está latente en las altas esferas de la sociedad y la falsa moral domina en la sociedad en general. En el caso de Buñuel la crítica se gesta a través de un encierro inexplicable que prueba la fragilidad de los personajes ante la falta de privilegios, mientras que Alcoriza retrata a la sociedad mexicana en general a través de las diferencias existentes entre la cultura popular y la alta sociedad mediante una carrera de coches que, en cierta

⁵⁷ MILLÁN, F. J., «Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano», *Teruel*, n.º 88-89 [II], 2000-2002, pp. 223-236, espec. p. 227.

⁵⁸ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, p. 54.

manera, refleja también un encierro debido a las situaciones caóticas que viven los personajes.

Aunque menos surrealista, Alcoriza también recurre a situaciones exageradas —*La puerta y la mujer del carnicero* (1968); heredera también de *El ángel exterminador*— para enfatizar los contrastes que se producen dentro del país. De la misma manera, las debilidades, contradicciones y situaciones de hipocresía latentes en la población son retratadas a través de la sátira y el humor negro en los dos directores lo que evidencia, de nuevo, la influencia que el aragonés ejerció en el tratamiento narrativo de Alcoriza. En *La puerta y la mujer del carnicero* Alcoriza se acerca al surrealismo al contar cómo los asistentes a una fiesta descubren a un hombre anónimo detrás de la habitación en la cual se desarrolla la fiesta. Igualmente, la película se debe relacionar con el cine de terror mexicano y en concreto con la idea de Ismael Rodríguez de hacer una serie de 40 películas con temática de terror donde participará Alcoriza junto con Pedro Miret en una antología de tres historias que finalmente quedó sintetizada en *La puerta y la mujer del carnicero*.

La década de los años 70 la inicia con *Paraíso* (1970) donde presenta a los protagonistas, jóvenes⁵⁹ que viven el momento con desenfado sin cuestionarse ni los límites establecidos por la sociedad ni las consecuencias de sus actos. De igual manera, el director no juzga a los personajes, sino que los retrata de una manera documental lo más cercana al objetivismo posible, en situaciones poco convencionales que, como resultado final, permiten retratar al grupo con precisión gracias a que el director «los ve vivir a través de una serie de escenas de tono realista que van desde la vida en grupo, hasta la intimidad, pasando por la vida aventurera, sin olvidar los momentos de debilidad, de vulnerabilidad. Todo ello presidido por hechos, actos concretos afincados en la experiencia cotidiana».⁶⁰ De ello se extrae que *Paraíso* deba entenderse, quizá, como la película más libre y personal del director ya que persigue preocupaciones concretas de un sector social que se encuentra en los márgenes al igual que hizo con anterioridad con el pescador de *Tiburoneros*, las prostitutas de *El oficio más antiguo del mundo* o los indígenas expoliados en *Tarahumara*; demostrando que su universo filmográfico está sustentado en un sólido tejido de relaciones que reflejan la realidad de fondo.

⁵⁹ El interés por representar las diferentes esferas sociales —prostitutas, pequeños burgueses que buscan libertad, gringas arruinadas, *beach boys* o lancheros—, se representan de manera ajustada en este film. El grupo humano está compuesto por gente de diversa extracción social y lo que los une es tanto la situación de marginalidad en la cual se encuentran como la localización espacial de *paraíso* tropical, Acapulco, en la cual se desarrolla la trama regulada por el dinero.

⁶⁰ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, p. 60.

Sin dejar de lado el tono cómico y mordaz que había caracterizado su filmografía precedente, en *Mecánica Nacional* lleva a cabo un análisis de la clase media urbana mexicana acentuando las miserias que atraviesan representando «el discurso descarnado de lo mexicano»⁶¹ donde los espectadores se ven fácilmente identificados. Igualmente, el cuestionamiento de los valores morales sociales está fundamentado en el mencionado mosaico de personajes que buscan plasmar la amplia realidad nacional. Los expertos han vinculado la película con una crítica a México, pero Alcoriza afirma que «en realidad es una crítica a la moral de la sociedad cristiana que lo mismo podía funcionar aquí que en otro país del mundo».⁶²

—Pregunta: Cómo surgió la idea de «Mecánica Nacional».⁶³

—Respuesta: México es tan rico, es tan absurda la gente y tan rico el material, que es una desgracia no aprovecharlo más a menudo. Es tan tico que de pronto te surgen todos esos personajes, porque los de la *Mecánica Nacional* son ficciones, pero sin embargo todos son reconocibles. Recuerdo que la gente me decía: «el Eufemio es mi padre o mi tío; el mayor ese yo lo conozco, vive cerca de mi casa...». Había un militar que vivía a dos casas de Buñuel. Son personajes que aunque ficticios todo el mundo los conoce. El país da una formidable gama de tipos, además del lenguaje... el capitalismo mexicano es el ser más gracioso del mundo. Dicen por ahí que el andaluz, no creo que exista nada como el habitante de la ciudad de México, tiene un lenguaje que cambia cada dos meses, un lenguaje lleno de imágenes, sugerencias, sobreentendidos, albures, un lenguaje en constante invención. Hacer un compendio del habla del hombre de barriada de la ciudad de México sería una empresa titánica que está haciendo mucha falta, por otra parte.⁶⁴

Ya en las *Tres T* Alcoriza había demostrado un interés cercano por el pueblo mexicano, pero desde un tratamiento más documental, en *Mecánica Nacional* los personajes participan de manera activa en el reflejo de esa sociedad lo cual permite que los espectadores se vean, como demuestra la anterior afirmación de Alcoriza, directamente interpelados ante esa *mecánica social* que se da en la película.

—Pregunta: Aquí tocas una clase social muy bien definida. No se trata de la clase proletaria. Aunque sean trabajadores, ideológicamente son pequeños burgueses.

⁶¹ CLIO, *Luis Alcoriza...*, 26' 22".

⁶² EDITRAMA, *Luis Alcoriza a...*, 45' 20".

⁶³ En la entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano el director sintetiza la idea de cómo surgió *Mecánica Nacional*: «leí en un periódico que en una carrera de coches se había muerto una viejecita y que no podían sacar el cadáver. Fue una notita de tres líneas que fue el punto de partida». *Ibidem*, 45' 37".

⁶⁴ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, pp. 63-64.

—Respuesta: Claro... es el paso del obrero a la pequeña burguesía acomodada.

—Pregunta: Para mí es el lumpen que ha accedido a los bienes de consumo

—Respuesta: No. no son lumpen... Tienen su equivalente perfecto en Francia, en Italia, en España, en todas partes... No son obreros, uno es propietario de un taller, otro comerciante, otro carnicero; hay un «técnico» que arregla radios y televisores, un mayor del ejército. Ni son lumpen ni proletarios. Es la pequeña burguesía acomodada con chicos que estudian en la universidad y tienen automóvil.⁶⁵

Fe, esperanza y caridad (1974), de Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons; analiza el impacto de la fe cristiana en las actitudes de la sociedad; tema abordado por Buñuel con profusión en películas como *Él* (1953), *Nazarín* (1959) o *Viridiana* (1961). En el episodio de «esperanza» Alcoriza representa al faquir Sabino crucificado como Jesucristo⁶⁶ siendo exhibido en el circo hasta que este muere de una manera cercana a *El Cristo* (1951) de Salvador Dalí.

Retomando el interés en la representación de la cotidianeidad que ya había mostrado en los años 60, Alcoriza escribe, junto con Juan de la Cabada, *Las fuerzas vivas* (1975). La película se ambienta en los años de la revolución en un ambiente ficticio⁶⁷ que sirviera de pretexto para representar lo que sucedía en esta época en el país, prestando especial importancia a la falta de fluidez en las comunicaciones internas: «Para mí correspondía mucho a momentos de la guerra civil española, en lugares donde no había comunicación, se luchaba por cosas que posiblemente la gente de los pueblos ni sabía. Aquí en la revolución, en un pueblecito así, se hablaba de grandes jefes revolucionarios, pero sin saber exactamente quienes eran».⁶⁸ *A paso de cojo* (1978) representa a un batallón integrado por personas al margen de la sociedad —minusválidos— como consecuencia de las lesiones físicas tras la Guerra Cristera (1926-1929) que son liderados por el cura del pueblo, un embaucador que finalmente resulta ser un traidor, llevando a cabo una nueva crítica hacia la religión. Con respecto a la influencia de Buñuel, *Nazarín* [fig. 1] fue rodado en el mismo espacio donde Alcoriza presenta escenas provocadoras con la religión en *A paso*

⁶⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁶⁶ Alcoriza personificó a Cristo en la representación dramática de la Pasión en la película *María Magdalena* (1945), de Miguel Contreras Torres; lo cual sería retomado como director en el sketch *Esperanza*, perteneciente a la película *Fe, Esperanza y Caridad* y en *Flor de caña* (1948), de Carlos Orellana.

⁶⁷ La idea de microcosmos reflejada en *Paraíso* se retoma en este filme con la diferencia de que lo representado en la primera responde a una situación sociopolítica concreta que permite conocer la condición humana de los representados y en *Las fuerzas vivas* el escenario donde se desarrolla es una farsa al servicio de los intereses del autor para presentar la manera en la cual se rompen los postulados dominantes hasta el momento.

⁶⁸ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, p. 84.



Fig. 1. Fotograma de la película Nazarín (1959), de Luis Buñuel.



Fig. 2. Fotograma de la película A paso de cojo (1978), de Luis Alcoriza.

de cojo [fig. 2]. El tono sarcástico con el cual retrata el comportamiento humano con respecto a la religión se puede entender como una influencia directa Buñuel, pero también de Fred Zinnemann, con quien había trabajado previamente y refleja, junto con Gómez Muriel, en *Redes* (1934).

A finales de los años 70, su cine empieza a mostrar señales de agotamiento a pesar de tratar de recuperar, sin éxito, la crónica social de su precedente filmografía, en concreto la de *Mecánica Nacional*, tal y como ejemplifica en *Viacrucis nacional* (1979); al mostrar las vacaciones de los empleados de una tintorería que pasan sus vacaciones en Acapulco. Esta situación tendrá un punto de inflexión en 1981 cuando regresa a una España democrática que ofertaba posibilidades a los cineastas exiliados durante el franquismo. La preocupación por los temas sociales, como la violación y consecuente castración del violador en *Tac-tac* (1981), no tienen el éxito esperado por parte del director lo que le hace volver a México para continuar realizando películas de mala calidad en un tono cercano a la decadencia del cine comercial, tal y como muestra *Terror y encajes negros* (1984) o *Día de difuntos* (1987). Como excepción a la producción cinematográfica de este momento, la película *Lo que importa es vivir* (1987) que se encumbra como una de sus grandes obras. El film retoma la idea del mundo provinciano y refleja la intimidad y cotidianeidad de sus habitantes dedicando especial atención a la libertad. «Lo que me ha creado todo un poco es la tendencia a ser libre, ¿no? A vivir lo más libremente dentro de lo que se puede y a no sacrificar esa libertad por otro tipo de bienes materiales o acumulación de dinero o cosas de estas. Estoy conforme con mi vida».⁶⁹

A modo de cierre

Con demasiada frecuencia la filmografía de Alcoriza se ha visto opacada por la alargada sombra de Buñuel. El encuentro profesional entre ambos se consolidó en una colaboración que marcaría no solo una etapa clave en la cinematografía de ambos, sino en la historia del cine mexicano. Tal vez donde más se puede apreciar la influencia que ejerce Buñuel en la filmografía de Alcoriza es en el tratamiento honesto e íntimo que el extremeño lleva a cabo en sus discursos, subvirtiendo las imposiciones que se estaban dando en el cine comercial mexicano del momento. Alcoriza tuvo que luchar de manera constante contra la percepción externa de ser un mero imitador de Buñuel defendiendo su obra como una expresión

⁶⁹ CLIO, *Luis Alcoriza...*, 40' 19".

personal pero que, inevitablemente, compartía una herencia cultural común con el aragonés.

Luis Alcoriza se distingue como uno de los cineastas clave del siglo XX por su capacidad para retratar la realidad social mexicana de forma directa y cruda, fusionando su aguda mirada antropológica con un estilo influenciado por su trabajo junto a Luis Buñuel. Aunque ambos directores compartieron inquietudes similares, especialmente en lo que respecta a la crítica social y moral, Alcoriza se aleja del surrealismo característico de Buñuel para centrarse en una narrativa más realista y directa, cargada de una dimensión etnográfica.

