

Buñuel, del surrealismo al terrorismo

FUENTES, Víctor. *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*, Sevilla, Renacimiento (colección Los Cuatro Vientos), 2013.

Parece fuera de toda duda que el año 2013, cuando se cumplieron tres décadas de la muerte del cineasta, fue particularmente fecundo para bibliografía buñueliana. Mucho llamó la atención la publicación de un pedazo de la esperada e ingente biografía proyectada por Ian Gibson, *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, que nos dejó como quien dice, a medias, pues se detiene precisamente con el inicio de su largo exilio y antes de que el creador produjera la mayor (y probablemente también la mejor) parte de su obra. También resultó entretenido el ejercicio periodístico de Manuel Hidalgo, *El banquete de los genios*, una aproximación ligera y sin demasiadas pretensiones al personaje, a partir de la anécdota de un célebre almuerzo celebrado en Hollywood en 1972 que reunió a lo mejorcito del cine norteamericano en torno al director de *El discreto encanto de la burguesía*. Mayor rigor tienen, sin duda, los trabajos recogidos en el volumen colectivo *La España de Viridiana*, coordinado por Amparo Martínez Herranz y editado por la Universidad de Zaragoza, que desvelan muchas de las claves que convirtieron el retorno cinematográfico de Buñuel a España tras veintitrés años de exilio en una notable puya antifranquista y en un no

menos sonado escándalo. Más polémica ha resultado, por el contrario, la controvertida edición de algunos de los materiales del nonato *Luis Buñuel, novela* de Max Aub, tanto por la discutible selección de los textos como por la pretensión de apropiarse el título de un libro que nunca existió como tal.

En medio de todas esas conmemoraciones y publicaciones, algo más desapercibido para el gran público pasó el que, en mi opinión, era el más interesante y original de los libros que a lo largo del año se publicaron sobre Buñuel. Su autor, el también exiliado Víctor Fuentes (Madrid, 1933), escritor y profesor emérito de la Universidad de California en Santa Bárbara, además de ser autor de, entre otros, un estudio fundamental para comprender la literatura española de los años treinta –*La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)* (1980, 2006)–, trató de cerca a Buñuel y desde hace bastantes años ha venido nutriendo el conocimiento de la biografía y la obra del director aragonés, como testimonian sus estudios *Buñuel, cine y literatura* (1989), *Buñuel en México* (1993), *Los mundos de Buñuel* (2000) y *La mirada de Buñuel, cine, literatura y vida* (2005).

En realidad, el presente libro, como el propio autor explica, reúne un conjunto de catorce textos –algunos ya publicados, otros inéditos, como se explica en el último apartado del libro– surgido al hilo de la escritura de sus libros sobre Buñuel; trabajos que, bien sirvieron «de estímulo o base para posteriores capítulos de libro», bien desarrollan temas «no incorporados en los libros o volviendo a los tratados con nuevas precisiones». El conjunto ha sido ordenado, de forma

bastante flexible pues su misma temática abarca con frecuencia períodos amplios que cruzan y se superponen, según «la sucesión cronológica del siglo y de sus películas», si bien, advierte Fuentes, cada ensayo puede leerse por separado, «forma una unidad de por sí» y el orden de lectura no modifica la pretensión general de ser «un homenaje personal y crítico, a la persona y a la obra del genial creador aragonés» (pp. 9-10).

Es precisamente esa relación personal con Buñuel la que enmarca la obra. Ya en la «Presentación» Fuentes relata el temprano encuentro con su obra en el Londres de 1954, cuando, prófugo él mismo de la dictadura franquista, tras visionar *Las aventuras de Robinson Crusoe*, cobró conciencia de que «el gran cine español del momento se hallaba, asimismo, en el destierro» (pp. 10-11); también explica su interés crítico – estimulado por las posibilidades que su cine le ofrecía para reflexionar acerca de las fronteras entre el texto literario y el texto fílmico– y docente, así como las circunstancias que le permitieron, gracias a la mediación de Juan Luis Borrau, ponerse en contacto con Buñuel y concertar su primera entrevista con él. Dicho encuentro es plasmado en «A modo de Introducción: Con Buñuel en México (1981)», donde el autor narra su visita al director, en el verano de 1981. Y el libro se cierra con un breve «A modo de epílogo: Sin (pero con) Buñuel en México», en el que explica su segunda visita, en marzo de 1983, cuando el reencuentro ya no fue posible debido al delicado estado de salud del aragonés. Recuerda Fuentes que al despedirse en aquella entrevista Buñuel le dijo: «Y vuelva a verme cuando sea de mi edad», por lo que considera el presente libro, ahora que

se aproxima a esa edad, una forma de cumplir con aquella invitación.

Ese componente biográfico y, en cierto modo, anecdótico, no oculta, sin embargo el rigor de los estudios que componen el volumen, a través de los que Fuentes recorre toda la trayectoria buñueliana. Se inicia con un análisis inédito de *Goya*, el primer guión cinematográfico que escribiera Buñuel a finales de la década de los veinte, surgido de un encargo para la conmemoración del centenario del pintor que no se llevaría a cabo, y que para Víctor Fuentes representa la «“tesis doctoral” de una magistral carrera de cineasta» (p. 25), además del inicio de una de las constantes de su obra, como es el uso de la intertextualidad con los libros y materiales que utilizó para documentarse, uno de los temas en los que Fuentes más ha profundizado, como se verá a lo largo del libro.

También inédito, aunque fruto de una conferencia pronunciada en el ochenta aniversario de la película, es el capítulo segundo, dedicado a las «intertextualidades literarias» de *Un perro andaluz*. Aquí Fuentes desarrolla el tema de las relaciones literarias de la película, ampliando lo que ya aportara en 1998 Mikhail Iampolsky en *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Así, el escritor desvela las conexiones de la película de Buñuel y Dalí con textos como el *Sendebarr*, los cuentos de Ramón Gómez de la Serna recogidos en *Caprichos*, *El monje*, de Matthew Gregory Lewis (sobre la que el director quiso hacer una adaptación cinematográfica en los sesenta), *La caída de la casa Usher*, de E. A. Poe, o algunos poemas de García Lorca, Benjamin Peret y Lautréamont, que ya habían sido

apuntados por la crítica.

En esa misma línea, a lo largo del tercer capítulo Fuentes pone en paralelo *La Edad de Oro* con *El público*, de Federico García Lorca, como «obras cumbre del vanguardismo» (p. 64) cuya similitud estriba precisamente tanto en su erotismo transgresor como en la ruptura de la continuidad discursiva, en el fragmentarismo que plantea una unidad de naturaleza paradigmática. La coincidencia cronológica de ambas obras y sus coincidencias ideológicas y estéticas sirven al autor para reafirmar, más allá de algunas críticas y desencuentros, la profunda amistad que unió a sus autores.

En relación también con esa sintonía ideológica, en el cuarto capítulo del libro Víctor Fuentes sitúa *Las Hurdes. Tierra sin pan* en el contexto de la cultura revolucionaria de los años treinta. El autor señala la vinculación de Buñuel en esos años republicanos, a su regreso de Hollywood tras el desengaño de la industria norteamericana, con el grupo de la revista *Nuestro Cinema*, dirigida por el valenciano Juan Piqueras, que abonaba el terreno del cine documental; también recuerda la relación, estudiada ya antes por Torres Nebreira, entre la película del aragonés y *Reparto de tierras* (1934) de César Arconada. Su lectura de *Tierra sin pan*, sin embargo, destaca sobre todo el mérito de que, lejos de hacer una obra de propaganda política o de realismo llamado socialista, Buñuel consiguiera revolucionar el género documental a partir de «la amalgama del surrealismo fundida en el realismo tradicional español, y anclado en las inquietudes del realismo social de la época, pero también apuntando al posterior de “lo real maravilloso”» (pp. 85-86).

Si en este cuarto trabajo Fuentes recuerda una

entrevista de Buñuel, a principios de los treinta, en la que éste reflexionaba acerca de las posibilidad de hacer un cine de masas –comercial– con valor artístico, el quinto estudio de los recogidos en el presente volumen nos describe de forma panorámica la inserción de Buñuel en la industria y la cultura mexicanas tras su segundo desengaño norteamericano y durante su largo exilio. Víctor Fuentes destaca la virtud de ese cine mexicano de Buñuel de apropiarse de las condiciones que le imponía la industria para subvertir desde dentro los valores alienantes de la cultura de masas, para deslizar en ellas, a veces de forma casi imperceptible, su «línea moral». Sin detenerse por ahora –lo hace en capítulos posteriores– en analizar algunas de esas películas, sí destaca *Los olvidados* como inicio de un cine más personal y, al mismo tiempo, portador de un «realismo integral» que no excluye ni la fantasía ni el misterio. Esa perseverancia estética, apunta Fuentes, convertiría a Buñuel desde mediados de los cincuenta en emblema del nuevo cine europeo y latinoamericano y, tras alcanzar «la cima de su madurez» –*Nazarín*, *Viridiana*, *El ángel exterminador*– y chocar con la cerrazón de la industria azteca –*Simón del desierto*–, le abriría las puertas del cine europeo.

Antes de llegar a eso, Fuentes dedica su sexto trabajo a analizar el crimen «perpetrado por la imaginación de Buñuel sobre la novela» (p. 109) *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli; crimen, claro está, surrealista, que lleva al autor a reflexionar acerca del diálogo entre texto literario y texto fílmico en las adaptaciones de Buñuel. De ésta destaca Fuentes el diferente tratamiento narrativo –la confesión en primera

persona de Archibaldo de la Cruz–, que ponía de relieve un tema grato al director como es la inocencia de la imaginación, y su elaborada construcción, que ya destacara Truffaut, donde las fantasías y los recuerdos de protagonista configuran un «laberíntico viaje en pos del crimen» que desemboca en un triunfo de Eros sobre Tanatos.

La relación de Buñuel con el cine norteamericano está descrita en el capítulo séptimo a partir del análisis de las dos co-producciones, *Adventures of Robinson Crusoe* y *The Young One*, que dirigió con capital americano y exiliados del macarthismo. Con ellas, señala Fuentes, Buñuel viene «a devolver al cine clásico norteamericano el legado de él que hizo suyo», al tiempo que «subvierte el mensaje ideológico y los códigos morales y de producción del cine de Hollywood» (p. 120). De la primera destaca el escritor el atractivo del exiliado por el tema del naufragio y la doble lectura, una «inocente» –la lucha por la supervivencia del protagonista–, «maliciosa» la otra –la pugna con sus demonios interiores y el mensaje poscolonial–, que tiene la película. En la segunda, que el director consideraba una de sus películas más personales, Fuentes subraya la subversión del maniqueísmo característico del cine de Hollywood y el contenido anti-racista y ecologista.

De modo análogo, el trabajo ubicado en octavo lugar se aproxima al «tríptico transnacional» –*Cela s'appelle l'aurore*, *La mort en ce jardin* y *La fièvre monte à El Pao*– que le abriría las puertas de la cinematografía francesa. Pese a ser «casi completamente ignoradas por

la crítica» (p. 137) y no demasiado bien valoradas por el propio director, Fuentes reivindica esas tres adaptaciones como testimonio de rebeldía contra el orden y la moral imperantes: en la conciencia social que transforma al protagonista de la primera; en la solidaridad que se despierta entre los fugitivos de la segunda; en la denuncia de la tiranía y de la corrupción del poder en la tercera.

Como homenaje a *Nazarín* en su cincuenta aniversario, el noveno capítulo destaca la actualidad de esta transposición de la novela galdosiana. Como señalaba el propio Buñuel en una entrevista y Fuentes recoge, en la película de 1958 confluyen las tres líneas fundamentales de su obra: la surrealista, la realista y la teológica. Y el escritor destaca también la proximidad entre el personaje, sobre todo en lo que a la duda se refiere, y el director, y la puerta de entrada que constituye la película a los temas teológicos en su obra posterior, en coincidencia histórica con el Concilio Vaticano II y su «opción por los pobres» (p. 173).

Si la vinculación de la obra del director aragonés con la narrativa galdosiana –a partir de las adaptaciones de sus novelas y más allá de ellas– ha sido ampliamente debatida, menos estudiada está la admiración de Buñuel por la obra de Clarín y su proyecto de adaptar *La Regenta*. De ello se ocupa el décimo capítulo del libro, surgido al hilo de la preparación de una edición crítica de la novela. Aunque sin testimonio, en este caso, explícito de intertextualidad, Fuentes indaga las semejanzas entre el «buceo» en el alma de los personajes que practica el novelista, que considera anteceden-

te de las teorías psicoanalíticas, y las películas de Buñuel, al tiempo que desvela los ecos de aquél en éstas.

Los últimos trabajos del libro, más que analizar películas concretas, indagan sobre todo en temas recurrentes en la filmografía buñueliana. El capítulo undécimo recorre el imaginario «gótico y decadentista» en toda su trayectoria, del cine comercial mexicano a sus últimas películas francesas, poniéndolo en conexión con sus antecedentes literarios, desde el Marqués de Sade a Poe, pasando por la narrativa de las Brontë o Baudelaire. El trabajo que ocupa la duodécima posición profundiza en algo ya apuntado anteriormente: la relación entre el surrealismo de Buñuel y lo «real maravilloso» tan presente en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx, afinidades electivas, pero también afectivas por la relación personal que el director mantuvo con algunos de aquellos escritores. Y el capítulo decimocuarto estudia el peso que tiene en la obra del aragonés su condición de exiliado, sobre todo en lo que ésta tiene de «transnacional e intercultural» (p. 228).

El último de los estudios recogidos en el volumen, el decimocuarto, que da el título deliberadamente provocador al conjunto, se aproxima a la última etapa de la obra de Buñuel –*El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad*, *Ese oscuro objeto de deseo* y *Agón*, el último guión en el que estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte– y a la presencia en ella del terrorismo como tema y síntoma de una visión apocalíptica de la sociedad, que convierte al director en una suerte de visionario.

Un libro, en definitiva, que si no aporta ningún descubrimiento espectacular en relación con la obra de Buñuel, contiene lecturas enormemente sugerentes de sus obras, casi siempre a partir del estudio de la relación intertextual que mantienen con, fundamentalmente, obras literarias (una buena parte de la producción del aragonés fueron adaptaciones), pero también con otros elementos de la cultura contemporánea, desde el arte a la teología, de los medios masivos a la psicología. Un merecido homenaje, al cumplirse las tres décadas de la desaparición del director, que cumple con la promesa que el autor le hiciera en su última despedida. ■

Juan Rodríguez

La religión del lenguaje español

LARREA, Juan. *La religión del lenguaje español*, Sevilla, Renacimiento (El clavo ardiendo, 19), 2013. Edición y Prólogo de Juan Manuel Díaz de Guereña. 133 pp

Con este volumen la editorial Renacimiento continúa con su loable tarea de poner en nuestras manos no solo textos editados por la Editorial Séneca, creada por españoles exiliados en México, sino continuar con la misma labor iniciada en 1939 de la que toma también el título para su colección, «El clavo ardiendo». En efecto, en Séneca se llegaron a publicar doce to-