

El deseo, la frustración y el crimen: Un diálogo entre Luis Buñuel y Carlos Saura

Arnaud Duprat de Montero¹

Universidad Rennes 2 (Francia)

RESUMEN: Luis Buñuel y Carlos Saura se conocieron personalmente durante el festival de Cannes de 1960. A partir de *Belle de Jour* y *Peppermint Frappé* en 1967, las dos filmografías se desarrollaron paralelamente, poniendo de manifiesto una correspondencia espiritual e incluso un diálogo en la medida en que cada filmografía parecía influir en la otra. Se puede analizar este fenómeno gracias al eje temático del deseo —amoroso y/o sexual— frustrado que provoca la violencia y lleva al crimen. Esta temática típicamente buñueliana se convirtió con el tiempo en sauriana, y permitió a este joven cineasta revelar su propia poética. El desarrollo de esta temática sitúa la relación artística Buñuel-Saura entre el modelo del maestro con su discípulo y el de un intercambio igualitario entre dos autores, mientras que cada cineasta está involucrado en una colaboración que tiene una importancia autoral indudable en sus obras: el coguionista Jean-Claude Carrière en el caso de Buñuel, la actriz Geraldine Chaplin en el caso de Saura.

Palabras clave: El deseo, el crimen, correspondencia artística, guionista, actriz.

ABSTRACT: Luis Buñuel and Carlos Saura met in person during the 1960 Cannes Film Festival. From *Belle de Jour* and *Peppermint Frappé* in 1967, the two filmographies developed in parallel, revealing a spiritual correspondence and even a dialogue to the extent that each filmography seemed to influence the other. This phenomenon can be analyzed thanks to the thematic axis of frustrated desire —amorous and/or sexual— that causes violence and leads to crime. This typically Buñuelian theme became Saurian over time, and allowed this young filmmaker to reveal his own poetics. The development of this theme places the Buñuel-Saura artistic relationship between the model of the master-disciple one and that of an equal exchange between two authors, while each filmmaker is involved in a collaboration that has undoubted authorial importance in their works: the co-writer Jean-Claude Carrière in the case of Buñuel, actress Geraldine Chaplin in the case of Saura.

Keywords: Desire, crime, artistic correspondence, screenwriter, actress.

RÉSUMÉ: Luis Buñuel et Carlos Saura se sont rencontrés personnellement en 1960 lors du Festival de Cannes. À partir de *Belle de Jour* et *Peppermint Frappé* en 1967, les deux filmographies se sont développées en parallèle, révélant une correspondance spirituelle et même un dialogue dans la mesure où chaque filmographie semblait influencer l'autre. Ce phénomène peut être analysé grâce à l'axe thématique du désir frustré —amoureux et/ou sexuel— qui provoque la violence et conduit au crime. Ce thème typiquement buñuelien est devenu saurien au fil du

1 Dirección de contacto: arnaud.duprat@univ-rennes2.fr. ORCID: 0000-0003-3682-0759.

temps, et a permis à ce jeune cinéaste de révéler sa propre poétique. Le développement de ce thème place la relation artistique Buñuel-Saura entre le modèle du maître avec son disciple et celui d'un échange égalitaire entre deux auteurs, tandis que chaque cinéaste est impliqué dans une collaboration qui a une importance auctoriale incontestable dans leurs œuvres : le co-scénariste Jean-Claude Carrière dans le cas de Buñuel, l'actrice Geraldine Chaplin dans le cas de Saura.

Mots clé: Désir, crime, correspondance artistique, scénariste, actrice.

Luis Buñuel y Carlos Saura se conocieron personalmente durante el festival de Cannes de 1960, en el que presentaban respectivamente *The Young One* y *Los golfos*. En noviembre de ese mismo año, Saura contestó a la pregunta de Marcel Oms, “¿Cuáles son tus maestros cinematográficos?": “Sólo hay uno, es Buñuel. Es la raíz de todo nuestro cine, el único en afrontar de manera creadora e independiente los matices complejos de nuestro pueblo”.² Sin embargo, a pesar del cameo de Buñuel en *Llanto por un bandido* en 1963 y del hecho de que éste le propuso retomar el rodaje interrumpido de *Simón del desierto* en 1965,³ Saura solo reconoció artísticamente esta influencia en su cine a partir de la dedicatoria final de *Peppermint Frappé* en 1967. Había concebido esta película como un “homenaje, algo en el que él [Buñuel] estuviera presente”,⁴ y se estrenó unos meses después de *Belle de Jour* en Francia, con la que el cineasta de Calanda abandonaba definitivamente el cine mejicano para volver a rodar en Europa. A partir de estos dos filmes, y pese a tonos muy diferentes —más cómico y guasón con el Buñuel francés, más grave y serio con Saura—, las dos filmografías se desarrollaron paralelamente, poniendo de manifiesto una correspondencia espiritual⁵ e incluso un diálogo en la medida en que cada filmografía parecía influir en la otra. Un eje temático posible, para analizar este fenómeno, sería el deseo —amoroso y/o sexual— frustrado que provoca la violencia y lleva al crimen. Este tema, muy presente en la filmografía de Buñuel desde sus dos primeras películas surrealistas *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930), aparece

2 OMS, M., *Carlos Saura*, París, Edilig, 1981, p. 112.

3 Cf. WILLEM, L. M., *Carlos Saura: interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. 64.

4 BRASÓ, E., *Carlos Saura*, Madrid, Taller ediciones Josefina Betancor, 1974, p. 163. Saura se la dedicó porque Buñuel, al ver su película anterior, *La caza*, le había dicho: “Me hubiera gustado, Carlos, que me hubieras dedicado esta película” (*Ibidem*).

5 Saura: “comparto una gran parte de la forma de ver el mundo de Buñuel, su forma ambigua de ver el mundo [...] y un cierto concepto moral de la existencia”. *Ibidem*. Antes de 1967, se podía ya notar una correspondencia entre *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) y *Los golfos*. Sin embargo, puntualicemos que, cuando hizo este primer largo-metraje, Saura no había visto la película de Buñuel. Cf. SAURA, C., *De imágenes también se vive*, Barcelona, Penguin Random House, 2023, p. 137. En 1957, en un festival de cine hispánico en Montpellier, solo había visto *Él*, *Subida al cielo* y *Ensayo de un crimen* (Cf. *Ibidem*, p. 120), y *Las Hurdes* en la Escuela de Cine (Cf. *Ibidem*, p. 157).

en la de Saura sobre todo a partir de *Peppermint Frappé* ya que hasta entonces su filmografía era dominada por lo masculino, aunque ya hubiera tratado los temas de la envidia y de la violencia consecutiva en *La caza* (1966). Un análisis diacrónico nos permitirá entender cómo esta temática típicamente buñueliana se convirtió con el tiempo en sauriana, y valorar en qué medida permitió a este joven cineasta revelar su propia poética. Veremos así que el desarrollo de esta temática, casi único por su carácter continuo y sostenido, siempre pasando de una filmografía a la otra, sitúa la relación artística Buñuel-Saura de una manera nunca definitiva y siempre fluctuante, entre el modelo del maestro con su discípulo y el de un intercambio igualitario entre dos autores. Por fin, este análisis nos permitirá también definir qué papel determinante dar a este diálogo, mientras que cada cineasta está involucrado en una colaboración artística que tiene una importancia autoral indudable en sus obras: el coguionista Jean-Claude Carrière en el caso de Buñuel, la actriz Geraldine Chaplin en el caso de Saura.

1967: *Belle de Jour* y *Peppermint Frappé*

Ante todo, puntualicemos que cada uno de los dos cineastas imaginó y creó su película sin haber visto el trabajo del otro. En efecto, si *Belle de jour* se estrenó en Francia el 24 de mayo de 1967, y *Peppermint Frappé* en España el 9 de octubre de 1967, Saura dejó claro en una entrevista que vio el film de Buñuel solamente después de haber terminado su propia película.⁶ En cuanto a Buñuel, Saura solo le había escrito en enero de 1966 —*Belle de Jour* se rodó a finales de año— que, en el nuevo film que tenía como proyecto, habría una referencia a los tambores de Calanda y “un par de alucinaciones”.⁷ También, cabe añadir que todavía en 1967 los dos cineastas no tenían el mismo estatus. Si, después del premio a la mejor dirección en el festival de Cannes en 1951 por *Los olvidados*, de la Palma de oro por *Viridiana* en 1961 y del León de oro en la Mostra de Venecia por *Belle de Jour*, Buñuel era reconocido internacionalmente como un “Auteur”, Saura, a pesar del Oso de oro por *La caza* en el festival de Berlín, era percibido como un “discípulo aventajado del señor Buñuel”,

6 Cf. José María PALÁ, JOS OLIVER, “Entrevista con Carlos Saura”, *Film Ideal*, n°209, 1969, pp. 17-24, p. 21.

7 “Hubiera querido dedicártela [La caza], tal como querías, pero casi preferiría hacerlo con la próxima, que se llama *Peppermint frappé* y de la cual te hablé un día, aunque ya no te acordarás. El único nexo que hay contigo en este film es que, en un par de momentos, saldrá una chica —algo así como tu sobrina— tocando el tambor, en un par de alucinaciones. Por lo demás, y a distancia, que lo cortés no quita lo valiente, procuro seguir la línea de discípulo aventajado del señor Buñuel como sambenito que me han colgado y del que, la verdad, ya me empiezo a cansar” (JO EVANS, Breixo VIEJO (ed.), *Luis Buñuel, correspondencia escogida*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 516).

tal como lo escribe a su maestro en la carta ya citada. Por eso, sin reivindicar todavía ser un autor, Saura pretende solamente, con *Peppermint Frappé*, rodar un film a lo “Buñuel”, pero desde mi punto de vista”⁸

En este contexto, es lógico notar en el film de Saura influencias del período mejicano de Buñuel —*Viridiana* incluido—, sobre todo en el personaje del protagonista Julián,⁹ además de la referencia a Calanda y a sus tambores. Es más curioso reconocer elementos en común con *Belle de Jour*. Ante todo, notemos que Julián y Séverine son dos protagonistas frustrados, dominados poco a poco por su imaginación, y cuyas imágenes mentales se insertan en los relatos con una índole ambigua que oscila entre recuerdo de la realidad, ensueño y recuerdo de un ensueño —pensemos, en el caso de Julián, en la imagen de la joven que toca tambor y también en sus “recuerdos” de infancia con Pablo y una niña desconocida—. Si Julián se enfrenta a dos mujeres —Elena y Ana—, e incluso a tres si incluimos a la joven de Calanda que parece ser el origen de su neurosis, dos hombres acompañan a Séverine en el relato de *Belle de Jour*: Pierre su esposo y Marcel su amante, e incluso tres con Husson quien provoca aparentemente la imaginación de la heroína al hablarle de Henriette, una burguesa que se prostituye ocasionalmente. Si, en *Peppermint Frappé*, la mujer-objeto de deseo —Elena— acaba asesinada mientras que en *Belle de Jour* es el esposo quien es agredido gravemente por el objeto de deseo de Séverine, en los dos casos, las mujeres —Séverine y Ana— son espectadoras de los crímenes que parecen representar, en el caso de Ana, la posibilidad de acceder al estatus de objeto de deseo, y, para Séverine, a su eventual redención final. Por fin, en las dos películas, después de estos crímenes, Julián y Séverine alcanzan una cierta revelación identitaria.

En cuanto a la presencia de las imágenes mentales, Saura las distingue claramente de la representación de la realidad tangible del protagonista, al filmarlas en blanco y negro y con una banda sonora minimalista, mientras que Buñuel las incluye en la realidad, gracias a una estética similar al resto de la película y a un sutil sistema enunciativo que tiende progresivamente a impedir al espectador identificar claramente cuál es la realidad y cuál es la imaginación de Séverine. En este sentido, el cine de Buñuel evoluciona, después de los sueños de *Los olvidados* o de *Subida al cielo* que se distinguen claramente de la realidad, y desarrolla algo que ya había esbozado en *Ensayo de un crimen* cuyo final parece mezclar la realidad y la imaginación de

8 OMS, M., *op. cit.*, p. 112.

9 OMS, M., *op. cit.*, p. 112.

Archibaldo, otro personaje soñador y frustrado. Cuando Saura vio *Belle de Jour*, se dio cuenta de que el filme de su maestro, en este aspecto, superaba el suyo, y esto le “fastidi[ó] muchísimo”.¹⁰ Podemos añadir que la otra evolución de Buñuel estriba en el hecho de que, en el caso de *Belle de Jour*, el protagonista frustrado y dominado por sus fantasías ya no es un hombre como en el período mejicano —Francisco, Archibaldo, don Jaime...—, sino una mujer. Este vínculo entre feminidad y confusión entre realidad e imaginación, volverá en su cine con el regreso de Catherine Deneuve en *Tristana* (1970), y se impondrá en el cine de Saura gracias a la involucración de Geraldine Chaplin en sus creaciones siguientes.

De Buñuel a Saura, de *Belle de Jour* a *La madriguera*

Teresa, la heroína que encarna Geraldine Chaplin en *La madriguera* (1969), evoca a Séverine, al ser una esposa burguesa, ociosa, sosa, posiblemente infiel y aparentemente superficial, que no obstante manifiesta una imaginación muy viva y compleja, expresada durante sueños o juegos en los que Teresa puede adoptar otras identidades —pensemos en la desconocida muerta, objeto de deseo de su esposo Pedro, que recuerda la imagen de Séverine en el féretro en casa del duque—. En este sentido, aunque Pedro sueñe también —la pesadilla con los cangrejos— y que posiblemente imagine cosas —las niñas en el patio del colegio que cantan la canción de Santa Catalina, todas esas imágenes mentales siendo filmadas sin ninguna diferencia estética con la realidad diegética, tal como era el caso en *Belle de Jour*—, Teresa no teme mezclar su imaginación con su vida real al intentar, gracias al juego, vivir realmente sus fantasías, y esta tentativa establece también un vínculo con Séverine. Cabe añadir que la creación de este vínculo, gracias a esta vida imaginaria activa y compleja, presenta a la heroína sauriana anterior, Teresa —Geraldine Chaplin— en *Stress es tres, tres* (1968), como una primera etapa hacia la Teresa de *La madriguera*, ya que se trata de otra burguesa aparentemente superficial y posiblemente infiel. En una escena en la que Teresa está sola e imagina estar hablando con su esposo Fernando, afirma “Yo no soy un objeto”, un diálogo que no figura en el guion y, por lo tanto, que fue improvisado en el momento del rodaje, a lo mejor por la propia Geraldine Chaplin.¹¹

10 “En *Peppermint* lo [el sueño] rodé en blanco y negro y esto me fastidia muchísimo porque luego vi que en *Belle de Jour* Buñuel lo ha rodado también en color. Hay una integración muy clara de la realidad y la alucinación en la película de Buñuel” (José María PALÁ, Jos OLIVER, *op. cit.*).

11 Cf. Arnaud DUPRAT, *Les films de Carlos Saura et Geraldine Chaplin, entre correspondance et identification*, Lormont, Le bord de l'eau, 2018, collection “Ciné-mythologies”, p. 199.

Este dato es importante ya que sabemos que la creación de la Teresa de *La madri-guera* se benefició de la participación de la actriz, con Rafael Azcona y Saura, en la escritura del guion de la película. El director reconoció que *La madri-guera* fue “una idea de Geraldine Chaplin”¹² y que “le debe mucho a Geraldine, porque muchas de las cosas que hay en la película son cosas o vividas directamente por ella o que le contaron, recuerdos del colegio, conversaciones con amigas. Cosas que están allí naturalmente traspuestas.”¹³ Esta voluntad de “realismo” del punto de vista femenino, que se expresa sobre todo en las fantasías y los deseos que permiten divisar poco a poco quién es realmente Teresa, más allá de la máscara que lleva en sociedad, remite al trabajo de Buñuel y Carrière en el guion de *Belle de Jour*, ya que tenían también la voluntad de plasmar en la película fantasías y ensueños “reales” tal como lo contó Carrière:

Au fur et à mesure qu'on travaillait [...] s'est développée cette idée que la “réalité” n'est pas plus réelle que l'imaginaire, n'est pas plus vraie. Nous sommes faits de l'un et de l'autre. Notre imaginaire qui est en nous est tout aussi vrai et toute aussi puissant que ce que nous appelons la réalité. Et cette idée que cette réalité n'est pas vraie, nous avons pensé la traiter de manière systématique comme un roman de gare pour la frapper d'irréalité tandis que les fantasmes étaient tous vrais. Les fantasmes de *Belle de Jour* nous ont tous été racontés par quelqu'un. Il n'y en a pas un que nous ayons inventé. Nous n'avons rien inventé dans l'imaginaire. C'est ce qui donne au film son étrangeté. C'est un monde renversé, comme à l'envers. C'est ce qui est d'ordinaire considéré comme faux qui est vrai. Et vice versa.¹⁴

En *La madri-guera*, esta expresión progresiva de lo femenino, de la verdad de Teresa y de su matrimonio con Pedro, desemboca en el asesinato de éste por ella, lo que recuerda la agresión de Pierre en *Belle de Jour* —notemos que los maridos llevan el mismo nombre—, disparado por cierto no por su mujer sino por Marcel, el amante de Séverine, pero como consecuencia de las artimañas de ésta. En este sentido, Teresa va más allá de lo que hace Séverine ya que, si la tentativa de asesinato de Pierre pudo inconcientemente motivar su relación y su comportamiento con Marcel, Teresa dispara ella misma varias veces a Pedro y lo mata.

12 Carlos SAURA, *op. cit.*, p. 198.

13 Enrique BRASÓ, *op. cit.*, p. 236.

14 Entrevista realizada en París el 31 de julio de 2004.

De Saura a Buñuel, de *La madriguera* a *Tristana* y *Le charme discret de la bourgeoisie*

La madriguera se presentó en selección oficial del festival de Berlín, que tuvo lugar de finales de junio a principios de julio de 1969. Saura se encontró en competición con Buñuel que presentaba *La voie lactée*. En esta película, a Saura le fascinó la escena en la que un personaje oye los tiros que imagina su vecino de picnic. Este imaginario compartido remite a lo que intentó hacer —de manera menos explícita— en la secuencia de Santa Catalina de su film, en la que no sabemos si las imágenes de las niñas jugando son soñadas por Pedro, o recordadas-imaginadas por Teresa, o compartidas por los dos en un momento de simbiosis espiritual. De hecho, Saura recordaría luego esta escena de *La voie lactée* en *Ana y los lobos* (1973).¹⁵ En cuanto a Buñuel, es llamativo constatar que *Tristana*, la heroína del filme que estaba a punto de rodar de octubre a diciembre de 1969 en España, mataría a su esposo durante el desenlace, como Teresa en *La madriguera* aunque no lo hiciera de manera tan violenta. Recordemos que, si esta adaptación de Benito Pérez Galdós fue escrita por el cineasta con Julio Alejandro en 1962, *Tristana* tenía que acabar con la secuencia de la merienda compartida con los curas. Se añadió el nuevo final solamente durante las últimas modificaciones en julio de 1969.¹⁶

Además de una heroína criminal, la estructura de *Tristana* parece inspirarse de la de *La madriguera*. En efecto, a través de los despertares sucesivos de *Tristana* y de don Lope, cuyas pesadillas se insertan en el relato primero como una continuidad de éste y, por lo tanto, sin presentarse como una pesadilla como ya era el caso de las de Teresa y de Pedro, y a través de las imágenes retrospectivas al final, *Tristana* turba las marcas distintivas entre relato primero y relatos secundarios, y mezcla, sobre todo, la subjetividad y las fantasías de sus dos personajes,¹⁷ impidiendo así a los espectadores determinar dónde se sitúan la realidad, el sueño y quiénes son los posibles soñadores.

15 Reivindica esta influencia evocando la escena en la cueva entre Fernando y Ana, en la que imaginan y oyen la misma música: “en la cueva del eremita, no hago más que tomar [...] lo que Buñuel hizo en *La vía láctea*. Buñuel allí manejaba maravillosamente el efecto de la transmisión de pensamiento” (*Punto*, 11/08/1974).

16 La carta en la que Buñuel habla a Ducay de este final es del 20 de julio, o sea, de después del final del festival de Berlín. Cf. Jo EVANS, Breixo VIEJO (ed.), *op.cit.*, p. 599.

17 ¿Dónde empieza realmente la pesadilla de *Tristana*? ¿Y la de Lope? ¿Ésta incluye la de *Tristana*? ¿Qué significa el final retrospectivo? ¿Significa que un personaje ha enunciado toda la película? ¿Se trataría de Lope quien recordaría toda su vida con *Tristana* antes de fallecer, o se trataría de *Tristana* quien imaginaría, desde el momento de la primera secuencia del filme, la vida que le espera con Lope?

Buñuel desarrollaría esta estructura en *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), de manera más visible y teórica que en *Tristana*, gracias a una historia insignificante y a personajes voluntariamente sin mucho espesor psicológico. Los despertares sucesivos de M. Sénéchal, M. Thévenot y Rafael permiten, es verdad, identificar las secuencias anteriores como oníricas, pero, al no indicar claramente cuando empiezan los sueños, confunden la realidad y la imaginación, los relatos primero y secundarios. Además, al insertar unos ensueños en otros, las subjetividades de los personajes se mezclan e impiden cualquier comprensión única y definitiva de la obra.

También la figura de la heroína criminal vuelve en una secuencia de este nuevo film, con el personaje de la madre del teniente, en un recuerdo personal que éste cuenta y que parece ser más bien un sueño, ya que el género fantástico de este relato secundario se opone al realismo que ha presentado el relato primero hasta este momento aunque, es verdad, la falta de reacción de las tres burguesas que escuchan al teniente ya nos indica que esta realidad diegética se aleja de la del espectador al ser posiblemente onírica. En efecto, la madre del teniente ya está muerta y su fantasma vuelve para pedir a su hijo adolescente que mate a su esposo —un militar— quien en realidad no es su padre. La madre le explica que su verdadero padre es su amante y que su marido, al enterarse de que su mujer le era infiel, lo mató en un duelo. Concretamente, le explica que debe coger un veneno que se encuentra en el cuarto de baño y echarlo en el vaso de leche que el marido suele beber en su habitación durante la noche cuando se despierta. El adolescente lo hace y su relato termina con los fantasmas de la madre y del amante que miran al padre agonizando en su cama. De esta forma, esta heroína mira la muerte de su esposo quien fallece en su cama de noche, como Lope bajo la mirada de Tristana.

De Buñuel a Saura, de *Le charme discret de la bourgeoisie* a *Cría cuervos* y *Elisa, vida mía*

Por otra parte, este pequeño resumen del relato del teniente evoca por supuesto la historia que cuenta *Cría cuervos*. En esta película, tenemos también a un padre militar y acomodado, muy frío con sus hijas, y a una madre que ya ha fallecido al principio de la historia, pero que interviene varias veces, o en recuerdos, o gracias a apariciones fantasmáticas —sin ningún efecto terrorífico tal como en el film de Buñuel—. La madre sauriana es también una esposa infeliz. Ana, como el teniente, utiliza un medicamento que le ha dado la madre y que echa en un vaso de leche

dejado en la habitación al lado de la cama para envenenar a su padre. Las diferencias son que, en *Cría cuervos*, Ana no mata realmente a su padre ya que lo que le da es solamente bicarbonato; que la madre sauriana no es infiel, sino que al revés la engaña el esposo —de hecho, éste fallece de un ataque cardíaco cuando está en la cama con su amante—; y que el fantasma no pide a Ana que mate a su padre, sino que la iniciativa de la venganza es propia de la niña porque fue testigo de la desgracia de su madre en su matrimonio, tal como lo explica la propia Ana adulta. En el caso del teniente —que cuenta también esta historia desde la perspectiva de la edad adulta—, que el crimen haya sido un sueño o la realidad, que el fantasma haya sido real o el producto de su imaginación, el impacto de esta historia en él es aún notable ya que la cuenta a tres desconocidas. Como un guiño por parte de Saura a Buñuel, en un plano de su film, vemos a la niña Ana en un pasillo que anda extendiendo los brazos y tocando las paredes de cada lado con las manos, como lo hace también el futuro teniente.

En cuanto a las secuencias de recuerdos infantiles en *Le charme discret de la bourgeoisie*, Saura escribió a Buñuel en una carta del 10 de noviembre de 1972:

[...] los recuerdos (supongo de la infancia) tienen tal fuerza y presencia, y están tan descaradamente introducidos en la narración que automáticamente has dado ese salto tan difícil (en el cual creo que estamos más de uno comprometidos) de pasar de la realidad inmediata a esa otra imaginativa, soñada o alucinada. Salto maravilloso cuando la realidad coherente dentro de una narración tradicional se convierte en pesadilla nocturna. [...] Una cosa que me ha preocupado es la presencia sistemática de la muerte en el film. La mayor parte de los sueños-realidades terminan o se frustran con la muerte, muerte generalmente violenta, casi suicidio a veces. No recuerdo esa presencia casi obsesiva de la muerte en ninguna de tus otras películas.¹⁸

En otra carta, añadió:

me gustaría decirte cuánto me inquietan esas imágenes [...] Y esas irrupciones de personajes ocasionales que aparecen y desaparecen para contarnos cualquier historia infantil: el pasillo de la casa materna, la luz amarillenta de aquellos años, los armarios gigantescos llenos de misterios, luminosas puertas al final del corredor. Lo hemos soñado juntos, lo vimos y hemos tratado de rescatar esas imágenes del olvido.¹⁹

¹⁸ *Ibidem*, pp. 667-668.

¹⁹ Carlos SAURA, "Carta a Luis Buñuel", en Jesús ÁNGULO, Joxean FERNÁNDEZ (ed.), *Luis Buñuel*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2020, pp. 19-21, p. 21.

Si estas dos cartas ponen de manifiesto de nuevo la correspondencia entre los dos cineastas, notemos sin embargo que otra diferencia importante es que, en *Cría cuervos*, no se trata de un niño sino de una niña, lo que permite a Saura dar a Geraldine Chaplin dos papeles: María la madre y Ana adulta. Si se puede ver a Ana como un doble cinematográfico del director —éste tuvo también una madre pianista que debió abandonar el piano al casarse²⁰ y la niña es, según Geraldine Chaplin, “la niña observadora, que tiene el poder de crear un mundo oscuro”²¹—, se puede notar también en la película una dimensión personal por parte de la actriz. Después del nacimiento de Shane, el hijo de la pareja en 1974, Geraldine Chaplin encarna aquí a una madre. Reconoció poco después del estreno: “Estoy muy satisfecha de lo último que he hecho en cine con Carlos. En *Cría cuervos* he dejado de ser la peligrosa extranjera de siempre”²². Más tarde, explicó también que el recuerdo de su madre Oona O’Neill determinó su encarnación de María.²³ Esto puede explicar que, a la diferencia de la madre buñueliana, la sauriana ya no es una mujer peligrosa dominada por sus deseos y sus pulsiones mortíferas.

Esta implicación personal doble, o sea tanto por parte del director como por parte de la actriz, parece determinar también la estructura del relato de la película en la que las intervenciones de Ana adulta —o sea Geraldine Chaplin en pantalla— hacen que se inserten tres relatos secundarios dentro del relato primero. Si los límites del primer relato secundario se reconocen claramente y distinguen éste del relato primero sin ambigüedad, los límites del segundo y aún más del tercero son más borrosos²⁴. De esta forma, se mezclan las dos fuentes enunciativas —el narrador primero al que se suele dar la identidad del director y la narradora secundaria Ana a través de la cual se vislumbra a Geraldine Chaplin²⁵— y, gracias a esta ambigüedad,

20 Saura presenta a su madre como una “artista —si hubo de verdad un artista en la familia, fue ella—, artista frustrada como muchos grandes artistas [...]. Tocaba el piano como una virtuosa, fue profesional algún tiempo antes de casarse y siempre conservó una envidiable sensibilidad para la música” (Carlos SAURA, *op. cit.*, p. 59).

21 José Luis LÓPEZ LINARES, *Retrato de Carlos Saura*, Arte-Zebra Producciones, 2004.

22 Juan MANZANO, “Geraldine no cría cuervos”, *Arriba*, 07/03/1976, pp. 25-26, p. 26.

23 “Yo imitaba a mi madre”, dijo ella. José Luis LÓPEZ LINARES, *Geraldine en España*, Lopezlifilms, 2006. Explicó después: “Je crois, et c’est assez clair dans mes souvenirs, que la mère du film, dans sa relation avec sa fille, était la mère que j’aurais voulu avoir. [...] Avec ma mère, cela n’a jamais été vraiment possible parce qu’il y avait mon père. J’ai créé cette relation à l’écran un peu comme mon père a créé *The Kid*. [...] C’était aussi l’histoire de la mère de Carlos : elle était pianiste et a abandonné le piano pour se consacrer à sa famille. Elle l’a toujours reproché à son mari” (Arnaud DUPRAT, *op. cit.*, pp. 202-203).

24 Cf. *Ibidem.*, pp. 157-160.

25 Notemos que siempre Ana adulta cuenta su pasado directamente al espectador con una mirada a cámara que rompe la ilusión ficcional, permitiendo así el reconocimiento de la identidad de la actriz, más que del personaje. Cf. *Ibidem.*

el filme alcanza lo que se puede definir como la poética sauriana, a saber, una realidad onírica que estriba en confusiones enunciativas y espacio-temporales. Incluso podemos decir que *Cría cuervos* la consigue mejor que el film anterior de Saura, *La prima Angélica*, en el que ya tenemos confusiones espacio-temporales y una mezcla entre realidad e imaginación, pero sin tener confusiones enunciativas ya que el único personaje que sueña en esta película es el protagonista. De esta forma, a partir de la influencia del cine de Buñuel, el cine de Saura supera la mera cita intertextual y desarrolla plenamente su poética al reconocer, en la propia estructura de su relato que se basa en una enunciación dual, una cierta identificación con Geraldine Chaplin a quien el director no veía solamente como una actriz o una colaboradora, sino como un verdadero alter ego: “hablar a estas alturas de Geraldine es difícil para mí, es como si estuviera hablando de mí mismo.”²⁶

Este fenómeno se desarrolla en *Elisa, vida mía* y alcanza un cierto acabamiento. De nuevo, podemos divisar en la historia de esta relación padre-hija muy estrecha a nivel personal y espiritual, la posible implicación mutua de Saura y de Geraldine Chaplin. Sabemos que el cineasta escribió esta historia de un padre enfermo después de la enfermedad de su propio padre.²⁷ Además, Marcel Oms estableció una correspondencia entre Luis, el padre, y Charles Chaplin: “Geraldine dont on ne peut citer le nom sans évoquer celui en qui le cinéma eut un de ses plus grands maîtres, n’est-elle pas aussi marquée jusque dans son interprétation par cette féroce dialectique d’attirance-répulsion qu’une fille peut éprouver pour un père aussi fascinant?”²⁸ Por su parte, Jacques Goimard subrayó otro vínculo entre Charles Chaplin y Elisa la hija: “il y a peut-être l’écho étouffé d’une voix proche de la tombe, un reflet de Charles Chaplin, qui tout enfant fut abandonné par un père artiste, le retrouva et le “copia”; puis le revit presque à l’agonie.”²⁹ Podríamos así percibir a Luis y Elisa, gracias a su correspondencia imaginaria y artística, como dos proyecciones del cineasta y de la actriz. De hecho, cuando se estrenó la película, Saura habló de la “tiranía paterna ejercida momentáneamente por mí”³⁰ sobre Geraldine Chaplin.

26 Carlos SAURA, “Los ojos vendados, una denuncia contra la tortura”, *El País semanal*, n. 57, 14/05/1978, pp. 6-7, p. 6. Al evocar *Elisa, vida mía*, hablará de “un reflejo mutuo” (Duarte MIMOSO-RUIZ (dir.), *Lectures d’Elisa, vida mía*, Strasbourg, Publications de l’Institut d’Études Ibériques, Université de Strasbourg 2, n. 1, 10/1983, p. 17).

27 Cf. MIMOSO-RUIZ, D., *op. cit.*, pp. 8 y 4. Añadamos que Saura recuerda de su padre un talento para inventar historias: “[...] nos contaba cuentos que inventaba, no carentes de ingenio, incluso recuerdo alguno de desbordante inventiva [...] Mi padre tenía imaginación y talento para escribir; talento que descuidó enfrascado en sus libracos de normas y leyes” (SAURA, C., *op. cit.*, p. 125).

28 OMS, M., *op. cit.*, p. 123.

29 Jacques GOIMARD, “L’insolite dans *Elisa, vida mía*”, Eliane LAVAUD (dir.), *Voir et lire Carlos Saura*, Colloque international de Dijon, Hispanística, Dijon, 1984, pp. 177-188, p. 184.3.

30 Carlos SAURA, “Carlos Saura escribe sobre su última película”, *El País semanal*, n. 21, 20/02/1977, pp. 4-5.

Si el tema del deseo sexual y amoroso frustrado que provoca el crimen vuelve en este filme —la desconocida asesinada en la carretera, la amante del esposo muerta en su piso—, el tema que domina es el de la dominación de la hija —y de su imaginario— por parte de su padre, hasta una sustitución identitaria en los textos literarios de Luis, en los que el yo narrativo reivindica la identidad de Elisa, y en los relatos orales que los dos imaginan juntos. La estructura enunciativa del relato cinematográfico, aún más compleja que en *Cría cuervos*, tiende a poner en escena cómo la hija resiste y al mismo tiempo acepta los juegos del padre, hasta la muerte de éste y la emancipación de ella ya que, al retomar el texto literario de Luis, ésta se apodera de este texto y lo hace suyo. Si este fenómeno puede reflejar la correspondencia artística entre Saura y Geraldine Chaplin, no nos olvidemos de que el padre se llama Luis —encarnado además por Fernando Rey, actor eminentemente buñueliano después de *Viridiana*, *Tristana*, *Le charme discret de la bourgeoisie* y *Cet obscur objet du désir* que iba a estrenarse solamente unas semanas después de *Elisa, vida mía*³¹—. Podría así reflejar también el sentimiento de Saura en cuanto a la influencia de Buñuel en su cine, en un momento en que reivindica ser el autor exclusivo de sus películas.³² En efecto, la relación entre Elisa y Luis, hecha de fascinación mutua y de deseo de emancipación por parte de la hija, encuentra un eco en las diferencias de significado provocadas por dos escrituras cinematográficas bastante similares. Si *Elisa, vida mía* presenta un relato estructurado en relatos primero y secundarios que producen confusiones enunciativas, como ocurre en los últimos relatos buñuelianos, a la diferencia de estos, en los que dichas confusiones tienen como consecuencia impedir al espectador acceder a una comprensión única y racional de los hechos, las confusiones enunciativas de *Elisa, vida mía* son la expresión de la correspondencia espiritual que se establece entre la heroína y su padre. Del mismo modo, en cuanto a la influencia de Geraldine Chaplin, es importante subrayar el hecho de que, a pesar de la correspondencia espiritual y literaria entre

31 Fue el propio Buñuel quien aconsejó a Saura que trabajara con Fernando Rey (Cf. Carlos SAURA, *op. cit.*, p. 206). En cuanto al personaje, Saura escribió: “Había en ese personaje mucho de muchos conocidos, y algo de Buñuel, pero del Buñuel que nunca se mostraba en público: el hombre solitario y sensible, amigo de sus amigos, que se emocionaba al reencontrar los parajes nunca olvidados, y que frecuentemente soñaba —o imaginaba que soñaba— con carne muerta, sebo, grasa animal” (*Ibidem.*, p. 207).

32 “Mi concepto de autoría es que uno es autor si se responsabiliza de lo que hace, y nada más [...] de lo bueno y de lo malo que haya en la película, el responsable soy yo, y me lo tienen que achacar a mí” (Miguel Juan PAYÁN, *El cine español actual*, Madrid, Ediciones JC, 2001, p. 166). En 1979, al hablar de la influencia de Buñuel en su cine, dijo: “Well, that could be true [...] But this saturation isn’t only from cinematic material [...] I’m saturated more with what I read, with the visual material I use, and of course, with life, friends, conversations [...] I refuse to accept [...] these simplistic identifications” (Linda M. WILLEM, *op.cit.*, p. 57). En 1988, afirmó: “If someone says that I had things in common with Luis Buñuel, I would not say no, but really I am self-taught.” (*Ibidem.*, p. 114).

Elisa y Luis, interviene en la historia el tema del desamor y de la ruptura sentimental con el marido, que se repetirá en *Los ojos vendados* (1978) y también en *Mamá cumple cien años* (1979), la última película de Saura con la actriz. Aunque, en este filme, la pareja diegética no se separa al final, el relato sencillamente lineal abandona las estructuras complejas de los filmes anteriores que podían reflejar la correspondencia entre los dos artistas y una autoría mutua en las obras. Como lo reconoció luego el propio cineasta: “esa ruptura se ve ya en *Mamá cumple cien años*, está ya allí.”³³

En 1977, se estrenó *Cet obscur objet du désir* que iba a ser la última película de Buñuel. Los filmes siguientes de Saura mostraron que seguía existiendo entre los dos cineastas una correspondencia de pensamiento. La temática del terrorismo en *Los ojos vendados* era también la del guion siguiente de Buñuel, *Agon* o *Une cérémonie somptueuse*,³⁴ y *Bodas de sangre* adapta Lorca cuando Buñuel tenía el proyecto de llevar a la pantalla *La casa de Bernarda Alba* con Sophia Loren y Ángela Molina.³⁵ Sin embargo, no sabremos nunca cómo *Agon* o *La casa de Bernarda Alba* hubieran dialogado con los filmes de Saura. En 1982, *Antonieta*, escrita con Carrière y en un momento en el que Saura ya estaba separado de Geraldine Chaplin, permitió el encuentro entre la poética sauriana y la búsqueda —siempre imposible— de la verdad que proponen las últimas películas de Buñuel, este tema no cuajando muy bien no obstante con la dimensión dramática de una historia femenina que necesitaba un relato más emocionante —como era el caso durante la colaboración con Geraldine Chaplin— que intelectual.³⁶ Esta búsqueda de la verdad volvería luego

33 *Cambio* 16, n. 522, 30/11/1981, p. 40.

34 Cf. Luis BUÑUEL, con la colaboración de Jean-Claude Carrière, *Agón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Instituto de estudios turolenses, Coll. “Luis Buñuel”, 1995.

35 Buñuel le propuso a la actriz española este proyecto en 1980 cuando le rindieron a este un homenaje en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (Cf. Jesús ÁNGULO, Joxean FERNÁNDEZ [ed.], *op. cit.*, p. 231). Sin embargo, este mismo año, Buñuel escribía a Eduardo Duca: “quiero prevenirle antes de mi decisión final e irrevocable de no hacer más cine, y ya no solo por razones de mala salud y edad avanzada, sino por auténtica repulsión que siento por mi oficio” (Jo EVANS, Breixo VIEJO [ed.], *op. cit.*, p. 740). Ya en 1970, el productor italiano Carlo Ponti, esposo de Sophia Loren, escribió a Buñuel para proponerle llevar a la pantalla la obra de Lorca. En 1977, Gustavo Alatríste pagó 100.000 dólares a Buñuel por adaptar la obra y 400.000 dólares por rodarla. El rodaje tenía que empezar a principios de 1978 (Cf. *Ibidem*, pp. 608 y 719). Ya había tenido el proyecto de llevar a la pantalla esta obra en Francia a finales de 1946. La tenían que producir Denise y Roland Tual, con la productora Synops. Cf. *Ibidem*, pp. 283-284.

36 José de la Colina subraya este juego intelectual como la particularidad de los últimos filmes de Buñuel: “mientras en la etapa mejicana predomina la densidad de las materias y la carnalidad de los personajes, en la etapa francesa se evaporan materia y carnalidad para dejar lugar a un juego casi abstracto de tipos y situaciones. Hay, digámoslo así, una densidad y una textura mexicanas en el cine hecho por Buñuel en Méjico, en el que casi desaparecen el jugueteo intelectual y el ajedrez de fantasmas (ideas o tipos de personajes más que personajes) de su último cine francés” (José DE LA COLINA, “Buñuel/Paz: vasos comunicantes”, en Octavio PAZ, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, pp. 11-26, p. 16).

en *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001), de manera bastante lógica ya que se trataba de “un homenaje irreverente”³⁷ al universo del cineasta de Calanda, pero sin la misma dinámica porque ya no participaba en la evolución de una poética o en el diálogo entre dos directores. Es realmente esta correspondencia de pensamiento —tema presente en *Antonieta* entre sus dos heroínas— que hace toda la singularidad del paralelismo entre las filmografías de Buñuel y de Saura. Al origen de este fenómeno, el tema del deseo amoroso y sexual que desemboca en el crimen, sirvió de lugar de encuentro entre los dos directores. Gracias a éste, se estableció un diálogo entre las dos filmografías durante el cual el tema cobró importancia y llevó las parejas diegéticas a una violencia cada vez más radical. A partir de *Le charme discret de la bourgeoisie* y *Cría cuervos*, Saura, bajo la influencia progresiva de Geraldine Chaplin, desarrolló su propia poética y, sin emanciparse nunca totalmente de su maestro, pudo dar a este tema un espesor psicológico, una complejidad humana notable sobre todo en los personajes femeninos, y desprenderse así de las representaciones no exentas de misoginia que puede vincular este tipo de tema. Por su parte, el cineasta veterano terminó usándolo más como una tela de fondo al juego intelectual que dominan sus últimas creaciones, sin provocar ya el impacto violento —sus primeras películas surrealistas— o emocional —los filmes del período mejicano— de antes de su colaboración con Carrière.³⁸

37 Carlos SAURA, *op. cit.*, p. 152.

38 Este fenómeno se nota muy bien si comparamos el recuerdo del teniente en *Le charme discret de la bourgeoisie* y *Cría cuervos*. Si tenemos con Saura una historia dramática que impactó y emocionó al público hasta hoy día, el posible impacto del relato del teniente con Buñuel se ve minimizado por la vuelta al relato primero, la falta de reacción de las burguesas y el tono burlesco de su frustración a la hora de consumir bebida o comida.