



BU ÑUE LIA NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

05
2026



BU ÑUE LIA NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

05
2026

BUÑUELIANA es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 2022 y editada por el Centro Buñuel Calanda en colaboración con Prensas de la Universidad de Zaragoza. Está dedicada a la difusión de la investigación científica sobre Cine y Vanguardias artísticas, y la producción literaria y cinematográfica de Luis Buñuel.



© De los autores

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza

ISSN (papel): 2951-6765

ISSN (digital): 2951-6773

Depósito legal: Z 729-2022

Contacto:

Centro Buñuel Calanda

c/ Mayor, 48. 44570 Calanda (España)

Tel.: (00-34) 978846524

e-mail: bunueliana@gmail.com

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

COMITÉS

DIRECTORES

Amparo Martínez Herranz, *Universidad de Zaragoza*
Jordi Xifra, *Universidad Pompeu Fabra*

COMITÉ DE REDACCIÓN

Vocales

Àngel Quintana, *Universidad de Girona*
Agustín Sánchez Vidal, *Universidad de Zaragoza*
Fernando Sanz Ferreruela, *Universidad de Zaragoza*

Secretaria

Blanca Torralba Gállego, *Universidad de Zaragoza*

COMITÉ EDITORIAL

François Albera, *Université de Lausanne*
Ana Asión Suñer, *Universidad de Zaragoza*
Mario Barro, *Universidad Nacional Autónoma de México*
Nancy Berthier, *Sorbonne Université / Casa de Velázquez*
Érik Bullot, *École nationale supérieure d'art de Bourges*
Valeria Camporesi, *Universidad Autónoma de Madrid*
Joaquín Cánovas Belchi, *Universidad de Murcia*
Julián Casanova, *Universidad de Zaragoza*
José Luis Castro de Paz, *Universidad de Santiago de Compostela*
Josetxo Cerdán, *Universidad Carlos III*
Lorenzo Codelli, *crítico cinematográfico, Singapur*
Jacqueline Collins, *University of Strirling*
Arnaud Duprat, *Université Rennes 2*
Pietsie Feenstra, *Université Paul-Valéry Montpellier 3*
Joxean Fernández, *Filmoteca Vasca / Nantes Université*
Ignacio Javier López, *University of Pennsylvania*
Carlos Losilla, *Universidad Pompeu Fabra*
Julio Gracia Lana, *Universidad de Zaragoza*
Fernando Gabriel Martín, *Universidad de La Laguna*
Adrian Martin, *film critic, Spain*
Toby Miller, *University of California & Universidad Complutense de Madrid*
María del Carmen Molina Barea, *Universidad de Córdoba*
Gonzalo M. Pavés Borges, *Universidad de La Laguna*
Pedro Poyato Sánchez, *Universidad de Córdoba*
Alfonso Puyal Sanz, *Universidad Complutense de Madrid*
Valeria de los Ríos, *Universidad Católica de Chile*
José Luis Sánchez Noriega, *Universidad Complutense de Madrid*
Vicente Sánchez-Biosca, *Universidad de Valencia*
Paul Julian Smith, *City University of New York*
Rob Stone, *University of Birmingham*
Charles Tesson, *Université Sorbonne Nouvelle, Paris*
Julia Tuñón, *Instituto Nacional de Antropología e Historia, México*
Breixo Viejo, *Hofstra University*
Teresa M. Vilarós, *Texas A&M University*
Guy Wood, *Oregon State University*

BUÑUELIANA 05 ÍNDICE

VARIA

Buñuel <i>online</i> . Apuntes sobre cinefilia digital en circuitos mainstream e informales en España. <i>Gabriel Doménech González</i>	9
Buñuel y la española: ¿una relación imposible o un paradójico tándem? <i>Julia Iriarte Vinyas</i>	31
<i>Pequeño equipaje para Tournage de La Voie lactée</i> : José María Berzosa en el set de Buñuel. <i>Francisco Javier Fernández Pérez</i>	51
El festín de los condenados. Huellas de Luis Buñuel en el cine de Francesc Betriu. <i>M.ª Soliña Barreiro</i> y <i>Albert Elduque</i>	65
Robert Eggers y Luis Buñuel. La utilización del personaje femenino como reflejo de la sexualización y opresión social de una época. <i>Nuria Rodríguez Ladrón</i>	79
Del realismo a la tragedia flamenca: la influencia del documental buñueliano en la obra musical de Carlos Saura. <i>Irene Alcalá Lizuain</i>	93
Contexto y producción del film performativo <i>El orador</i> (1928), de Ramón Gómez de la Serna. <i>Alicia Grueso Hierro</i>	107

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

<i>Goya</i> (mecanuscrito). Luis Buñuel	129
---	-----

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

XIFRA, J. y FRUCTUOSO, M., <i>Diccionario Buñuel</i> . Ramon Girona	225
HERRERA, J., <i>Buñuel lector. Biblioteca, libros, lecturas (1900-1938)</i> . Emeterio Díez Puertas	233
GARCÍA-AGUILAR, A., <i>Escritura para cine. Los guiones de Claudio y Josefina de la Torre</i> . Jordi Xifra	239
Propósito y alcance	245
Normas de publicación	247

VARIA

Buñuel *online*. Apuntes sobre cinefilia digital en circuitos *mainstream* e informales en España

Gabriel Doménech González¹

Universidad Camilo José Cela (UCJC)

RESUMEN: Este artículo pretende analizar la presencia de la obra de Luis Buñuel en internet, para en último término reflexionar sobre las formas de acceso al acervo cinematográfico que ofrece internet a la cinefilia española. Lo hará investigando, por un lado, los circuitos comerciales donde se ofrece cine como parte de una oferta audiovisual; y por otro, las redes informales, comúnmente denominadas ‘piratas’. El examen de la presencia de los filmes de Buñuel en circuitos informales nos permitirá dilucidar en qué medida éstos permiten acercamientos más abiertos, enciclopédicos y alejados de clichés historiográficos a su obra. Por último, mostraremos algunos de los sesgos culturales y comerciales a los que está sujeta la abundante presencia de la filmografía de Buñuel en las plataformas de contenidos ‘bajo demanda’.

Palabras clave: Luis Buñuel, cinefilia, piratería *online*, plataformas SVOD, historia cultural.

ABSTRACT: This article aims to analyse the presence of Luis Buñuel’s work online, with a view to ultimately reflecting on the ways in which the internet provides Spanish cinephiles with access to film heritage. It will do so by investigating, on the one hand, the commercial channels where films are offered as part of an audiovisual package; and on the other, the informal networks, commonly referred to as ‘pirate’ sites. Examining the presence of Buñuel’s films in informal channels will enable us to determine the extent to which these allow for more open, encyclopaedic approaches to his work, free from historiographical clichés. Finally, we will highlight some of the cultural and commercial biases to which the extensive presence of Buñuel’s filmography on SVOD content platforms is subject.

Keywords: Luis Buñuel, cinephilia, online piracy, SVOD platforms, cultural history.

RÉSUMÉ: Cet article vise à analyser la présence de l’œuvre de Luis Buñuel sur Internet, afin de mener une réflexion sur les modes d’accès au patrimoine cinématographique que propose Internet aux cinéphiles espagnols. Pour ce faire, il s’intéressera, d’une part, aux circuits commerciaux où le cinéma est proposé dans le cadre d’une offre audiovisuelle et, d’autre part, aux réseaux informels, communément appelés « pirates ». L’examen de la présence des films de Buñuel dans les circuits informels nous permettra de déterminer dans quelle mesure ceux-ci permettent des approches plus ouvertes, encyclopédiques et éloignées des clichés historiographiques, de son œuvre. Enfin,

¹ Dirección de contacto: gabriel.domenech@ucjc.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8438-7879>

nous mettrons en évidence certains des biais culturels et commerciaux auxquels est soumise la présence abondante de la filmographie de Buñuel sur les plateformes de contenus de vidéo à la demande par abonnement.

Mots clés: Luis Buñuel, cinéphilie, piratage en ligne, plateformes de SVOD, histoire culturelle

Introducción

Este texto nace de un doble interés y alberga, por ello, dos propósitos entrelazados. Por una parte, aspira a abrir una nueva vía de investigación para la obra y el legado de Luis Buñuel en un contexto de transformación digital del acceso al patrimonio cinematográfico, así como de su conservación. Por otra, de forma más general, las siguientes páginas buscan contribuir a una historia cultural del consumo *online* de cine en España. Se trata de un objetivo más ambicioso si cabe, en la medida en que éste es uno de los primeros artículos académicos que abordan la llamada ‘piratería digital’ en España no como problema, sino como fenómeno de múltiples aristas. Por supuesto, el examen y la contextualización histórica de dicho fenómeno irá acompañado de una reflexión en torno a prácticas *mainstream* consolidadas, es decir, las plataformas *online* de contenidos audiovisuales comercializados, que en la actualidad tienen un peso cultural mucho mayor que esos otros modos de economía informal que aún hoy perviven en internet. Aquí argumentaremos que existe una relación simbiótica entre ambas formas de circulación, que por otra parte han hecho replantearse el modo en que consumimos películas y nos acercamos a la Historia del Cine.

Este artículo sostendrá que, a pesar de lo que afirman otros estudios, la piratería no es ni fue “el mayor enemigo de las plataformas VOD”,² o al menos, que no deberíamos concebir ambas fuerzas en términos tan opuestos. Más bien, unas y otra constituyen las dos caras de una moneda, la de la distribución *online* del audiovisual, que lleva ganando hegemonía tecnológica, económica y sociocultural desde inicios de los años 2000. Es más, como luego desarrollaremos, fueron precisamente las formas de consumo ‘piratas’ las que pavimentaron la familiarización de internautas con las tecnologías y formas culturales que hoy usan las principales compañías de SVOD (Subscription Video on Demand/Vídeo bajo demanda en suscripción) y PPV

2 FABELO GONZÁLEZ, R. y GERTRÚDIX BARRIO, M., “La piratería audiovisual en internet y el vídeo bajo demanda: Un análisis conjunto a través del periodismo de datos”. SAID-HUNG, E. DURÁN RUIZ, F.-J. (eds.) *Educación, participación y escenarios digitales. Debates sobre la mediación digital en el siglo XXI*, Sevilla, Comares, 2017. p. 32.

(Pay-per-View/Pago por Visionado), que suelen agruparse bajo el rubro de empresas de servicios OTT (Over-the-Top).³ Conviene, entonces, entender a redes formales e informales de distribución como nodos en los que perviven, bien que profundamente modificadas por las estructuras tecnológicas, formas de acercarse al cine y de socializar con él; en resumen, como vehículos para nuevas y viejas formas de cinefilia.

A través de la circulación *online* de la filmografía de Luis Buñuel, uno de los nombres más relevantes del canon cinéfilo en diferentes épocas,⁴ queremos examinar el modo en que la cinefilia cibernética se relacionó con sus objetos de adoración a través de formas de socialización, coleccionismo y una frágil política de preservación. A su vez, el examen de la presencia de los filmes de Buñuel en foros y páginas legales o ilegales nos permitirá dilucidar la circulación internacional del cineasta aragonés, y preguntarnos en qué medida estas comunidades *online* permitieron nuevos acercamientos, más abiertos, enciclopédicos y alejados de clichés historiográficos, a su obra. Por último, el artículo mostrará algunos de los sesgos culturales y comerciales a los que está sujeta la (importante) presencia de la filmografía de Buñuel en las plataformas de contenidos ‘bajo demanda’. La cuestión que animará el texto será, entonces, muy sencilla: ¿cómo accede el público internauta a las películas de Luis Buñuel? Y, ¿qué implican determinadas condiciones de acceso desde el punto de vista de la difusión y preservación de un legado cinematográfico?

Apogeo de la distribución *online* de cine

Podemos ejemplificar el cambio acaecido durante las últimas dos décadas en la distribución de cine con un caso directamente extraído del legado buñueliano. Hace no tanto tiempo, la recuperación para formato doméstico de *Cela s'appelle l'aurore* (*Así es la aurora*, Luis Buñuel, 1956) habría impactado positivamente en la comunidad cinéfila. *Cela s'appelle l'aurore* es uno de los considerados filmes menores de Buñuel, que sin embargo está siendo objeto de creciente atención académica junto a otros de

3 Una plataforma de servicios OTT proporciona contenidos integrados de audio, vídeo y otras modalidades a través de internet. Para un examen amplio sobre las plataformas de visionado legal en internet, incluida un análisis de las principales compañías OTT, recomendamos JOHNSON, C. *Online TV*, Londres y Nueva York, Routledge, 2019.

4 Para una valoración de la importancia de Luis Buñuel para diversas generaciones de cinéfilos, recomendamos la lectura de: D'LUGO, M., SMITH, P.-J., "Auteurism and the Construction of the Canon", LABANYI, J., PAVLOVIC, T. (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*, Londres, Nueva York, Routledge, 2013, pp.113-150; ALEGRE, L., "No es país para Luis Buñuel". ANGULO, J., FERNÁNDEZ, J. (eds.) *Luis Buñuel*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2020, pp. 155-170; Díez Puertas, E., *Precisiones sobre Tierra sin pan, de Luis Buñuel*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024, pp. 183-221.

sus trabajos, como *La mort en ce jardin* (Luis Buñuel, 1956).⁵ Ambos salieron al mercado de la mano de una prestigiosa empresa de distribución francesa, Tamasa, con el concurso de TF-1, la principal cadena de televisión francesa, y del CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image Animée). Esta asociación de empresas privadas e instituciones públicas pusieron en circulación copias del original cuidadosamente restaurado en 4K para luego obtener versiones para vídeo doméstico, en DVD o Blu-Ray. La meticulosidad de esta labor y su posible impacto en la reconsideración de la obra menos canónica de Buñuel apenas encontraron eco en unas pocas revistas de crítica cultural en Francia, como *Cahiers du Cinéma* o *Les Inrockuptibles*.

Podemos entender esta edición para coleccionistas, y en general al DVD —una de las pocas formas populares que existen para acercarse al cine pretérito, a eso que llamamos patrimonio audiovisual—, como reliquias de un tiempo pronto a desaparecer. Parece ya un hecho que el mercado del vídeo doméstico está retrocediendo frente a la imparable competencia del *streaming*. Así lo demuestra el último informe de tendencias del Observatorio Europeo del Audiovisual Lumière, de 2025, que arroja cifras incontestables: el mercado total del vídeo doméstico en Europa perdió casi dos tercios de sus ingresos entre 2014 y 2023 (hasta los 2800 millones de euros), así como su cuota de mercado alcanzó sólo un 5% del total, frente al 95% de los servicios por suscripción.⁶

El informe explica que la caída se debe al “desplome del comercio minorista” y a que “la gente prefiere pagar por el acceso a una amplia biblioteca de contenidos, [por lo que] no es de extrañar que, tras el despegue del SVoD en 2015, el mercado físico del vídeo comenzara a caer dos veces más rápido en términos de media anual”.⁷ Cabe poca duda, entonces, de que el consumo *online* de cine ha venido para quedarse, y que la industria cultural fía ya gran parte de su potencial de distribución y exhibición a las nuevas ventanas digitales. Este cambio tecnológico, industrial y socioeconómico no solo implica unas lógicas de consumo, sino también, y más importante, unas de acceso. A continuación, describiremos, de manera necesariamente breve y abocetada, algunas de dichas lógicas.

5 Véanse, por ejemplo, VEGA, A. “Buñuel, desde la vanguardia al compromiso. Entre Menjant garotes y Así es la aurora”, *Buñueliana. Revista de cine, arte y vanguardias*, n. 3, 2024, pp. 71-103; o JAVIER LÓPEZ, I. “Una imposible inocencia: *La mort en ce jardin* (1956) de Luis Buñuel”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 98, n. 5, 2021, pp. 471-490.

6 European Audiovisual Observatory. *Key Trends 2025. Television, Cinema, Video and On-Demand Audiovisual Services - The Paneuropean Picture*. Council of Europe, 2025, pp. 46-47. <https://rm.coe.int/key-trends-2025-en/1680b4e91d>. A menos que se indique lo contrario, las traducciones corren a cargo del autor.

7 *Ibidem*, p. 46.

Culturas del cine *en línea*

Teóricos como Ramon Lobato,⁸ Virginia Crisp⁹ o Nicholas A. John¹⁰ abogan por una comprensión matizada entre economías formales e informales en internet, y sugieren que fueron las segundas, surgidas al calor del auge de la Word Wide Web las que, en último término, habrían facilitado la asimilación cultural de las plataformas comerciales OTT como medio válido para disfrutar del cine, así como de otros medios de expresión, como la música. En otras palabras, fue la llamada piratería la que acostumbró a una audiencia no especializada a ‘consumir’ (legalmente) contenidos en la esfera digital, y no la épica empresarial a la que se suelen asociar los negocios del VOD.¹¹ Podemos entender piratería y negocios OTT como partes de un proceso, en palabras de Jullier y Leveratto, de *atomización, domesticación* del consumo, así como de *desmaterialización* de los soportes, todas ellas condiciones materiales y socioculturales de la cinefilia posmoderna.¹² Esto es, debemos entender ‘foros piratas’ y ‘plataformas SVoD’ como diferentes estadios de una evolución a través de la cual las audiencias fueron circunscribiendo su consumo a lugares privados, domésticos, y a su visionado en términos cada vez más desmaterializados, independientes de un soporte analógico, ya fuera una moviola, un aparato de proyección, un televisor, un VHS o un Blu-Ray.

Primero con la música y después con el cine, la subida de contenidos a la Red y su posterior circulación en webs más o menos articuladas fue generando una ramificación de las culturas cinéfilas que ya existían en el mundo *offline*. La expansión, desde finales de los años noventa y primeros 2000, de protocolos de intercambio P2P (*peer-to-peer*),¹³ *cyberlockers* como Megaupload o Rapidshare¹⁴ o las primeras

8 LOBATO, R., *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Distribution*. Nueva York, Palgrave MacMillan, 2012.

9 CRISP, V., *Film Distribution in the Digital Age. Pirates and Professionals*. Nueva York, Palgrave MacMillan, 2015.

10 JOHN, N. A. *The Age of Sharing*. Londres, Polity Press, 2017.

11 Las visiones críticas sobre los valores y la formación de empresas y grandes emprendedores contemporáneos pueden encontrarse en autores como KLEIN, N., *No logo. El poder de las marcas*, Barcelona, Booklet, 2011; o en RENDUELES, C., *Contra la igualdad de oportunidades*, Barcelona, Seix Barral, 2020.

12 Para una explicación más detallada sobre este proceso, véase JULLIER, L. y LEVERATTO, J.-M., *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2012, pp. 171-198.

13 Los protocolos P2P implican el intercambio de información y archivos entre dos o más terminales interconectados, sin que exista una jerarquía neta entre clientes y proveedores. Estos sistemas, de funcionamiento horizontal y descentralizados, comenzaron a ganar popularidad tras el lanzamiento de Napster en 1999, e incluyen algunos de los protocolos de búsqueda e intercambio de películas más populares y resilientes, como eMule, GNula o BitTorrent.

14 *Cyberlockers*, o servicios de almacenamiento de archivos, permiten (normalmente previo pago) la subida de ficheros a una nube digital, desde donde pueden descargarse a los discos duros de los usuarios. A diferencia de

tecnologías de *streaming* digital —en España conoció un éxito singular el portal Pelis Yonkis— dieron lugar a diversos sitios *online*, por entonces en un limbo alega, que alojaron a su vez a diversas comunidades de individuos afines. Varias de ellas, como apuntamos más arriba, conservaban características de lo que varios estudiosos denominan “cinefilia clásica”, esto es, “una posición ritualizada frente al cine [que combinaría la] mirada fascinada [hacia el fenómeno fílmico con un sentimiento] de erudición y distinción [frente a la cultura de masas]”.¹⁵ Podríamos añadir a estos rasgos dos que resultan cruciales en nuestra investigación: el culto al autor cinematográfico —casi siempre un director—, con la consecuente creación de panteones de nombres, títulos y tendencias; y el interés por la conservación y preservación del legado cinematográfico, íntimamente relacionada con prácticas coleccionistas, según sugería Abigail De Kosnik.¹⁶ Pero, si asociamos la cinefilia a un movimiento subcultural —en el que fue hegemónica una sensibilidad específicamente francesa— que privilegiaba espacios de culto y socialización físicos y tangibles, tales como filmotecas, museos, salas de arte y ensayo o aulas universitarias, los nuevos *sites* digitales proponen otros lugares de disfrute e interacción, no circunscritos a un espacio único y fijo, y por tanto otras formas de relacionarse con las imágenes y sus mitologías.

Es fácil enmarcar la pervivencia de la cinefilia clásica en nuevos contextos digitales utilizando la noción de ‘tecnovivio’, acuñada por el teórico teatral Jorge Dubatti como neologismo derivado de ‘convivio’, y recogida por Emeterio Díez Puertas para referirse a los espacios de exhibición cinematográfica, como podían ser las salas de cine.¹⁷ “Un convivio es un encuentro de personas, como puede ser un convite, un banquete, un guateque, una fiesta, una recepción, una representación teatral, un concierto... El *tecnovivio* aparece cuando en ese evento interviene la tecnología. El *tecnovivio* es la experiencia compartida de convivencia y de encuentro humano a través de la mediación de la tecnología”.¹⁸ De esta manera, podemos entender que tanto los blogs y foros cinéfilos que distribuían cine ilegalmente como las actuales plataformas OTT son dos particulares formas de *tecnovivio* digital, que condicionan diferentes formas de relación con el cine y su historia. Es una relación que ha

los sistemas peer-to-peer, constituyen un servicio centralizado, aunque suelen ofrecer velocidades de transferencia de datos muy superiores.

15 ABRIL VALDEZ, J.-A., “La afición por el cine ante la cultura digital: hacia una caracterización de la cinefilia 2.0”, *Zer*, 24(47), p. 108-109.

16 DE KOSNIK, A. “The Collector is a Pirate”, *International Journal of Communication*, 6, 2013.

17 Díez Puertas, E., “El cine de barrio: tecnovivio e imaginario social”. *Seriarte*, 9, 2026.

18 *Ibidem*, p. 71.

modificado sensiblemente el vínculo cinéfilo con el canon tradicional —ahora mucho más amplio y heterogéneo que en pasadas décadas—, así como con los espacios y medios a través de los que acceder a las películas, disfrutar y socializar a través de ellas. En la actualidad, las tradicionales salas de proyección se dan la mano con dispositivos de *hardware* como ordenadores, *tablets*, teléfonos móviles, televisores inteligentes, y con *softwares* como los diferentes protocolos de descarga y/o *streaming*, plataformas de visionado basadas en protocolos algorítmicos o las diferentes modalidades de redes sociales propiciadas por la Web 2.0. Todo ello contribuye a una proliferación de sensibilidades cinéfilas, pero también a interacciones muy dinámicas que borran antiguas fronteras físicas. Así, merced a sus principios tecnológicos, un tecnovivio cinéfilo *online* se caracteriza por el gusto hacia un determinado tipo de películas sin importar la nacionalidad de sus miembros: foros con cientos o miles de miembros como Patio de Butacas o Pass The Popcorn constituyen puntos de encuentro que reúnen en su seno a personas de orígenes geográficos muy dispares.

Notas históricas en torno a la distribución digital en España

A pesar de la potencial resonancia transnacional que poseen las redes cinéfilas *online*, no es menos cierto que gran parte de la experiencia de muchos internautas está marcada por sus condicionantes locales. Por ejemplo, un usuario español no podrá acceder a los contenidos que una plataforma multinacional de SVOD cuelgue en su web destinada al territorio estadounidense debido a los bloqueos de servidores que operan en los principales circuitos de la World Wide Web. De la misma manera, la presencia en servidores públicos de muchas redes de distribución informal podrá anularse dependiendo de la legislación nacional que opere sobre el acceso a contenidos en internet en España, la mayoría de los usuarios no pueden acceder a grandes agregadores que no respetan las leyes de protección de la propiedad intelectual, caso de The Pirate Bay o Anna's Archive.

Es por ello, y por lógicas razones de economía investigadora, que en este artículo sólo nos detendremos en la actividad de páginas web que operan en España, aunque algunas de ellas pertenecen a conglomerados de alcance internacional, o a las que se pueda acceder desde servidores nacionales.

Debemos rastrear la presencia de Buñuel en los catálogos de redes formales e informales en un contexto volátil y laberíntico. La permanente expansión de las empresas legales de distribución audiovisual, sumado a la naturaleza clandestina y frágil de

muchas redes de piratería, hacen muy complicado dibujar mapas fidedignos y asentados de la distribución audiovisual. A ello hay que añadir que redes piratas y negocios legales suelen operar con lógicas distintas debido a la identidad de sus principales gestores, individuos y colectivos sin demasiado poder económico en el primer caso, empresas e instituciones muy consolidadas financieramente en el segundo.

A grandes rasgos, la historia de la distribución digital en España pasa por dos grandes etapas. La primera, que abarcaría los primeros años de milenio hasta la aplicación de la Ley de Economía Sostenible (2012) y el desembarco del gigante estadounidense Netflix en España (2015), se caracteriza por el crecimiento sostenido de los servicios de internet, por la participación exponencial de individuos y comunidades en nuevas redes de comunicación y por una fuerte incidencia de prácticas de distribución informal que muy pronto fueron tachadas de ‘piratería’. La segunda, que llega hasta la actualidad, ve la implantación y posterior hegemonía de grupos tecnológicos de alcance multinacional con claros intereses en las telecomunicaciones y una fuerte visión de negocio en el ámbito de la distribución digital; la implementación de mecanismos legales para el control o la persecución de redes informales de distribución, y la disgregación, invisibilización e incluso eliminación de las mencionadas redes comunitarias.

Faustino García describe la primera etapa bajo el paradigma de la ‘sociedad de la información’, que permitió la proliferación de redes de contacto e intercambio a una escala (internacional y numérica) hasta entonces inimaginable.¹⁹ En esta fase, el auge de comunidades *online* agrupadas en torno a intereses subculturales concretos es predominante; es así como aparecen los primeros grandes foros de intercambio de archivos, en especial de *software*, música y cine. Son *tecnovivios* digitales como Taringa, foro generalista de origen argentino creado en 2004 que acabó alojando importantes ‘hilos’²⁰ sobre cine, y otros más específicos, como DivX Clásico, The Scene, Cineforum Clásico o RebeldeMule. Otra característica de esta fase es la emergencia de los blogs, páginas web de gestión mucho más sencilla e individualizada, al modo de un diario o bitácora, que utilizan servidores como Blogger, Wordpress o LiveJournal. Esta miríada de sitios se valía de múltiples tecnologías para la difusión y reproducción de contenidos audiovisuales a través de internet. Las principales fueron las descargas a través de protocolos P2P o *cyberlockers*; los primeros

19 GARCÍA, F., *Mutaciones del canon cinematográfico (I)*. Transit. Cine y otros desvíos (<https://cinetransit.com>) (14/III/2026).

20 Sucesiones agrupadas de usuarios y mensajes alrededor de unos temas comunes.

incluían programas como eMule o BitTorrent, y en los segundos destacaron los ya citados Megaupload, Rapidshare, y otros como Mediafire, Zippyshare o Google Drive. Los foros y blogs reunían no solo a comunidades de usuarios, sino a practicantes de unos ciertos protocolos de intercambio, es decir, de subida y descarga de archivos: así, RebeldeMule utiliza preferentemente la red eDonkey2000 mediante el protocolo eMule, The Pirate Bay, el macroagregador de contenidos multimedia más popular en la década de los 2010, usa el sistema BitTorrent, mientras que la bitácora elcineitaliano.blogspot.com prefirió valerse de *cyberlockers* como Zippyshare o Mega. A ello habría que sumar un sinnúmero de webs que mostraban sus contenidos en *streaming*, como Megavideo, Pelis Yonkis o Series.ly, y que se convirtieron rápidamente en una alternativa de consumo para muchos internautas ávidos de acceder a estrenos cinematográficos.

Como demuestran algunos estudios sobre este periodo,²¹ el panorama de *tecnovivos* digitales que se había consolidado en España a principios de los 2010, condujo a singulares debates en torno a la legitimidad social de las ‘descargas’, tal y como se entendía a las redes informales en la esfera pública, así como a la necesidad de regularlas, a través del mecanismo denominado ‘Ley Sinde’.²² En estas discusiones participaron diferentes asociaciones de consumidores, formaciones como el Partido Pirata e instituciones culturales como la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España o la Sociedad General de Autores y Editores. El encarnizamiento de ciertas posiciones dentro incluso de las mismas esferas ideológicas —fue el caso del enfrentamiento entre el por entonces presidente de la Academia de Cine, Álex de la Iglesia, y parte de su junta directiva, cercana a las posturas de la ministra de Cultura Ángeles González-Sinde— demostraron el arraigo que ya en esos momentos mostraban las culturas del cine en internet, aun en agentes culturales de relevancia como De la Iglesia, que llegó a dimitir de su cargo en solidaridad con las posiciones de las asociaciones de consumidores e internautas.

21 TRIANA-TORIBIO, N., “Residual Film Cultures: Real and Imagined Futures of Spanish Cinema”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91 (1), 2014.

22 La Ley Sinde, también denominada Ley Sinde-Wert, es en realidad una disposición adicional (la número 43) de la Ley de Economía Sostenible (Ley 2/2011, del 4 de marzo), promovida por el ejecutivo de José Luis Rodríguez Zapatero, en la que se regulaban por primera vez los sitios web que daban acceso no permitido a contenido protegido por *copyright*. La disposición, defendida por el Ministerio de Cultura capitaneado por Ángeles González-Sinde, enfrentó la oposición del Partido Popular, principal rival de la formación de gobierno, y de asociaciones de internautas, respaldadas a su vez por gran parte de la sociedad civil (véase TRIANA TORIBIO, *op. cit.*, pp. 70-71). Aunque la ley fue aprobada en 2011, su reglamento no se desarrolló hasta 2012, bajo el gobierno de Mariano Rajoy, del Partido Popular, siendo ministro de Cultura José Ignacio Wert.

La época dorada de la ‘sociedad de la información en red’, en la que las prácticas informales fueron mayoritarias y alcanzaron una amplia legitimación por parte de la ciudadanía, comienza su declive con la promulgación definitiva de la Ley Sinde-Wert el 1 de marzo de 2012. Esto supone la implementación de una Comisión en defensa de la Propiedad Intelectual con capacidad de abrir expedientes sancionadores contra sitios webs que compartan contenido bajo *copyright*. Las primeras páginas en caer son Series Yonkis, pordescargadirecta.com y otros macro-agregadores de estrenos por *streaming*. La persecución legal contra *cyberlockers* y las páginas de enlaces cogió fuerza después de que en enero de 2012 el FBI cerrara Megaupload, el servicio de almacenamiento en línea más popular, y que había sido denunciado en cientos de ocasiones por alojar ficheros con contenidos protegidos por *copyright*. La mayor presión legal sobre servicios de *streaming* y *cyberlockers* comportó una mayor autorregulación por parte de las empresas propietarias, que eliminaron cuentas sospechosas de difundir material ‘pirateado’. Asimismo, plataformas de bitácoras empezaron a intervenir cuentas donde se distribuían películas de manera informal. La migración de archivos de un *cyberlocker* a otro, o de una plataforma web a otra, llevaron a muchos internautas *uploaders* —responsables de subir contenido a la Red— a desistir de su actividad. Aunque las redes P2P eran mucho menos vulnerables a la acción legal —al depender de múltiples puntos de intercambio y de usuarios— y no sufrieron tantos los reglamentos sancionadores, sí fueron agrupándose en comunidades cada vez más cerradas, trasladando gran parte de su actividad a la web oscura, donde no pudieran ser rastreadas por motores de búsqueda generalistas.

Sin embargo, los regímenes sancionadores no pueden explicar por sí solos el declive de la cultura informal que tuvo la cinefilia en red. El auge de las plataformas, que se erigen en el modo predominante de consumo para la gran mayoría de la población española, desbanca a los nodos informales. A ello contribuye una estabilización del mercado, con precios populares por suscripciones, mayor calidad del servicio —posibilitada a su vez por los aumentos constantes de la banda ancha desde mediados de los 2010— y renovación constante de los catálogos. La llegada de la multinacional Netflix a España en 2015 disparó exponencialmente la cuota de mercado de diferentes modelos de negocio, ya fueran servicios por suscripción —HBO, Netflix, Prime Video, Filmin, FlixOlé, o los paquetes de cine de Movistar+—, de alquiler y/o compra —ciertos títulos de las anteriores mencionadas, más servicios de GooglePlay, AppleTV, RakutenTV, Amazon...— o gratuitos, como Plex o Livify. El resultado para las empresas de vídeo bajo demanda que ya operaban en

España, especialmente Filmin y Filmotech —luego reformulada en Flixolé— fue también muy positivo. La normalización del consumo legal de cine no puede separarse tampoco de un nuevo cambio de paradigma, que Faustino Sánchez entiende como una ‘era de la reputación en internet’,²³ y que se caracteriza por la hegemonía de las redes sociales, de su funcionamiento con arreglo a algoritmos que monitorean el comportamiento de cada internauta, y de la mercantilización hegemónica del espacio web. La facilidad de uso y la posibilidad de acceder a un vasto arsenal de películas es, probablemente, una de las razones por las que el consumo mayoritario se ha inclinado por los servicios legales, mucho más simples en su funcionamiento que el de la piratería tradicional, la cual entrañaba un elevado conocimiento técnico para encontrar, reproducir o descargar contenidos. No obstante, la explosión comercial y algorítmica ha traído toda una serie de preocupaciones que Shoshana Zuboff ha resumido en la fórmula del ‘capitalismo de la vigilancia’,²⁴ y que Faustino García resume así: “[el] control central, la manipulación, las noticias falsas y el uso de algoritmos no en beneficio del usuario sino de una corporación”.²⁵

Es en esta evolución histórica y en estos contextos, necesariamente descritos esquemáticamente, donde la difusión de la obra de Luis Buñuel se mueve. El encuentro del genio de Calanda con las culturas cinéfilas en la red está, pues, mediado, por una coyuntura histórica en la que tecnología, movimientos sociales y estrategias corporativas han modelado una Red donde las plataformas comerciales son hegemónicas, pero en la que todavía perviven modos de distribución informal con implicaciones antitéticas para la preservación del patrimonio cinematográfico.

Buñuel *online*: la distribución informal

Es en *tecnovivios* informales como Arsenevich, Reviviendo Viejas Joyas o El Laberinto Mágico —todos ellos blogs ‘piratas’, gestionados por *uploaders* convertidos en auténticas estrellas para los fans que descargaban sus contenidos enlazados—, donde aparecen *online* las primeras películas de Buñuel, en torno a los primeros años 2000. La relación de estos piratas con el cine de Luis Buñuel es heredera de la ya establecida por la cinefilia moderna, que como mencionábamos más arriba, tiene su epítome en la generación de los cincuenta, con ilustres representantes como los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, *Positif* en Francia o *Film Culture* en Estados

23 GARCÍA, F., *op. cit.* (14/III/2026).

24 ZUBOFF, S., *La era del capitalismo de la vigilancia*. Barcelona, Paidós, 2020.

25 GARCÍA, F., *op. cit.* (14/III/2026).

Unidos. En estos sitios web se pretende crear un panteón de maestros, de grandes autores, casi siempre realizadores a contracorriente, cuya filmografía sea objeto lo mismo de adoración que de análisis.

Conviene, en este sentido, acercarse al blog El Laberinto Mágico, gestionado por la misteriosa internauta Nihilushka.²⁶ La bitácora, alojada en la plataforma Wordpress, aunque inactiva desde 2018, conserva hasta 32 entradas con la etiqueta #Luis Buñuel#. Dichas entradas ofrecen películas dirigidas por el aragonés, entre ellas algunas de sus obras más reconocidas, como *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), y otras cuya pertenencia al acervo buñueliano todavía se discute, caso de *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, Luis Buñuel, 1937). También encontramos libros sobre el director, como una copia en PDF de *Conversaciones con Buñuel* (1984) de Max Aub, además de un buen número de publicaciones y archivos multimedia en los que el nombre de Buñuel aparece o está relacionado con el contenido, desde escaneos de la revista de investigación Archivos de la Filmoteca hasta películas en las que existirían ecos buñuelianos, como *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1976), que muestra en su entrada una larga reseña del usuario Melmoth donde compara al personaje de Fernando Rey con sus encarnaciones previas en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) o *Tristana* (1970). La mayoría de las entradas están fechadas entre 2013 y 2014, con lo cual muchos de los archivos ofrecidos no existen, al haber caducado los enlaces de descarga. Sin embargo, conservamos algunos datos sobre la calidad de los materiales, que Nihilushka suele indicar en la información básica de cada entrada. Los materiales audiovisuales suelen ser ripeos²⁷ en formato .avi, con un peso no mayor de 1,37 gigabytes, características técnicas que, por lo demás, eran habituales en muchas redes piratas de los inicios.²⁸

La mejora en las técnicas de ripado y de compresión de ficheros dio con el tiempo lugar a una mayor calidad de las copias puestas a disposición del público. Podemos comprobarlo en el blog fueraorkos.blogspot.com, el resultado de la migración del antiguo Blog de Arsenevich —que fue clausurado por la plataforma Blogspot por violación de *copyright*. La web, auténtico sitio de culto para la cinefilia hispano-hablante, estuvo gestionada durante más de quince años por el *uploader* Scalisto hasta su muerte en julio de 2024, y ofreció uno de los más importantes acervos de

26 La inmensa mayoría de internautas piratas utilizan seudónimos o *nicknames* para ocultar su identidad fuera de la Red.

27 En jerga cibernética, una copia digital a partir de un soporte físico.

28 Puede consultarse el sitio web de El Laberinto Mágico y sus entradas sobre Buñuel aquí: <https://ellabermagico.wordpress.com/?s=Luis+Bu%C3%B1uel> (14/III/2026).

cine de autor, independiente y experimental. El cuidado con que se presentaba cada copia, complementada por subtítulos creados por el propio Scalisto y de textos de acompañamiento —de interés crítico o historiográfico—, fue una de sus principales señas de identidad. Dentro de su amplio catálogo, que incluye rarezas genuinas y obras canónicas de cine de todo el mundo, destaca una amplia colección dedicada a Buñuel, hasta 10 películas de la etapa mexicana y francesa. Tomemos, por ejemplo, el ripeo de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950): el formato de reproducción ya no es .avi, sino el más versátil MKV, que permite mejores calidades de compresión, con la consiguiente mejora en la reproducción de imagen y sonido. Una de las costumbres de muchos ‘piratas’ es indicar la procedencia del fichero, para certificar tanto su calidad, autenticidad y procedencia; así, sabemos que el ripeo de *Los olvidados* disponible en el blog es un “Blu-ray rip de deco20 (PTP), compartido por SalineLibations (KG)”. El reconocimiento a otros piratas (deco20 y SalineLibations) corre paralelo a la legitimación a través de otras páginas web con pedigrí cinéfilo, en este caso Pass The Popcorn (PTP) y Karagarga (KG), dos importantes foros para compartir cine de alcance internacional.²⁹

La preocupación por la calidad de las copias, así como por su etiquetado, desvela una cierta pasión archivística y coleccionista por parte de algunas webs piratas, si bien es cierto que durante años no fue esa la tónica dominante. Las principales webs que centraban el tráfico de descargas en España, como Series Yonkis, operaban mediante la agregación masiva de *streaming* de baja calidad, añadiendo publicidad o incluso *software* maligno con el objetivo de maximizar su beneficio económico. A pesar de ello, las comunidades reunidas alrededor de foros como los citados aspiraban a lograr una utopía cibernética en la que el ‘mercadeo’ diera paso a gigantescas filmotecas *online*, archivos inmensos donde estuvieran disponibles, en la mejor calidad posible, la obra completa de cineastas canónicos.

Foros como SurrealMovieZ, Clan Sudamérica o Patio de Butacas ofrecían en este sentido filmografías completas del maestro de Calanda, aunque en la actualidad es poco menos que imposible encontrarlas o echarles un vistazo, debido a su cancelación por motivos que van desde coerciones legales, estreches económicas, fricciones entre internautas o al propio cansancio de los gestores de estas webs, que ejercían su labor sin remuneración. No obstante, la aspiración ‘completista’ sobrevive en diferentes sitios: quizá los decanos en España sean RebeldeMule, foro de inspiración

29 Puede echarse un vistazo a la entrada de *Los olvidados* en fueraorkos.blogspot.com en este enlace: <https://fueraorkos.blogspot.com/2023/04/luis-bunuel-los-olvidados-1950.html> (14/III/2026).

anarquista muy volcado en la difusión cultural, o el más propiamente cinéfilo Cine-Forum Clásico. Incluso una página más institucionalizada como el Luis Buñuel Film Institute, gestionada con el apoyo de la familia del cineasta, recurre a las subidas piratas para proporcionar visionados a todas las películas que forman la obra buñueliana: archivos subidos a YouTube, a rincones de Facebook o a webs de *streaming* rusas.³⁰

Tras la caída o inactividad de los sitios mencionados, la labor de distribución informal ha migrado a grandes plataformas de redes sociales o mensajería, donde, sin la capacidad de generar acervos exhaustivos como los que permitían las sofisticadas herramientas de almacenamiento y catalogación de los foros, usuarios individuales abren hilos colectivos o cuentas desde las que difunden cine. Algunos epicentros de actividad se sitúan en Telegram y en X, pero volveremos sobre ellos hacia el final del artículo, para ahora centrarnos en la actual y robustecida oferta de las plataformas.

Buñuel *online*: la distribución profesional

La precariedad que a principios de los 2010 aquejaba a los servicios de webs como Filmin y Filmotech fueron desapareciendo gracias a la popularización de la banda ancha, las grandes inversiones tecnológicas y de capital, así como a procesos de concentración empresarial, encabezados por las estrategias de Amazon. Ello ha conducido a un panorama de consumo que, según algunos estudios, sería el más alto de Europa, con un 80% de hogares suscritos a plataformas OTT en 2023.³¹

Como han detectado ya algunos de los innumerables estudios dedicados al sector, los mastodontes del ramo, Netflix y Disney+,³² apenas han incluido en sus catálogos cine de autor o cine español, que suele limitarse al más reciente o de mayor impacto mediático.³³ La presencia de Buñuel en las interfaces de las multinacionales que operan en España tiende casi a cero, si exceptuamos Prime Video, que ha nutrido su repertorio buñueliano merced a sus acuerdos con operadoras locales, sumando un total de catorce títulos. En todo caso, son las plataformas

30 *Filmography*. Luis Buñuel Film Institute (<https://www.luisbunuefilmnstitute.com/luis-bunuel-filmo-graphy>) (14/III/2026).

31 OLIVER WYMAN, *The Media Landscape and Its Impact in Digital Consumption*. (<https://www.oliverwyman.com/>) (14/III/2026).

32 Los grandes operadores internacionales en España son Netflix, Disney+, HBO, Prime Video, Apple TV+ y SkyShowtime.

33 ARANZUBIA, A. y GALLEGU, J. I., "El cine español en el catálogo de Netflix: una perspectiva desde la diversidad", *Comunicación y Sociedad*, 18, 2021, p. 17. También ALBORNOZ, L. *et al*, *Obra española en servicios bajo demanda por suscripción*. Grupo de investigación Diversidad Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, 2025.

que hemos llamado ‘de nicho’ las que alojan gran parte del catálogo del director aragonés. Estas compañías, precisamente, son las que tienen mayor arraigo local y las que experimentaron un incremento de cuota de mercado tras la entrada de las multinacionales. Se trata de FlixOlé, MoviStar+ y Filmin, aunque existen otras de menor tamaño, como AContra+. Todas ellas surgen de la extensión de negocios previos de distribución y producción de cine o televisión. También se diferencian de sus grandes competidoras en que confían más en una labor de programación y comisariado de su contenido, con los ribetes cinéfilos que ello implica, que en el funcionamiento con base en puras recomendaciones algorítmicas.

Para comprobar la presencia buñueliana en los catálogos comerciales, hemos realizado una pequeña descripción cuantitativa, una ‘foto fija’ circunscrita al día 3 de marzo de 2026 con los datos disponibles en bases de datos oficiales y webs cinéfilas sobre la oferta de cada operador OTT. Como explicaremos después, la permanencia de una película en un catálogo está sujeta a vaivenes, por lo que no puede asegurarse su presencia a largo plazo; así, los resultados de esta investigación no deben entenderse como un recuento definitivo, pero sí pretenden apuntar algunas lógicas comunes a estos servicios OTT.

En la pequeña tabla elaborada, podemos comprobar cómo 14 plataformas con diferentes modelos de distribución y exhibición *online* se reparten 24 títulos de la filmografía del aragonés —excluimos otros títulos relacionados con Buñuel, pero no dirigidos por él, como documentales sobre su figura o su influencia— [fig. 1].

Por otro lado, del elenco de filmes con mayor recurrencia en plataformas [fig. 2], llama en primer lugar la atención que la mayor concentración de popularidad viene con las películas realizadas a partir de *Viridiana* (1961), lo que suele coincidir con la definitiva consagración internacional del cineasta. El esplendor de la última etapa mexicana y de sus filmes en Francia ejerce, por tanto, de principal atractivo para las audiencias nicho que acuden a estas plataformas. Desgraciadamente, la recurrencia de la última etapa buñueliana tampoco abre nuevas vías para conocer el resto de su obra: una parte de su filmografía mexicana, incluyendo filmes de contrastada calidad y reconocimiento, como *Subida al cielo* (1951) o, especialmente, *Nazarín* (1959), no se encuentran disponibles en España. Asimismo, su experiencia en Filmófono, de notable interés para los investigadores del cine español, continúa completamente ausente. Sin mencionar *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*) (1933), que a pesar de su importancia para la historia del cine documental únicamente puede consultarse en los múltiples *ripeos* de sus diferentes versiones sueltas por la Red.

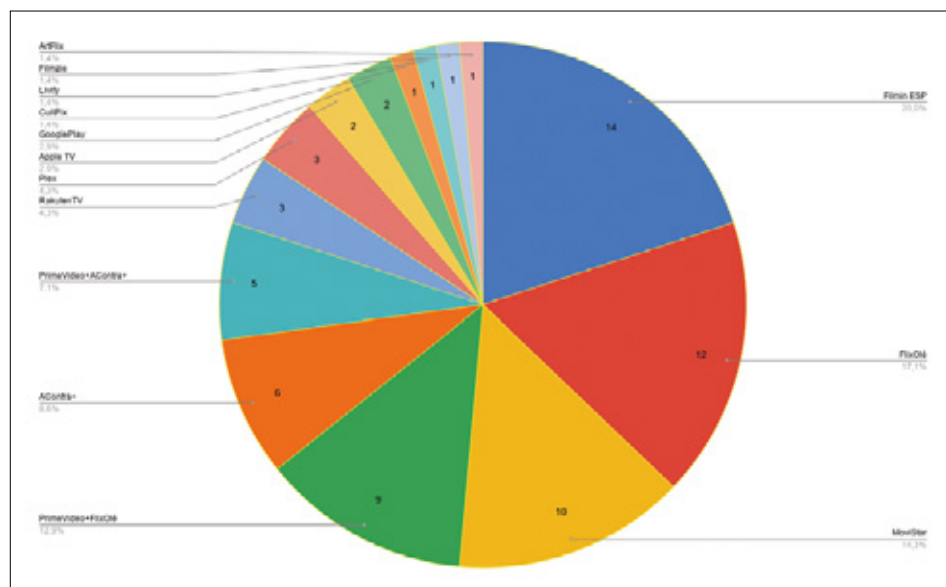


Figura 1: Elaboración propia a partir de datos de Base Lumière (OEA), JustWatch y FilmAffinity

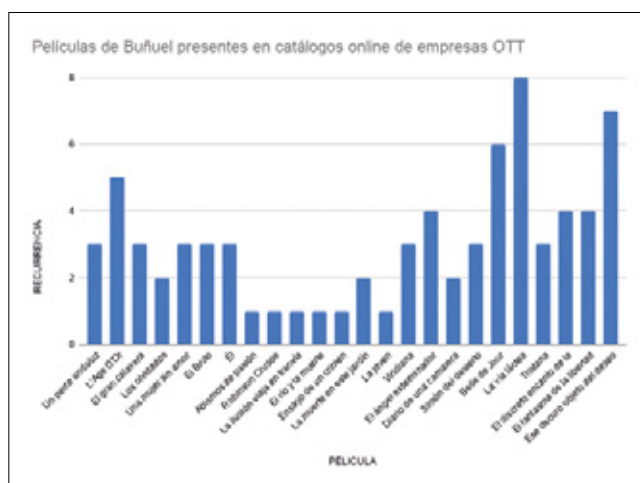


Figura 2: Elaboración propia a partir de datos de Base Lumière (OEA), JustWatch y FilmAffinity

Sólo las películas con más reconocimiento internacional, por tanto, parecen hallar mayor eco en las plataformas comerciales. Son Filmin y Flixolé las que más activos poseen de Buñuel. Destaquemos primero Flixolé, creada a partir de la empresa Mercury Films, propiedad del magnate Enrique Cerezo, primero con el nombre de Filmotech (2007)³⁴ y luego con su marca actual (2017). FlixOlé, dependiente de su empresa matriz, controla fundamentalmente filmes españoles y unos pocos títulos internacionales europeos, latinoamericanos o estadounidenses. Desde 2023 se disputa cierto mercado de cine clásico español y europeo con Filmin, una plataforma con un pedigrí cinéfilo más pronunciado. Ambas empresas ofrecen la parte más suculenta de la tarta buñueliana: el catálogo francés, gracias a su trato con las distribuidoras StudioCanal y Carlotta Films. En puridad, Flixolé superaría a su competidora en títulos dedicados a Buñuel si tuviéramos en cuenta los documentales sobre el cineasta que ofrece, *Luis Buñuel* (Rafael Cortés, 1984), *Buñuel, un cineasta surrealista* (Javier Espada, 2021) y *Tenía que ser de aquí: Luis Buñuel* (Aragón TV, 2025). Estas inclusiones hacen pensar en cómo la plataforma refuerza su identidad de marca como guardiana del patrimonio cinematográfico nacional. A ello contribuyen otras estrategias, que van desde su muy activo blog, donde las entradas se encaminan a la divulgación histórica de filmes, cineastas o tendencias, hasta la creación, junto a la Universidad Rey Juan Carlos, de la Cátedra y los Premios Flixolé, dedicados a la investigación y difusión del cine español. En este sentido, Buñuel es un pivote central en su posicionamiento como empresa volcada en la reivindicación del acervo cinematográfico español.³⁵

Por su parte, Filmin —creada en 2008 como un negocio de *streaming* especializado en cine de autor e independiente con el apoyo de relevantes empresas del mercado cinematográfico español como Cameo, El Deseo o Tornasol Films— atesora en su servidor el mayor número de títulos de la obra buñueliana, hasta catorce. Haciendo honor a su carácter más cosmopolita, además de la etapa francesa, incluye piezas de otros periodos, desde los inicios surrealistas hasta la larga estancia en México. Hasta marzo, la oferta de Filmin Portugal, filial en territorio luso, aumentaba la cantidad a 24 títulos, incluyendo obras menos consideradas, como *Una mujer sin amor* (1952) o *Robinson Crusoe* (1954). Esta oferta se prolongó hasta primeros de febrero de 2026, cuando todo ese catálogo desapareció, por razones que comentaremos en unas líneas.

34 Filmotech comienza su andadura ligada a la entidad española de derechos de autor EGEDA, de la que Cerezo es uno de sus máximos promotores y presidente.

35 Buñuel figura en una de las secciones estrella de la interfaz, titulada “Nuestros Directores”, en la que comparte lugar con otras grandes figuras del panorama autoral español, como Carlos Saura, Francisco Regueiro o Gonzalo Suárez, pero también con figuras asociadas al cine comercial, como Luis Lucia o Mariano Ozores, e incluso cineastas del canon internacional como John Ford u Orson Welles.

Rodríguez Ortega y Fernández Meneses definen la estrategia de Filmin en estos términos: “su enfoque específico para comisariar contenido, una fuerte identidad europea, su compromiso con las películas clásicas y las colaboraciones con festivales de cine, que atraen tanto a los cinéfilos como al público en general. El éxito de Filmin radica en su capacidad para navegar por el panorama del *streaming*, creando un nicho que combina la sofisticación cinéfila con la accesibilidad *mainstream*”.³⁶ En palabras del programador principal de la plataforma, Joan Sala, Filmin parte de una idea de replicar en servicio digital el viejo cineclub, con la relación personal con el cliente y un sentido de la programación a la vez cercano, sin dejar de lado la exigencia propia del gusto cinéfilo moderno.³⁷

Los términos descritos —cineclub, comisariado, accesibilidad, cinefilia— pueden a veces contradecirse, seguramente por inercias propias del mercado audiovisual a las que Filmin no puede sustraerse. Según pudo comentarme Sala, la labor de comisariado de estas páginas se topa con la disponibilidad de licencias y su pertenencia a catálogos de productoras y distribuidoras. Las licencias de explotación por película suelen durar unos 18 meses, y se renuevan en función del éxito de la película, según el número de visionados conseguidos. Aunque, en palabras de Sala, Buñuel suele ser un valor seguro, debido a la importancia de su obra en la Historia del Cine, así como a la diversidad de su filmografía, que abarca varias cinematografías, culturas nacionales y estilos —desde el surrealismo llegando a la modernidad, pasando por el cine clásico popular—, no siempre es posible comisariar una retrospectiva más completa de su obra debido a que las licencias de explotación están en manos de otros actores, como Flixolé o AContra+, que por el momento no quieren entablar negocios con Filmin.

Esto provoca, de facto, que un aficionado deba saltar entre diferentes plataformas para lograr acceder a la filmografía completa del aragonés. El caso de este cineasta puede extrapolarse a otros muchos nombres del acervo clásico español, desgraciadamente poco presentes en las webs de VOD más allá de Flixolé. Por otra parte, la popularidad de determinados títulos desbanca la posibilidad de otros de durar mucho tiempo en el catálogo; es difícil que la etapa mexicana de Buñuel continúe renovando licencias: como explicó Sala durante la conversación, ya ocurrió que *Los olvidados* (1950) desapareció de la plataforma.

36 RODRÍGUEZ ORTEGA, V. y FERNÁNDEZ-MENESES, J. (2024). “Curating the middlebrow. Filmin’s strategies for distinction in the Spanish SVOD Market”. *Journal of Digital Media & Policy*, 15, 2024, p. 3.

37 La entrevista con Joan Sala, a quien agradezco su atención, se realizó por llamada telefónica el día 3 de octubre de 2026.

Por tanto, debemos entender el límite de estas plataformas a la hora de distribuir y exhibir cine: son negocios sujetos a una fuerte lógica competitiva. Esto, a la larga, mina su capacidad como difusores o foros culturales que favorezcan la diversidad, aunque entre sus estrategias busquen fortalecer ese perfil. Si comparamos el *tecnovivio* que proponen webs como Netflix con las que articulan los sitios piratas, debemos convenir en que son los segundos quienes abren más oportunidades al intercambio y a la profundización en el patrimonio, al menos desde paradigmas menos centralizados o basados en viejos consensos cinéfilos.

Contrastemos brevemente con dos ejemplos extraídos de redes sociales *mains-tream*, en las que se han disgregado ciertos repositorios informales. En Telegram, una de las redes más populares por su (supuesta) política de no intervención en las comunicaciones de sus usuarios, así como por su enorme capacidad de almacenaje y transferencia, se han creado determinados ‘canales’ —grupos de usuarios— donde se comparten archivos ilegalmente. Allí han recalado muchos de los migrantes de antiguos foros hoy desarticulados como Patio de Butacas. En el canal homónimo, nos llamó la atención una discusión en torno a la disponibilidad de copias de *Tierra sin pan* (1933), que dio lugar a una cascada de datos alrededor de las diferentes versiones de la obra. En cierto momento, uno de los usuarios citó uno de los más recientes estudios sobre la película, el volumen escrito por Emerterio Díez Puertas,³⁸ para animar a otros internautas a profundizar en la historia del documental [fig. 3].

En la red social X perviven también pequeños focos de piratería, surgidos alrededor de internautas que cuelgan en sus cuentas ficheros en alta calidad, alojados en *cyberlockers* como Google Drive o Transfer.it. Uno de ellos, cuya identidad *online*, por deseo expreso de su responsable, mantendremos en el anonimato, ofrece filmografías de una miríada de cineastas, entre ellos Chantal Akerman, Ingmar Bergman, Souleymane Cissé, Mani Kaul, o el mismo Buñuel. De todas mis pesquisas, este el único punto en la Red donde se encuentra la filmografía buñueliana al completo: 38 filmes, todos los dirigidos y supervisados por él —incluyendo el periodo Filmófono— además de curiosidades, como las películas que pudo haber dirigido, pero solo llegó a guionizar, caso de *Johnny Got His Gun* (Dalton Trumbo, 1971) o *Le moine* (Adonis Kyrou, 1972) [fig. 4].

38 DÍEZ PUERTAS, E., *op. cit.*



Figura 3: Capturas de pantalla del canal de Telegram 'Patio de Butacas' (16/III/2026)



Figura 4: Captura de pantalla de post pirata anonimizado en X (Accedido el 14/III/2026)

Conclusiones

Este texto no pretende idealizar un modelo de distribución digital y demonizar otro. No debemos perder de vista que las redes de distribución informal están repletas de inconvenientes, siendo el principal el hecho de que carecen de estructuras legales sólidas que las apuntalen, por lo que su persecución legal se da por descontada. Su dependencia de internautas individuales y de sus veleidades particulares, de normas colectivas demasiado restrictivas, o de repositorios centralizados altamente precarios las hacen muy frágiles, con poca probabilidad de que puedan perpetuarse en el tiempo. Son, además, estructuras parasitarias, puesto que dependen de la industria cultural o del circuito museístico para proveerse de contenido, ya sea mediante la apropiación de formatos físicos o digitales. La progresiva fortificación digital de los sistemas legales de *streaming* hacen cada vez más difícil acceder a sus contenidos, y a que estos puedan ser re-distribuidos y accedidos informalmente. Tampoco debemos confundir la labor de archivo de ciertas webs con la preservación filmica propiamente dicha: un fichero MKV de gran resolución es una copia, pero no equivale al material preservado por instituciones como Cineteca di Bologna o Filmoteca Española. Por otra parte, es innegable que la piratería interesa a una buena parte de los internautas por razones espurias, esto es, para acceder gratis a las últimas tendencias del *mainstream* cinematográfico.

Con todo, también queremos mostrar las fallas del mercado a la hora de dar acceso e historiar el acervo cinematográfico. Una obra capital para la Historia del Cine como la de Luis Buñuel, según hemos visto, aparece fragmentada en diferentes plataformas, instrumentalizada para construir sofisticadas estrategias de *branding*, y reducida a unos títulos que, aun siendo insoslayables, no hacen entera justicia a la carrera de este aragonés universal. ¿Qué encuentro proponen, pues, los *tecnovivios* OTT con la obra de Buñuel? Como explicaba Catherine Johnson en su análisis de las plataformas OTT como ‘televisión *online*’, uno de los rasgos definitorios del servicio es que se centra prioritariamente en el visionado.³⁹ La centralidad de éste determinaría la posición de la audiencia como meros consumidores, con pocas oportunidades para acceder, difundir o salvaguardar por ellos mismos el patrimonio. Aunque muchas de las iniciativas de empresas como Flixolé o Filmin sean loables, responden a intereses mercantiles que perfectamente pueden abandonarse o diluirse. La distribución profesional propone un enfoque de arriba abajo para disfrutar

39 JOHNSON, C. *Online TV*, op. cit., pp. 28-50.

o difundir el acervo cinematográfico, lo cual elimina algunas de las características que surgieron con las formas de cinefilia en red a principios de los 2000. Esta no es, creemos, la mejor forma de fomentar o preservar el legado de un cineasta como Luis Buñuel.

Recordemos que las películas que vemos en plataformas representan activos de negocio, y la capacidad del público de interactuar con ellas, más allá de la posibilidad de elegir entre un catálogo (supuestamente) infinito, es pequeña. La desmaterialización del audiovisual a la que aludíamos antes provoca que, a diferencia de con formatos físicos como el DVD, la capacidad de apropiación sobre una serie de películas recaiga única y exclusivamente sobre la empresa usufructuaria, y cada vez menos sobre los consumidores. La imposibilidad de acceder a determinadas películas o series después de que estas hayan desaparecido de un catálogo constituye un peligro muy tangible y supone una auténtica debacle para quienes nos dedicamos a historiar o analizar las imágenes en movimiento. Si exceptuamos algunas pocas plataformas VOD, que contienen por terrenos de distinción dentro del ámbito *middlebrow*, la posibilidad de acceder de forma fluida al patrimonio fílmico se está estrechando cada vez más.

Felizmente, algunas instituciones públicas, como Filmoteca Española con Platfo, toman iniciativas para transformarse en una tercera vía que dé mayor visibilidad y amplitud a nuestro patrimonio. Eso sí, deberían darse prisa en aumentar y consolidar su catálogo y visibilidad, antes de que el daño y la pérdida provocados sean aún mayores.

Buñuel y la española: ¿una relación imposible o un paradójico tándem?

Julia Iriarte Vinyas¹

Universidad de Zaragoza

RESUMEN: Esta investigación reflexiona sobre la posible relación entre Luis Buñuel y la española. Para analizarlo, se revisa una etapa menos reivindicada del cineasta: su labor como productor en Filmófono. A través de fuentes bibliográficas y documentos de la época, se estudia su visión del cine comercial español y de su propia producción dentro de este ámbito. Se examinan especialmente *Don Quintín el amargao* y *La hija de Juan Simón*, por su clara vinculación con este cine popular y comercial. Asimismo, el artículo reflexiona sobre lo hispano en la figura de Buñuel y el peso que esta dimensión tiene en su producción cinematográfica. Finalmente, se propone reconsiderar la española como un concepto más amplio, sugiriendo una relación entre cine renovador y tradición que no es excepcional, y reivindicando así, tanto esta categoría, como una nueva interpretación de la figura de Buñuel.

Palabras clave: Luis Buñuel; cine español; Filmófono; II República; española.

ABSTRACT: This research reflects on the possible relationship between Luis Buñuel and *española*. To analyze this, it revisits a lesser-studied stage of the filmmaker's career: his work as a producer at Filmófono. Drawing on bibliographic sources and archival documents, it examines his views on Spanish commercial cinema and on his own productions within this framework. Particular attention is given to *Don Quintín el amargao* and *La hija de Juan Simón* due to their clear connection to this popular and commercial form of cinema. The article also reflects on the notion of "spanishness" in Buñuel's figure and the weight this dimension carries in his filmography. Finally, it proposes reconsidering the *española* as a broader concept, suggesting that the relationship between innovative cinema and tradition is not exceptional, and thus advocating both for this category and for a new interpretation of Buñuel's work.

Keywords: Luis Buñuel; Spanish cinema; Filmófono; Second Spanish Republic; *española*.

RÉSUMÉ: Cette recherche réfléchit à la relation possible entre Luis Buñuel et l'espagnole. Pour l'analyser, on revient sur une étape moins étudiée de la carrière du cinéaste: son travail comme producteur chez Filmófono. À partir de sources bibliographiques et de documents d'époque, on examine sa vision du cinéma commercial espagnol ainsi que de sa propre production dans ce

¹ Dirección de contacto: jiriarte@unizar.es. ORCID: 0009-0009-8611-719X.

La presente investigación se ha desarrollado en el marco de una estancia de investigación en el Instituto de Cultura y Tecnología de la UC3M realizada durante los meses de octubre y noviembre de 2025, gracias a la financiación del Programa Ibercaja-CAI de Estancias de Investigación en colaboración con la Universidad de Zaragoza (ref. CH 20/25).

cadre. Une attention particulière est portée à *Don Quintín el amargao* et *La hija de Juan Simón*, en raison de leur lien évident avec ce cinéma populaire et commercial. L'article propose également une réflexion sur la dimension espagnole dans la figure de Buñuel et sur le poids de cet aspect dans son œuvre cinématographique. Enfin, on suggère de reconsidérer l'espagnolade comme un concept plus large, en montrant que la relation entre cinéma innovant et tradition n'est pas exceptionnelle, et en défendant ainsi à la fois cette catégorie et une nouvelle interprétation de l'œuvre de Buñuel.

Mots-clés: Luis Buñuel; cinéma espagnol; Filmófono; Seconde République espagnole; espagnolade.

Introducción

Luis Buñuel fue —y sigue siendo— considerado emblema de vanguardia, experimentación y modernidad dentro del panorama cinematográfico español e internacional. Sin embargo, su figura es indisoluble del humus cultural hispano en el que se inscribió su formación y sus primeros aprendizajes —como profundizaremos más adelante—.

Esta doble vertiente que compone la figura de Buñuel ya la percibieron muchos expertos e intelectuales de la época. Uno de los ejemplos más radicales e interesantes, y el que motivó esta investigación, se recoge en el artículo “Prolongación de la falsa española”, redactado por Juan Piqueras —amigo del director turolense, pero, por encima de todo, uno de los mayores promotores del cine desde los años veinte gracias a su labor de crítica y periodismo— para la revista *Siluetas*. Este artículo que, como otros muchos de la época, reflexiona sobre la identidad y la autenticidad española plasmada en el cine, proclama que “con otro ambiente pudo ser *El perro andaluz* [sic] de Dalí y Buñuel la primera gran española auténtica”.² Piqueras se apropia y abraza el término de española, diferenciando entre una “falsa española” —de la que reniega por falsear el carácter español, practicada por el cine extranjero, pero también por el propio— y una “verdadera española”, “la que llevamos dentro”, pero que, a su juicio, no se había dado todavía en 1930. Es curioso, por tanto, que considere que, salvo la ambientación, lo que aparece en *Un perro andaluz* sea “lo más español, lo más típico de España”, mucho más que, por ejemplo, los violentos filmes taurinos a los que critica en el citado texto.

Si bien su propuesta puede ser ampliamente discutida y debatida; resulta tan sugerente que invita a reflexionar sobre si se podría otorgar una nueva mirada y enfoque al

2 PIQUERAS, J., “Cinema hispánico: Prolongación de la falsa ‘española’”, *Siluetas: semanario español de cinematografía*, (Madrid, 1-II-1930), p. 13.



Figura 1: Programa de mano de *Don Quintín el amargao* (1935). Fuente: Colección particular

concepto de española cinematográfica, permitiendo incluir nombres tan aclamados como el de Luis Buñuel, cuyo cine, en apariencia, está tan alejado de este canon.

Por lo tanto, este artículo busca reflexionar, en primer lugar, sobre si existe algún tipo de relación entre la española y Buñuel, además de, en segundo lugar, reivindicar el peso de la cultura hispana en su cinematografía. Para ello, se ha decidido echar la vista atrás a su etapa en Filmófono, utilizando *Don Quintín el amargao* (1935, Luis Marquina) [fig. 1] y *La hija de Juan Simón* (1935, José Luis Sáenz de Heredia) [fig. 2] como casos de estudio paradigmáticos —ya que se inscriben en las tipologías clásicas populares: adaptación de un sainete arnichesco de ambiente madrileño y película folclórica— de la hipótesis y pregunta de partida que motivan la presente investigación. En relación con ello, se ha realizado un análisis comparativo de estas cintas con otras de la época para resituar y reevaluar la producción de Filmófono en el panorama cinematográfico de la II República.

Esta investigación se encuadra metodológicamente en los últimos estudios culturales aplicados al análisis cinematográfico, que abogan por el estudio del cine popular y promueven el uso de un enfoque interdisciplinar con el objetivo de situar al filme en su contexto histórico y cultural.³ En este sentido, el trabajo recurre a un enfoque social que nos permita estudiar el filme no solo como obra estética, sino como fuente para comprender las circunstancias históricas y sociales en que se gestó y, no menos importante, se recibió.⁴

¿Un faro de modernidad?: la empresa Filmófono

La productora Filmófono fue cofundada por Luis Buñuel y Ricardo María Urgoiti con ayuda económica de sus colaboradores en 1935,⁵ como culminación a una serie de iniciativas culturales —el proyecto radiofónico Unión Radio, ejercicios de distribución, sincronización y sonorización de películas, el cineclub Proa-Filmófono, etc.—⁶ bajo este mismo nombre. A pesar de su corto recorrido —ya que, con tan

3 PALACIOS, M., “Estudios culturales y cine en España”, *Revista Científica de Comunicación y Educación*, vol. 15, n.º 29, 2007, pp. 69-73, espec. pp. 70-71.

4 ROSICH ARGELICH, R., “Las relaciones entre la historia y el cine y sus condicionantes para la visión del pasado”, *FILMHISTORIA Online*, vol. 32, n.º 2, 2022, pp. 286-301, espec. p. 288.

5 “Encontré a Ricardo Urgoiti, productor de películas muy populares, y le propuse una asociación. Al principio él se echó a reír. Luego, cuando le dije que podía disponer de ciento cincuenta mil pesetas que me prestaría mi madre (la mitad del presupuesto de una película), dejó de reírse y accedió”. BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 140.

6 FERNÁNDEZ COLORADO, L. y CERDÁN, J., *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007, p. 70.

solo cuatro películas, su futuro se vio truncado con el estallido de la Guerra Civil—, consiguió competir con CIFESA, el gran gigante de la producción de la época.

Al igual que esta, ambas compartían esa misión —prolongada a lo largo de la historia del cine español, pero especialmente relevante en la década de los años veinte y treinta— de realizar un cine “nacional”.⁷ Como proclamó el propio Urgoiti: “España puede y debe hacer su propaganda cinematográfica: la de sus monumentos y bellezas naturales, la de la alta espiritualidad de nuestra raza, la de su nuevo régimen político, la de su organización, ideales y hombres representativos...”⁸ Sin embargo, la búsqueda de este ansiado “cine nacional” pasaba por caer en esquemas populares, como aquellos identificados con la españolada, que, a pesar de la mala consideración que tenían en la prensa de la época, aseguraran el rendimiento económico en taquilla.

Este cine realizado en época republicana, además, ha sido criticado en ocasiones por la historiografía posterior por no ser lo que se esperaba de él a nivel ideológico, pero tenemos que entender que se dirigía a contentar a una población que vivía en un estado de continuismo y atavismo constante, sin ningún tipo de tradición liberal, por lo que no estaban preparados para recibir ideas a través de un medio al que, además, acudían en busca de calma y refugio; y menos aún a través de lenguajes complejos o formas experimentales de expresión artística.⁹ A estas circunstancias, se suma el necesario periodo de adaptación al recién implantado cine sonoro que coincidió con los primeros años de la República, a los que siguió un recrudescimiento de las esferas políticas durante el bienio conservador (1933-1935). De hecho, el propio Buñuel dijo en una entrevista de 1935 que no creía “posible dentro del marco actual de nuestra sociedad la creación de un cine realmente popular”¹⁰ —entendemos que refiriéndose por popular a un cine hecho por y para el pueblo, que no solo los entretuviera, sino que mostrara sus preocupaciones y dificultades—.

Por eso, Filmófono, consciente de la necesidad de suplir la demanda del público para poder establecer una industria cinematográfica sólida,¹¹ utilizaba argumentos

7 GARCÍA CARRIÓN, M., *Sin cinematografía no hay nación: Drama e identidad en la obra de Florián Rey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 33-34.

8 Extraído de: GARCÍA CARRIÓN, M., “El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República”, *Hispania*, vol. 73, n.º 243, 2013, pp. 193-222, espec. pp. 194-195.

9 Comparten esta visión autores como NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009, pp. 139-140.

10 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 229.

11 GUBERN, R., “1930-1936”, en Torres, A. M. (ed.), *Cine español 1896-1983*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Cinematografía, 1984, pp. 32-45, espec. p. 43.



Figura 2: Programa de mano de *La hija de Juan Simón* (1935). Fuente: Colección particular

tradicionales, pero con ligeros matices progresistas en su trama, para poco a poco, consolidarse y poder hacer un cine más revolucionario y contestatario,¹² siguiendo las teorías de Andreas Huyssen o Gramsci, y que Jo Labanyi ha encuadrado en lo que denomina un proyecto cinematográfico nacional-popular.¹³

Este proyecto “modernizador” es posible gracias a la consolidación de un equipo fijo de colaboradores, como Eduardo Ugarte, Enrique Herreros o el propio Buñuel,¹⁴ muchos de los cuales, además, formaban parte o se codeaban con los círculos intelectuales y culturales de la Edad de Plata, entre los que, como es el caso de Lorca, estaba bastante en boga ese enlace entre el casticismo y la modernidad o el vanguardismo, lo popular como vía para la subversión y lo “artístico”.¹⁵ En esta comunión entre la baja y la alta cultura hay que entender la iniciativa Filmófono, que partía de géneros y divertimentos populares para atraer al público, pero les otorgaba un tratamiento más “refinado” e “innovador” que —aparentemente— los separara del resto de producciones españoladas de la época. Claro ejemplo de este neopopularismo al que hacemos referencia se plasma en el *slogan* publicitario que anunciaba el estreno de *La hija de Juan Simón*: “lo que la música de Falla o los romances gitanos de García Lorca: la superación de la raíz popular del arte”.¹⁶ Esta separación consciente se ve también en alguno de los programas de mano de la época, donde la cinta se publicita de la siguiente manera: “NO ES la españolada hecha en España, de la pandereta y el ‘toreador’. ES el espíritu del más recio folklore nacional en el grito de una copla. NO ES solamente una película netamente española. ES una gran obra sobre un formidable tema español”.

Los ejemplos con la cinta folclórica son más claros que el caso de *Don Quintín el amargao*, porque más que esa corriente neopopular, lo que busca elevar a esta otra película es su factura, al equipararla a la de otros países con una industria cinematográfica más potente y de mayor renombre. La publicidad habla de “un sainete madrileño con el ritmo de un film americano”,¹⁷ o “la esencia del Madrid castizo en un film de ritmo moderno, maravillosamente ambientado” [fig. 3]. Lo racial está

12 FERNÁNDEZ COLORADO, L. y Cerdán, J., *op. cit.*, p. 13.

13 Para saber más acudir a: LABANYI, J., “Buñuel’s cinematic collaboration with Sáenz de Heredia 1935-36”, en Santaolalla, I., d’Allemand, P., Díaz Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte, A. y Witt, M. (coords.), *Buñuel, siglo XXI*, Londres, 13-16 septiembre 2000, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 293-301, espec. pp. 296-297.

14 FERNÁNDEZ COLORADO, L. y Cerdán, J., *op. cit.*, p. 98.

15 *Ibidem*, pp. 46-48.

16 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 248.

17 *Ibidem*, p. 240.



Figura 3: Interior del programa de mano de *Don Quintín el amargao* (1935). Fuente: Colección particular

presente, sí, pero se diluye frente a esos aires de modernidad venidos del extranjero a los que aluden constantemente.

Esta estrategia de sofisticación que trasluce el cuidado uso de las palabras y la adjetivación en la publicidad de las cintas parece esconder un complejo de clase, una necesidad de elevarse más allá del divertimento popular y de hacer, por tanto, “arte de verdad”, que casi apela más a la intelectualidad que al público general.

Luis Buñuel y Filmófono

Se han vertido ríos de tinta sobre cuál fue el papel de Buñuel en todo este entramado industrial, y este artículo no pretende descubrir nada que no haya sido propuesto anteriormente. No obstante, es cierto que la postura que el cineasta tomó en este asunto nos es muy útil para reflexionar sobre la consideración que tenía del cine que producía Filmófono y, por tanto, del cine popular en general.

Se ha querido ver en Luis Buñuel al posible director en la sombra de las cintas de Filmófono, algo que él siempre negó a pesar de que existen testimonios que probarían

esta hipótesis.¹⁸ Lo que está claro es que aplica un nuevo modelo de producción que conoció trabajando en Hollywood, donde la figura del productor tenía un enorme poder, ya que controlaba y supervisaba todas las tareas de gestación y filmación de la película —elección de argumentos, guion, montaje, dirección—,¹⁹ llegando a intervenir directamente en momentos puntuales si era necesario²⁰ —“a veces me entrometía descaradamente en la dirección”—.²¹

Lo que realmente nos interesa, fuera cual fuera su participación en estas películas, es que le avergonzaba que se le vinculara con ellas, y por eso prohibió que firmaran con su nombre en todas estas producciones.²² Muchos han argumentado que sea porque la vinculación izquierdista de Buñuel pudiera perjudicar a la empresa,²³ pero más bien nos inclinamos a que, como decía Antonio Castro, aparecer vinculado a este cine comercial daba al traste con su fama de vanguardista *enragé*.²⁴ Él mismo reconoce en una carta posterior dirigida a Urgoiti, enviada desde Los Ángeles en un convulso enero de 1939, que ahora que se había desecho de sus prejuicios artísticos —“Buñuel ha muerto”— podría ser más útil que antes en una aventura “filmofonista”.²⁵

Esta etapa de su carrera es un tema del que, por lo general, evitaba hablar, también con el paso de los años; pero sí que tenemos constancia de que, a pesar de todo, la consideraba una de sus etapas más felices,²⁶ entendemos que por lo mucho que aprendió y la holgura económica que le permitió —“el hecho de poder trabajar

18 Como es el caso de Sáenz de Heredia, Luis Marquina o García Maroto, entre otros, tal y como aparecen recogidos en XIFRA, J. y FRUCTUOSO, M., *Diccionario Luis Buñuel*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2025, pp. 266-267. Sin embargo, lo que desató el debate públicamente fue el artículo de Hernández-Girbal en *Cinema-Sparta* que atribuía la dirección de las dos primeras películas de Filmófono —de las que se encarga este artículo— a Buñuel, motivando que el propio cineasta publicara una carta de contestación negándolo. GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 228.

19 FERNÁNDEZ COLORADO, L. y CERDÁN, J., *op. cit.*, pp. 11 y 107.

20 Por ejemplo, y entroncando con asuntos a los que aludiremos más adelante, Enrique Herreros decía de la escena del accidente del coche de *Don Quintín el amargao*: “Aunque la gente no se dio cuenta, el espíritu surrealista y el humor negro de Buñuel se translucían por todas partes (...) Un accidente de automóvil era un lugar común en cualquier melodrama de la época, pero ese accidente, tal como lo filmamos, tenía esa barbarie inconfundible de Buñuel”. SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984, pp. 98-99.

21 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 140.

22 *Ibidem*.

23 XIFRA, J. y FRUCTUOSO, M., *op. cit.*, pp. 264-265.

24 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 245.

25 EVANS, J. y VIEJO, B. (eds.), *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 233. Otro ejemplo de que Buñuel era consciente de esos prejuicios artísticos los encontramos en otra carta a Urgoiti de junio de 1946: “Ahora más que nunca deseo hacer cosas e intento emprender aventuras como el film con Jorge Negrete para triunfar sobre ellas en vez de, como antes, despreciarlas y encerrarme en torres de marfil”. *Ibidem*, p. 284.

26 CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (coords), *Cuadernos de la Academia*, n.º 7-8, 2000, p. 101.

como lo hacíamos en Madrid me parece un premio y es la mayor satisfacción que se me puede dar”—.²⁷ Al fin y al cabo, por mucho que sus pulsiones artísticas no se alinearan con este negocio, había que suplir ciertas necesidades económicas. De hecho, él mismo denominaba estas obras como “cintas alimenticias”, al igual que las de su etapa mexicana,²⁸ las cuales también siguen una estela similar de cine comercial —que, por cierto, consideraba “antiartístico”—.²⁹

Si el hecho de negarse a asociar su nombre con la productora no es muestra suficiente de la opinión que Buñuel tenía sobre este tipo de cine popular o de española, no dudó en expresar su opinión con el paso de los años —“me remordía la conciencia. Aunque yo no escribía ni dirigía esas películas comerciales y solo intervenía como colaborador técnico, estaba contribuyendo con ellas a lo que a mí me repugnaba...”—.³⁰ Para él, estos filmes eran mediocres y los más espantosos,³¹ y eso pese a que Filmófono, aun enmarcándose en esta línea de búsqueda de un cine nacional por medio de lo popular, hace enormes esfuerzos por distanciarse del modelo comercial.

Concretamente, Buñuel hablaba de “un abominable melodrama con canciones” en el caso de *La hija de Juan Simón*, y de una “mamarrachada sentimental” en el de *Don Quintín el amargao*.³² Si comparamos estas apreciaciones con la propia publicidad de la productora, vemos las contradicciones entre la empresa y su principal artífice, lo que trasluce una falta de confianza y de convicción en el proyecto que llevaba a cabo. Esto podría hablar del ego de ese “artista incomprendido”, incapaz de trabajar en el tipo de cine que quiere, pero también de cómo ese ambicioso intento de crear algo que superase el cine costumbrista habitual no terminaba de funcionar.

¿Otra española más?: el caso de *La hija de Juan Simón* y *Don Quintín el amargao*

Como ya hemos adelantado, Filmófono aspiraba a distanciarse del resto de producciones republicanas y, por lo general, lo consiguió, ya que este alejamiento consciente del canon lo percibirá y propugnará la crítica de la época —completamente destructiva frente a otras cintas similares de la época—.

27 FERNÁNDEZ COLORADO, L. y Cerdán, J., *op. cit.*, 202.

28 Xifra, J. y Fructuoso, M., *op. cit.*, p. 29.

29 Gubern, R. y Hammond, P., *op. cit.*, p. 224.

30 Xifra, J. y Fructuoso, M., *op. cit.*, p. 269.

31 Gubern, R. y Hammond, P., *op. cit.*, p. 223.

32 Buñuel, L., *op. cit.*, pp. 140-141.

Por ejemplo, desde *Films Selectos* sobre la cinta arnichesca, se alaba la “consecución de una obra perfectamente cinematográfica”, “escenas de enorme brillantez” y emoción difícil de superar.³³ Otra crítica igualmente entusiasta es la de Guzmán Merino en *Cinegramas*:

El sainete de don Carlos Arniches, es decir, entraña popular, auténtico latido del corazón de nuestro pueblo, halla expresión en imágenes que son fuerza centrífuga, lenguaje universal al servicio de ideas, sentimientos y preocupaciones peculiares. Lo típico, o sea, lo humano sentido de un modo propio se alía con lo universal en *Don Quintín, el amargao*. Sin esta colaboración, habrá cinema, pero no estilo; arte, pero nunca originalidad.³⁴

Igualmente ocurría con el caso de *La hija de Juan Simón*, cuya estética de aire expresionista y negrura oscurantista que ciertos analistas han vinculado con la plástica del propio Gutiérrez Solana la eleva, junto a otros hallazgos cinematográficos, a “punto decisivo de la creación de una técnica cinematográfica española. Como la primera película nacional donde un tema absolutamente español está visto y tratado con una técnica perfectamente ajustada al tema, es decir, con una técnica absolutamente española.”³⁵ Si bien en el caso del sainete de Arniches se recae más en el logro cinematográfico de adaptación, ritmo y emoción; la mayor parte de críticas que recibió *La hija de Juan Simón* destacan por señalar esa condición de “película, netamente, limpiamente española” [fig. 4] y de “exponente (...) del genio de nuestro ‘yo’”.³⁶

Incluso esta alta valoración se vislumbra en aportaciones puntuales de la bibliografía posterior³⁷ —con excepciones, por supuesto, como muestra Marta García Carrión, que se alinea con la tesis de esta investigación, señalando que CIFESA y Filmófono compartían bastantes características—. ³⁸

Precisamente al hilo de esto, no creo que haya tanta diferencia entre las cintas de Filmófono y el resto de las producciones de la época, ya que comparten contenido, y

33 “Opinamos que...”, *Films Selectos* (Barcelona, 30-XI-1935), p. 22.

34 GUZMÁN MERINO, A., “La semana cinematográfica. Palacio de la Música – Don Quintín el amargao”, *Cinegramas* (Madrid, 13-X-1935).

35 *Cine español* (Madrid, XII-1935). Extraído de GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 249.

36 SEINGALT, C. DE., “Una película nacional de Filmófono: La hija de Juan Simón”, *Popular Film* (Barcelona: 24-X-1935), p. 12.

37 Tanto Gubern como Cela, por ejemplo, destacan la diferencia entre Filmófono y CIFESA, considerando que la última hacía “un cine estereotipado, reaccionario y orgulloso de esta España premoderna”. AZCUE, V., “La aportación del sainete al cine republicano: *Don Quintín el amargao* en versión de Luis Buñuel para Filmófono”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 43, n.º 2, 2018, pp. 283-301, espec. p. 284.

38 Características como presupuesto, calidad técnica, *star system* y argumentos de temática popular y española. GARCÍA CARRIÓN, M., *op. cit.*, 2013, p. 194.



Figura 4: Interior del programa de mano de *La hija de Juan Simón* (1935). Fuente: Colección particular.

se conciben, en esencia, como un divertimento para el pueblo y una forma de ganar dinero. Esta apreciación no pretende ser entendida como algo negativo, está claro que estas producciones poseen más delicadeza en el tratamiento técnico —como demostraría por ejemplo la escena del baile de Carmen Amaya, considerada una de las favoritas de Buñuel y que podría haber rodado él mismo—,³⁹ pero que formen parte de una productora de tendencia progresista y que Luis Buñuel ocupara un papel destacado en el equipo —fuera con la función que fuera— parece querer dignificar una producción que de por sí, consideramos digna e importante, igual que el resto que se realiza en esa época.

Es más, hay excepciones en la prensa donde se señala esto mismo, sobre todo en el caso de *La hija de Juan Simón* —entendemos que, por su carácter andalucista-folclórico, mucho más difícil de alejar del cine comercial reinante en la época—. Acusan su trama folletinesca plagada de tópicos, un argumento “levísimo y más que un poco vulgar”, pero al menos entienden el film como una “valorización cinematográfica

39 Anécdota recogida por Jean Claude Carrère extraída de XIFRA, J. y FRUCTUOSO, M., *op. cit.*, p. 267.

del folklore español”.⁴⁰ Incluso J. Francisco Aranda, años más tarde, sentencia que ni Buñuel pudo dignificar un género irremisible.⁴¹

Por otro lado, y pese a escapar de los ejemplos que estamos tratando, queremos rescatar la siguiente crítica de *¿Quién me quiere a mí?* (1936) porque lo que recoge resulta muy significativo; ya que se les echa en cara que, en ese intento por huir de lo zarzuelero o las novelas por entregas —véase, ese carácter eminentemente popular—, los autores han hecho un guion que no es ni una cosa ni la otra en lo bueno que puedan tener esas obras.⁴² Es decir, la película de Filmófono que más se aleja de los argumentos y personajes canónicos del cine costumbrista es curiosamente el mayor fracaso de la productora —y de la carrera de Buñuel—, como evidencia su recepción.⁴³

Como ya se adelantó al inicio del artículo, procedemos a realizar un análisis comparativo entre las dos obras seleccionadas como paradigma y el resto de producciones comerciales y populares de la II República, de manera que podamos evaluar el grado de alineación y relación entre ambas, todo ello aplicando una serie de características del modelo de española previamente estudiadas y definidas durante nuestra investigación.

En primer lugar, son clave los “géneros” o “subgéneros” en los que se enmarcan dichos filmes: sainete arnichesco y cine musical folclórico respectivamente. Si bien es cierto que en ambos casos se opta más por lo trágico-dramático —muy de la mano de la búsqueda de realismo— que por lo cómico, eso no lo hace menos propio de la española; pues recordemos, por ejemplo, que una de sus vertientes predominantes es el drama rural.

Si revisamos estas primeras décadas de cine español, comprobamos que las adaptaciones de Arniches eran comunes; como demuestra *Alma de Dios* (1923), *La alegría del batallón* (1924) o incluso una primera versión de *Don Quintín el amargao* (1925) realizada por Manuel Noriega. Sin embargo, no es necesario remontarse a la década de los años 20, porque incluso en una fecha tan cercana al estreno de la versión de

40 DON YO DOBLE, “Opinamos que... La hija de Juan Simón”, *Films Selectos* (Barcelona, 4-I-1936), p. 22.

41 Matiza que, por esa razón Buñuel, conscientemente, decide exagerar los rasgos y deformar las convenciones del modelo hasta el extremo. GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 246.

42 *Ibidem*, p. 256.

43 Más al respecto en: LABANYI, J., *op. cit.*, p. 296. No es baladí que también sea la cinta en la que, en teoría, menos intervino Buñuel por sus problemas de ciática y por estar ocupado con *¡Centinela, alerta!* (1937). XIFRA, J. y FRUCTUOSO, M., *op. cit.*, p. 268.

Filmófono, Benito Perojo dirigió *Es mi hombre* (1934) para CIFESA. Con el cine musical-folclórico ocurre algo parecido, ya que contamos con numerosos ejemplos contemporáneos como *Doña Francisquita* (1934), *La hermana San Sulpicio* (1934) o *El gato montés* (1935).

Asimismo, y como suele ser común en este modelo cinematográfico, ambos argumentos parten de un sustrato literario con éxito popular afianzado, que asegurara que la gente acudiera a las salas para contemplar su adaptación. El caso de *Don Quintín* es claro, pues como ya se ha dicho, proviene de un sainete de Carlos Arniches publicado en 1924; pero igual sucede con *La hija de Juan Simón*, adaptación de una obra teatral de José María Granado y Nemesio Sobrevila fechada en 1930, basada ésta a su vez en una milonga popular.

Otra forma de atraer al público era la presencia estelar de algún intérprete o cantante de primera fila,⁴⁴ normalmente mujeres, aunque en este caso la figura estandarte es Angelillo —acompañada por otras como Ana María Custodio o Luis Heredia—. De hecho, es durante este periodo cuando España cuenta por primera vez con un *star system* cinematográfico consolidado. Así lo demuestra CIFESA, que se hizo con los grandes nombres, como Imperio Argentina o Miguel Ligeró, contra los que la empresa de Urgoiti debía rivalizar.

En este sentido, la inclusión de estrellas, muchas veces provenientes del mundo de la canción, se traduce en la incorporación de números musicales, ya sea con función narrativa o simplemente como forma de lucimiento de dicha estrella. El caso de *La hija de Juan Simón* es claro con la ya mencionada figura de Angelillo o la fugaz aparición de Carmen Amaya; sin embargo, en *Don Quintín...* solo hay un número musical, el de la copla que se corea en el bar para burlarse de Don Quintín, que se mantuvo por la potencia de la escena y el enfrentamiento posterior que genera.⁴⁵ El resto de escenas musicales —más de una decena— se eliminan, al igual que varias escenas protagonizadas por personajes folclóricos, ilustrando esa búsqueda de la modernidad por encima del tópico. Esto también es perceptible en la actualización de los diálogos y tramas respecto al libreto original: por ejemplo, Felisa quiere ser estrella de cine en vez de cantante de variedades,⁴⁶ y Pepe está obsesionado con los coches.⁴⁷

44 FERNÁNDEZ COLORADO, L. y CERDÁN, J., *op. cit.*, p. 98.

45 Esta escena era una de las favoritas de Buñuel, según SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 96.

46 AZCUE, V., *op. cit.*, p. 294.

47 Esta necesidad de modernizar el sainete se percibe, casi de manera inconsciente en el uso de las palabras y la adjetivación en publicidad y crítica, aludiendo constantemente a la “velocidad” y al “ritmo”, que entroncan

Por más que exista una huida del tópico, ninguna de las dos cintas puede evitar estar anclada en una tradición histórica cultural hispana, y acabar recurriendo a tipos tan propios de nuestro imaginario,⁴⁸ como la gitana, el chulapo madrileño, el personaje secundario cuya torpeza e ingenuidad lo hacen funcionar como alivio cómico... Igualmente ocurre con los temas o tropos populares fácilmente identificables en este tipo de cine: la pérdida de la honra/honor de la mujer —y, en consecuencia, la importancia de la mujer como dinamitador de la acción—, el ascenso a la fama —que parece verse materializado al “hacer las Américas”—, la mejora de estatus social —muchas veces de la mano del proceso anterior—, el amor y los celos, la emigración del campo a la ciudad...

En relación con el tratamiento de los temas, es habitual en esta vertiente cinematográfica, como ya hemos dicho, que se alineen con los valores morales tradicionales, evitando cualquier ruptura frontal con el *statu quo*. En ese sentido, sí que es verdad que hay un tratamiento más progresista en Filmófono dando espacio a la representación de la marginalidad, la vida nocturna y los bajos fondos,⁴⁹ incluyendo ciertos comentarios contra la Iglesia y, sobre todo, otorgando el protagonismo absoluto a la mujer y sus dificultades en ambas cintas —no es solo “dinamitador”, sino que también es pieza esencial de la acción—. En *Don Quintín...* se vislumbra, por ejemplo, en la indiferencia de las órdenes religiosas o la insensibilidad de las instituciones caritativas ante la esposa repudiada, en oposición a la solidaridad instintiva de la clase obrera;⁵⁰ mientras que en el film dirigido por Sáenz de Heredia es palpable en la avanzada representación de los roles sexuales —al no haber una condena por la relación prematrimonial y liberada entre el personaje de Angelillo y Pilar Muñoz—,⁵¹ de la misma forma que no hay un juicio moral —ni por parte de los personajes, ni desde el punto de vista que se ofrece al espectador— sobre la vida de prostitución que la protagonista se ve obligada a llevar.⁵²

Sin embargo, al final, esta transgresión siempre suele verse reconducida al orden moral de una forma u otra. Por poner un ejemplo, si bien es cierto que los personajes masculinos poseen un cariz negativo, en todos los casos siempre existe un

con esa idea del automóvil moderno, del frenético y nuevo sistema de producción, de la aceleración de la vida... que nos lleva hacia el futuro en vez de anclarnos en el pasado pre-industrial y rural.

48 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 229.

49 Muchas de estas escenas de *La hija de Juan Simón* se recortaron con la llegada de la censura franquista. Todo ello localizable en Archivo General de la Administración [A.G.A.] (03) 121 Sig. 03136, Exp. 676, C. 32817.

50 AZCUE, V., *op. cit.*, p. 292.

51 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 248.

52 LABANYI, J., *op. cit.*, pp. 298-299.

contrapunto positivo de joven honrado que salva a la “víctima femenina”, mostrando, al fin y al cabo, a la mujer como ese elemento débil y vulnerable.⁵³ Muy claro es en el caso de *La hija de Juan Simón* donde la salvación de Candela es el matrimonio y, en ese final cuasi onírico e irreal, no comparte ni un solo plano con su hijo, casi como un castigo inconsciente.⁵⁴

Este tipo de historias normalmente se desarrollan en ambientes rurales porque se entienden como el lugar donde se salvaguarda la esencia del país y la raza —con preeminencia del paraje andaluz, como es este caso—; pero si aparecen escenarios urbanos, siempre suele ser ese Madrid castizo tan propio de Arniches. Además, tal y como vemos en la cinta folclórica, la ciudad, al contrario que el campo, suele retratarse en estas producciones como ese lugar de pecado, desgracia y sufrimiento. Otros espacios repetidos más concretos son las tabernas como puntos de reunión, ferias, teatros y escenarios...

Por último, y como es propio de estas cintas de evasión, la trama debe cerrarse con un final feliz: en el caso del drama arnichesco, igual de idealizado y poco creíble que en la obra original,⁵⁵ mientras que, en el otro caso de estudio, el final trágico de la obra teatral se cambia por esa secuencia onírica que comentábamos unos párrafos más arriba.⁵⁶

A pesar de que, y la clave la da Agustín Sánchez Vidal en su libro, durante la II República lo que marca una española de lo que no, no es el tema, sino la factura;⁵⁷ nosotros hemos aludido en todo caso a cuestiones temáticas y relativas al contenido, y es que no entendemos que, con tantos puntos comunes, sea una factura pobre o mala factura lo que pueda diferenciar y codificar una vertiente nueva.⁵⁸

Precisamente en nuestra investigación partimos de que más que esta factura, lo que es común a todas estas películas y las conecta con la mal llamada española o cine nacional es esa honda raíz hispana, de la que Buñuel está nutrido.

53 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 230.

54 LABANYI, J., *op. cit.*, p. 299.

55 AZCUE, V., *op. cit.*, p. 288.

56 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 247.

57 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Pero... ¿en qué país vivimos! Una celebración del cine y la cultura popular española*, Madrid, Espasa, 2024, p. 43.

58 Labanyi recuerda que el cine popular no se define por ser un cine mal hecho, sino por el uso de convenciones específicas y su reclamo a determinadas respuestas de la audiencia. LABANYI, J., *op. cit.*, p. 301.

Lo español en Buñuel

Como el mismo cineasta decía, “España ha contado en mi formación ideológica y cultural en la misma medida en que la tierra alimenta y hace crecer el árbol”.⁵⁹

De hecho, cuando se busca atribuir a Buñuel la autoría de las cintas de Filmófono, se alude —aparte de, como ya se ha visto, a la cuidada factura, los hallazgos formales⁶⁰ y a su continuismo durante la etapa mexicana—⁶¹ a la elección de ciertos temas⁶² y caracteres hispanos —el esperpento, la España negra, la picaresca, el tremendismo, etc.—⁶³ que quizá no sean los típicos coloristas y románticos que desde el siglo XIX se han atribuido al país, pero que siguen siendo propios.

Néstor Almendros encapsula a la perfección lo que aquí buscamos expresar:

Hemos de inscribir la personalidad artística de Buñuel dentro del substrato cultural hispánico. Sin ese requisito, el espectador o el crítico se quedarán a medio camino en la comprensión de su obra. En su cine, como en Goya, Velázquez y El Greco, abundan el monstruosismo físico y psicológico de los *Caprichos*, los numerosos enanos y mendigos de la corte de Felipe IV, los rostros obcecados de tantos inquisidores y santos. (...) Buñuel, como buen español, toca siempre el suelo, pero gracias a su misticismo toca también el cielo. La dualidad Sancho Panza-Don Quijote tiene en él una representación viva. La novela picaresca es la aportación más original de España a la literatura y al arte en general. Desde su perspectiva, tienen sentido los ciegos, paralíticos, leprosos, posesos y locos de tantas películas de Buñuel. Es el mundo de *Lazarillo de Tormes* o de *El Buscón*... (...) Por eso Cervantes, de todos los autores españoles, es el que nos hará pensar más en Buñuel.⁶⁴

En él, como en todo artista que se precie, se combinan distintas influencias y estratos.⁶⁵ La figura del turolense es curiosa porque en él se conjugan tanto los descubrimientos culturales y técnicos más innovadores y modernos, como la tradición hispana más popular y milenaria, generando esa contradicción tan paradójica, en

59 CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (coords), *op. cit.*, p. 66.

60 Florentino Hernández-Girbal dice que le gustaron mucho las películas de Filmófono porque “su factura se alejaba un tanto de lo habitual en nuestro cine”, pero que no se sorprendió tanto al averiguar que Buñuel tuvo algo que ver. *Ibidem*, p. 261.

61 De hecho, dirigió una nueva versión de *Don Quintín el amargao*, *La hija del engaño* (1951). FERNÁNDEZ COLORADO, L. y CERDÁN, J., *op. cit.*, p. 10.

62 CELA, J., “La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 18, n.º 59, 1995, pp. 59-85, espec. p. 71.

63 *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador: España en el cine de Buñuel* (<https://lbunuel.blogspot.com/2014/03/espana-en-el-cine-de-bunuel.html>) (16-III-2014).

64 Extraído de MAFÍAS, R. C., “Miradas sobre Buñuel”, *Turia*, n.º 50, 1999, pp. 176-208, espec. p. 180.

65 A ello se dedica una entrada en XIFRA, J. y FRUCTUOSO, M., *op. cit.*, p. 653.

la que la mayoría de las veces ha pesado mucho más la faceta experimental que su base cultural e ideológica.⁶⁶

Desde nuestra investigación, defendemos pues, que este sustrato popular y hondamente hispano es clave para la definición del término de española, en la que podría situarse una “nueva vía de española”, al estilo de las distintas líneas del cine español planteadas por Santos Zunzunegui; que, si bien, más “refinada” y, por ende, entendida fuera del canon habitual de este tipo de cine comercial, creemos, sigue formando parte del mismo concepto.⁶⁷ Y en esa línea no solo entraría la figura de Buñuel y su labor en las cintas de Filmófono, sino las películas oscurantistas y reflexivas de los años 40 como *María Fernanda la Jerezana* (1947) de Enrique Herreros, *Embrujo* (1948) de Carlos Serrano de Osma o *La fiesta sigue* (1948) de Enrique Gómez; la obra de Edgar Neville —de hecho, Sanz del Soto lo une con Buñuel porque “no solo no tienen complejo de ser españoles, sino que alardean de serlo por el mundo”—⁶⁸ tan embebida del sainete y el casticismo madrileño, pero apostando por giros narrativos nuevos; la obra de Berlanga,⁶⁹ Ferrerí⁷⁰ o Fernán Gómez, puramente hispana, a pesar de ser comparada con el “neorrealismo italiano”... Sobre esto ya reflexionó en su momento García Escudero, uniendo a esta lista de directores y obras, incluso, a Carlos Saura.⁷¹

Igual hablar de otro tipo de “española” en todos estos casos es un error, igual la verdadera aportación sea acabar con ese término y encontrar uno que recoja toda esta producción que es heredera de los valores costumbristas y la tradición popular hispana.

66 En este capítulo en el que remite al estrato netamente ibérico de la iconografía buñueliana, Gubern recuerda que de treinta y dos películas que hizo, solo cinco pueden merecer el calificativo de experimentales. GUBERN, R., “Las fuentes culturales de Buñuel” en Santaolalla, I., d’Allemand, P., Díaz Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte, A. y Witt, M. (coords.), *Buñuel, siglo XXI*, Londres, 13-16 septiembre 2000, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 167-171, espec. p. 170.

67 Sería un posicionamiento cercano a la cuarta línea de cine español, aquella que habla de la combinación entre la vanguardia y lo popular, entendiendo por vanguardia no solo las vanguardias históricas, sino a aquellos autores más experimentales y extraterritoriales. ZUNZUNEGUI, S., *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Santander, Shangrila, 2018, pp. 31-32.

68 CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (coords), *op. cit.*, p. 507.

69 Berlanga escribió sobre el humor negro en un artículo de *Temas de cine* titulado “Plácido y yo”: “Todo señor que en España escribe, y escribe con una cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a esto que se ha llamado el humor negro. Pero que en España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual.” Extraído de: ZUNZUNEGUI, S., *op. cit.*, pp. 359-360.

70 Jesús Franco en *Film Ideal* no podía llegar a entender que se incluyera a Ferrerí en esa aparente españolidad junto a autores como Fernán Gómez o Serrano de Osma, pero que se dejara fuera a Buñuel con su personalidad y violencia netamente española. *Ibidem*, pp. 62-63.

71 GARCÍA ESCUDERO, J. M., *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962, p. 57.

Conclusiones

En definitiva, y respondiendo a la pregunta que pone título a esta comunicación, sí existe un vínculo entre Buñuel y la española cinematográfica por medio de las producciones de Filmófono, a las que no tememos situar dentro de un cine popular que podría encuadrarse en este término tan amplio y poco definido.⁷² Y es que, si bien Filmófono intenta huir del folklorismo y del tópico —al entenderlo como característica principal del cine de española contemporáneo del que busca distanciarse—,⁷³ hemos demostrado que recurre a otro tipo de mecanismos y elementos que conectan con una tradición cultural milenaria y en relación estrecha con el pueblo que podría encuadrarse en ese mismo concepto.

Por esta misma razón, existe una curiosa consideración sobre estas cintas “filmofonistas” y es que se consideran demasiado buenas para entrar dentro del canon del cine popular/comercial/española de la II República; pero no lo suficientemente dignas dentro de la producción de Buñuel, quedando en una suerte de espacio intermedio que no termina de contentar ni a unos ni a otros.

Por ello, a pesar de los prejuicios artísticos que el propio Buñuel reconocía tener frente a este cine, hoy debemos sacudirnos de ellos y reconocer que la española ha funcionado como bote salvavidas de la industria durante mucho tiempo; así que forma parte de una tradición cinematográfica que no hay que repudiar, sino abrazar. Si bien es verdad que las películas de Filmófono cuentan con un tono más refinado e innovador; no debería ser la presencia de estas propuestas renovadoras la razón para estudiar y poner en valor una tendencia tan importante para la historia de nuestro cine patrio.

En este sentido, seguimos la línea de lo planteado por Jo Labanyi, que luchaba por demostrar que hay mucho más de cultura popular en Buñuel de lo que parece, y para ello no hay necesidad de deslindarse de su faceta más autoral.⁷⁴ Ambas facetas conviven, y desde nuestro punto de vista, se enriquecen mutuamente.

72 No somos los primeros en usar el término española para referirse a la obra de Filmófono. A pesar de que no compartamos del todo los planteamientos de los siguientes autores al respecto, lo interesante es que vislumbran la conexión de ideas que reivindica este artículo. Por ejemplo, Verónica Azcue habla de “(estilo) que se muestra contenido o no se excede en el desarrollo de la española” [AZCUE, V., *op. cit.*, p. 296] y Gubern y Hammond recogen que Buñuel “trabajaba anónimamente, agazapado en una productora que manufacturaba un cine plebeyo, compuesto por sainetes, españolas y comedias populares” [GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 229].

73 AZCUE, V., *op. cit.*, p. 284.

74 LABANYI, J., *op. cit.*, pp. 300-301.

En fin, siento no haber sido capaz de despejar la duda de si realmente *Un perro andaluz* (1929) podría haber sido la primera gran y auténtica española, pero quién sabe si Juan Piqueras hubiera visto *Viridiana* (1961), por ejemplo, opinaría lo mismo de ella, reconociendo lo profundamente español de la factura y los referentes de Buñuel, tal y como hicieron otros estudiosos⁷⁵ o críticos de la época, como sentenció Álvaro Mutis:

Y de repente, anoche, se operó para mí el milagro de “conocer”, de participar, en hechos, sentimientos, paisajes y símbolos que solo en esta forma única hubieran podido hacérseme presentes y ello con la misma eficacia inagotable y siempre viva de un Goya, del episodio de los leones en *Don Quijote* o el amor de Sanseverina. (...) Qué curioso —¡y qué justo!— que la primera película que me ha dado todo esto haya sido española, y española con la esencia misma de lo español, no con el sospechoso color local o la anécdota heroica; español, como el Arcipreste, como Quevedo, como Larra, como Goya, otra vez, y también como Santa Teresa o San Ignacio. (...) Yo creo que la mayor virtud de *Viridiana*, después de la superación de los límites que hacían del cine una sospechosa artesanía, está en ser esencialmente española.⁷⁶

⁷⁵ En este caso, es más que relevante que Sánchez Vidal establezca una relación entre algunas escenas de *Don Quintín...*, como la riña del café o la del padre adoptivo de la chica pegando a bastonazos al guardaespaldas, con *Viridiana*. SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, 1984, p. 98.

⁷⁶ Extraído de EVANS, J. y VIEJO, B. (eds.), *op. cit.*, pp. 435-436.

Pequeño equipaje para *Tournage de La Voie lactée*: José María Berzosa en el set de Buñuel¹

Francisco Javier Fernández Pérez²

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN: A finales del año 1968, el documentalista albaceteño José María Berzosa estrenaría para la serie *Pour le cinéma* de la televisión francesa un reportaje sobre el rodaje de *La Vía Láctea* (1969), película dirigida por Luis Buñuel. Berzosa, al igual que la gran mayoría de los artistas españoles en el exilio, profesaba una inmensa admiración por el cineasta de origen aragonés. A su vez, Buñuel había conseguido labrarse en Francia una imagen mediática a la altura de su filmografía. Este artículo estudia el documental *Tournage de La Voie lactée* desde diferentes enfoques: su relación con otros reportajes sobre Buñuel, sus intersecciones con el resto de la filmografía de Berzosa y la imagen que se construye en el filme sobre el cineasta aragonés.

Palabras clave: *Tournage de La Voie lactée*; José María Berzosa; Luis Buñuel; reportaje; televisión.

ABSTRACT: In late 1968, José María Berzosa, a documentary filmmaker from Albacete, premiered a report for the French television series *Pour le cinéma* concerning the filming of *The Milky Way* (1969), directed by Luis Buñuel. Berzosa, like many Spanish artists in exile, held profound admiration for the Aragonese filmmaker. Concurrently, Buñuel had established a media profile in France that was as significant as his own filmography. This article examines the documentary *Tournage de La Voie lactée* through various lenses: its relationship with other reports on Buñuel, its intersections with Berzosa's broader body of work, and the specific cinematic image of the director constructed within the film.

Keywords: *Tournage de La Voie lactée*; José María Berzosa; Luis Buñuel; reportage; television.

RÉSUMÉ: À la fin de l'année 1968, le documentariste José María Berzosa, originaire d'Albacete, présentait dans le cadre de l'émission *Pour le cinéma* de la télévision française un reportage sur le tournage de *La Voie lactée* (1969), film réalisé par Luis Buñuel. Berzosa, à l'instar de la grande majorité des artistes espagnols en exil, vouait une immense admiration au cinéaste d'origine aragonaise. De son côté, Buñuel avait réussi à se forger en France une image médiatique à la mesure de sa filmographie. Cet article étudie le documentaire *Tournage de La Voie lactée* sous différents angles : son rapport avec d'autres reportages consacrés à Buñuel, ses intersections avec le reste de l'œuvre de Berzosa et l'image du cinéaste aragonais qui se construit à travers le film.

Mots-clés: *Tournage de La Voie lactée* ; José María Berzosa ; Luis Buñuel ; reportage ; télévision.

1 Este artículo ha sido escrito gracias a la beca "Proyectos de inicio en la formación investigadora para el campus de Albacete", cofinanciada por la Universidad de Castilla-La Mancha y la Excm. Diputación Provincial de Albacete. BDNS (Identif.): 792380. [2024/8475].

2 Dirección de contacto: franciscofern@gmail.com. ORCID: 0009-0008-6644-994X

José María Berzosa Blanc nace en la ciudad de Albacete (España) en el año 1928. Estudia Derecho y en 1948 realiza el servicio militar en Marruecos. Allí será, tras una proyección de *La gran ilusión* (*La Grande Illusion*, 1937) de Jean Renoir, donde comenzará a interesarse por el cine y el oficio de cineasta. Su creciente interés por el séptimo arte le lleva a organizar ciclos de cine y a introducirse en la cultura cineclubista. En 1956, viaja a París por primera vez y, en la oscuridad de la *Cinémathèque*, descubre parte del cine moderno europeo censurado en su país. Ese mismo año, y como consecuencia de su antifranquismo visceral, un incidente con las fuerzas del orden le lleva a exiliarse. Una vez asentado en París, ingresa en el IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinematographiques).

La obra —escrita y cinematográfica— de Luis Buñuel acompañará a Berzosa durante toda su carrera, tal y como expondremos a continuación. En una carta dirigida al fotógrafo almeriense Carlos Pérez Siquier —amigo y redactor jefe de la revista *AFAL*, especializada en fotografía y cine— en febrero de 1960, Berzosa expresaba su admiración por el director calandino en los siguientes términos: “Buñuel, pensareis que soy un obseso, es uno de los nombres más grandes del cine y sin duda el único de importancia universal que ha nacido en España”.³

En junio de 1958 presenta una memoria final —supervisada por el crítico y teórico francés Georges Sadoul— para concluir sus estudios en el *Institut des Hautes Etudes Cinematographiques* de París titulada “Panorama du Cinema en Espagne”, un exhaustivo análisis historiográfico desde los albores de la industria hasta los días del autor. Al comienzo del texto, atribuye a Buñuel el que considera el filme más importante del cine español: *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933). Atendiendo a las justificaciones de Berzosa: “Buñuel essayait un style nouveau, personnel et profondément espagnol, éloigné du documentaire poétique de Flaherty, et différent de celui, très social, de Grierson. Buñuel, toujours dans la ligne du réalisme espagnol, montre la réalité sans déformations personnelles”.⁴ A su vez, Berzosa lamentará la pérdida de una figura que, consecuencia del exilio, habrá de adquirir la categoría de universal: “Avec la perte de Buñuel, comme quarante ans plus tôt avec celle de Chomon, l’Espagne perd à nouveau un homme capable de dignifier son cinema”.⁵

3 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS]/Archivo AFAL [AA] 018, Carta de José María Berzosa a Carlos Pérez Siquier, f. 10 (París, 4-II-1960).

4 Fonds Georges Sadoul [FGS], SADOUL759-B56, Mémoire: “Panorama du Cinema en Espagne”, f. 7 (París, VI-1958)

5 *Ibidem*, f. 8.

Desde el exilio, y aprovechando su puesto como redactor adjunto en *AFAL*, el documentalista albaceteño buscará por todos los medios hacer llegar la obra de Buñuel al público español. Nos estamos refiriendo, en este caso, tanto a la publicación de críticas extranjeras sobre sus películas como a los propios escritos del cineasta. Atendiendo a la correspondencia entre Berzosa y Siquier, todos los intentos para introducir este caballo de Troya buñueliano en el contexto franquista fueron paralizados por los “poderes vigilantes”.⁶ Sabemos, no obstante, que Berzosa trató de llevar a imprenta un extenso ensayo sobre su obra y el texto de Buñuel “El cine, instrumento de poesía”. La negativa de la censura franquista —que también rechazó un texto de Berzosa sobre *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) de Leni Riefenstahl y *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Charles Chaplín— condujo el escrito de Buñuel a otra revista española que contó con mejor suerte al atravesar la criba del régimen: *Cinema Universitario*, editada por el cine-club de la Universidad de Salamanca. El número 12 de *Cinema Universitario* publicaría, en julio de 1960, tanto el texto de Buñuel⁷ como la crítica de Berzosa.⁸

Sobre *Tournage de La Voie lactée* y otros reportajes en torno a Buñuel

El 2 de diciembre de 1968, la serie *Pour le cinema* (1968-1978) estrena en su segunda emisión para la televisión francesa *Tournage de La Voie lactée*, reportaje sobre *La Vía Láctea* (*La Voie lactée*, 1969) de Luis Buñuel. El documental dirigido por Berzosa contará también con los comentarios de Andre Camp, colaborador habitual del manchego durante la década de los sesenta y los setenta. Camp, figura responsable de los asuntos concernientes a la cultura hispanohablante dentro de la ORTF (Office de Radiodiffusion-Rélevision Française), trabajará junto a Berzosa en casi una decena de títulos: *La réalité dépasse l'afición* (1968), *Miguel Ángel Asturias: un maya a la cour du roi Gustave* (1968), el ya referenciado *Tournage de La Voie lactée*, *Jorge Luis Borges I: Le passé qui ne menace pas* (1969), *Jorge Luis Borges II: Les journées et les nuits* (1969), la trilogía *Espagnes* (1974) —compuesta por los capítulos *Comment se débarrasser des restes du Cid*, *L'amour et la charité* (*Don Juan*), *Mourir sage et vivre fou* (*Don Quichotte*)— y *Arriba España* (1975).

6 MNCARS/AA 018, Carta de José María Berzosa a Carlos Pérez Siquier, f. 10 (París, II-1960).

7 BUÑUEL, L., “El cine, instrumento de poesía”, en *Cinema Universitario*, Salamanca, Universidad de Salamanca, n° 12, julio de 1960, pp. 19-22.

8 BERZOSA, J.M., “Hinkel y Charlot. Historia de dos películas”, en *Ibidem*, pp.49-54

Si bien *Tournage de La Voie lactée* de Berzosa representa la primera realización audiovisual de un exiliado español sobre Buñuel y su filmografía, esta pieza no será la última al respecto. Entre los distintos aspectos temáticos y formales que conectan a la cinematografía del exilio francés, Luis E. Parés señala la admiración por Buñuel como uno de los principales nexos de unión de este catálogo de autores tan dispares.⁹ Recordemos que ese mismo año, José Bergamín, en “venganza” por haber malvendido el título de *El ángel exterminador* (1962) a Buñuel tiempo atrás, estrenaría *Los ángeles exterminados* (*Les Anges exterminés*, 1968), dirigida por Michel Mitrani —película en la que también colaboraría Berzosa—. Jorge Amat, uno de los directores más influenciados en sus ficciones por Buñuel junto con Fernando Arrabal, estrenaría *Les paradoxes de Buñuel* en 1997, un documental en el que figuras como Juan Antonio Bardem, Carlos Saura o Francisco Rabal tratarán de dar respuesta a las contradicciones que rodearon a Buñuel durante toda su trayectoria. Finalmente, Adolfo Arrieta filmaría en el año 2008 *Dry Martini* (*Buñuelino cocktail*). Este cortometraje adapta un pasaje extraído del capítulo “Los placeres de aquí abajo” de *Mi último suspiro*.¹⁰ Arrieta compone esta obra construyendo una serie de postales melancólicas en torno al bar Chicote y sus cócteles, espacio que el cineasta solía frecuentar cuando visitaba Madrid. Existe, además, una singularidad que diferencia al título de Berzosa del resto de los reportajes sobre Buñuel llevados a cabo por el resto de exiliados: la relación de reciprocidad actoral que se establece entre ambos directores. En *La Vía Láctea*, Berzosa da vida a un diácono que acompaña al séquito de Prisciliano. De hecho, en su película, Buñuel le dedica un plano medio y dos primeros planos a la actuación del documentalista. Respecto a la presencia de Buñuel en el reportaje de Berzosa, volveremos en el siguiente apartado.

Tournage de La Voie lactée se inscribe en la poblada constelación de trabajos que giran alrededor de la figura de Luis Buñuel. Como bien expone Arnaud Duprat de Montero, el director aragonés había adquirido en Francia el estatus de celebridad artística.¹¹ El amplio reconocimiento de Buñuel en el contexto francés respondía a diferentes motivos. En primer lugar, por su pasada, prolífica y polémica vinculación al grupo surrealista. No debemos olvidar que la exhibición de *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930) estuvo prohibida en este país durante más de cincuenta años. En

9 PARÉS, L.E. (coord.), “Filmar desde el otro lado”, en *Filmar el exilio desde Francia*, Madrid, Instituto Cervantes, 2012, p. 21.

10 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2012, pp. 53-64.

11 DUPRAT DE MONTERO, A., *Buñuel: La última etapa francesa*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2024, p. 154.

segundo lugar, por la labor de revistas como *Cahiers du cinéma* a la hora de poner en valor su obra cinematográfica tras su exilio en México. Críticos como André Bazin, Jean-André Fieschi o Luc Moullet, entre otros, se encargarían de mantener viva la llama buñueliana al otro lado del Atlántico. En tercer y último lugar, debemos destacar los múltiples galardones que se le brindaron tanto al director como a su filmografía desde unos de los grandes escaparates del cine moderno en Europa, el Festival de Cannes: Premio al Mejor Director por *Los olvidados* (1951), Premio Internacional por *Nazarín* (1959) y, rematando el palmarés diez años más tarde, Palma de Oro por *Viridiana* (1961).

El primer acercamiento crítico al universo del aragonés por parte de la televisión francesa lo constituye el episodio de la serie *Cineastas de notre temps* —en los créditos finales se aprecia la acreditación de Berzosa como asistente—, dirigida por Jeanine Bazin y André S. Labarthe en 1964, coincidiendo con el estreno de *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964). Si bien las apariciones regulares de Buñuel en la televisión de este país se remontan a 1954, con la difusión de entrevistas en festivales y fragmentos de sus ruedas de prensa, el trabajo de Robert Valey —director de este episodio— Bazin y Labarthe representa un intento primigenio por contaminar su pieza de la moral cinematográfica buñueliana. Más que por la síntesis y las declaraciones precisas, intrínsecas a la práctica mayoría del catálogo televisivo, los directores abogan por la antítesis y el misterio, condicionados a su vez por la actitud de Buñuel. Durante el reportaje, vemos al cineasta contradecirse, contradiciendo a los expertos en su obra —como, por ejemplo, al ya mencionado Georges Sadoul—, tratando de dirigir y ordenar la labor de Valey, Bazin y Labarthe. En definitiva, Buñuel pretende anular las expectativas volcadas sobre su figura a través de las contradicciones para que así impere, en los términos expresados por Valey, “l’image que ce cinéaste voulait donner de lui-même”.¹² Constatamos entonces que, Buñuel, no solo busca controlar sus imágenes, sino también las que otros toman de él. Se trata de una dinámica que el aragonés continuará en otros reportajes como el de Berzosa.

Por otra parte, a finales de los sesenta, nos encontramos en un momento crucial para el devenir de todas estas producciones englobadas bajo el concepto de *making-of*. Si bien, en sus orígenes, estas piezas buscaban articularse como asertivos documentos publicitarios en torno a la creación de una película y saciar la pulsión

12 VALEY, R., “1964 – Luis Buñuel: Un cinéaste de notre temps” en André S. LABARTHE, *La Saga. Cinéastes de notre temps. Une histoire du cinéma en 100 films*, París, Capricci, 2011, p. 12.

voyerista del espectador; con el paso de las décadas fueron adquiriendo mayor autonomía con respecto al trabajo del que partían gracias a la labor y el compromiso de distintos cineastas con este género. Este es el caso, por ejemplo, de lo que hará tres años más tarde el cineasta catalán Pere Portabella, partiendo del largometraje *El conde Drácula* (*Nachts, wenn Dracula erwacht*, 1970) de Jesús Franco, en *Vampir-Caudecuc* (1971). Aquello que nació, en los términos expresados por el crítico Paul Arthur, como parásito cinematográfico —*cinematic parasite*¹³— acabaría devorando a su huésped. Así expresa este mismo fenómeno Portabella: “Es una película dentro de otra película, un discurso dentro de otro discurso, es decir es un ‘filme vampiro’ de otro”.¹⁴ Este todavía no es el caso, pese a los intentos de Berzosa por conquistar una cierta independencia en su obra en relación a la de Buñuel, de *Tournage de La Voie lactée*. Ello se debe, en parte, tanto a las condiciones impuestas por la ORTF como a las dificultades que se le presentaron a Berzosa durante el rodaje a la hora de dinamitar la referencialidad previa y obtener la autonomía fílmica. Aún se trata, al igual que ocurre con una gran parte de este tipo de producciones a finales de los sesenta, de una obra que discurre entre la frontera del discurso autoral y la descripción industrial.

A lo largo *Tournage de La Voie lactée* —el reportaje cuenta con una duración de veintidós minutos— vemos sucederse los ensayos y las grabaciones en el set de rodaje durante los meses de septiembre y octubre de 1968. A su vez, Camp entrevista a parte del equipo de la película: el guionista Jean-Claude Carrière, el director de fotografía Christian Matra, el actor Laurent Terzieff, etc. La obra cuenta, también, con las declaraciones de familiares como Pedro García y Conchita Buñuel, sobrinos del cineasta. Cada uno de los colaboradores y allegados coloca a lo largo del metraje su singular pieza del ecléctico mosaico-Buñuel.

El documental comienza con Carrière en la sala de maquillaje. Localizamos también durante unos instantes, cercenada su imagen por el encuadre, a Berzosa caracterizado de diácono a la izquierda del plano. Sobre este asunto volveremos más adelante. El guionista de *La Vía Lactea* recita, en latín, sus intervenciones en la película mientras le engalanan para interpretar al personaje de Prililiano. Tras unos breves y cegadores títulos de crédito, y ya en el escenario campestre donde

13 ARTHUR, P., “(In)Dispensable Cinema: Confession of a Making-of Addict”, en *Film Comment*, Vol. 40, nº 4, 2004, p. 39.

14 GART, J., “Portabella años setenta” en Marcelo EXPÓSITO, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2001, p. 189.

rodará su escena, Carrière responde las preguntas de Camp sobre su colaboración con Buñuel:

Camp.- Et vous vous êtes bien intégré dans cet univers de Buñuel, parce qu'il y avait beaucoup de Buñuel dans ce film ?

J.C. Carrière.- Je crois qu'on ne s'intègre jamais complètement dans l'univers de quelqu'un et surtout de Buñuel. Ce n'est pas à moi d'essayer de rentrer dans son univers qui est tellement personnel.

Camp.- Vous l'avez tout de même bien assimilé, pour avoir des relations aussi étroites ?

J.C. Carrière.- Je ne crois pas. Je crois que je n'ai rien compris à Buñuel.

Para Carrière, pese a haber colaborado a darle forma en *Diario de una camarera* y *Belle de jour* (1967), el universo de Buñuel sigue siendo un lugar inaccesible e inaprehensible. Veremos, conforme avanza el reportaje, que el documental de Berzosa ofrece definiciones heterogéneas sobre su protagonista. Christian Matra, por ejemplo, destacará de Buñuel las escasas concesiones que el cineasta le otorga a la técnica en beneficio de la dirección actuaral: "Il ne veut pas être esclave de la technique; il ne veut pas être en quelque sorte, tributaire de soleil". El camarógrafo de *La Vía Lactea* encontrará a la hora de fotografiar la película las mismas complicaciones que los compañeros de profesión que lo antecedieron en ese cargo.¹⁵ Laurent Terzieff, en sus declaraciones, volverá a incidir en la excepcionalidad buñueliana:

Camp.- Qu'est ce que vous apporte le fait de travailler avec Buñuel?

Terzieff.- Beaucoup des choses. C'est-à-dire, c'est la rencontre du rare et du simple; c'est une chose exceptionnelle en soi".

Tournage de La Voie lactée reserva la entrevista de Buñuel con Camp y Berzosa para su escena final. En ella, el cineasta aragonés comienza explicando detalladamente el argumento y el origen de *La Vía Lactea*, alabando también la libertad de la que dispone en Francia a la hora de rodar: "J'ai eu une liberté totale pour le faire, sans aucune pression d'aucune sorte, de personne". Sus respuestas, no obstante, comienzan a abreviarse y a llenarse de dudas conforme avanza la conversación, terminando tanto el diálogo como el reportaje con un gran interrogante:

15 Nos estamos refiriendo, en este caso, a los problemas con los que el director de fotografía mexicano Gabriel Figueroa tuvo que lidiar durante sus colaboraciones con Buñuel. Véase BUÑUEL L., *Mi último suspiro...*, op.cit., p. 274 o FIGUEROA G., *Memorias*, Ciudad de México, DGE Ediciones, 2005, pp. 175-177.

Camp.- Vous avez mis beaucoup de vous-même dans ce film?

Buñuel.- Oui? C'est très personnel. Peut-être.

Camp.- C'est peut-être votre film le plus personnel?

Buñuel.- Je ne sais pas. Bons ou mauvais, c'est toujours personnel. [...]

Camp.- Donc vous pouvez le présenter en Espagne, sans crainte?

Buñuel.- Non. [...]

Berzosa.- Et «La Voie Lactée» est-il votre dernier film?

Buñuel.- Je ne sais pas. Peut-être.

Camp.- Comme on dit au Mexique: “¿Quién sabe?”

Buñuel.- ¿Quién sabe? C'est ça.

Berzosa plantea como última imagen de *Tournage de La Voie lactée* un plano congelado del cineasta, fijando su astuta sonrisa ante la vacilante declaración final. Y al mismo tiempo, el director imprime sobre la barbilla de Buñuel esa última pregunta que clausura el documental, esta vez traducida al francés: *Qui sait?* La duda buñueliana, en este caso, sería resulta dos años más tarde con el estreno de *Tristana* (1970). Ahora bien, frente a la pregunta formulada tanto por Camp como por Buñuel, y plasmada en la pantalla por Berzosa, cabría plantearse: ¿Qué sabemos de Buñuel después de ver *Tournage de La Voie lactée*?

Le mystère Buñuel. Filmar al cineasta

A lo largo de su carrera televisiva, José María Berzosa se enfrentará en sus documentales a innumerables “enemigos” recurriendo, para así “desarmarlos”, a las heterogéneas herramientas proporcionadas por el dispositivo cinematográfico. Nos estamos refiriendo, principalmente, a los líderes e integrantes de los dos regímenes dictatoriales más analizados y filmados por el realizador: la España de Franco y sus franquistas y el Chile de Pinochet y sus pinochetistas. Es en este aspecto, de hecho, donde se han centrado la mayoría de los escritos sobre su obra. Ya en 1995, el crítico y cineasta francés Jean-Louis Comolli destacaba la maestría de Berzosa en *Les pompiers de Santiago*, el primer de los cuatro capítulos de la serie *Chili Impressions* (1978), a la hora de desnudar las miserias de una élite chilena a la que parece cederse el control de la película: “el trabajo del cineasta se despliega en esa especie de retirada, que obliga al adversario a avanzar, y a desenmascararse un poco más”.¹⁶

16 COMOLLI, J. L., “¿Mi enemigo preferido?”, en *Cuadernos de Cine Documental*, n. 2, 2007, p. 49.

Los estudios de Carolina Amaral de Aguiar recuperarán esta tetralogía para continuar las investigaciones sobre la figura de los perpetradores en el país latinoamericano.¹⁷ En lo referente al contexto nacional, el trabajo de Luis E. Parés resulta fundamental para comprender la forma en que Berzosa dinamita la mitología española con el fin de resignificarla y expropiársela a la dictadura franquista.¹⁸ En esa misma línea, Santiago Fillol, Fran Benavente y Glòria Salvadó-Corretger estudian dispositivo anacrónico-político que el autor pone en escena en títulos como *Rouge Greco Rouge* (1973), *Zurbarán ou la vie des moines et l'amour des choses* (1973) y la trilogía *Espagnes* (1974).¹⁹ Sabemos, gracias a la labor investigadora expuesta previamente, que gran parte de los documentales de Berzosa se articulan contra un enemigo político bicéfalo. Su producción televisiva, especialmente durante la década de los sesenta y los setenta, filma contra una realidad que trata de combatir y dismantelar. Ahora bien, cabría hacerse, en el caso que nos atañe, la pregunta inversa. ¿De qué manera filma el manchego a los que considera sus “aliados” y referentes?

Observamos en el vasto corpus de Berzosa una tendencia por contaminar a sus célebres personajes de la subjetividad intrínseca a su producción televisiva. Incluso en un género tan constreñido como el reportaje, no se contentaba con el registro documental: “Yo me quedo siempre al borde de la mentira, es decir, en el interior de mi verdad”.²⁰ Ya en su primer trabajo para la televisión francesa, *Le musée de la police* (1967), encarcelaría al conocido actor Michel Simon —compañero del director durante gran parte de este tour— al final de una accidentada visita por las instalaciones del museo. Este particular procedimiento volverá a manifestarse durante su colaboración con la intelectualidad artística española. Tanto en *Rouge Greco Rouge* como en *Antonio Saura, quelques reveries d'un promeneur solitaire ou presque* (1982), el pintor Antonio Saura participa de esas ficciones documentales ideadas por Berzosa: pasea los cuadros del Greco por las calles de Cuenca, se “deja” poner en escena, ofrece sus lienzos para que el director haga y deshaga a su antojo... Se aprecia, por tanto, que desde sus inicios Berzosa siempre fue partidario de inocular

17 AMARAL DE AGUIAR, C., “Los perpetradores chilenos en Chili-impressions: la represión desde una perspectiva transnacional”, en *Revista Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 27, no. 1, 2023, pp. 68-98.

18 PARÉS, L.E., *Derivas sarcásticas desde el exilio. La tradición cultural española en el cine documental de José María Berzosa*, Madrid: Seminario Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC (17-I-2014).

19 FILLOL, S., BENAVENTE, F., SALVADÓ-CORRETGER, G., “Ejercicios anacrónicos. El cine de José María Berzosa como disputa del legado cultural del franquismo”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18:4, 2017, pp. 397-411.

20 CERF, C. y BOUTHIER, B., “Fragmentos de dos entrevistas publicadas en *Les Cahiers de la Production Télévisée*. Junio de 1975 y octubre de 1978” en Daniel OBADIA y Patricio ESTRADA, *José M^a Berzosa*, Madrid, Filmoteca Nacional, 1981, p. 3.

el germen actoral a su trabajo con distintas figuras públicas. En *Tournage de La Voie lactée*, sin embargo, esta voluntad no contará con la complicidad del Buñuel.

Buñuel era bastante beligerante contra la intromisión de cámaras ajenas y otros aparatos tecnológicos en sus rodajes. Al comienzo de *Tournage de La Voie lactée*, vemos al aragonés interpelar de manera agresiva a Berzosa en fuera de campo: se niega a declarar ante los entrevistadores hasta no conocer de antemano la localización de sus micrófonos. Dicha advertencia inicial condicionará la puesta en forma del trabajo televisivo y la actitud del equipo de grabación durante los ensayos y la filmación de *La Vía Lactea*. Así lo interpreta, también, Duprat de Montero: “El carácter púdico y secreto del director determina entonces la manera de filmarlo durante casi todo el reportaje —de espaldas, de lejos o, como mucho, dirigiendo miradas hostiles a la cámara—”.²¹ La voz en *off* femenina, que presenta el gesto y el comentario hostil, introduce aquí una analogía que permite interpretar la presencia y las imágenes del cineasta en clave animal: “Mais comme les gibiers de chasse Luis Buñuel n’est pas de ceux qui se laissent approcher facilement”. Vemos que, para Berzosa, los acercamientos a Buñuel precisan de una cautela propia del documentalista —o cazador— que trata de capturar a una bestia huidiza y violenta. Se optará de este modo por planos —o disparos— de larga distancia, especialmente a la hora de retratar los momentos de soledad artística, tratando de invisibilizar la existencia de esta mirada ciclópea. De igual forma, y condicionado de nuevo por estas reticencias, las secuencias más cercanas al realizador suelen presentar una pista de sonido ajena a la situación del espacio profílmico. De nuevo, la voz en *off* interfiere en un primerísimo primer plano de su rostro, del que se nos privan hasta sus labios para, incluso, negarnos posibles interpretaciones. Unos momentos después, la conversación entre Carrière y Conchita Buñuel contamina de nuevo las tomas en las que el director conversa con el equipo de la película. Luis Buñuel, más allá de la entrevista formal concedida a Camp y una serie de puntualizaciones expresadas a sus actores, permanecerá mudo o será enmudecido en la sala de montaje.

Berzosa, por su parte, justificará a Max Aub esa postura entrometida amparándose en sus deseos por capturar la naturalidad buñueliana: “En mi caso, y creo que en el caso de muchos cineastas, si se emplea el micrófono oculto, la cámara oculta, es para conservar la espontaneidad del personaje. Y creo que la falta de honradez nace en el momento en que se emplean esos documentos que se han filmado sin

21 DUPRAT DE MONTERO, A., *Buñuel: La última etapa francesa...*, op.cit., p. 159.

la autorización de la víctima. Pero también creo que, si a la víctima se le dice después y se le hacen ver los documentos, no hay ninguna falta de honradez”.²² Como vemos en estas declaraciones, la negativa de Buñuel atentaba, a su vez, contra una ambición que atraviesa la filmografía de Berzosa: su incesante interés por el accidente cinematográfico. Desde su primer trabajo para la televisión francesa, el ya referenciado *Le musée de la police*, encontramos ese gusto por los contratiempos que produce el directo. Los agentes de policía colocan a Michel Simon unas espigas antiguas que después no consiguen abrir. Poco a poco, la escena va cargándose de una tensión y un humor extraño. De los chascarrillos pasamos a la incomodidad, hasta que los oficiales consiguen desesposarlo. Amparándonos en lo expuesto en este párrafo, podemos afirmar que la bronca de Buñuel se erige como la escena de *Tournage de La Voie lactée* más afín al universo de Berzosa.

Norbert Dammann consumará, nueve años más tarde, esta tendencia al espionaje cinematográfico sobre la figura de Buñuel en *Sur le tournage de Cet obscur objet du désir* (1977), cortometraje filmado en 8mm con la cámara que el ayudante de dirección llevaba durante su participación en *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977). La película se inmiscuye en la cotidianidad de los sets de rodaje en Neauphle-le-Château (Yvelines) y el Jardín de las Tullerías (París). La visión, esta vez, sobre Buñuel se aboca de manera definitiva a la clandestinidad. Dammann se coloca, furtiva y concienzudamente, en aquellos espacios donde no puede ser descubierto. Desde estos puntos ciegos, contemplamos al septuagenario autor paseando, compartiendo la mesa con el resto de su equipo y conversando con compañeros como el director de fotografía Edmond Richard, la montadora Hélène Plemiannikov o el actor Fernando Rey.

Si bien la cólera del director responde en parte al rechazo de verse envuelto en un dispositivo que coquetea con la moral policial y fascista —fundamentada sobre la referenciada práctica del espionaje y la visión omnipresente—, la intromisión de las cámaras durante el proceso de creación del artista acarrea una serie vicisitudes extra. Guillermo G. Peydró ha estudiado la forma en que la injerencia de la tecnología ajena condiciona y modifica el acto creativo. Partiendo de diferentes documentos procesuales en torno a la producción pictórica de figuras como Henri Matisse, Pablo Picasso, Jackson Pollock o Gerhard Richter, Peydró estudia el conflicto que no cesa de agigantarse conforme la máquina cinematográfica va tomando más protagonismo

22 AUB, M., *Buñuel. Todas las conversaciones* (edición de J. Xifra), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 669-670.

en el taller del artista.²³ Si bien, en un principio, obras como *El misterio de Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1955) de Henri-Georges Clouzot traen a las pantallas una intimidad creadora desconocida hasta ese momento e inscribe la práctica del artista malagueño en un dispositivo puramente cinematográfico —el trabajo de Picasso sobre unas placas de vidrio, heredando y actualizando fórmulas como las de Paul Haesaerts en *Bezoek aan Picasso* (1946) o Hans Namuth en *Jackson Pollock 51* (1951), donde vemos superponerse sus imágenes carga de tiempo y suspense el lienzo cristalino—, ejemplos más contemporáneos como *Gerhardt Richter - Painting* (2011) de Corinna Belz exponen de manera directa lo problemático de este asunto: “Este conflicto recorre la totalidad de las películas procesuales hasta convertirse en su herida central [...]. Richter, al que hemos visto contemplar con inquietud la sucesión de pinturas abstractas ejecutadas para la cámara, se planta ante la directora de la película y le dice abiertamente que algo está fallando en el proceso: no consigue trabajar con ella delante”.²⁴ Por otra parte, en la época del documental de Clouzot existían ya voces críticas al respecto, como la del historiador del arte italiano Umbro Apollonio, que apuntaban a las imposibilidades del celuloide con respecto a la obra absoluta.²⁵ En definitiva, pintar no es lo mismo que crear. Filmar el trabajo de un artista no es lo mismo que capturar la génesis de una obra de arte. Los ejemplos pictóricos tratados por Peydró son extrapolables al contexto cinematográfico. De hecho, el autor conecta todas estas experiencias del filme procesual con los reportajes televisivos sobre el cine y los cineastas.²⁶ Y es que la “genialidad” de Buñuel, continuando con lo expuesto anteriormente, es igual de infilmable que la de Picasso. La cámara no hace más que confirmar el carácter utópico de esta empresa. Resulta imposible “democratizar” el gesto creativo. El cineasta, en este caso Berzosa, no es más que un Orfeo contemporáneo tratando de rescatar un fenómeno genuino que se le escapa en el preciso instante en que deposita la mira sobre él.

A modo de conclusión. Acompañar el misterio

Tanto la visión de Berzosa en *Tournage de La Voie lactée* como la de Damman en *Sur le tournage de Cet obscur objet du désir*, aunque ambas estuvieran condicionadas

23 PEYDRÓ, G.G., *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*, Santander, Shangrila, 2019, pp.147-167.

24 *Ibidem*, p. 155.

25 APOLLONIO, U., “Il film sull’arte”, en Flavia PAULON (ed.), *Il cinema dopo la guerra a Venezia: tendenze ed evoluzioni del film, 1946-1956*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1956, p.85.

26 PEYDRÓ, G.G., *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo...*, op. cit., pp. 163-164.

por factores externos al proceso de creación de sus obras —nos estamos refiriendo, en ambos casos, a las censuras y requisitos impuestos por el escurridizo director de *La Vía Láctea* y *Ese oscuro objeto del deseo* sobre su propia persona—, plantean una solución cinematográfica similar al *mystère Buñuel*. Dado que las grabaciones y las entrevistas son incapaces de desentrañar dicho misterio, se opta pues por acompañarlo y acrecentarlo justamente a través de las imágenes y, también en el caso de Berzosa, las declaraciones. Quedémonos con esto último. Atendiendo a lo descrito en el texto respecto a las intervenciones del equipo de rodaje en *Tournage de La Voie lactée*, vemos que Berzosa aspira a construir un mosaico lo más heteróclito posible sobre la figura de Buñuel. Ese dispositivo expande y, al mismo tiempo, tensiona dicho misterio. Observando de cerca la efigie cinematográfica de Buñuel, encontramos las distintas teselas que le dan forma. El crítico de arte australiano Robert Hughes expresaría las dificultades de enfrentarse al mosaico en los siguientes términos: “Si solo se mira la figura en conjunto, no se ven las partes, las piezas diferentes, cada una de un color distinto. Si uno se concentra solo en las piezas, no puede ver la figura”.²⁷ Es a caballo entre estos dos polos donde se irá moviendo Berzosa a lo largo de su reportaje: desde la definición de los otros a la indefinición de Buñuel.

Tres años después del reportaje de Berzosa, en 1971, Arturo Ripstein y Rafael Castanedo estrenarían *El naufrago de la Calle Providencia*. La película de los realizadores mexicanos se abre, durante los títulos de crédito iniciales, con una serie de primerísimos primeros planos de unas láminas de entomología. A esta escena le sigue una descripción de la casa de Buñuel en la Cerrada de Félix Cuevas (Ciudad de México). Vemos, en primer lugar, una edificación amurallada, infranqueable para los transeúntes. En su interior encontraremos al cineasta aragonés preparando distintos cócteles. Apenas interviene en el documental de Ripstein y Castanedo, más allá de especificar brevemente la bebida que está preparando. Sin embargo, en *El naufrago de la Calle Providencia* abundan las declaraciones. Nos estamos refiriendo, obviamente, a los testimonios de amigos y colaboradores del director: los escritores Carlos Fuentes y Max Aub, el montador Carlos Savage, la actriz Lilia Prado, el productor Gustavo Alatríste, etc. Buñuel, al igual que su hogar, es una fortaleza impenetrable. Serán el resto de participantes los encargados de testificar en nombre su obra. Vemos, así, que Ripstein y Castanedo dan desde un inicio por perdida la lucha por arrebatarse cualquier revelación al coctelero de su película.

27 HUGHES R., *La cultura de la queja*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 25.

En *Tournage de La Voie lactée*, Berzosa acaba siendo consciente, al igual que ocurrirá con las experiencias de Damman, Ripstein y Castanedo, de que la cámara no puede ser el bisturí que diseccione la genialidad buñueliana. En todo caso, se podrá capturar algo de lo humano que esconde su prestigiosa figura. Dicho de otra forma, se logrará filmar al Buñuel que bromea, riñe, duda, tropieza y comparte mesa con el resto de sus compañeros. De este modo, Berzosa se contenta con dar vuelta sobre la fortaleza-Buñuel, dado que en su interior no hay nada que conquistar.

El festín de los condenados. Huellas de Luis Buñuel en el cine de Francesc Betriu

M.^a Soliña Barreiro¹

Universidade de Santiago de Compostela

Albert Elduque²

Universitat Pompeu Fabra

RESUMEN: El cine de Francesc Betriu durante la Transición recoge una cierta herencia de Luis Buñuel a nivel formal, figurativo e iconográfico que nos sitúa en un universo visual contestatario conocido. Pero hay en *Furia española* (1975), *La viuda andaluza* (1977) y *Los fieles sirvientes* (1980) un camino muy propio en el que esperpento y sainete acompañan a un abigarrado universo subproletario que satura primeros y segundos términos para elaborar una sátira social áspera que se erige en contraplano de la cultura domesticada de la Transición. Sin embargo, a medida que avanzamos en esta inesperada trilogía de Betriu, se produce una paulatina domesticación de las clases subalternas con la consiguiente evaporación de sus subculturas propias hasta volverse inertes; a la vez, la estridente estética de Betriu avanza hacia la abstracción hasta abandonar su original y productivo punto de vista esperpéntico, aquel que acusa a la sociedad y al público a la vez. Palabras clave: Francesc Betriu, cine español años 70, Luis Buñuel, *esperpento* y *sainete*, cine y Transición.

ABSTRACT: During the Spanish democratic Transition, the cinema of Francesc Betriu shows the influence of Luis Buñuel's works in formal, figurative, and iconographic terms, and this places us within a well-known visual universe of protest. However, in *Furia española* (1975), *La viuda andaluza* (1977), and *Los fieles sirvientes* (1980), Betriu forges his own distinct style, where *esperpento* and *sainete* structure a motley subproletarian world that saturates foreground and background to create a biting social satire, a counterpoint to the domesticated culture of the Transition. Yet, as we progress through this unexpected trilogy by Betriu, a gradual domestication of the subaltern classes occurs, with the consequent evaporation of their own subcultures until they become defenseless; simultaneously, Betriu's strident aesthetic moves toward abstraction, abandoning his original and productive *esperpento*, one that accuses both society and the public. Keywords: Francesc Betriu, 1970s Spanish Film, Luis Buñuel, *esperpento* and *sainete*, film and democratic Transition.

RÉSUMÉ : Le cinéma de Francesc Betriu durant la Transition porte l'empreinte formelle, figurative et iconographique de Luis Buñuel, nous plongeant dans un univers visuel provocateur qu'est

1 Dirección de contacto: mariasolina.barreiro@usc.gal ORCID: 0000-0002-8932-6474

2 Dirección de contacto: albert.elduque@upf.edu ORCID: 0000-0002-5194-4525

bien connu. Cependant, dans *Furia española* (1975), *La viuda andaluza* (1977) et *Los fieles sirvientes* (1980), Betriu trace sa propre voie, où des éléments de *esperpento* et *sainete* côtoient un monde subprolétarien hétéroclite qui imprègne le premier plan et l'arrière-plan, créant une satire sociale mordante, en contrepoint à la culture domestiquée de la Transition. Pourtant, au fil de cette trilogie inattendue, on assiste à une domestication progressive des classes subalternes, avec pour conséquence la disparition de leurs propres sous-cultures jusqu'à leur impuissance. Parallèlement, l'esthétique incisive de Betriu évolue vers l'abstraction, abandonnant sa perspective de l'*esperpento* originel et féconde, qui accusait à la fois la société et le public.

Mots-clés: Francesc Betriu, cinéma espagnol années 70, Luis Buñuel, *esperpento* et *sainete*, cinéma et Transition à la démocratie.

El espíritu rebelde de Luis Buñuel estuvo vivo en el cine de la Transición, encontrando uno de los casos más singulares en la obra del cineasta catalán Francesc Betriu (Organyà, Lleida, 1940 – Valencia, 2020). Estudiante expulsado de la Escuela Oficial de Cine, tras varios cortometrajes debutó en el largo con *Corazón solitario* (1972), y en los años de la Transición filmó una serie de obras que de modos más o menos evidentes remiten al universo buñueliano. En este artículo analizaremos como trilogía sus tres siguientes películas y los diferentes niveles de filiación estética, ideológica y metodológica que remiten a Buñuel.

Furia española (1975), el segundo largometraje de Betriu, es una comedia ácida sobre la afición al fútbol situada en el Barrio Chino de Barcelona, en la que un cobrador de las Golondrinas interpretado por Cassen se debate entre el amor que siente por Juliana (Mónica Randall), una mujer coja hija de un traficante de drogas, y la pasión casi libidinal que profesa por el Fútbol Club Barcelona. En *La viuda andaluza* (1977), una zarzuela subproletaria que se inspira vagamente en *La lozana andaluza*, novela del siglo XVI, Bárbara Rey interpreta a una viuda que decide prostituirse para sacar provecho de políticos, militares y clérigos en una Barcelona tomada por la especulación urbanística. Finalmente, *Los fieles sirvientes* (1980) es una sátira sobre la diferencia de clases en la que los criados de una masía, bajo el yugo de la gobernanta interpretada por Amparo Soler Leal, se encuentran con que los invitados al banquete que acaban de preparar no se presentan a la cita, así como sus amos, completamente invisibles.

La filiación entre estas tres películas y el universo de Buñuel es acaso obvia, señalada por la prensa en su momento y retomada en la escasa producción bibliográfica sobre Betriu. En su monografía *Francesc Betriu, profundas raíces*, Antonio Llorens y Alesandra Amitrano evocan la conexión entre *El ángel exterminador* (1962) y *Los fieles sirvientes*, que ya fue detectada en el momento del estreno, y apuntan a la impronta

buñueliana en “sus salones dispuestos a atrapar a sus habitantes” y en la figura de la niña.³ Recientemente, realizamos un estudio de *Furia española* publicado en la revista *Historia y comunicación social*, en el que exploramos cómo la película retrata la subcultura del lumpenproletariado para analizar la irrupción de la cultura futbolística y mediática en el Barrio Chino de la Barcelona del tardofranquismo.⁴ En el artículo tuvimos espacio para apuntar cómo el desenlace de la película, con Juliana resucitando en medio de una multitud de hinchas enfervorecidos, evoca la orgía de *Viridiana* (1961), pero no pudimos desarrollar más a fondo en qué medida esta y otras películas de Buñuel están presentes en *Furia española* o en la filmografía de Betriu en general.

La relación entre los cines de Buñuel y Betriu, pues, no ha sido estudiada de forma sistemática. Lo que proponemos aquí es ver cómo el segundo adaptó y actualizó algunas estrategias del cine del primero para crear un sistema propio, acorde con la sociedad española de la Transición y su propia idiosincrasia como autor. Construyó así con sus filmes una ácida sátira de clase en la que el esperpento no lo constituía el lumpen protagonista sino quien miraba desde la butaca del cine y desde una posición de clase ajena. Las tres películas constituyen una trilogía en la que el trabajo visual del cineasta da cuerpo a un sistema visual de reflexión sobre diferentes subculturas de clase y que, partiendo de un esperpento propio y no surrealista, va afinando un sistema que varía a la par que la propia Transición hasta mutar radicalmente. Dicho sistema está a pleno rendimiento en *Furia española*, se desborda y pierde filo en *La viuda andaluza* y adquiere cierta evidencia, refinamiento y abstracción, casi hasta evaporarse, en *Los fieles sirvientes*. De la supervivencia de subculturas de clase propias en *Furia española*, que, pese al impacto de algunos elementos que adaptan a su aire (como ocurre en la fundación de la peña barcelonista), mantienen una vida con una dinámica propia, se llega a *Los fieles sirvientes*, donde las estructuras de poder ya han penetrado las culturas de clase, con lo cual la película ya no es tanto el retrato estilizado de un microcosmos, sino una metáfora de una subcultura, un submundo, una sociedad que no se había adecuado ni al franquismo ni a la Transición, pero que la estructura democrática asfixia y desmonta en su conjunto, con sus desigualdades y estrategias de poder infiltradas de forma transversal.

3 LLORENS, A. y AMITRANO, A. *Francesc Betriu: profundas raíces*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, p. 129.

4 ELDUQUE, A. y BARREIRO, M. S., “¿Y a esto le llaman furia española?”. Cine y subculturas más allá del esperpento.” *Historia y Comunicación Social*, 2024, 29(2): 281-294. <https://doi.org/10.5209/hics.98673>

La adaptación y actualización que Betriu realiza del universo de Buñuel en esta trilogía la analizaremos centrándonos en tres aspectos: las herencias fenomenológicas e iconográficas, inmediatamente visibles, en un posible juego entre ambos autores; el desplazamiento del surrealismo para dejarse llevar por el sainete y desembocar en el esperpento, y la relevancia de las estrategias de Betriu en el contexto específico de la Transición.

Fenomenologías buñuelianas: el juego Buñuel-Betriu

La huella de Buñuel en el cine de Betriu se detecta en un primer momento a través de su relación con la picaresca y la representación de cuerpos de la tradición grotesca, que Buñuel trabajó, en la estela de Goya y Velázquez, como denuncia de la marginación de clase y como punto de engarce con el mundo de los sueños. La *troupe* de prostitutas, viejos, paralíticos y enanos de las tres películas, especialmente las dos primeras, constituye una puesta al día del imaginario buñueliano, anclada en este caso en el corazón de Barcelona, ciudad presumiblemente moderna y apolínea. Podemos identificar una amplia variedad de correspondencias visuales: las escenas de seducción y voyeurismo de *Viridiana* y *Belle de jour* (1967) parecen replicarse en *Furia española* y *La viuda andaluza*; la violencia contra la infancia de *L'Âge d'or* (1930) reaparece en el bofetón que un padre propina a su hija en *La viuda andaluza*, mientras que la cojera de la protagonista de *Tristana* (1970) se retoma en la de Juliana en *Furia española*; por no hablar de la inauguración del proyecto inmobiliario Ciudad Jardín en *La viuda andaluza*, que remite a la parodia del desfile de autoridades en *L'Âge d'or*... El juego de resonancias entre ambos cineastas no tiene fin, acaso solo una diferencia cuantitativa: lo que en Buñuel es irrupción inesperada y transgresora se convierte, en el caso de Betriu, en desbordante acumulación, tal vez por el cambio de contexto. El agolpamiento visual pudiera resultar más posible en el tardofranquismo y la Transición, aunque no tanto como Betriu habría querido: por ejemplo, en una versión anterior del guion de *Furia española* la presencia de enanos y ciegos era mucho mayor que en la película final, así como las referencias varias a la fisiología corporal.⁵

Para este juego Buñuel-Betriu, la cena de los mendigos de *Viridiana* constituye una imagen marco [fig. 1]. Es un punto de referencia clave, que se replica obra a obra a través de una profusión de banquetes, poniendo siempre en tensión las normas

5 BETRIU, F., "Esa llamada furia española" (Título Provisional). Guión cinematográfico original de Francisco Betriu. S.f. Archivo General de la Administración, 36, 05639.



Figura 1: *Viridiana* – *Furia Española* – *La viuda andaluza*

de educación y el caos libidinal. En *Furia española*, el descansillo del edificio de pisos populares en el Raval acoge la mesa con las viandas, donde se corta la tarta nupcial mientras se escucha el fútbol por la radio y se bebe anís del mono a morro. El convite se extiende por las habitaciones de los pisos, así unas vecinas se colocan con unos cigarros de marihuana encontrados al azar, un amigo del novio acosa sexualmente al adolescente que trabaja en el bar bajo un retrato de Evita Perón, las misioneras por la integración de los andaluces acaban en enaguas por las alcobas y el novio abandona la habitación sin consumir el matrimonio para llegar a tiempo al estadio de fútbol. Los toques esperpénticos –en cuanto temporalidades, espacios y personajes– se mezclan con lo popular realista sainetesco.

La viuda andaluza contiene también un banquete nupcial verdaderamente delirante, entre medievalizante en cuanto al decorado, surreal por las máscaras de los camareros, sainetesco en los números musicales y esperpéntico dados los personajes del enlace. La joven viuda (¿democracia?) y el viejo general (¿Franco?) se casan y lo celebran con una comida que repugna en colores y que los invitados devoran como fieras embutiéndola en la boca con las manos. A lo largo del filme, la comida putrefacta y llena de gusanos puebla la habitación donde se producían los encuentros sexuales de la viuda con toda la plana mayor del régimen –médicos, curas, generales–; su estado no parece molestar a Rampín (Francisco Algora), su amante, a la hora de deglutirla.

Los fieles sirvientes se abre con ocas que corretean y van a nadar, como ecos lejanos del gallo de *Los olvidados* (1950), del gallo y el emú de *El fantasma de la libertad* (1974), y, especialmente, del rebaño de *El ángel exterminador*. Entramos en la masía y vemos los preparativos para el banquete, incluida la decapitación de las ocas [fig. 2], trasuntos de la cabeza de gallo de *Las Hurdes*. Animales vivos y muertos, otra correspondencia del trivial Buñuel-Betriu. Al no llegar ni los amos ni los invitados, los sirvientes (la cocinera, el chófer, el mayordomo y la doncella) deciden hacerse pasar por señores y poner a sus órdenes a una camarera, un criado y un ayudante



Figura 2: *Los fieles sirvientes*.

de cocina contratados para la ocasión. A lo largo del ágape, las normas de etiqueta van cayendo una a una (la sopa se derrama, la camarera arroja las gambas con las manos), y cuando bendicen la mesa irrumpen en una risa incontinente, aunque también algo rígida, que replica la de los mendigos de *Viridiana* tras la fotografía de la Santa Cena. Al final, el ayudante de cocina interpretado por Llàtzer Escarceller se corta accidentalmente y la sangre cae en los postres, una referencia vampírica que, en otras latitudes, ya había aparecido en *Asunción* (Ospina y Mayolo, 1975), de clara inspiración buñuelesca.

Los tres banquetes son el ejemplo perfecto de cómo la impronta de Buñuel se reproduce con obvia claridad en las películas de Betriu. Sin embargo, pese a estas semejanzas a nivel formal, figurativo e iconográfico, hay algunas diferencias significativas entre estas tres películas y el universo de Luis Buñuel, que queremos apuntar aquí de forma tentativa. La primera es que en estas películas el surrealismo prácticamente no está presente, acercándose más al esperpento la cultura visual que propone. Y la segunda es la domesticación de las clases subalternas y la paulatina evaporación de sus subculturas hasta volverse inermes.

Menos surrealista y más esperpéntico: metodologías para un contraplano visual de la Transición

En Buñuel el mundo de los sueños es fundamental. En sus películas podemos distinguir distintas estrategias que rompen con la verosimilitud de la representación o la coherencia del relato, ya sea a través de la yuxtaposición de elementos desconectados, como en *Un chien andalou* (1929) y *L'Âge d'or*; con la interrupción subjetiva para que penetre la alucinación interior, como en *Los olvidados* o *Ensayo de un crimen* (1955), o bien con estructuras que juegan al absurdo y la repetición, como ocurre con *El ángel exterminador* o *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Pese a la aparición de algún sueño esporádico en la trilogía de Betriu, concretamente un delirio sexual en *La viuda andaluza*, en ninguna de las tres películas se siguen estas estrategias: los escenarios que se presentan, ya sean el Barrio Chino, el Hotel Ritz o una masía catalana, pueden estar poblados de elementos heterogéneos, pero constituyen universos narrativa y visualmente coherentes, y están anclados a realidades socioculturales concretas; esos universos no se interrumpen para que penetre otro mundo posible, mágico, delirante u onírico; y las estructuras narrativas responden a motivaciones identificables de tipo causal.

Acaso el instante de mayor penetración de lo onírico se produzca en *Los fieles sirvientes*. En esta película sobre unos amos y unos invitados que no llegan, la conexión con Buñuel es obvia: en *El ángel exterminador* los invitados no pueden abandonar la mansión durante un banquete y en *El discreto encanto de la burguesía* la comida es permanentemente interrumpida. En su comparación de ambas películas, Arnaud Duprat de Montero señala cómo la primera de ellas parte de una frustración principal, la salida imposible, que desemboca en una narrativa relativamente clásica, de causa-efecto; mientras que, en la segunda, el no poder salir es la única frustración, que se repite sin cesar, con lo cual el relato abandona la progresión dramática y psicológica.⁶ Como en *El ángel exterminador*, en *Los fieles sirvientes* hay una frustración principal (ni los amos ni los invitados llegan) que conduce a una narrativa causal. La diferencia es que en la película de Betriu este hecho inductor es mucho más verosímil que en la película de Buñuel. La no llegada queda sin explicar, pero es perfectamente factible, al contrario de la imposibilidad de salir.

6 DUPRAT DE MONTERO, A. *Buñuel. La última etapa francesa*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024, p. 202-203.

El surrealismo entra, sin embargo, en el tramo final, cuando la gobernanta manipula los relojes. La película lo conecta con su poder sobre los sirvientes de la casa para hacerlos trabajar sin que el pretendido banquete llegue a producirse, aunque no queda claro en qué medida esa manipulación del tiempo es un simple engaño a los demás o es capaz de controlar la narrativa del relato. La temporalidad onírica fue habitual en el surrealismo y el propio Buñuel organizó temporalmente *Un chien andalou* y *L'Âge d'or* sin salir de ese universo de abstracción; de hecho, en la citada comparación de *El ángel exterminador* y *El discreto encanto de la burguesía*, Duprat de Montero señala cómo el uso del sonido del reloj en la banda sonora es un indicativo de la dimensión onírica de ambas películas.⁷ En *Los fieles sirvientes*, la iconografía del tiempo se convierte, nuevamente, en un espacio de tránsito entre la realidad verosímil y la surreal, uno de los pocos elementos de la trilogía en los que la ruptura con lo consciente se plasma de forma efectiva.

Más allá de esta secuencia, el surrealismo apenas hace acto de presencia en la trilogía de Betriu, y nos inclinamos más a hablar de esperpento para calificar algunas de sus metodologías de trabajo, si bien aceptamos la oscilación entre esperpento y sainete. Castro de Paz y Aranzubia conectan *Furia española* y *Los fieles sirvientes* con “la tradición de la comedia sainetesca española”⁸ en la que personajes populares confrontan enredos y amoríos con algún número de baile en el intermedio de una representación de mayor envergadura. Ya Castro de Paz y Cerdán, releyendo el cine español de los 50 detectaran la importancia y continuidad de la tradición popular en el cine franquista por medio de trazos relacionados con el sainete y cómo la mirada filmica adquiría paulatinamente una “*elevación y crispación* del punto de vista”⁹ que desplazaban la influencia sainetesca al dominio del esperpento. Sobre los paralelismos de este proceso que ellos demuestran para el cine con el que se había dado previamente en la literatura dicen

Podría afirmarse incluso que la progresiva conciencia de la degeneración y la conflictividad de la vida española de su época hicieron a Valle modificar el punto de vista *sainetesco* (...) y en una operación similar a la goyesca (transformación de lo festivo y carnalesco –en el sentido bajtiniano– en opresivo, crispado y sombrío tras la brutalidad bélica) decidirse a intervenir en la trágica situación española.¹⁰

7 *Ibid.*, pp. 203-204.

8 ARANZUBIA, A. y CASTRO DE PAZ, J. L., *Escuela de cineastas*. Madrid, Cátedra Filmoteca Española, 2024, p. 90.

9 CASTRO DE PAZ, J. L. y Cerdán, J. *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid, Cátedra, 2011, p. 48.

10 CASTRO DE PAZ, J. L. y Cerdán, J. *Del sainete...* pp. 48-49

Y de esa “queja total” nacería el esperpento. El esperpento es esa deformación sistemática que busca revelar la naturaleza profunda de una sociedad putrefacta y sitúa al narrador en una posición más elevada, mirando a sus personajes deformados y arrastrándose. Si aceptamos el esperpento como una evolución contextual del sainete, tampoco podemos obviar que surrealismo y esperpento surgen en la misma época y presentan elementos parcialmente coincidentes. El caso de la confusión temporal surrealista y la compresión temporal del esperpento,¹¹ por ejemplo, la aparición de la violencia, lo escatológico (Ventolera en *Las galas del Difunto* [Ramón María del Valle-Inclán, 1926]) o la sexualidad desinhibida (Mari-Gaila en *Divinas palabras* [Ramón María del Valle-Inclán, 1919]). Si bien es evidente que estas últimas pueden rastrearse habitualmente en la cultura surgida del conflictivo primer tercio del siglo XX.

El esperpento presenta unas raíces culturales específicamente españolas que Ramón María del Valle-Inclán conceptualiza en su obra, en concreto, a partir de la primera aparición de este término en *Luces de Bohemia* (1920-1924). El Greco, la tradición pictórica de los enanos de Velázquez, la literatura picaresca y las caricaturas de Goya se reconocen como nutrientes del esperpento. El propio Valle-Inclán preparó con Luis Buñuel un guion sobre Goya que nunca llegó a realizarse.

Si partimos de que la distorsión es la principal metodología en la construcción plástica del esperpento, en la trilogía de Betriu podemos localizar distorsiones en la construcción de los personajes, del espacio y del tiempo. La dirección de arte en los dos primeros filmes es abigarrada, los espacios desbordan detalles; los objetos, carteles, personajes y acciones se agolpan mientras se acumulan también escenas en poco tiempo. Los segundos términos de Betriu en clave de desciframiento social pero también de construcción fílmica.¹² Pongamos por caso lo que se ve en el desencampado antes de la construcción especulativa de vivienda en *La viuda andaluza*, lo que ocultará la coreografiada visita al piso piloto; o en el mismo filme, al acercarnos al Carrer de l'Arc del Teatre del Raval vemos un hombre golpeando a su hija, una niña embarazada que lleva a una clínica-tenderete, mientras pasa un enano torero y al fondo dos folclóricas de lunares se cruzan con Rampín y la viuda. Lo que se mueve en los segundos planos y lo que se mueve tras la apariencia democrática de la

11 La idea de atestar espacios también la localiza Diane Almeida en su tesis doctoral para ponerla en relación con la temporalidad del surrealismo y el esperpento que impregnan la obra de Buñuel. Cf. ALMEIDA, D., *Ramón del Valle-Inclán and the Esperpento Tradition in the Films of Luis Buñuel, Carlos Saura and Pedro Almodóvar*, Tesis doctoral, Tufts University, 1996, p. 86.

12 ELDUQUE, A. y BARREIRO, M. S., “¿Y a esto le llaman furia española?’...”

Transición española. Max Estrella ofrecía una imagen sistemáticamente deformada de España, Buñuel universaliza algunos de los elementos del esperpento a través de su hibridación con el surrealismo y Betriu re-historiza el esperpento para la época de la Transición, donde lo grotesco son las ínfulas democráticas que terminan por asfixiar las posibilidades de transformación y homogeneizar a los personajes haciéndolos a imagen y semejanza de los amos.

Con el anclaje en el esperpento, Betriu también supera uno de los riesgos del surrealismo, que es el de sublimar la diferencia y separarla de su posible agencia histórica, fantaseándola, desclasándola o exotizándola. La diferencia deformada en el cine de Betriu tiene siempre una marca de clase y popular, que sirve, a su vez, para leer las correspondencias fenomenológicas que hemos comentado al principio. De este modo, las escenas de seducción no se limitan al estudio del deseo y la represión: en *Furia española* se integran en un ecosistema mediado por el marketing futbolístico y apropiado por los hinchas, y en *La viuda andaluza* forman parte de un plan de ascenso social. El voyeurismo en *Furia española* es inseparable de una silla de ruedas anclada a un universo lumpen sin recursos médicos, así como la cojera del personaje de Mónica Randall. La bofetada a la niña de *La viuda andaluza* está integrada en una atmósfera de violencia en el Raval de Barcelona. Los animales de *Los fieles sirvientes* no son tanto emanaciones del inconsciente como anillos de una cadena de consumo que implica a humanos y no humanos. La inauguración en *La viuda andaluza* no se limita a la alegoría de la burguesía, sino que se aterriza y enraíza a un tiempo en el suelo de Barcelona, amenazado por la especulación urbanística [fig. 3]. En Betriu la diferencia, pues, nunca está despolitizada.

Queda fuera de nuestras intenciones analizar en qué medida esa diferencia en Buñuel está anclada a una tensión de clase o se sublima hacia la alegoría intemporal. Es posible que ello dependa del caso concreto y generalizar no es solo arriesgado sino también injusto. De hecho, es posible que dependa de la mirada arrojada sobre sus imágenes, que pueden verse como puntas de lanza de la marginalidad palpable o como emanaciones de fantasmas ahistóricos. Distintas lecturas complementarias admite, por ejemplo, el momento cumbre de la cena de los mendigos de *Viridiana*: la reproducción de *La Santa Cena* de Leonardo da Vinci y Lola Gaos alzándose las faldas para hacer una fotografía. Por un lado, el efecto-cuadro desafía aquí una tradición pictórica entera a partir de la contingencia de la España de 1961; por el otro, el artificio y la ausencia de elementos de la época la deslizan fuera del mundo real. En cambio, los banquetes de las tres películas de Betriu nunca pueden escaparse del referente concreto, del polo original desde el cual se deforma: los uniformes milita-



Figura 3: *La viuda andaluza*

res, la radio, el descansillo de la escalera o las actitudes chulescas de los criados convertidos en amos claman demasiado fuerte como para que la imagen se dé a la fuga.

Si el sueño de la razón produce monstruos, Betriu se queda en la razón y la estira hasta el máximo, pero prácticamente nunca se permite ni alzar los ojos al cielo ni cerrarlos en dirección a lo surreal.

Los amos ya no están: una historicidad y una autoría propias en la Transición

Betriu toma de Buñuel el gusto por la transgresión del orden a través de la inversión carnavalesca, con la cual los marginados se adueñan de las señas de identidad y de los rituales burgueses. A través del juego, el sexo, la bebida y la violencia desmontan las reglas establecidas por discursos nacionales, deportivos, mediáticos y de buenas maneras, produciendo alegorías de la revuelta social. Así ocurre con la apropiación de la iconología azulgrana en *Furia española*, con la incorporación de la tradición trovadoresca en *La viuda andaluza* y especialmente con la toma del poder por parte de los criados en *Los fieles sirvientes*, en cuya trama intervienen, como vimos con los relojes, mecanismos de subversión de la lógica del relato que derivan de aquellos usados por Buñuel en *El ángel exterminador* y *El discreto encanto de la burguesía*.

Para ver cómo se articula esta inversión se pueden mencionar dos casos significativos. Por un lado, *Furia española*, una película sobre un hinchas del Fútbol Club

Barcelona en el Barrio Chino barcelonés. En esta película el Barça oficial aparece solo raramente: apenas se ve a los jugadores en el campo, y la supuesta presencia de Cruyff en la inauguración de una peña es sustituida por la breve grabación sonora de un saludo. En cambio, el fútbol se encuentra omnipresente a través de elementos de marketing tales como posters, gorras, bufandas, lencería e himnos, que la comunidad subproletaria puede apropiarse.

El otro caso significativo es el de *Los fieles sirvientes*. De forma obvia, esta película invierte la lógica de *El ángel exterminador*: en vez de una huida de los criados que deja a los burgueses solos, aquí encontramos a unos criados que preparan un banquete para unos amos que finalmente no llegan. Esta situación produce, primero, que se hagan palpables las relaciones de poder entre la gobernanta y el resto de personal de servicio (un mayordomo, una cocinera, una doncella y un chófer). Posteriormente, cuando se confirma que ni los amos ni los invitados llegarán, aparecen en la mansión tres empleados de servicio expresamente contratados para este banquete. En ese momento, los demás deciden hacerse pasar por los amos y aplican sobre los recién llegados las mismas lógicas de poder que sufren en su día a día [fig. 4].

El título de *El ángel exterminador* sugiere la presencia de una amenaza invisible que se materializa en sus consecuencias. Como señaló Raymond Durnat en su estudio de la obra de Buñuel:

The ‘angel’ is the spiritual climate of bourgeois conformism, drawn to its (desired) conclusion of inner paralysis. The prisoners are trapped in their social roles. Faced with the inexplicable, their rationality decomposes into fetishist fixations. The violence to which they resort is no liberation, has no quality of defiance, and in that respect is totally opposed to the convulsive sadism of *L’Age d’Or*.¹³

En *Los fieles sirvientes*, de nuevo, hay un elemento invisible, en este caso los burgueses, pero el “spiritual climate of bourgeois conformism” se reproduce, las estructuras de desigualdad y opresión se mantienen. El poder, pues, toma una nueva forma a partir de la ausencia.

Esa mutación del poder es significativa dentro del cine y la cultura de la Transición española, que oscilaban entre la ruptura y la perpetuación. De este modo, la transformación que experimenta el cine de Francesc Betriu entre 1975 y 1980

13 DURGNAT, R., *Luis Buñuel*. Londres, Studio Vista, 1968, p. 128.



Figura 4: *Los fieles sirvientes*.

puede leerse como trasunto de los procesos sociales de esta época y el fin de las potencialidades transformadoras desde lo político. De la liberación del dominio moral, económico e incluso médico que se produce en *Furia española*, donde Mónica Randall llega a resucitar, sobreponiéndose a todos esos poderes; pasamos en *La viuda andaluza* a unos protagonistas que sucumben al mercado de consumo inmobiliario, terminan con su barrio y donde la propia viuda se mezcla con el amo al casarse con el general (¿Franco?). Ahí se simboliza el evidente matrimonio entre democracia y franquismo y la hibridación simulada propia del interclasismo. Más allá llega *Los fieles sirvientes*, donde se constata, finalmente, la imposibilidad de la

transgresión y la transformación. La revuelta no solo no es posible, sino que la aculturación se evidencia en la adquisición de los roles de clase dominantes por parte de los empleados de la masía.

Con ecos del surrealismo, pero anclándose en el sainete y el esperpento, en el contexto de experimentación de la Transición Betriu aspiró a radicalizar las herencias de la modernidad de Buñuel, tanto en el campo de la representación como en los juegos narrativos de poso alegórico. Su obra, pues, protagonizada por subculturas no integradas al proyecto político de la época, acabó constituyendo un cine subversivo sin continuidad, una tradición truncada. El último grito de la furia.

Robert Eggers y Luis Buñuel. La utilización del personaje femenino como reflejo de la sexualización y opresión social de una época

Nuria Rodríguez Ladrón¹

Universidad de Zaragoza

RESUMEN: La figura femenina ha sido una fuente constante de interés y conflicto en la historia del arte, reflejando tensiones morales, sociales y religiosas. Este texto retoma este interés analizando las conexiones estilísticas y temáticas entre Luis Buñuel y Robert Eggers, centrándose en cómo ambos utilizan a sus protagonistas femeninas para reflejar la mentalidad de una época. Sus filmografías exploran la psicología humana, especialmente su dimensión más oscura, en contextos marcados por la opresión social, religiosa y sexual. Mientras Buñuel recurre al surrealismo y la crítica social, Eggers adopta un enfoque más histórico y atmosférico. Obras como *Viridiana* (1961) y *The Witch* (2015) evidencian la transformación de estas figuras desde la pureza hacia la vulneración y locura. Este tratamiento de la represión, la construcción social de la mujer y su dimensión más afectiva se prolonga hasta el cine contemporáneo mediante nuevas formas narrativas y estilísticas.

Palabras clave: Buñuel, Luis; Cine Contemporáneo; Eggers, Robert; figura femenina; *Viridiana*; *The Witch*.

ASBTRACT: The female figure has been a constant source of interest and conflict in the history of art, reflecting moral, social, and religious tensions. This study revisits this topic by analyzing the stylistic and thematic connections between Luis Buñuel and Robert Eggers, focusing on how both use their female protagonists to reflect the mindset of their time. Their filmographies explore human psychology, especially its darker aspects, in contexts marked by social, religious, and sexual oppression. While Buñuel relies on surrealism and social critique, Eggers adopts a more historical and atmospheric approach. Works such as *Viridiana* (1961) and *The Witch* (2015) show the transformation of these figures from innocence to vulnerability and madness. This exploration of repression, the social construction of women, and their emotional dimension continues into contemporary cinema through new narrative and stylistic approaches.

Keywords: Buñuel, Luis; Contemporary Cinema; Eggers, Robert; female figure; *Viridiana*; *The Witch*.

RÉSUMÉ: La figure féminine a été une source constante d'intérêt et de conflit dans l'histoire de l'art, reflétant des tensions morales, sociales et religieuses. Cette étude reprend ce sujet en

¹ Dirección de contacto: nuriaarodriguezl@gmail.com. ORCID: 0009-0002-5492-7293.

analysant les liens stylistiques et thématiques entre Luis Buñuel et Robert Eggers, en se concentrant sur la manière dont ils utilisent leurs protagonistes féminines pour refléter la mentalité de leur époque. Leurs filmographies explorent la psychologie humaine, en particulier ses aspects les plus sombres, dans des contextes marqués par l'oppression sociale, religieuse et sexuelle. Alors que Buñuel recourt au surréalisme et à la critique sociale, Eggers adopte une approche plus historique et atmosphérique. Des œuvres comme *Viridiana* (1961) et *The Witch* (2015) montrent la transformation de ces figures de l'innocence à la vulnérabilité et à la folie. Cette exploration de la répression, de la construction sociale de la femme et de sa dimension affective se prolonge jusqu'au cinéma contemporain grâce à de nouvelles approches narratives et stylistiques.

Most-clés: Buñuel, Luis; Ciné contemporain; Eggers, Robert; figure féminine; *Viridiana*; *The Witch*.

La religión, el pecado, lo moral o inmoral, la libertad, la represión, el deseo o la muerte, son algunos de los temas que más causan conflicto y que más han fascinado tanto al creador como al público, sobre todo, personificándolo en la figura femenina. Así, nos encontramos numerosos ejemplos que podemos poner en común que recorren desde la literatura hasta el cine contemporáneo. En el ámbito pictórico, Artemisia Gentileschi (1593-1656) muestra a mujeres como protagonistas activas complejas que atraviesan conflictos profundos de poder, violencia y deseo como sucede en *Susana y los viejos* (1610). A ello sumamos la sensualidad femenina y la codicia² a una puesta en escena donde dramatismo, tensión psicológica y simbolismo se utilizan a nivel narrativo y compositivo. Así, Gentileschi se puede considerar un antecedente clave para entender la representación femenina en el arte y en el cine. Mientras que aquí se la tensión es provocada por fuerzas externas, en *La pesadilla* (1781) de J. Heinrich Füssli (1741-1825), la protagonista yace atrapada en un conflicto interior entre sueño, deseo y temor a través de una simbología concreta vinculada con lo demoníaco (el incubo y caballo fantasmagórico). Una dualidad que se retoma en la filmografía de ambos directores: la mujer expuesta a presiones externas de la sociedad, así como conflictos internos de deseo, miedo y transgresión.

Encontramos una continuidad en la literatura con protagonistas como Ana Ozores (*La Regenta*, Clarín, 1884) cuya lucha está entre los deseos personales y el juicio social y religioso de Vetusta mostrando como la moral católica y la mirada crítica de la sociedad reducen la libertad femenina. Y aunque la figura femenina no sea el foco central en obras como *Frankenstein* (Marty Shelley, 1818) Elizabeth (y las víctimas del monstruo) son reflejo de la transgresión y la violación de las normas naturales

2 GÁMEZ SALAS, J.M., "Artemisia Gentileschi. Drama, venganza y feminismo en su obra", *Asparkia: Investigación feminista*, n°34, 2019, pp. 109-134, espec. 117.

y sociales, se convierte en un símbolo que refuerza la vulnerabilidad femenina ante una sociedad patriarcal y, por tanto, una dimensión opresiva. Ecos literarios que son trasladados visualmente hasta la actualidad con una mirada contemporánea manteniendo la figura femenina como eje para explorar cuestiones morales, culturales y psicológicas.

Es en este camino donde se cruzan dos autores, Luis Buñuel y Robert Eggers, que, aunque pertenezcan a contextos totalmente distintos, España y Estados Unidos respectivamente, desarrollan una filmografía con un universo propio donde además encontramos elementos coincidentes. Un interés en explorar sobre la psicología humana, concretamente, el lado oscuro, negativo o podríamos decir también el lado “pecador” o “vicioso”, en atmósferas que resultan opresivas y a través de figuras femeninas, protagonistas, con las que reflejan una época y mentalidad determinada. Estas figuras son las que llevan el hilo narrativo de la película, utilizadas como un elemento que sufre un proceso psicológico que pasa de ser un débil y virginal a algo sexualizado e incluso demoníaco (en el caso de Eggers) donde se mezclan la religión y la locura como consecuencia de la opresión de la sociedad.

A partir del artículo planteado por Estefanía De Aro Espinosa y José Luis Pérez Flores titulado “Religión, locura y sexualidad en *Viridiana* y *The VVitch*”³ en la que se establece una conexión entre ambos autores, surge la siguiente pregunta que guiará este análisis: ¿De qué manera Buñuel y Eggers construyen a sus protagonistas femeninas como encarnaciones de la mentalidad histórica de las épocas representadas?

El cine de Buñuel (Calanda, 1900-México, 1983), en sus treinta y dos películas, además de ser un excelente narrador, lo que encontramos es un peculiar universo al que no resulta fácil acceder.⁴ De la misma manera, Eggers (Portsmouth, Nuevo Hampshire, Estados Unidos, 1983), con sus cuatro películas, ha demostrado tener la capacidad de crear mundos con un estilo muy personal cuya preocupación por la puesta en escena invita al espectador a sumergirse en él. Sánchez Vidal señala que el cine de Buñuel produce una sensación de autenticidad,⁵ un término que caracteriza también al cine de Eggers, que además de ser por la implicación del realizador por los temas que trata y personajes, seguramente también sea por el cierto compromiso al contexto que se percibe en ambos. Buñuel articula el presente que

3 DE ARO ESPINOSA, E. y PÉREZ FLORES, J.L., “Religión, locura y sexualidad en *Viridiana* y *The VVitch*”, *Temas Americanistas*, nº53, 2024, pp. 147-173.

4 SÁNCHEZ VIDAL, A., *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992, p. 13.

5 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, p. 15.

arrastra los lastres del pasado y Eggers permanece siempre anclado al pasado. En ambos casos, aunque desde perfectivas diferentes, se observa cómo estos temas impregnan toda su filmografía, y nos centraremos en aquellos ejemplos que revelan con mayor claridad estas conexiones.

Buñuel vivió en una España compleja y cambiante (en la monarquía de Alfonso XIII, un régimen conservador y católico), cuya educación recibida (estudiaba en los Jesuitas) es una clave para explicar una de las dos raíces de su obra: la represión religiosa sobre un expansivo impulso erótico (la otra raíz). En la obra de Buñuel, destaca el uso de la provocación y la introducción del sentido del humor, considerada “una de sus mejores bazas”, según Sánchez Vidal.⁶ Este recurso es difícil de definir, pero, funciona mediante la inmersión del espectador en una narrativa aparentemente neutra, que, de pronto, estalla.⁷ Buñuel ha señalado que, en sus películas, los diálogos pueden ser acción, al mismo tiempo que permiten introducir situaciones inesperadas que generan quiebres y rupturas en la evolución de cada secuencia.

Uno de sus principales mecanismos estructurales de su cine es el *gag*, al que se refiere Sánchez Vidal como “golpe Buñuel”, en alusión al “toque Lubitsch”,⁸ como se aprecia, por ejemplo, en *La edad de oro* (1930). Para la cinta, escrita junto con Salvador Dalí, pensó unos treinta gags con los que, de forma lineal, se pasaba de una cosa a otra por medio de un detalle cualquiera (Ej. El carro que pasa en medio de una fiesta de salón). Aquí ya encontramos la atmósfera opresiva que mencionábamos, en este caso, a través de dos figuras principales, un hombre y una mujer donde se desglosa el conflicto ante la sociedad entre el sentimiento del amor y cualquier otro orden ya sea religioso, patriótico o humanitario. Será el instinto sexual y el sentido de la muerte lo que configura la trama,⁹ de hecho, ya hay una cierta alusión al descontrol, a la masturbación femenina... mediante una estética surrealista que caracteriza su obra.

De la misma manera, Eggers, aunque predomina la presencia masculina, las figuras femeninas suelen estar asociadas con temáticas de empoderamiento, liberación y, sobre todo, con la confrontación de sistemas opresivos en relación con su contexto histórico y social. En este caso podemos establecer conexiones con *Nosferatu* (2024), de nuevo, el conflicto se desarrolla a través de la relación de dos personajes: una mujer

6 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, p. 14

7 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, p. 25.

8 *Ibidem*.

9 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984, p. 67.

y un vampiro. Lo plantea como una historia de obsesión gótica entre una joven del s. XIX, Ellen, una recién casada, y, Orlok, un antiguo vampiro que le acecha provocándole horror. Nos encontramos en contexto alemán, en 1838 en la ciudad ficticia de Wisburg, en un momento caracterizado por el aislamiento femenino, las mujeres ven como la sociedad construye muros de sobriedad, religiosidad, conservadurismo y moralidad alrededor de ellas. La sexualidad femenina estaba limitada a la reproducción, y la histeria comienza a aflorar como diagnóstico médico y llena los sanatorios de mujeres histéricas.¹⁰

Mientras Buñuel, acude al humor y la sátira, Eggers lo explora mediante lo llamado “terror sexual”, término vinculado con la literatura y el cine, concretamente con el vampirismo el cual es sustentado por la idea del deseo en todas sus facetas. Eggers retoma lo planteado por F. W. Murnau en el acto final de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922): hacer protagonista a la víctima, Ellen, permitiendo que la historia se perciba a través de sus ojos y dotándola de un interés psicológico y emocional mucho mayor.¹¹ Una mujer que se siente sola e incomprendida en la sociedad, ignorada incluso por su marido, y a la que llegan a calificar como histérica. El único que aliviar su sufrimiento es el ser demoníaco: el propio vampiro.¹²

En *La edad de oro*, encontramos una realidad que junto con la combinación de imágenes surrealistas permiten profundizar sobre el instinto sexual, la muerte y el control por parte de la sociedad mientras que, en *Nosferatu*, combina el rigor histórico y el “terror sexual”. Lo que hace Eggers es profundizar en la medicina del s. XIX para crear su propia versión de la historia mítica del vampiro. Ellen es víctima de la opresión social, su sexualización e insatisfacción que se traduce en la relación con Orlok, quien está realmente obsesionado con ella.

Otro de elemento en común en sus filmografías es el uso de símbolos e iconografías, que sirven para enriquecer tanto sus historias como los temas que tratan en ellas. En el caso de Eggers, resulta habitual que sus películas remitan a obras pictóricas, utilizando la pintura como fuente de inspiración visual y simbólica. Siguiendo con

10 BELDA ANTÓN, I, FERNÁNDEZ LAVEDA, E. M. y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Histeria: Historia de la sexualidad femenina”, *Cultura de los Cuidados*, n.º 39, pp. 63-70, espec. p. 66.

11 EGGERS, R., “Robert Eggers Explains Why He Chose Nosferatu Over Dracula For His Fourth Movie”, *Entrevista realizada por Tessa Smith*, publicado el 20 de diciembre de 2024, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dCdLAHmE6S0>. (Fecha de consulta: 6-IV-2025).

12 DAFOE, E., EGGERS, R. y SKARSGÅRD, B., “Breaking Down How Nosferatu Was Brought to Life with Willem Dafoe, Robert Eggers & Bill Skarsgård”, *Entrevista realizada por el medio Esquire Freeze*, publicado el 31 de diciembre de 2024, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DAQ-y7uftEo>. (Fecha de consulta: 6-IV-2025).

el ejemplo de *Nosferatu*, se observa la influencia de obras como *La pesadilla* (*The Nightmare*, 1781, tanto en la composición como en el significado, abordando temas como la posesión, el deseo y otros aspectos relacionados con la sexualidad femenina reprimida. Así mismo, Buñuel, reelabora la iconografía de *La encajera* (1669) de Vermeer, incorporándola a la construcción visual y temática de *Una mujer sin amor* (1952).¹³ La obra se comprende con un mensaje subliminal: todo converge en un alfiler sugerido, que alude a las pulsiones sexuales, a la reproducción y maternidad, como también se observa en *Un perro andaluz* (1929). Aunque Buñuel la considerara su peor película,¹⁴ resulta útil para mostrar la opresión en un ámbito familiar llevada al límite, incluyendo el insulto, la violencia y la desmitificación del concepto cristiano de la madre santa. La historia expone, principalmente, el caso de una esposa mucho más joven que su marido y la doble infidelidad (a su hijo y su esposo) desarrollada en una en la que está ella haciendo calceta.¹⁵ De la misma manera, en *Viridiana* (1961), la novicia protagonista arroja al fuego las agujas y la lana de hacer punto, en una escena que preludia su abandono del convento.¹⁶

Viridiana (1961), es la película que, según Buñuel, continúa más estrechamente su trayectoria de cineasta desde que rodó *La edad de oro*.¹⁷ Tras la Guerra Civil española (1936), España quedó bajo un gobierno autoritario, nacional-católico y represivo por la dictadura de Francisco Franco (1939-1975). España, además, se encontraba en un momento de renovación cinematográfica, limitada por el sistema, aunque algunos cineastas se atrevían a realizar críticas a problemas sociales y políticos de la época. Por un lado, estaba Luis García Berlanga que abordaba estas cuestiones a través de la comedia, con películas como *Plácido* (1961); y, por otro, Juan Antonio Bardem lo hacía desde el drama, como en *Muerte de un ciclista* (1955).

En este panorama, volvió Buñuel de su exilio para rodar la considerada una de las obras clave del cine español: *Viridiana*. Una novicia, a punto de coger sus hábitos, da un vuelco en su vida drásticamente, tras visitar a su tío viudo, quien le pide un favor. Se dice que en esta película está todo Buñuel: crítica a la hipocresía de la Iglesia, de la burguesía y de la sociedad; la ampliación de iconografías y uso de imágenes surrealistas.¹⁸ Además de adoptar una postura crítica frente a la España católica de

13 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, 1992, p. 159.

14 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, 1984, p. 145.

15 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, 1992, p. 160.

16 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, 1992, p. 162.

17 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, 1984, p. 249.

18 SÁNCHEZ VIDAL, A., *op.cit.*, 1984, p. 254.

entonces, en la protagonista, confluyen el pensamiento religioso y los conflictos sexuales de la época. Una película donde explora con los dilemas morales, la contradicción, los deseos humanos, lo profano y lo sagrado.

Como señala Amparo Martínez Herranz, a la Guerra Civil le siguió una larga “paz incivil”. Los vencedores de la guerra decidieron la suerte de los civiles. Fueron tiempos de odios personales, denuncias y silencio. Una España de penuria, hambre, altas tasas de mortalidad por enfermedades, militarización, donde el catolicismo y el orden se adueñaron de todo.¹⁹ Buñuel muestra una España llena de contrastes: la rural, de la miseria, de carros y tartanas tiradas por caballos, de vacas ordeñadas a mano y leche sin pasteurizar, donde los más desfavorecidos tratan de sobrevivir enfermos y sin ningún tipo de apoyo. Y se aprecia también el inicio de un proceso de crecimiento económico: una mudanza económica, por ejemplo, con el personaje de Jorge, el hijo de Don Jaime, quien está interesado en la modernización arquitectónica expresado en su intención de “hacer reformas...”. Un contraste entre lo tradicional y moderno que revela, lamentablemente, que el país seguiría sumido durante una década en la trampa política de una dictadura que ralentiza las oportunidades para el progreso.²⁰

En relación con esto, de acuerdo con De Aro y Pérez Flores, *Viridiana* representa un terror que emerge de la combinación de elementos de la época clásica y moderna.²¹ Este enfoque establece un punto de conexión con las producciones de Eggers. Tanto en *Viridiana* como en *The Witch* los personajes que le rodean son los que hacen que se rompa moral y espiritualmente. En la primera, son tanto su familia como los mendigos que aparecen más adelante en la cinta; y, en *The Witch*, la trama gira en torno a una familia puritana exiliada. En ella tenemos a Thomasin, la protagonista de la película, una jovencita en pubertad, a quien le arrebatan a su hermano bebé, Samuel, a manos de una bruja. A partir de este momento se desencadena el caos. Nos introduce en una pesadilla puritana del s. XVII de Nueva Inglaterra y, en pocas palabras, es una historia de una buena familia extremadamente religiosa, que es destruida por la bruja, escondida en las profundidades del bosque, y por el diablo, encarnado en un macho cabrío que vive con ellos.

Ambas comparten la represión sexual, la belleza, la castidad, la religión y el confinamiento.²² Nos damos cuenta de que, el mal no se encuentra en la oscuridad, sino

19 MARTÍNEZ HERRANZ, A., *La España de Viridiana*, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 15.

20 MARTÍNEZ HERRANZ, A., *op.cit.*, p. 45.

21 DE ARO ESPINOSA, E. y PÉREZ FLORES, J.L., *op.cit.*, p. 161.

22 *Ibidem*.

en la naturaleza humana y, sobre todo, en la sexualidad que despierta esa maldad humana. En el caso de *Viridiana* es producto del acoso sufrido por su tío y su primo; en *The Witch*, es su propio hermano a quien despierta deseos carnales. El sexo constituía la razón por la que las mujeres eran consideradas brujas, tal como se documenta varios registros históricos:

“Toda mujer procede de la lujuria carnal, que en las mujeres es insaciable [...] Por lo que, a fin de satisfacer sus deseos, ellas copulan hasta con diablos”.²³

La historia de las brujas se ha formado por el miedo y sus referencias las podemos encontrar en relatos de casi todas las culturas del mundo. La bruja se transforma según la época y el entorno.²⁴ La magia y la hechicería era algo omnipresente en la Antigüedad,²⁵ pero la brujería surgió a finales de la Edad Media, época de grandes calamidades (la peste negra, la Guerra de los Cien Años...) durante los siglos XIV y XV, cuando el pueblo llegó a creer en sectas demoníacas responsables de todos los males.²⁶ No fue así hasta que la Iglesia se sintió amenazada cuyo objetivo era reprimir todo lo incontrolable. El acto que desencadenó esta histeria de eliminar a toda costa las sectas y las brujas, fue tras la proclamación de Inocencio VIII en 1484 lanzando una bula papal en la que se afirmaba:

“[...] personas de ambos sexos, sin prestar atención a su propia salvación y abandonando la fe católica, se entregan a demonios masculinos y femeninos, y con sus encantamientos, hechizos y conjuros [...] Causan la ruina y la muerte de la descendencia de las mujeres, de las crías de animales, de los productos de la tierra [...]”.²⁷

De esta manera, se publicó el *Malleus Maleficarum* en 1486 donde el inquisidor Heinrich Kramer (1430-1505) recopiló sus investigaciones para identificar a una bruja causando una conflagración de acusaciones y torturas. Desde principios del s. XVI, la era de la Reforma fue testigo de innumerables juicios por brujería en toda Europa y en las islas británicas, desde donde los puritanos huyeron hasta América del Norte en 1620. Éstos se refugiaban en la Biblia, creían que todo sucedía según la voluntad de Dios e incluso los sucesos inexplicables encontraban su respuesta en relatos sobrenaturales descritos en la Biblia. En los libros de Samuel, aparece la

23 DE ARO ESPINOSA, E. y PÉREZ FLORES, J.L., *op.cit.*, p. 162.

24 HUNDLEY, J. y GROSSMAN, P., *Brujería. Biblioteca de esoterismo*, Koln, Taschen. 2022, p. 18.

25 En la epopeya homérica de *La Odisea*, Ulises se encuentra con Circe, una diosa hechicera con poderes vinculados al mundo vegetal y animal. (HUNDLEY, J. y GROSSMAN, P., *op.cit.*, p. 14).

26 PARÉ, A., *Las brujas en el arte*, Madrid, Librero Ibp, 2025, p. 6.

27 PARÉ, A., *op.cit.*, p. 19.

bruja Endor,²⁸ quien se comunica con los muertos para predecir la suerte del rey Saúl en batalla,²⁹ pasajes que se convertirían en la justificación de la existencia de la brujería desencadenando en una paranoia que afectó a toda Europa.

En ambas, a través de una perspectiva profundamente masculina y bajo la constante mirada de católicos (*Viridiana*) y puritanos (*The Witch*), muestra a una mujer cuyas circunstancias y elecciones les conducen a caminos contrarios a sus valores. Ambas se convierten en algo que en algún momento temieron e incluso repudiaron. Como mujeres, parecen tener un destino previamente definido: Viridiana, consagrada a Cristo y a una vida contemplativa; Thomasin, destinada al matrimonio, al cuidado de la familia y del hogar. Al negarse a asumir estos roles, rompen con las normas establecidas y pasan a ser consideradas “malas mujeres”, transgrediendo los límites morales impuestos y precipitándose hacia un desenlace fatal.

En este sentido, la transformación de Thomasin resulta clave, pues en *The Witch* la brujería funciona como una potente metáfora de los miedos colectivos. Eggers canaliza esta idea a través de la desintegración de la familia y, especialmente, de Thomasin, quien termina encarnando aquello que la sociedad teme. Así, más que un relato de terror convencional, la película propone una lectura en la que la brujería refleja los conflictos humanos y el miedo profundo hacia el poder femenino en una sociedad dominada por hombres.

De este modo, Viridiana y Thomasin, tras sufrir una serie de experiencias traumáticas, aceptan su destino. Sin embargo, mientras en Buñuel predomina una mirada más pesimista, en Eggers encontramos un enfoque más documental —apoyado en fuentes históricas— y, en cierta medida, más esperanzadora que el desenlace de *Viridiana*. Thomasin pasa a representar a las mujeres acusadas en los juicios de brujería: asume el rol que se le ha impuesto y evidencia que el verdadero horror no reside tanto en lo sobrenatural como en los propios miedos, fantasías y construcciones sociales que la humanidad proyecta sobre las mujeres, incluso interiorizadas por ellas mismas.³⁰

Por otro lado, tenemos la “liberación”, aunque siempre teñida de ambigüedad. En *Viridiana*, la protagonista abandona la religión y termina aceptando los placeres

28 “[...] entonces Saúl dijo a sus siervos: buscadme a una mujer que sea médium para ir a consultarla. Y sus siervos le dijeron: he aquí, hay una mujer en Endor que es médium.” (Primer Libro de Samuel. 28:3-35).

29 HUNDLEY, J. y GROSSMAN, P., *Brujería. La Biblioteca de Esoterismo*, Koln, Taschen, 2022, pp. 14-15.

30 EGGERS, R., “Robert Eggers on ‘The Witch’, Familial Trauma, and the Supernatural”, *Entrevista realizada por Kim Taylor Bennett*, publicado el 20 de febrero de 2016, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LGNrHzCXpTM>. (Fecha de consulta: 5-IV-2025).

terrenales, integrándose en un mundo marcado por la hipocresía y los vicios humanos. En *The Witch*, sin embargo, esta liberación adopta una forma dual: es, al mismo tiempo, emancipación y condena. Thomasin, que al inicio se somete a la piedad de Dios, acaba elevándose hacia los placeres ofrecidos por el Diablo —“deliciosa mantequilla, bonitos vestidos y una vida llena de lujo”—.³¹ Pasa así de ser un “cordero de Dios” a encarnar aquello de lo que su familia la acusaba, abrazando la brujería como única vía de escape.³²

No obstante, lo que en apariencia se presenta como una liberación —de la opresión familiar, social y sexual— se convierte también en una forma de condena: su destino queda ligado a una oscuridad que ya no controla, ahora está a manos del diablo. Esta misma ambivalencia puede observarse en *Nosferatu*, donde, una vez más, la mujer se sitúa en el centro de los mecanismos de control y represión.

En el contexto del s. XIX, la medicina comienza a reconocer la existencia del deseo sexual femenino, aunque lo hace patologizándolo bajo conceptos como la histeria.³³ Cualquier comportamiento que escapara a la norma —como el sonambulismo— podía interpretarse como signo de una conexión con lo sobrenatural.³⁴ Es en este marco donde se inscribe Ellen, cuya relación con Orlok puede leerse tanto como posesión como manifestación de una sexualidad reprimida.

Ellen, al igual que Viridiana y Thomasin, es una figura aislada: una mujer que, pese a su sensibilidad moderna, permanece atrapada en un sistema que la reduce al matrimonio y a su función como esposa y madre. Sin embargo, su vínculo con la oscuridad —encarnada en Orlok— revela un deseo que desborda esas estructuras. Así, como en los otros casos, la tensión entre represión y deseo conduce a un desenlace trágico.

En todas ellas se repite, en última instancia, un mismo patrón: la liberación solo es posible a través del sacrificio. Viridiana abandona sus ideales religiosos para integrarse en el mundo que la corrompe; Thomasin se entrega a la brujería como forma de supervivencia; y Ellen se sacrifica por la humanidad. En todos los casos, el cuerpo

31 EGGERS, R. (Director). (2015). *The Witch*. [Película]. A24. 1 hora 22' 11".

32 BIRD, D., “Sympathy for the Witch. Witchcraft as a metaphor for the problems of living”, en *The Witch. A New England Folktale*, Reino Unido, Second Sight Films, 2022, pp. 131-144, espec. p. 131.

33 BELDA ANTÓN, I., FERNÁNDEZ LAVEDA, E. M. y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Histeria: Historia de la sexualidad femenina”, *Cultura de los Cuidados*, n.º 39, 2014, pp. 63-70, espec. p. 66.

34 EGGERS, R., “Nosferatu has been a major part of Robert Eggers's identity”, *Entrevista realizada por Tom Power*, publicado el 20 de diciembre de 2024, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XyR13wjay-A>. (Fecha de consulta: 7-IV-2025).

femenino se convierte en el lugar donde se resuelve el conflicto: su destrucción o entrega actúa como mecanismo para restaurar el orden social frente a la amenaza que supone la sexualidad femenina.

En términos iconográficos, resulta especialmente interesante observar cómo ambos autores recurren a determinadas tradiciones visuales para reforzar el significado de sus obras. En *Nosferatu*, se aprecia una clara influencia del Romanticismo alemán, particularmente de artistas como Caspar David Friedrich y Henry Füssli, cuyas obras exploraban lo sublime a través de paisajes inquietantes e imágenes de pesadilla. En este contexto, la figura del vampiro encarna precisamente esa dimensión metafísica que abruma e intimida.³⁵

En *The Witch*, considerada una obra clave del *folk horror*, Eggers construye un imaginario profundamente ligado al terror sexual y bebe directamente de la iconografía de Francisco de Goya. El propio Eggers ha reconocido la influencia del pintor, destacando el carácter atemporal, visceral y perturbador de sus representaciones de la brujería —especialmente en motivos como la bruja o el macho cabrío—, que se traducen en la estética, los personajes y el tono general de la película.³⁶

En el caso de Luis Buñuel, la huella de Goya no se manifiesta tanto en lo visual como en lo discursivo. En *Viridiana*, junto a influencias de artistas como Jean-François Millet, Leonardo da Vinci o Salvador Dalí, lo goyesco se traduce en una mirada crítica hacia la sociedad española, heredera del espíritu satírico y mordaz del pintor aragonés. Así, mientras Eggers recoge la estética y la simbología de Goya, Buñuel asume su ambición crítica como herramienta de análisis social.

Estos recursos iconográficos y simbólicos atraviesan la filmografía de ambos creadores. En el caso de Buñuel, tras *Viridiana*, reaparecen en obras como *Belle de jour* (*Bella de día*, 1966), donde retoma, por ejemplo, la referencia a *El Ángelus* (Millet, 1859). En esta cinta, la imagen se resignifica para criticar no solo la religión, sino también la hipocresía burguesa: la historia de una mujer acomodada que, insatisfecha, decide prostituirse durante las tardes introduce una tensión constante entre moralidad y deseo. A través de escenas oníricas y cargadas de simbolismo —como

35 GUZMAN, G., *La condición romántica del s. XIX Europa y América. Continuidades, innovaciones y persistencias en la modernidad y en el mundo contemporáneo* (tesis doctoral), Departamento de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), 2014, p. 107.

36 EVRY, M., “CS Interview: The Witch Director Robert Eggers and Star Anya Taylor-Joy”, *ComingSoon*, disponible en <https://www.comingsoon.net/movies/features/658599-robert-eggers-anya-taylor-joy>. (Fecha de consulta: 5-1-2025).

aquella en la que Séverine aparece atada mientras es humillada—, Buñuel despliega los giros surrealistas que caracterizan su cine. Elementos recurrentes como las campanas, los animales o los sonidos funcionan como *leit motiv* que subrayan momentos clave, remitiendo incluso a obras anteriores como *La edad de oro*.³⁷ De este modo, la iconografía no solo construye una estética reconocible, sino que articula un discurso crítico que atraviesa toda su obra.

En definitiva, lo que encontramos en Luis Buñuel es una actitud profundamente crítica hacia el mundo que le tocó vivir, ya fuese de manera íntegra o exiliada. Al igual que Francisco de Goya en sus pinturas negras, sus grabados o sus representaciones de la brujería, Buñuel halla en el surrealismo, la provocación y el humor herramientas para retratar una sociedad atravesada por la contradicción. En su cine emergen con fuerza temas especialmente sensibles: las creencias religiosas, la hipocresía moral, la miseria, la violencia, la política o la propia maldad humana, articulados mediante una imaginería recurrente —lo putrefacto, la sexualidad explícita o simbólica, las relaciones de poder— que incomoda y desestabiliza al espectador. Ejemplo de ello es *Tristana* (1970), donde, a través de gestos aparentemente cotidianos pero cargados de simbolismo, se reflexiona sobre el dominio, el deseo y el anhelo de libertad de la protagonista en un contexto que remite directamente al de *Viridiana*. En este caso, Buñuel plantea un desenlace que, sin abandonar la ambigüedad, resulta menos desesperanzador que el de *Belle de jour*, evidenciando la complejidad de su mirada.

Por su parte, Robert Eggers también aborda estas mismas cuestiones —la religión, el miedo, la sexualidad y la construcción social del mal—, pero desde un enfoque distinto. En lugar de adoptar una postura abiertamente crítica, recurre a relatos del pasado reconstruidos con una sensibilidad contemporánea, desarrollando una mirada inmersiva, casi arqueológica. En obras como *The Witch* o *Nosferatu* (en diálogo con su reinterpretación), Eggers no juzga tanto como expone, situando al espectador dentro de un sistema de creencias para que experimente desde dentro los miedos que lo sostienen.

A pesar de estas diferencias, ambos cineastas coinciden en otorgar un papel central a sus personajes femeninos, convirtiéndolos en el vehículo a través del cual se revelan las tensiones de su tiempo. La mujer aparece así como un espacio simbólico donde confluyen la represión, el deseo, la violencia y la transgresión. Esta pre-

37 SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, 1984, p. 306

ocupación no se limita a ambos autores, sino que forma parte de una sensibilidad más amplia dentro del cine contemporáneo. En diversas producciones contemporáneas retoman leyendas oscuras y folclóricas, marcadas por superstición, religión y control social para, explorar de manera moderna los conflictos de la mujer frente a la opresión histórica. A través de mujeres aisladas, señaladas o sometidas a distintas formas de violencia simbólica y física, estas narraciones muestran que el horror verdadero no reside únicamente en lo sobrenatural, sino en las estructuras que han condicionado sus vidas, y cómo estas tensiones se prolongan desde el pasado hasta el presente.

En *El baño del diablo* (*Des Teufels Bad*, S. Fiala y V. Franz, 2024) seguimos a Agnes, una mujer profundamente religiosa que vive en un remoto lugar de Austria del siglo XVIII y se prepara para ser una buena esposa. La película expone rituales y supersticiones ligadas al pueblo donde habita, utilizando la tensión entre lo religioso y lo pagano para mostrar cómo el miedo social condiciona su comportamiento, mientras sus deseos y decisiones personales son constantemente cuestionados. Este matrimonio de directores, al igual que Eggers, busca trasladar un dolor real a través de una atmósfera de terror folclórico, retratando una época de ignorancia y superstición cuya consecuente desesperación llevaba a actos inconcebibles.

En una línea similar, *Gaua* (Paul Urkijo de Alijo, 2025), más vinculada al género fantástico, recupera el folclore vasco y nos sitúa en el siglo XVII con Kattalin, una joven que intenta huir de su marido durante la noche. La película coincide con el contexto de *The Witch*, un momento histórico en el que se creía en brujas y éstas eran perseguidas, en este caso por la Inquisición española. A través de esta narrativa, Urkijo reimagina una determinada iconografía y realiza una relectura sobre la brujería, el abuso de poder, la opresión y la búsqueda de libertad, convirtiendo la película en un verdadero grito por la emancipación femenina en todos sus sentidos —libertad sexual, pensamiento y autonomía— y dando voz a quienes se rebelan contra sistemas restrictivos.

En última instancia, Buñuel y Eggers, junto con estas aproximaciones cinematográficas contemporáneas, prolongan la tradición de investigar la psicología femenina mediante la tensión entre opresión, deseo y transgresión, estableciendo un diálogo crítico entre las obras. La figura femenina se erige así como un espejo de la sociedad, donde norma y deseo, sumisión y ruptura, se articulan para evidenciar las complejidades de su experiencia, consolidando la función del arte y la narrativa visual como espacios de reflexión sobre las relaciones entre poder, subjetividad y liberación.

Del realismo a la tragedia flamenca: la influencia del documental buñueliano en la obra musical de Carlos Saura

Irene Alcalá Lizuain

Universidad de Zaragoza¹

RESUMEN: Con *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932), Luis Buñuel lanzó su mirada personal al documental social y una reinterpretación de la estética realista que buscaba denunciar las miserias de la población rural de la región extremeña de Las Hurdes. No exento de críticas, Buñuel dio carta de naturaleza a un nuevo lenguaje en el cine documental español que caló en el joven Carlos Saura, quien se preocupará por ir más allá de la mera asimilación de los postulados del realismo social en busca de un lenguaje y estética propios en constante depuración que desembocará en su cine musical y la Trilogía Flamenca. Con este análisis nos proponemos poner de manifiesto tanto la relevancia del único documental realizado por Buñuel así como la maestría con la que el director oscense reinterpretó el mundo trágico del flamenco y de la española, observada desde el prisma de la intelectualidad y la sensibilidad cosmopolita.

Palabras clave: Buñuel, Luis; Saura, Carlos; Cine español; Documental; Musical.

ABSTRACT: With *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932), Luis Buñuel cast his personal take on social documentary and offered a reinterpretation of realist aesthetics aimed at exposing the hardships of the rural population in the Extremaduran region of Las Hurdes. Not without controversy, Buñuel established a new language in Spanish documentary cinema that resonated with the young Carlos Saura, who would strive to go beyond the mere assimilation of social realist principles in search of his own language and aesthetic—one in constant refinement that would ultimately culminate in his musical cinema and the Flamenco Trilogy.

Through this analysis, we aim to highlight both the relevance of the only documentary made by Buñuel and the mastery with which the filmmaker from Huesca reinterpreted the tragic world of flamenco and the *españolada*, viewed through the lens of intellectualism and cosmopolitan sensitivity.

Keywords: Buñuel, Luis; Saura, Carlos; Spanish cinema; Documentary; Musical.

RÉSUMÉ : Avec *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932), Luis Buñuel porte un regard personnel sur le documentaire social et propose une réinterprétation de l'esthétique réaliste visant à dénoncer la misère de la population rurale de la région d'Estrémadure, Las Hurdes. Non sans susciter des critiques, Buñuel a donné naissance à un nouveau langage dans le cinéma documentaire

¹ Dirección de contacto: irene.alcala02@gmail.com

español, qui a profondément marqué le jeune Carlos Saura. Celui-ci cherchera à dépasser la simple assimilation des postulats du réalisme social pour développer un langage et une esthétique propres, en constante évolution, qui aboutiront à son cinéma musical et à la Trilogie flamenca.

Par cette analyse, nous nous proposons de mettre en évidence tant l'importance de l'unique documentaire réalisé par Buñuel que la maîtrise avec laquelle le réalisateur originaire de Huesca a réinterprété l'univers tragique du flamenco et de l'espagnolade, observé à travers le prisme de l'intellectualité et d'une sensibilité cosmopolite.

Mots-clés: Buñuel, Luis ; Saura, Carlos ; Cinéma espagnol ; Documentaire ; Comédie musicale.

En el Festival de Cannes del año 1960, Luis Buñuel y Carlos Saura se encuentran. Buñuel observaba entre el público cuando se proyectó *Los golfos* (1962), el primer largometraje firmado por el oscense tras sus proyectos como estudiante en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), elegido como representante de España en el festival. A partir de este momento se establece entre los aragoneses una relación de amistad, de colaboración y de reconocimiento del uno hacia el otro.

Si bien Buñuel conoció la obra de Saura en 1960, éste llevaba inmerso en el universo buñueliano desde sus años de estudiante, cuando descubre en *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932) una alternativa —la única alternativa— a la corriente neorrealista que inundaba las conversaciones de Salamanca de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, un acercamiento—según él— insuficiente, casi sentimentaloides, a los problemas sociales y políticos de la España del momento. Es esta suerte de epifanía la que llevará a Saura al realismo documental “a la española” de *Los golfos* y *La caza* (1966), los resultados más inmediatos, crudos y evidentes del impacto de *Las Hurdes*, una huella indeleble que se descubre a lo largo de las décadas hasta llegar a la Trilogía Flamenca de los años ochenta y al siglo XXI con *Iberia* (2005) o *Flamenco* (2010) entre otros tantos. El flamenco y la tragedia se encuentran con la objetividad y el escrutinio del documental en *Bodas de sangre* (1981), en *Carmen* (1983) y en *El amor brujo* (1986), una colisión orgánica que revolucionó el cine musical folclórico español, devolviendo la autenticidad y la dignidad al flamenco tras décadas de banalización y explotación a manos del régimen franquista.

Las Hurdes y Buñuel: el realismo típicamente español

Situémonos así en 1932: Luis Buñuel se separa del grupo surrealista, al amparo del cual había realizado las impactantes *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), por la discrepancia con la “aristocracia intelectual” y los extremos artísticos

y morales de sus ya entonces excompañeros, que los estaban aislando del resto del mundo, limitándolos a su propia compañía, y que rechazaban cualquier participación social.² Buñuel despierta del sueño y regresa a España, posa los pies en la tierra y comienza a interesarse por la problemática social del país. Es en este despertar donde debemos entender el siguiente viraje en su carrera.

El proyecto de *Las Hurdes/Tierra sin pan* nace de la tesis doctoral del entonces director de la Casa de Velázquez, el francés Maurice Legendre, sobre la región extremeña de Las Hurdes. La tesis de Legendre encerraba un oscuro “exotismo”, una otredad que causó gran revuelo en París: en un ignoto paisaje montañoso, unas seis mil personas hambrientas vivían aisladas del mundo exterior a tan sólo ochenta kilómetros de Salamanca, uno de los centros de intelectualidad más importantes del país. El proyecto cinematográfico comienza por iniciativa del cineasta Yves Allégret, quien también conocía la tesis de Legendre, y decide viajar hasta la comarca extremeña junto a su mujer Renée Naville (hermana del surrealista Pierre Naville) y el fotógrafo y operador de cámara Eli Lotar. El fichaje de Lotar no era fortuito: en 1931 firmaba el documental *Prix et Profits/La pomme de terre* —una cinta de tintes políticos y sociales que mostraba las duras condiciones de vida del campesinado frente a los copiosos beneficios granjeados por los intermediarios hasta llegar al consumidor—, habiendo trabajado con Serguéi Eisenstein en *Zuyderzee* (1929) y con un cierto renombre en el mundo de la fotografía tras la serie *Abattoir* (1929), imágenes macabras, de pobreza, “íngratas y desconcertantes” en palabras de la crítica.³ En 1932, el matrimonio Allégret y Lotar viajan a España, pero no llegarían a su destino: en algún punto cercano a Carmona son detenidos durante varias semanas bajo la premisa de ser comunistas, para ser posteriormente expulsados y devueltos a Francia. Quizás fuese esta experiencia aquello que desalentase a Allégret para que, una vez en París, le ofreciese el proyecto a Luis Buñuel, manteniendo a Eli Lotar como operador de cámara. Una vez en manos del aragonés, en su búsqueda por la financiación se encontró con la sonrisa de la Fortuna: a un amigo de Buñuel, el oscense Ramón Acín —quien moriría fusilado por el franquismo dada su simpatía anarquista en 1937—, le tocó la lotería en ese mismo año y accedió a sufragar los gastos del documental.

Con Buñuel al mando, *Las Hurdes* no se convertiría en un producto del cine turístico, un género temprano que nació a principios del siglo XX impulsado por las autoridades e instituciones, quienes instaban a los realizadores a crear productos —y

2 *Autobiography of Luis Buñuel*, conservada en el Museum of Modern Art, Nueva York, 1939, p. 12.

3 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal. 1900-1938*, Madrid, Aguilar, 2013, pp. 512-513.

es importante entenderlos como productos, una especie de anuncios— que promocionasen las gentes, los monumentos; las delicias de diferentes lugares y ciudades de España. El cine turístico se revela clave, por ejemplo, para atraer visitantes a las Exposiciones Internacionales de Sevilla y Barcelona de 1929.⁴ De hecho, tanta fue la distancia que tomó Buñuel de esta tónica que la película fue prohibida por el gobierno de Lerroux al ser considerada denigrante y susceptible de empeorar la imagen de España. *Las Hurdes* fue prohibida por el gobierno republicano entre 1934 y 1936 y después por el franquismo entre 1956 y 1964 por estas mismas razones. Si hacemos cuentas, fue en algún punto de esta segunda fase de clandestinidad cuando Saura vio la película gracias a una copia pirata custodiada por Román Gubern y Basilio Martín-Patino que circulaba en el contexto de los cineclubes.⁵ En estas décadas también estaban a la orden del día, sobre todo en el contexto francés, films documentales sobre lugares exóticos como la Polinesia o África, siendo especialmente del gusto de los surrealistas, tanto ortodoxos como disidentes.⁶ España, que ya desde el siglo XIX funcionaba como una suerte de *locus amoenus* romántico, encerraba también este enclave atrapado en el pasado, además de sus bandoleros y flamencas. Las Hurdes funcionaban en este contexto como otra de las atracciones exóticas que desde la élite se contemplaban con un cierto paternalismo y sensibilidad cosmopolita, y ello se revela en la notoriedad que alcanzó la tesis de Legendre en París y entre la intelectualidad surrealista.

Retornando al documental buñueliano, la clasificación de *Las Hurdes* es complicada, resistente a ser evaluada de acuerdo a los moldes de la teoría del documental, al canon establecido por Robert J. Flaherty o John Grierson, adscritos a la denominada “modalidad expositiva de representación”. Según Bill Nichols, dicha categoría se caracterizaba por “tomar forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador [donde] las imágenes sirven como ilustración o contrapunto (...). El montaje suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad temporal o espacial (...) De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas”.⁷ La adscripción de *Las Hurdes* a esta modalidad no es total, afirmando su personalidad y singularidad: el primer nivel de normatividad gravita en torno a las imágenes, no al comentario —contradiendo así la teoría de

4 DÍEZ PUERTAS, E., *Precisiones sobre Tierra sin pan de Luis Buñuel*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024, pp. 44-45.

5 *Ibidem.*, pp. 191-193.

6 GIBSON, I., *Luis Buñuel...*, *op.cit.*, p. 512.

7 NICHOLS, B., *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 68.

Nichols—, entendido como material primario a partir del cual surgen la música y el comentario (que se origina de un guion apenas redactado, si tomamos las palabras del propio Buñuel⁸). Por otra parte, debemos tomar en consideración el montaje del documental, una nueva disidencia: *Las Hurdes* no se estructura alrededor de una retórica sino que se trata de un montaje en continuidad, cimienta del cine clásico hollywoodiense, que Buñuel había asimilado en su breve estancia en los estudios de la MGM en 1929⁹, con lo cual prima la coherencia entre planos.

Tradicionalmente, el documental pretende trasladar la realidad de manera objetiva a través de la ficción, una contradicción en sí misma que nunca ha llegado a ser tal. La transgresión del evasivo principio de objetividad que guía al documental es una de las críticas clásicas a *Las Hurdes*. Si bien Buñuel insistió en varias ocasiones en su intención de “transcribir los hechos que me ofrecía la realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar”¹⁰, hemos de reconocer que dista mucho de una “transcripción”. La cámara de Buñuel no es un registro imparcial de la realidad y es esta, quizás, la mayor virtud de la película: que se trata del engarce entre el surrealismo, el documental social y el “realismo típicamente español” que tanto admiró Carlos Saura.

Decíamos que *Las Hurdes* llega poco después de *La edad de oro*. Sería fácil afirmar que se trata de un completo cambio de registro, despertar del mundo onírico, automatista, del recrearse en el imaginario individual para pasar al retrato descarnado y brutal de una tierra olvidada. Pero nada es fácil de afirmar cuando se trata de Buñuel. Buñuel pudo pretender “transcribir” los hechos, pero ello no excluye que persiguiese un orden estético, cinematográfico y unas aspiraciones artísticas (que no es, sino, lo que hacen todos los documentalistas de manera inconsciente). Siempre hay en el montaje un ejercicio de elección, y la maestría de Buñuel reside en hacernos creer que las imágenes de *Las Hurdes* fueron fruto de la casualidad y el azar y no de una cuidada planificación.

Dicho esto, cabe decir que —en nuestra opinión— Buñuel nunca quiso hacer una grabación ni un producto aséptico, sino que su intención era dar a conocer la situación

8 Preguntando si utilizó un guion previo Buñuel declararía: “No. Visite la región diez días antes y llevé una libreta de apuntes (...) y luego fui filmando de acuerdo a esos apuntes”. PÉREZ TURRENT, T., DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993, p. 36.

9 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 40.

10 Frase contenida en el texto de la conferencia pronunciada por Buñuel bajo el título *Land without bread* el 18 de marzo de 1940 a los alumnos de la Columbia University de Nueva York, texto mecanografiado que se encuentra, inventariado con el número 1485, entre los documentos de su archivo personal y conservado en la Biblioteca de la Filmoteca Española.

tan miserable en la que vivían los hurdanos y, a través de la estética feísta más descarada, conmocionar y sacudir las conciencias de los espectadores. Es por ello que *Las Hurdes* no fue una película de turismo, ni un documental etnográfico: fue un ejercicio de realismo social que arañaba la humanidad de las personas a través del profundo simbolismo de las imágenes. Es una película agitadora cuyo poder de impacto reside en el contrapunto: planos cargados de barroquismo, romanticismo patético y la *Sinfonía n.º 4* de Brahms acallada por la voz fría, quirúrgica, del narrador.¹¹

La pericia de Buñuel residió en hacernos creer que la ficción era más real que la vida misma. Los hurdanos, desde la llegada del equipo de rodaje, se prestaron a *interpretarse* a sí mismos, animados por la promesa de una compensación económica. A excepción de la descartada “fiesta de los gallos” —una sanguinaria festividad que, a ojos de Buñuel, encerraba una oscura pulsión erótica, pero que no llegó a incorporarse al montaje final—, sabemos que todas las escenas grupales fueron dirigidas¹² y han trascendido anécdotas tales como la de la cabra que cae despeñada. En la tesis de Legendre se recogía lo habitual que era ver a las cabras caer desde las montañas que componen el agreste paisaje de Las Hurdes, y que después servían de sustento a los hurdanos.¹³ La anécdota servía como metáfora para explicar el funesto destino que acechaba a sus habitantes y Luis Buñuel vio en ello una sugerente escena. Sin embargo, si bien estos sucesos eran habituales, no ocurrían todos los días. Buñuel declararía a este respecto a José de la Colina y a Tomás Pérez Turrent:

Como no podíamos esperar el acontecimiento, lo provoqué disparando un revólver (...) Luego vimos que el humo del disparo salía en el cuadro, pero no podíamos repetir la escena porque los hurdanos nos hubieran agredido indignados (...) Se trataba de dar una imagen de la vida de los hurdanos y había que mostrar todo. Era muy distinto decir “a veces se cae una cabra” que mostrar el hecho como sucede realmente.¹⁴

Con precedentes como el de Robert J. Flaherty —quien personalmente alabaría el trabajo de Buñuel—¹⁵ con *Nanook el esquimal* (1922) y *Moana* (1926), la labor

11 HERRERA, J., “Buñuel en el Valle de la Muerte. *Las Hurdes* y la tradición realista española” en *Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel (evidencia fílmica, estética y recepción)*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 135. Texto originalmente aparecido en la revista Goya de la Fundación Lázaro Galdiano, n. 275, marzo-abril 2000, pp. 139-140.

12 IBARZ, M. (COORD.), “Tierra sin pan”. *Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, Valencia, Generalitat Valenciana/IVAM Centre Julio González, 1999, pp. 21-22.

13 LEGENDRE, M., *Las Hurdes. Étude de géographie humaine*, pp. 126-127.

14 PÉREZ TURRENT, T., COLINA, J. DE LA, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot (3a edición), 2002, p. 35.

15 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, op. cit., p. 143.

del director de Calanda trascendió la captación de la realidad para componer un estudio geográfico humano que buscaba sacudir conciencias y llamar la atención de las autoridades, aquellas a las que mintió diciendo que se dirigía a Las Hurdes para grabar un “documental pintoresco”.¹⁶

Con los veintisiete minutos de duración de *Las Hurdes*, Buñuel volvía a situarse en la vanguardia española del momento: en torno a estos años treinta se advierte que en varios sectores artísticos se estaba produciendo un regreso a la tradición realista —el también llamado “regreso al orden”—, centrada en la problemática social y la realidad humana, que puede entenderse como una reacción a la vanguardia purista y esteticista de París que orbitaba en aquellos momentos en torno a Picasso, Miró y los pintores de la figuración lírica. Buñuel se situaba en el eje humanista y, casi, anti-artístico que reivindicaba el carácter revolucionario de la fotografía y del cine junto a personalidades como Salvador Dalí y el cartelista Josep Renau; se alineaba con la vanguardia de izquierda que hacía del realismo social su bandera, recuperando la pintura del XVII de los maestros Velázquez, Zurbarán y Ribera; la novela picaresca, a Goya¹⁷. Pero, ¿acaso dejó Buñuel alguna vez de ser realista? En una entrevista a propósito de Luis Buñuel, Carlos Saura reflexionaba sobre la fantasía y decía:

Creo que puede hablarse de una imaginación a la española, con una base realista siempre. En el norte de Europa la imaginación es la fantasía. Son los grandes cuentos fantásticos. La realidad española, o la imaginación española, va por otro lado. Son cosas muy concretas que tienen que ver con la vida cotidiana, aun saliéndose de ella (...) Detrás del Buñuel de las imaginaciones está Francisco de Goya, también aragonés. Buñuel recoge, prosigue y consolida una tradición.¹⁸

No podíamos resistirnos a traer esta reunión de tres aragoneses en un mundo de fantasía “a la española”. Vemos así como sus coetáneos advertían en el imaginario del de Calanda la brutalidad, la elementalidad y el esencialismo que impregnan el espíritu español, la representación de una realidad cruda a través de la cual fue capaz de expresar un punto de vista personal, tomar partido en la problemática social del momento e implicar al espectador. Esta herencia de la tradición española fue la que convenció al joven Saura, que veía la copia pirata de *Las Hurdes*, del rumbo que debía tomar su cine.

16 GIBSON, I., *Luis Buñuel...*, op. cit., p. 521.

17 HERRERA, J., “Buñuel en el...”, op. cit., pp. 139-140.

18 *Luis Buñuel. Entrevistas: Carlos Saura*. <https://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/entrevistas/saura.htm>

Carlos Saura: documental y flamenco

Carlos Saura confesaba a Agustín Sánchez Vidal que cuando ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid en 1952 seguía considerándose “un fotógrafo que aspiraba a ser documentalista”,¹⁹ siendo ésta su primera pasión y su primera ocupación. Pero paulatinamente comenzó a sentirse encorsetado en su búsqueda del movimiento, de la continuidad, de la narración... Pero no terminaba de identificarse con la corriente neorrealista que arrastraba a sus coetáneos, un realismo italiano —no español, en definitiva, y que se le antojaba de excesiva ternura y sentimentalismo— que no representaba las inquietudes y la realidad española. Hasta *Las Hurdes*, hasta Buñuel, hasta su realismo español: descarnado, crudo; goyesco. Descubre la coincidencia de sus obsesiones en referentes pretéritos: Baltasar Gracián, Cervantes, Quevedo, Velázquez, Calderón de la Barca... y en Luis Buñuel y su humor aragonés. Serán las constantes vitales de su cine, sus señas de identidad a lo largo de su cine.

El cine saurano de finales de la década de 1950 y de los primeros años sesenta contrae las deudas más notorias con el lenguaje de Buñuel y *Las Hurdes*: en 1957 incurre en el cine turístico con *Cuenca*, fiel a su cometido que no era sino promocionar la ciudad al amparo económico del ayuntamiento. El proyecto simplemente necesitaba cumplir los 10-15 minutos de duración que mostrase las bondades de la ciudad y su provincia, tarea que Saura decidió acometer desde la poesía: la construcción de una imagen general a través de un rompecabezas visual guiado por la voz del actor Paco Rabal. El lenguaje cinematográfico era fresco, la cámara en el coche acechando la luz perfecta; una suerte de impresionista cinematográfico. Esta aparente inmediatez, la casualidad indefectiblemente calculada en un material rápido montado por Francisco del Amo, nos recuerda a Buñuel, su cuaderno de apuntes y el incidente de la cabra. Saura había asimilado el realismo “típicamente español”, la libertad expresiva, la crítica irónica y la rebelión contra lo establecido de *Las Hurdes*; en Buñuel descubrió el camino que quería seguir.²⁰

Cuenca fue premiada en el Festival de San Sebastián de 1958 y en 1959 se gesta *Los golfos*: Saura, Mario Camus y el escritor Daniel Sueiro idean el guion a partir de unos artículos de este último diario *Pueblo*. *Los golfos* retrata a la juventud de posguerra, deprimida y derrotada, que aun así continúa persiguiendo el sueño español:

19 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 73.

20 *Ibidem*, pp. 125-126.

ser torero. En un lenguaje crudo, atrapado en la melancolía que brinda el blanco y negro y protagonizado por actores que no eran tal cosa, captados por un material cinematográfico de máxima movilidad, *Los golfos* se erige como cinta fundacional del Nuevo Cine Español. En esta película Saura se revuelve contra el ya mencionado neorrealismo “zavatiniano” que comulgaba Berlanga y del realismo de carga política que caracterizaba el cine de Bardem: Saura ansiaba una radiografía de objetividad extrema de la España que aún se lamía las heridas tras la Guerra Civil, y ello no podía lograrse con el lenguaje importado del neorrealismo italiano.

Este lenguaje se depura en *La caza*, un reverenciado *crescendo* dramático, cuyo desenlace se tiñe de sangre y tragedia, para ejecutar una radiografía de los estragos del franquismo en los valores de la sociedad que le servirá para alzarse con el Oso de Plata en el Festival de Berlín en el mismo 1965. *La caza*, es la antesala del cine metafórico que Saura perfeccionará en las dos décadas siguientes. Esta obra es igualmente importante en la Historia del Cine de nuestro país ya que contiene una de las primeras escenas de persecución de animales, he aquí la razón del título del film: la trama sigue la jornada de caza de cuatro hombres, tres excombatientes de la Guerra Civil y el joven cuñado de uno de ellos, conocedor de la posguerra pero no del conflicto *per se*. La cacería no es sino una metáfora visual de la violencia humana, expresión que no hubiese sido posible mostrar explícitamente ya que el órgano censor hubiese vetado una muestra tan clara de la injusticia y el dolor causada por el alzamiento militar de Franco. En la descartada escena de los gallos de *Las Hurdes*, Buñuel también vio en el maltrato animal una oscura pulsión humana que, en su caso, no pudo llegar al montaje final por lo explícito de su tratamiento; pero que Saura supo depurar hasta componer una de sus metáforas más cruentas.

Los golfos y *La caza* son las películas en las que podemos advertir un influjo más potente de Luis Buñuel, quizás por el uso del blanco y negro (que también nos transporta a las obras emblemáticas del neorrealismo) pero también por la dureza de las imágenes, la violencia como consecuencia de las pasiones humanas y la visión de la muerte como fin pero también como hecho inevitable de la vida —valores que el propio Saura encontraba en el “realismo típicamente español”—²¹ y, por supuesto, el compromiso social de tintes antifranquistas.

Con el cine metafórico que desarrolló en la década de los setenta, Saura se consagró como una *rara avis* de nuestro cine con películas como *La prima Angélica* (1974),

21 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, op. cit., p. 115.

Cría cuervos (1976), *Elisa, vida mía* (1977) o *Mamá cumple cien años* (1979) y se le colocó el sambenito de “cine de autor”, etiqueta que le valió el reconocimiento extranjero y la reticencia en casa. Su producción ya desde finales de los sesenta y de lleno en los setenta persigue una clara vocación autoral que reflexiona sobre los temas y pasiones universales y las inquietudes del hombre acosado por la posmodernidad,²² hecho que le hizo sufrir un rechazo tanto por la crítica como por el público español, que seguían esperando de él una suerte de cruzada contra el franquismo ya en plena Transición democrática.

En la década de 1980, Carlos Saura cuenta con un nuevo panorama político bajo el primer gobierno de la democracia y la abolición de la censura en 1977 que le permitiría expresarse libremente, sin recurrir a las metáforas e insinuaciones de su anterior producción y en la cual mantendrá sus obsesiones y preocupaciones intelectuales. El arranque de su etapa musical no debe entenderse como un punto y aparte en su carrera sino como unos puntos suspensivos: se trata de un cambio de lenguaje, formato y códigos visuales y narrativos en los cuales encontrará espacio para desarrollar asuntos de gran profundidad y complejidad intelectual. No encontraremos musicales de escapismo ni de lucimiento de estrellas sino un verdadero exorcismo de la española y del Nacionalflamenquismo, un expolio cultural que supuso la banalización del cante y baile jondo acometido por la maquinaria propagandística del Régimen, convirtiendo el flamenco en un espectáculo *agazpachado* que llenaba plazas de toros y aderezaba las recepciones de diplomáticos, en un intento por vender una imagen amable de España²³ cuando éramos el último rescoldo del fascismo en Europa.

Si bien es evidente la deuda de la que venimos hablando, con Buñuel y *Las Hurdes*, en los documentales de temática flamenca —a los cuales nos referiremos a continuación—, las llamadas “películas de antología musical”; también debemos prestar atención a la sutileza con la que se infiltra en la Trilogía Flamenca.

El ejemplo más notorio lo encontramos en *Bodas de sangre* (1981). la primera película del *corpus* se entendió como una película-documento dividida en dos partes: una grabación entre bambalinas en la que Antonio Gades,²⁴ convertido en voz en

22 DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura” en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 26, 2018, p. 30.

23 ALCALÁ LIZUAIN, I., *La representación del flamenco en el cine musical español: de Embrujo a la Trilogía Flamenca de Carlos Saura* (Trabajo Fin de Máster), Universidad de Zaragoza, 2024, p. 84.

24 Figura clave en la corriente de renovación del flamenco que llevaba gestándose desde los años sesenta con otras personalidades del flamenco del alcance de Paco de Lucía, Enrique Morente, José Monje Cruz “Camarón de la Isla” o el grupo de *rock-flamenco* Triana.

off, al más puro estilo documental, nos introduce en el camerino de la compañía —un proceso de *dramatis personae* en el cual las *personas* se convierten en *personajes*—, antesala del ensayo, el cual constituye la segunda parte del film. El ensayo fue uno de los elementos clave en la Trilogía Flamenca que, además de darnos esa sensación de un momento único e irrepetible que es captado por la cámara, destruía el mito del flamenco como emanación innata del individuo, postura defendida por la flamencología tradicional-andalucista-gitanista.²⁵ En la confección de *Bodas de sangre* es indiscutible la presencia del formato documental, siguiendo los códigos formales y estéticos que, desde la aparición de *Las Hurdes* en su imaginario, Saura había ido incorporando a su *corpus* cinematográfico.

Después de *Bodas de sangre* vino *Carmen* (1983), la película “narrativa” de la trilogía, más cercana al género dramático tradicional que a un ejercicio de vanguardia posmoderna, sin sacrificar una maestría en el lenguaje metadiscursivo y la incorporación del conflicto realidad/ficción²⁶ a una película que se convirtió en un verdadero éxito aclamado por la crítica internacional —premiada en el festival de Cannes y nominada al Óscar—.

El último eslabón de la Trilogía Flamenca es *El amor brujo* (1986), una doble adaptación que parte del ballet de Manuel de Falla de 1915 —en colaboración con el matrimonio Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga— y pasa por la coreografía que Antonio Gades ideó para añadir al repertorio del Ballet Nacional, del cual fue director en la década de 1960. Si *Carmen* era el episodio narrativo-dramático del *corpus*, *El amor brujo* asimila los códigos del musical²⁷ *sensu scritto* en el cual los números musicales se engarzan dentro de la acción narrativa. No obstante, Saura recurre al mismo pacto de ficción que establecía con el espectador en la primera parte de *Bodas de sangre*: al inicio de *El amor brujo* un *travelling* aéreo nos transporta al interior de un estudio de grabación, la puerta de la nave se cierra y así entramos en el universo de la tragedia. Trayendo de nuevo la confusión entre realidad y ficción, la hiperdiscursividad y el concepto del ensayo; Saura introduce el documental en una simple escena: se trata de una *grabación*, una realidad cotidiana registrada por la cámara.

25 ALCALÁ LIZUAIN, I., *La representación del...*, *op. cit.*, p. 87.

26 *Ibidem*, p. 93.

27 CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90” en CAMARERO CALANDRIA, M. E., MARCOS RAMOS, M. (COORDS.) *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 24-26 de junio, Salamanca, 2015, Centro de Estudios Brasileños, p. 110.

Ya en la década de 1990 y los 2000 Saura se decanta definitivamente por el documental de antología musical²⁸ —con permiso de *Salomé* (2002)— como vehículo de reivindicación del flamenco y otras músicas folclóricas como el fado portugués, la jota o el tango. La estructura habitual en estas películas es la concatenación de números musicales, esta vez sin un hilo conductor narrativo sólido —como sí ocurría en la Trilogía Flamenca—, en un escenario o lugar de ensayo del cual entran y salen los diversos intérpretes, que en ocasiones charlan o comentan, interpellando al equipo de rodaje —de nuevo ese pacto de ficción y la colisión orgánica entre realidad y ficción—. El documental se introduce con naturalidad en la ficción, lo atisbamos en estos coletazos de espontaneidad, en el carácter genuino de haber capturado un momento único, como si grabásemos en directo o se tratase de una “toma falsa”;²⁹ máximas que encontramos en el documental en su formato más tradicional. Saura arremete de nuevo contra la flamencología tradicionalista y la emanación natural del “duende” desvelando el lugar de ensayo, el artificio del decorado, las escenas entre bambalinas.

Las películas de antología musical de Saura consiguieron unir el documental y el musical a través del tamiz de la posmodernidad en un lenguaje estético y narrativo depurado, minimalista, despojado y de gran reflexividad; el broche final a una filmografía extensa y única que descubrió su razón de ser en *Las Hurdes*.

Conclusiones

Luis Buñuel y Carlos Saura son dos de los máximos referentes de nuestro cine patrio, quienes acabaron por cruzar sus caminos dentro y fuera de la pantalla, en un relación enriquecedora. *Las Hurdes* marcaron un hito por su originalidad, el atrevimiento de mostrar la realidad y la miseria después del Surrealismo y antes del Neorrealismo, en un formato documental árido que se desprendía de la dulzura de Flaherty. Saura, por su parte, se vio reflejado en Buñuel y su humor aragonés, en la realidad propia de la fantasía española, en el imaginario goyesco; una herencia que recoge dignamente y explora a lo largo de su carrera. Desde *Los golfos* y *La caza*, adentrándonos en la tragedia flamenca para llegar a las películas de antología, el

28 En esta categoría englobamos los siguientes títulos: *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Flamenco, Flamenco* (2010), *Flamenco hoy* (2013), *Zonda, folclore argentino* (2015) y *Jota de Saura* (2016).

29 DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)* (Tesis doctoral), Universidad Carlos III, 2021, pp. 167-168.

documental buñueliano se reúne con la discursiva saurana en una de las relaciones más interesantes del cine.

Cuando se le preguntaba por el legado de Buñuel en otros cineastas españoles, Saura dijo: “(...) No ha habido, no hay, nadie que lo siga. (...) Creo que sería imposible prolongar el cine de Buñuel. Con él, se terminó Buñuel. Luis Buñuel era, simplemente, Luis Buñuel”.³⁰

³⁰ *Luis Buñuel. Entrevistas: Carlos Saura*: <https://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/entrevistas/saura.htm>

Contexto y producción del film performativo *El orador* (1928), de Ramón Gómez de la Serna

Alicia Grueso Hierro¹

University of Helsinki

RESUMEN: El único film protagonizado exclusivamente por Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, grabado en 1928, es un monólogo de cuatro minutos. Históricamente, las cuestiones que rodearon tanto a su producción como los motivos de su creación no han sido esclarecidos, por lo que este estudio contribuye a ampliar su comprensión. Se destaca la conexión de Ramón con otros agentes del cine vanguardista, caso de Buñuel, y con la incipiente industria de los *talkies* en España. En el texto se arroja luz sobre el director del cortometraje, Feliciano Vitores productor así mismo de la Hispano de Forest Fonofilm, un imprescindible eslabón filmico del cine hablado primitivo, atendiendo su momento histórico y observando elementos contextuales e intradiscursivos que ayudan a entender más hechos, causas y por qué de este film.

Palabras Clave: Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, Fonofilm, performance sonora.

ABSTRACT: The only film starring exclusively Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, shot in 1928, is a four-minute monologue. Historically, the issues surrounding both its production and the reasons for its creation have not been clarified, so this study contributes to a broader understanding of it. It highlights Ramón's connection to other figures in avant-garde cinema, such as Buñuel, and to the nascent talkie industry in Spain. The text sheds light on the short film's director, Feliciano Vitores—who was also a producer at Hispano de Forest Fonofilm, an essential link in the early history of sound cinema—by examining its historical context and analyzing contextual and intradiscursive elements that help elucidate the facts, causes, and motivations behind this film.

Keywords: Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, Fonofilm, sound performance.

RÉSUMÉ: Le seul film mettant exclusivement en scène Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, tourné en 1928, est un monologue de quatre minutes. Historiquement, les questions entourant tant sa production que les motifs de sa création n'ont pas été élucidées, c'est pourquoi cette étude contribue à en approfondir la compréhension. Elle met en évidence les liens entre Ramón et d'autres acteurs du cinéma d'avant-garde, comme Buñuel, ainsi qu'avec l'industrie naissante des films parlants en Espagne. Le texte met en lumière le réalisateur du court-métrage, Feliciano Vitores, également producteur chez Hispano de Forest Fonofilm, un maillon cinématographique incontournable du cinéma parlant primitif, en tenant compte de son contexte historique et en observant des éléments contextuels et intradiscursifs qui aident à mieux comprendre les faits, les causes et les raisons de ce film.

Mots-clés : Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, Fonofilm, performance sonore.

¹ Investigadora independiente. Dirección de contacto: alicia.gruesohierro@helsinki.fi. ORCID: 0000-0003-3330-4951

Ramón, una vanguardia cinematográfica

El corto *El Orador* (1928) fue recuperado a partir de los años cuarenta del NO-DO donde se conservaba en los fondos filmicos de RTVE. Analizamos brevemente este film, esbozando un mapa de lo que supuso rodar una secuencia aparentemente “espontánea”, rodada en una sola toma ininterrumpida y al aire libre, documentando y experimentando con la primera cámara sonora recién llegada a España.

La reliquia que supone para nuestros días el testimonio de este cortometraje es un acontecimiento audiovisual a varios niveles, no solo por lo temprano de su gestación, ni por emplear la última técnica en el mercado cinematográfico, sino por los intercambios que genera con otros discursos políticos y filosóficos de su tiempo, así como por el carácter actual que al espectador de hoy le resulta su visionado.

Dejando a un lado las resonancias literarias del discurso (la temática y su contenido simbólico, retórico o estructural), en este artículo nos centraremos tan sólo en aspectos que rodean a su producción cinematográfica.

El Orador de Ramón Gómez de la Serna no es fácil de clasificar, híbrido entre monólogo documental y conferencia performativa, es imposible de definir en uno u otro estilo de vanguardia al poseer indistintamente tintes dadá y futuristas.

En 1928, año de realización del corto, Gómez de la Serna es un autor consagrado de cuarenta años, destacado entre los grandes escritores de la vida intelectual española.²

Entre el año de filmación del corto (1928) y su exhibición en el cine (1930), el escritor redacta las siguientes novelas: *El caballero del hongo gris*, *Goya*, *El regalo doctor*, *La hiperestésica (relato)*, *Efigies*, *Novísimas greguerías* y *La nardo*.

Luis Buñuel que nació con el siglo XX y tenía la misma edad que su generación del '27 cuando acudía asiduamente los sábados a las tertulias de Ramón en el café de *Pombo*, intentó rodar una película en colaboración con el propio Gómez de la Serna. Sería

2 Es bien sabido que Ramón encarnaba el espíritu de lo nuevo, del porvenir y de la transgresión en aquel Madrid de principios de siglo XX. España era aún un país compungido por la debacle colonial; la sociedad pudiente se aferraba al pasado (nostalgia romántica decimonónica que soñaba con un imperio caduco a base de conservar unas costumbres burguesas y moralmente obsoletas). Contra este deterioro inmovilista, un joven Ramón de familia liberal, convence a su padre para que funde el periódico *Prometeo* donde publica el manifiesto futurista de Marinetti, así como muchos otros ensayos rompedores. La celebración de la negación, de la confrontación a lo normativo, del mundo heredado y la crítica feroz a todo adoctrinamiento, serán las proclamas de un Ramón subversivo con deseos de libertad, militante siempre en la guerra radical por el ideal humorístico.

el debut de su carrera, la obra se titularía “Caprichos”,³ como un mosaico de escenas ideadas con estilo surreal greguerístico. Finalmente, la idea no se llevó a cabo.

Ambos autores coincidirán, no obstante, en la sala de cine del Palacio de la Prensa (glorieta de Callao), en el estreno de sus películas en sesión del Cineclub Español,⁴ donde se proyectará *Un Perro Andaluz* (1929) y *El Orador* (1928).

No sabemos la fecha exacta del rodaje, pero la realización del film en el verano del veintiocho hasta su estreno en el treinta se sitúa en una particular coyuntura histórico-social.⁵ Es el momento previo a la Gran Depresión americana, el *Crack del '29*, con la caída de la bolsa a nivel mundial. En España el gobierno de Primo de Rivera⁶ prepara las dos grandes exposiciones (Iberoamericana en Sevilla e Internacional en Barcelona), mientras el nivel de analfabetismo español es grave.⁷

A parte del señalado mundo *sui géneris* de la obra ramoniana, como una isla dentro de otra isla que era España, el circuito de realización de vanguardia cinematográfica es esporádico por no decir inexistente en los años veinte dentro de un país con una economía semi-industrial. Como han señalado (Bonet., Palacio, 1982, p. 11), al padecer este infradesarrollo “la vanguardia española, independientemente de las influencias foráneas que recibiera, se mueve por fuerzas motrices fundamentalmente autóctonas”. Es en este estado donde emerge una fuerza ciclotrónica,⁸ llamada Ramón, para dibujar con el dedo índice de su mano un camino fuera de campo.

3 MAINER, J. C (1999). “El espejo inquietante: Ramón y el cine” en Carmen Peña Ardid (ed.). *Encuentros sobre literatura y cine*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turoleses, p. 117

4 Para profundizar en la historia del Cineclub se recomienda la obra de Gubern, R. (1999) *Proyector de luna*. Barcelona: Anagrama, pp. 21-26. Próximamente la autora de estas líneas ampliará un estudio sobre el Cineclub Español; <https://www.academiadecine.com/2026/01/20/el-siglo-del-cineclub-espanol-una-experiencia-radical-de-cine-y-comunidad/>

5 “...el ciclo inversor se había desacelerado ya en 1928. La inestabilidad social, la incertidumbre política y el empeoramiento de las expectativas empresariales habían comenzado con la crisis de la dictadura de Primo de Rivera. Las huelgas generalizadas se iniciaron en 1930, en cuanto desapareció la represión de la dictadura. Luego, las expectativas empresariales se agravaron por la crisis internacional y la transición hacia el régimen republicano. Además, esta inestabilidad social acompañó a la depresión económica en toda Europa”. Recogido de *El País* (9 de marzo de 2018), https://elpais.com/diario/2012/01/29/negocio/1327845145_850215.html.

6 En España la coyuntura política y social estaba marcada por la dictadura de Primo de Rivera, que tuvo al país bajo mandato siete años de 1923 a 1930. El golpe de Estado se dio el 13 de septiembre apoyado por Alfonso XIII, suspendiendo la Constitución de 1876. Su gobierno se divide en El Directorio Militar (1923-1925) y el Directorio Civil (1925-1930).

7 Gracias a los primeros cortos sonorizados, el público analfabeto pudo entender a los protagonistas en la pantalla, ya que anteriormente debían ser letrados para seguir los rótulos del cine mudo (aunque existían dobladores o explicadores). Ya Ramón lo subraya “Será un avance humano y cultural, porque las gentes que no saben leer ni escribir, saben oír”.

8 BONET, E., PALACIO, M. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, Madrid, UCM, 1983. El apéndice lo acuña Ernesto Giménez Caballero (*Memorias de un dictador*, Madrid, Planeta, 1979, p. 63), también dijo de él ser “el padre de todos los ultras”.

Ramón cataliza la unión del cine con las demás artes para situar, con este pequeño ejercicio, su corto dentro de un movimiento de reciclaje performativo. En sus visiones porveniristas (el único -ismo ficticio al que se adscribió), llegó incluso a preveer el cinema chico en salas caseras de barrio tal y como hoy vemos la televisión. Con unas palabras dirigidas a las nuevas generaciones respondía al reto del cine español, cuando le preguntaban por su futuro:

- Finalmente, Ramón, España, que como usted sabe, carece de cinematografía propia, ¿podrá adquirirla ahora? Nuestra gente nueva está a la misma altura -cultural- que la extranjera. El nuevo cine nos coloca a todos en el mismo plano. Por lo tanto, España también creará su cinema.

- Innegablemente. Cuando desaparezcan los actores y los directores actuales. Cuando surjan los nuevos. Ahora hará el cine nuevo un joven nuevo. Un chico de carrera, un intelectual. Una mujer moderna, culta, de hoy, física y espiritualmente. Todo menos esas pobres chicas inexpertas, sin una base cultural, sin refinamientos. Todo menos esos trasnochadores famélicos. Serán todos otros hombres distintos a los que ahora lo hacen. Otros hombres que han cambiado su vida. Esperemos estos hombres, que harán un nuevo arte. Una nueva literatura cinematográfica. Cuando surjan, España también tendrá su cinema.⁹

Ramón escribió como guionista varios escenarios para cine; “Cifras”¹⁰ de 1930, “El sepelio de Stradivarius”¹¹ y aún una ópera cinematográfica, *Charlot*¹². Los documentos audiovisuales en los que aparece su figura se pueden numerar principalmente en cinco¹³; *El Orador* (1928), *Noticiario de cineclub* (1930), *Esencia de verbena* (1930)¹⁴, *Fiesta romántica* (1949) y *Charlas con Ramón Gómez de la Serna* (1953).

Tan solo en *El Orador* (1928), encontramos un discurso del escritor tal y como debieron ser pronunciadas sus charlas, llamadas popularmente -conferencias maleta-

9 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (10 de octubre de 1929). “Aspectos del cinema. Ramón habla en Pombo del film sonoro”. Entrevista de Juan Piqueras para *Popular Film*, pp. 1-2.

10 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1930). «Chiffres» en *La Revue du Cinema*, n. 9, pp. 29-36.

11 Según Jose María Caparrós en *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, conservada en la biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt (Barcelona), también *El sepelio del Stradivarius* (guion cinematográfico, 1930) está publicado en el tomo VII de las *Obras completas* (2001).

12 El propio Ramón relata esta ópera frustrada en su libro *Nuevas páginas de mi vida*. (1970), Madrid, Alianza, p. 59.

13 Datos recogidos de la web de Antonio Tausiet. Existe a su vez un documental con voz en off de Luisa Sofovich, llamado “El mundo mágico de Ramón” (Osias Wilenski, 1965).

14 En 1930, el director de *La Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero, adalid impresor vanguardista y futuro defensor del falangismo, rodó “Esencia de Vebena” y “Noticiario del Cineclub español” bajo el mismo paraguas conceptual que arropaba el ideario castizo y a la par progresista del Madrid intelectual. Ramón participó en ambas cintas derrochando sus “gags” titiriteros, tanto al ponerse de blanco vivo para los golpes de pelota que arrojaban en la feria, como al convertirse en improvisado torero aclamado en la plaza.

donde desplegaba a base de objetos y sutil elocuencia su particular ética y estética del humorismo.¹⁵

A menudo se ha hablado de Ramón como un eslabón perdido, su apogeo creativo tuvo lugar en el cambio del cine mudo al sonoro, también su escritura supone un puente entre grandes eclosiones de artistas y creadores. La realidad ramoniana se desliza entre lo trágico y lo insignificante, entre lo leve y lo grave. Ramón se presenta a ojos de Ortega como un extraño visionario, superando el realismo. Por eso en el cortometraje hace uso de elementos que amplían lo ordinario, que son llaves conceptuales muy fáciles de captar (el monóculo, la mano, el gallo) para dirigirse a algo más. De él diría el filósofo:

Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. Los mejores ejemplos de cómo, por extremar el realismo, se le supera -no más que con atender, lupa en mano, a lo microscópico de la vida-, son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.¹⁶

Ramón y el cine sonoro

El cine comercial sonoro arranca en EEUU con la cinta reseñada *The Jazz Singer* de 1927.¹⁷ En Madrid se estrena en el Cine Callao con mucha controversia (la sala no estaba adaptada para el sistema Vitaphone, lo que llevó a una pésima escucha), pero fue proyectado de nuevo en sesión del Cineclub Español,¹⁸ con mejor suerte gracias

15 Ver GÓMEZ DE LA SERNA, R. "Gravedad e importancia del humorismo", en *Revista de Occidente*, n. 84, 1930, pp. 348-391. Este artículo junto con otros del mismo signo, aparecen recopilados en Grueso Hierro, A. (edit). *Sin Ironías. Gravedad e importancia del humorismo. Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2026.

16 GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia*, En *Obras Completas XX. Escritos autobiográficos I*. ZLOTESCU, I. (ed). Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998.

17 Aunque desmentida al encontrarse en 2010 unas bobinas nuevas. Se trataba de un corto rodado por Lee de Forest a Concha Piquer de gira en Estados Unidos, por lo que se comprobó que en 1923 ella había sido la voz pionera. Los números de el fado *Ainda mais*, una *Jota aragonesa*, y un couplé flamenco *Farruca torera* y *Del diablo o del demonio* fueron los primeros en sonorizarse. Visionado on line a través del documental de Agustín Tena; <http://www.rtve.es/television/20110709/2-rescata-primer-pelicula-sonora-cas-tellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml>

18 El *Cineclub Español* era un ciclo de sesiones cinematográficas para socios con vocación de minoría. Se seleccionaban films de repertorio, documentales y de vanguardia. Fue promovido por *La Gaceta Literaria*, periódico fundamental que desde 1927 dio el pistoletazo de salida a la creación de las revistas profesionales de cinematografía (*Nuestro Cinema*, *Popular Film* o *Cinigramas*), y junto a la *Revista de Occidente*, promocionó el espíritu modernista en las artes. Para más información; HERNÁNDEZ MARCOS, J. L., BUTRÓN, L., *Historia de los cineclubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

a la actuación precedida de Ramón, que simulaba al actor *Alan Crosland* pintado como él, de hombre negro.

Al hilo de la polémica que genera la profunda crisis que vive la industria cinematográfica muda a finales de los años veinte, Ramón se decanta a favor del cine hablado, no titubea, pese a que este cine sea una gran operación de marketing en sus comienzos, no tan prometedores. Pero poco a poco la realidad tecnológica se impone, el arte silente tiene los días contados y la excitada convulsión ante su desaparición desencadena numerosas críticas inflamadas en su contra. Aún así, la posición de Ramón es clara al respecto:

Viene el cine hablado. A todo el mundo le da miedo encararse de nuevo con la palabra, que es como volverse a encontrar con la conciencia cuando todos, huidizos, se habían dicho en un ambiente de irresponsabilidad: “¡Menos mal que la hemos perdido de vista!”. Con la palabra vuelven a surgir todos los conflictos de superación, obviados gracias a la distracción en las cosas y a la precipitación aturdidora de los sucesos. Todos andan cohibidos ante ese advenimiento, que es de los que no pueden eludirse cuando han llamado a la puerta.

Hay que comprar costosísimos aparatos, hay que hacer obra en los salones de cine, que se habían dado como de una estructura definitiva por esa graciosa tendencia a lo definitivo que siempre ciega y limita a los hombres. Grandes conflictos se avecinan. No llega nunca una novedad sin arruinar otros valores y otras posiciones estables. ¡Qué se va a hacer!¹⁹

Ramón destaca este episodio del cine en ciernes como una “nueva épica”, y no es casualidad, pues ya había escrito unos años antes la fabulosa novela *Cinelandia* (1923), presintiendo la cohabitación de películas experimentales en el mundo Hollywoodiense.

Hay en el mundo de Cinelandia unos ensayistas de películas que gozan de un *estudio* aparte, el llamado *estudio íntimo*. Los actores que tienen sed de creación concurren a esa cristalera sencilla y allí se inventan las películas sorprendentes, en las que a veces solo son protagonistas absolutos de la película *dos ojos que se mueven en obscuridades cuajadas de cosas*.²⁰

En el mundo cinelándico, las “películas de ensayo” serían los films raros, excéntricos e independientes, nacidos de un laboratorio apartado por autores precarios, que apenas disponen de recursos necesarios, y que trabajan como científicos experimentando lo

19 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (15 de octubre de 1928), “La Nueva Épica”, en *La Gaceta Literaria* n. 44, p. 4

20 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1923-2013), “Cinelandia” en *Obras Completas*. vol X, p. 135.

insólito. Estas películas conceptuales que Ramón vaticina, donde el sentido se imprime en imágenes mentales provenientes de versos poéticos, nos sorprende porque detonará pocos años después su sorprendente incursión hablada en la pantalla.

Ramón, “Sin título”

Madrid, año 1928. Ramón Gómez de la Serna junto al director Feliciano Vitores²¹ se reúnen para filmar un breve plano secuencia. Con esta toma única se documenta lo que podría considerarse la primera performance española en celuloide, y aunque se apodó de tres maneras distintas *El Orador*, *El Orador Bluff* o *La Mano*, en realidad no tuvo título fijo. La cinta aparentemente trivial, será una dramaturgia sonora previamente estudiada, y aunque en su momento ni su realizador F. Vitores ni Ramón le dieran especial transcendencia, su gesto le valdrá para la posteridad el reconocimiento unánime del público contemporáneo.

Una escena rodada en un “aquí y ahora” vertiginoso en lo que parece ser a simple vista un espacio cualquiera, pero que no es sino el estanque del Palacio de Cristal que se encuentra en el Retiro. Para el día de la grabación la cámara se coloca extrañamente girada 180°, dando la espalda al edificio (el espacio arquitectónico que entonces estaba dedicado a la exposición Nacional de Bellas Artes y que en la actualidad es sede de las exposiciones temporales del Museo Nacional Reina Sofía).

El transporte de la cámara hasta el parque del Buen Retiro tiene que efectuarse en un camión que hace las veces de cabina protectora, insonorizando la máquina tomavistas. Pese a la aparente naturalidad y agilidad resolutiva con la que hoy lo vemos reproducido, rodar en pleno aire libre no debió de resultar sencillo. Francisco Elías, director que dos años más tarde grabará el primer largo sonoro con la misma tecnología, cuenta cómo se construían decorados y se desclavaban para colocarse frente al aparato “porque esta operación resultaba más fácil que la de cambiar de lugar la cámara, un artefacto pesado y difícil de manejar”.²² Aunque esta afirmación sea comprometida, sí podemos pensar en los innumerables factores mediantales que podrían sobrevenirles arruinando la toma (ruidos de vientos y voces infiltradas) siendo un escollo para la realización de la grabación. Al ser costoso el

21 Ver el estudio monográfico del autor y sobre su largometraje “El misterio de la Puerta del Sol”, en GRUESO HIERRO, A., *El origen del cine sonoro en España*. Madrid, FE, Ayuntamiento de Madrid, 2019.

22 En *El cine español y yo. Anatomía de un fantasma*, 1966. Recuperado de <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/22112>



Figura 1: Imagen de rodaje s/f. A la derecha el productor y sonidista F. M Vitores, seguido abajo del director Francisco Elías. De pie Tomás Duch operador del Fonofilm, junto a la cámara. (Fuente: Fototeca Filmoteca Española)

material no contaban con suficiente margen para repetir las tomas, por eso cuando Ramón se equivoca en la dicción de ciertas palabras continúa adelante sin dudar.

Ramón y La Hispano De Forest Fonofilm

Este año, hace un siglo exacto que celebramos el cambio tecnológico que permitió registrar el audio directamente sobre celuloide. Anteriormente el cine mudo se había servido de diferentes ingenios para crear una ilusión de sincronismo con el acompañamiento mediante orquestas en vivo, explicadores y discos de gramófonos.

El Phonofilm creado por Alexander Lee de Forest²³ en Nueva York, fue un invento especialmente adaptado para este propósito. Pero rápidamente fue epatado por

²³ Lee de Forest tuvo buena acogida en los medios de prensa nacional que se hizo eco de sus avances en tecnología gracias a su invento “audiófon”, una válvula de tres electrodos que había supuesto la ampliación del sonido en radiodifusión. Cuenta el director Francisco Elías que el laboratorio del inventor se encontraba



Figura 2: Imagen de la publicidad del Cinefón. (Fuente: periódico *El Orzán, La Coruña*, 14 de marzo de 1929).

otros sistemas similares en EEUU, lo que llevó al inventor norteamericano a fijarse en mercados europeos para relanzar su producto. Se incorporó a España en 1927, consiguiendo comprarlo un sagaz empresario primerizo, Feliciano Vitores, que hizo acopio del negocio junto con un set básico de complementos y cintas, así como los derechos de explotación mediante patente.

El burgalés Feliciano M. Vitores,²⁴ se instaló en la Ciudad Lineal de Madrid donde ubicó su estudio (zona que albergaría la Ciudad del Cine), formando junto a Enrique Urazandi y Agustín Bellapart, la Sociedad Hispano de Forest Fonofilm S.A, con oficinas en Madrid y Barcelona respectivamente. La marca fue bautizada para su publicidad como “Cinefón”.

En la correspondencia profesional de la Hispano de Forest aparecen los listados de películas que enviaban para su exhibición al continente Iberoamericano. Entre las cintas que enviaba el concesionario de Barcelona a la sucursal de Fonofilms en Buenos Aires, se encuentra enumerada la “Charla humorística de Ramón Gómez de la Serna”.

Comparándola con el resto de cortos, el metraje de Ramón presenta una cantidad de fotogramas superior a los otros, y un coste también significativamente elevado. De los 26 números listados en 1929 por el Cinefón, el de Ramón con 1161 pies es el más largo, seguido de una actuación de Irene Lopez de Heredia, con 864. Presupuestado por 10 céntimos el pie, el film costó 116,10 c. Dollars.

pared con pared con su empresa de rotulación de cine mudo en Nueva York, siendo allí donde se conocieron él, Lee de Forest y Concha Piquer.

24 El capital que disponía Vitores era el que tenía de un negocio anterior de exportación de café liofilizado en México. Para realizar sus films no disponía de una cartera holgada, teniendo en ocasiones que endeudarse para poderse financiar. Esto le obligaría a viajar por España proyectando el Cinefón en una multitarea ambulante; montando, exhibiendo y produciendo cortometrajes por la zona centro y norte de España.

Al habernos llegado fragmentado, el discurso tiene un inicio interrumpido.²⁵ Algunas investigaciones dan por buenas las primeras palabras como “Mi estética” que inaugurarían el discurso, aunque no puede asegurarse con total certeza, ya que no es un comienzo, sino la continuación de un monólogo más extenso. Sabiendo la amplitud total del metraje, 117’95 metros (387 pies), *El Orador* debió de tener una duración de más de 5 minutos, ampliando por mucho el *gag* del autor.²⁶

Ramón, que acarreo en su vida problemas económicos, tuvo que lanzarse al proyecto sin contar con beneficios a corto ni medio plazo y sin contrato en mano. La difusión que le ofrecía este documento le permitiría tener las puertas abiertas para un éxito literario en el continente Iberoamericano, que era donde iban dirigidas estas cintas, protegidas para su comercio exterior en bobinas metálicas. El recurso publicitario era evidente, pensaría en las ventajas de su futura experiencia ultramar si viniera precedida de una cinta promocional. El gesto altruista del escritor y su confianza en el sonido como catapulta del arte nuevo serían motivos suficientes, más la curiosidad de verse por vez primera inmortalizado en la pantalla:

Ahora vienen las obligadas producciones en cada lengua y el peliculismo nacional, que, en el cinema mudo, no podía resistir la competencia de las grandes empresas extranjeras. Ahora podrá lanzarse al negocio, y como tendrá éxito económico, podrán ser muy bien pagados los artistas y aparecerán, con esa emulación, grandes actores nuevos, pues el secreto de la selección y de la improvisación de Cinelandia no lo ha creado sino el ofrecimiento de una gran fortuna a cambio de una superación y como reclamo de los más selectos, que entonces no tienen la repugnancia de concurrir al concurso.²⁷

Ramón y el Fonofilm

Gracias a la precoz tarea de Feliciano Vitores, *El Orador* se conserva como uno de los primeros documentos fílmicos realizados con sonido óptico,²⁸ rodado con un sistema de registro sobre banda de densidad variable. La principal ventaja de este

25 Tenían que activar una manivela que hacía funcionar la cámara a modo de organillo para que pasara la corriente eléctrica, dependiendo de la velocidad de giro la curva de sonido caía, subiendo o bajando el tono.

26 Ver las conclusiones de la tesis doctoral de la autora, <https://riunet.upv.es/entities/publication/bf4f82efe050-4806-b0bd-9c170c7f4ed8>

27 GÓMEZ DE LA SERNA, R. (15 de octubre de 1928). “La Nueva Épica”, en *La Gaceta Literaria* n. 44, p. 4.

28 Para mayor información recomendamos acudir a los textos online del que ha sido durante años jefe de conservación de Filmoteca Española, Alfonso del Amo.

sistema consistía en la isocronía perfecta entre la fuente sonora y la persona o instrumento que lo emitía.

La nueva cámara se unía al *boom* de máquinas que evolucionaban la forma tanto de hacer cine como de proyectarlo. Las querellas sufridas por comercializar y capitalizar los últimos logros científicos trajeron consigo pleitos, denuncias y energías perdidas entre concesionarios y productores, generando un sin fin de problemas que impidieron a la industria española avanzar al ritmo que sus competidoras (EEUU, Francia o Alemania principalmente).

La naciente industria fílmica patria se hacía eco de las innovaciones sonoras e intentaba correr para no perder el tren empresarial que se abría de par en par y que prometía recaudar grandes sumas, ya que el cine parlante en castellano²⁹ poseía el público más numeroso.

El primer Congreso Español de Cinematografía se celebró en 1928 en el Palacio de Cristal y fue publicado por la revista *La Pantalla*. La comunicación de la sociedad Hispano de Forest así lo explicaba “Para la impresión de películas habladas se usa la película común, y por medio de un dispositivo, en un margen de la misma de unos tres milímetros de ancho, se impresionan los sonidos, a la vez que en el resto de la película se hace lo mismo con la imagen, por lo que el sincronismo no puede ser más perfecto”.

En los comienzos hubo un buen pronóstico empresarial. El 27 de septiembre de 1927 Feliciano Vitores llegó a ofrecer una proyección privada ante el rey Alfonso XIII en el Palacio de Oriente de Madrid, en una exhibición que recibió grandes elogios por parte de la familia real, pero no patrocinio para su continuidad.³⁰

Para el montaje y exhibición del sistema en los salones teatrales, se requería una instalación técnica de la que se encargaba el propio Vitores.

29 Anotar la interrelación tan interesante entre cine hablado y la audiencia a la que se dirigía. En el momento en el que se inserta la realidad del sonoro fijado sobre celuloide, no hay posibilidad de separar o cambiar sus elementos audibles y visibles como se hacía anteriormente gracias a las orquestas, la pianola o los explicadores. En esos años de transición se creó el subtítulo óptico, pero la “guerra idiomática” por la colonización del oído ya había comenzado.

30 La exhibición del Fonofilm en el Ateneo y el Palacio Real viene reflejada en el Diario de Burgos (4 de octubre de 1927). Más adelante Vitores tiene una tentativa de grabar al mismo monarca que no llega a poder realizar, lo intenta en agosto de 1928 “Les dices a los del Fonofilms de ese si tendrían interés por algo de Madrid que vería de sacarlo, procuraré de serme posible un pequeño discurso del Rey al que le gustó mucho cuando se lo presentamos” (Archivo Vitores, Filmoteca Española). Finalmente, el Rey Alfonso XIII actuará ante la cámara ofreciendo un discurso en Estados Unidos y en inglés con el sistema Movietone.

Todo el material llegaba la noche anterior en uno de los camiones que a tal efecto se habían adquirido. El técnico hacía los necesarios arreglos sobre el proyector; situaba detrás de la pantalla siempre que las circunstancias de la sala lo permitieran los tres altavoces de los que constaba el equipo básico y, ya durante la proyección, se encargaba del control del sonido. Con objeto de que los espectadores no confundieran al Fonofilm con otros sistemas paleosonoros, en algunas localidades les era entregado un sobre en el que junto a una somera descripción técnica del invento se incluía también un pequeño trozo de película en el que, lógicamente, podían ver impresionada la banda de sonido.³¹

Así para los primeros espectadores que vieron los resultados del invento la sorpresa y satisfacción fue evidente, según lo recogía el titular “Temas de maravilla. El Fonofilm”:

El despacho de mi amigo es el de la Hispano De Forest Fonofilm.

Huele a película.

Nos metemos en un cuarto oscuro y nos sentamos en cómodos butacones.

Surge un rayo de luz por un agujero que hay en la pared y en una pantalla comienza a proyectarse una película (...)

Estamos sencillamente asombrados.

La visión y la audición sincronizan de una manera sencillamente insuperable y como acontece en la realidad.

-Pues más te asombrará ver el procedimiento- dice mi amigo.

Y pasamos a la cueva de los misterios, a la cabina de los aparatos proyectores.

Allí nos muestran un pedazo de cinta.

Es, ni más ni menos, en apariencia, que la cinta cinematográfica normal.

Sólo que en esta cinta del fonofilm, mientras la parte central se impresiona con las vibraciones lumínicas, como es uso y costumbre, tiene, al lado de la impresión luminosa, una diminuta franja, de pocos milímetros, en que por unas gelatinas especiales se impresionan los sonidos, quedando a la vista una serie de claroscuros que vienen a ser los ruidos condensados y en conserva.³²

Pero tanto Vitores como sus socios se enfrentaron esos años quijotescaamente contra grandes molinos de viento: la Fox, Metro Goldwin Mayer, Warner, etc. intentando crear una incipiente industria sonora española paralela, finalmente frustrada.

31 FERNÁNDEZ COLORADO, L., “El Phonofilm: Un sistema ambulante de cine sonoro”, En *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine / Actas del V Congreso de la AEHC.*, 1995, p.111.

32 GUARDIOLA CARDELLACH, E. *El Progreso. Diario Republicano Autonomista de Tenerife*, (6 de junio de 1927).

En medio de una guerra sin cuartel, en una cruzada de intereses económicos, denuncias, patentes y desavenencias entre los socios, la empresa fue a pique.

Vitores fue el primer realizador español que, sin tener experiencia profesional previa, registró sonido en film, mejorando la patente del propio inventor Lee de Forest, montando su estudio en un chalet de Ciudad Lineal y sonificando en las salas de cine películas a destacadas personalidades de la época. El mayor logro de la Hispano de Forest tiene lugar en 1930 cuando Vitores realiza la primera película de ficción hablada y cantada en un castellano plural, según sus acentos regionales.³³

Finalmente, la trayectoria del Fonofilm implantado por escasos cinco años en nuestro país (1927-1931), no prosperó ya que otros mecanismos³⁴ ganaron pleitos en EEUU y se impusieron finalmente en el negocio, creando un *standard* de producción hegemónico, al tener mayor capital e inversor económico.

Ramón y los “otros” oradores

Dentro del Cinefón, el corto *El Orador* que aquí nos ocupa no es un fragmento de film aislado, sino que forma parte de una cadena de films de exhibición bastante heterodoxos. Aunque no sabemos de Vitores más que por sus cartas profesionales, la elección que toma de rodar juntos monólogos de caricatos y folclóricos, al lado de filósofos y políticos tan destacados, no deja de ser sintomático de una actitud mercantil ecléctica y a la par, estéticamente acertada.

A parte de los famosos cuentos que rodó con el payaso Ramper,³⁵ tenemos constancia que estuvo en trámite con dramaturgos como los hermanos Álvarez Quintero y el actor Casimiro Ortas, con el que litigó por el desorbitado precio que exigía su participación.

33 Ver FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Historia anecdótica del cinema*, Madrid, Iberoamericana, 1930. El film lo realiza y escribe Feliciano Vitores y se conoce hoy como el primer largo parcialmente sonificado realizado en España. “El misterio de la Puerta del Sol” fue estrenado el 11 de enero de 1930 en el cine Coliseo de Castilla de Burgos. Unos años más tarde el productor fallece en su comarca de Belorado, arruinado, víctima de un cáncer y del propio ostracismo al que le condenaron los negocios cinematográficos.

34 Importante señalar el problema de la estandarización del audio con respecto a los de la imagen que fue el momento crucial en la batalla por el sonoro. En la cinta Fonofilm se impresionaba el audio con un *décalage* de varios fotogramas detrás de la imagen, mientras que en el Movietone sucedía lo contrario. Al imponerse este último aparato, se adaptaron las marcas para la fabricación de proyectores al mismo sistema, impidiendo que el Fonofilm tuviera más vida en las salas españolas.

35 Ramón Álvarez Escudero, más conocido como Ramper fue un icono del mundo del circo español, siendo aclamado a su muerte en los años '50. Una procesión espontánea de miles de personas le homenajeó desde el Circo Price hacia la Gran Vía madrileña. Pueden verse fragmentos de sus actuaciones en el NODO; <http://www.rtve.es/filMOTECA/no-do/not-472/1469704/>

Entre los discursos de políticos sabemos que se rodaron el de Juan de la Cierva³⁶ y entre los presidentes de Estado, al cubano Céspedes y especialmente los del español Miguel Primo de Rivera, conservados al menos tres tomas diferentes de orador frente el Ministerio de la Guerra (Palacio de Buenavista).³⁷

El discurso del general, grabado el 15 de junio de 1928, constituye una arenga construida ex-profeso para el objetivo del Fonofilm. Tal y como rueda a Ramón, de nuevo nos encontramos con un personaje solitario en primer plano y sin público. La cámara muestra a un señor de sombrero y bastón con voz aguda e incisiva, alabando los nuevos usos del audio, como aporte a la grandeza de un país pacificado.³⁸

Como hemos comentado, el tránsito del mudo al sonoro³⁹ fue una epopeya en una España que sufría estragos en suministros, educación, comercio y en general necesitaba una fuerte inversión industrial; sin embargo, esta cinta denota un claro tono propagandístico acerca de los avances españoles en tecnología. Primo de Rivera señala como ejemplo a la misma Hispano de Forest por introducir el sonoro y hace mención a las cualidades de la madre patria ante los pueblos de la misma raza, a los que llama clientes, invitándoles a las próximas exposiciones que se celebrarán al año siguiente. Para Vitores, la toma no pudo lucir todo lo que hubiera deseado ya que en carta del 4 de agosto de ese año comenta:

Creo en mi anterior te indiqué estaba en Madrid para hacerle una película a Primo de Rivera y salió bastante bien pero como a ese Sr. le estorbaba el sol, no se quiso quitar el sombrero y claro, le sale la cara con sombra. Se extendió mucho en su discurso, más de lo que dura un rollo de película y quedó incompleto, no queriendo terminarlo en otro rollo, pero tiene un lugar donde poderse cortar.

36 Entre 1927 y 1930 fue miembro de la Asamblea Nacional Consultiva de la dictadura de Primo de Rivera. Fue el padre de Juan de la Cierva y Codorniu, ingeniero e inventor del autogiro.

37 A los de Vitores se suma otra toma grabada por Lee de Forest esta vez ante el público asistente al mitin. “La película con el dictador fue rodada por De Forest en uno de los patios del Ministerio de la Guerra el 21 de febrero, con la ayuda de Arno Merkel, el operador que le había acompañado en este viaje” (FERNÁNDEZ COLORADO, *op. cit.*, 1995, p. 108). En una de las proclamas anima a la mujer a militar como adalid de la causa de Unión Patriótica, partido único en el poder. Según escribe FERNÁNDEZ COLORADO, para Lee de Forest fue fácil tener éxito en la Península ya que venía precedido por su prestigio como científico y con el apoyo de una “relación que le unía a importantes miembros del régimen primoverista”, Feliciano Vitores también tenía contacto directo con personas dentro del Gobierno.

38 Los temores por el resultado de esta nueva secuencia son evidentes y así lo expresa Vitores; “Hace un mes que estoy en esta para ver de sacar una película hablada de Primo de Rivera, lo que no pude hacer hasta hoy, unas veces por estar él ocupado y otras por enfermo y de pésima voz, pues mala y ronca siempre la tiene, así que no sé cómo saldrá”. Legado Vitores, Archivo Filmoteca Española.

39 Ver las actas del Congreso de Cinematografía (1991-1994), tanto el tomo I editado por Román Gubern donde se contextualiza y problematiza el sonoro, como el II donde se lleva a cabo una selección de textos críticos de la época.

También hice un pequeño discurso de la Cierva, pero leído, pues el primero que impresionó de palabra metió la pata cuatro veces y me decía si lo podía borrar, por lo que optó por hacerlo leyéndolo, pues me dijo no tenía costumbre de hablar de memoria (y es uno de nuestros primeros parlamentarios).

Como Primo de Rivera se dirige a los pueblos hispanoamericanos cablegrafiamos a la Compañía del Fonofilms en esa, que cuantas copias le mandábamos y nos pidió una para ver de qué trataba, y creo ya se la mandarian de Barcelona junto con otros numeritos.⁴⁰

El discurso del filósofo José Ortega y Gasset,⁴¹ se realiza filmado en exteriores al igual que el cortometraje de Primo de Rivera y Ramón Gómez de la Serna, tiene una duración de unos 4 minutos y coincide con este último al ser registrado desde el Retiro.

Vitores repite el mismo encuadre⁴² que en *El Orador*. En este discurso de Ortega apreciamos ruidos ambientes con el sonido al fondo de los pájaros (por lo que suponemos que en el corto de Ramón debieron de ser ecualizados y suprimidos a posteriori en tiempos del NO-DO). Si el corto de Ramón aparece entrecortado al comienzo, el de Ortega desaparece al final.

Yo no estoy muy seguro de cobrar a la Argentina esa cantidad pues como les dije el negativo de Gasset al positivarlo Vds en esa el único número para mandarlo se les debió romper un pedazo y no lo pegaron y se perdió por lo que el discurso está cortado y quizá los dejen por nuestra cuenta, pues el discurso que les mandé primero tenía hasta una ovación que se le dio al terminar.⁴³

Estos aplausos últimos se escuchan en la cinta de Ramón. Pero en ambos films se encuentran más correspondencias, y de manera exacta por ejemplo en unos fotogramas en los que aparece una sombra atravesando la frente de ambos, y que delataría posiblemente la pértiga del micrófono situada por encima de ellos.

La línea negra proyectada en sus rostros tiene prácticamente el mismo ángulo. Esto nos hace pensar en la posibilidad de que fueran rodados en el mismo día. Por otro lado, Ramón y Ortega eran grandes amigos con lo que nos da pistas para intuir que los discursos fueron confabulados a modo de responsorio, como un modo dialéctico. Seguramente tuvieron a bien ponerse de acuerdo para acudir al encuentro de Vitores en un duelo de retores, repensando el fin de este juego por cauces bien distintos.

40 Legado Vitores, Archivo Filmoteca Española.

41 Conservado en la filmoteca de RTVE.

42 En la toma de Ortega no aparece la barandilla por estar más cerca la cámara.

43 Carta del 4 de febrero de 1929. Legado F.M Vitores, Filmoteca Española.



Figura 3: Imagen de Ramón y Ortega en sendos fotogramas con sombras proyectadas sobre sus cabezas. Tanto estas como la sombra del brazo posiblemente corresponda al micrófono del Fonofilm. (Fuente: FilMOTECA Española y RTVE)



Figura 4: Imagen de los cortos producidos por F. M Vitores en 1928, los dos oradores con Ramón y Ortega en el Retiro. (Fuente: FilMOTECA Española y RTVE).

Observando ambos cortos y contrastando los fotogramas, vemos dos hombres enérgicos y viriles de edad madura emitiendo el discurso con piruetas estrambóticas de un lado o protocolarias de otra. Ramón demuestra su pericia con un desplante de audacia comunicativa, mientras los gestos y ademanes de Ortega son prácticamente de una expresividad parigual. Ambos reproducen ciertos gestos de “orador oficial” que coreografían a la perfección.

Ramón, trasladando su manifiesto o más bien su “confesión estética” a sus *alter egos*, hace una parodia jocosa tanto del dictador español (que inversamente, se muestra torpe en el movimiento, absolutamente estático), como del elocuente filósofo. Para ambos dirigentes (intelectual, político) el poder del habla radica en su prosodia, tan antigua como el arte de la retórica. Pero Ramón no efectúa una simple alusión o mofa al papel del dirigente, sino que ejecuta una doblez enajenada en el discurso mismo, una duplicación del acto de hablar que convierte su charla en un acto de fina metaoratoria.

El equivalente entre los cortos hace pensar en la combinación intertextual entre el escritor, el dictador y el filósofo, o al menos una suerte de crítica a la sempiterna persuasión de masas, tanto desde el campo ministerial como académico, allende también nuestras fronteras. Los juegos de espejo entre los diferentes formatos orales, en la postura del arte y en la impostura política nos hacen entender la dicotomía entre el orador que representa Ramón y los otros oradores de presunción verdadera, en el discurso y las maneras.

En consecuencia, viendo la similitud temática y formal de estos discursos quizás *El orador* no fuera una interpretación lanzada una mañana al aire gratuitamente, sino que se produjera como respuesta dramática y en tiempo real, a una ejecución de propaganda por parte del presidente del Gobierno y del filósofo español más influyente del momento.⁴⁴

44 Esta hipótesis se plantea en el proyecto *R.* de la autora, documento audiovisual centrado en la recuperación de estos cortos y la observación de los aspectos que los rodearon. El video ensayo ha sido realizado gracias a las Ayudas para Creadores en el extranjero de la Comunidad de Madrid, con la colaboración de Filmoteca Española y el Laboratorio de Creaciones Intermedia, UPV. (a partir de aquí sustituir las frases subrayadas por el link <https://youtu.be/fsuRVWPON0g>).

Ramón y la proyección performativa

Según se recogen de las crónicas del Cineclub, *El orador* (o *La Mano*) se exhibe en Madrid al menos en tres ocasiones durante los meses de marzo, abril y noviembre de 1930. Pero la presentación del corto original de Ramón reseñado en prensa y por tanto documentado es la sesión del sábado 29 de noviembre de 1930 a las 3:45 h.

Que el film de Ramón no aparezca señalado en los medios hasta dos años más tarde de su realización, en 1930, provoca algunos interrogantes. El dato coincide con la fecha de dimisión del presidente Primo de Rivera, que se produce unos meses antes, en enero de ese mismo año.⁴⁵

Feliciano Manuel Vitores dio pases en varias localidades españolas durante sus giras de promoción⁴⁶ con sus números de *varietés* (jotas, rondallas, cuplés, discursos etc). Seguramente *El Orador* apareciera como un corto camuflado entre aquellos, pero es sorprendente sin embargo que no haya quedado apenas testimonio de su recepción en prensa. Más allá de su impacto en salas convencionales, donde el film cobrará realmente sentido será dentro del marco vanguardista del Cineclub Español, con un público ávido de experiencias intensas.

Aunque no todo fueran buenas críticas, ya que por entonces las voces saltaban automáticas desde la platea mostrando sus enojos y se vivían verdaderos momentos de pataleos y abucheos en directo. En una sección de la prensa titulada «Voces, sombras y vistas del cineclub» leemos:

Ahora está de moda el Cineclub ¡quién iba a decir—bueno, no era tan insospechable—que el snobismo iba a ser el mejor colaborador de una estética más actual que porverinista! Pero siempre ha sido así el snobismo...⁴⁷

No obstante, las películas ofrecidas en este contexto artístico eran los films más innovadores del momento, y en sus pantallas se ofrecieron las primeras exhibiciones de Sergei M. Eisenstein, Luis Buñuel, René Clair, Jean Epstein, Walter Ruttmann o Fernand Léger entre otros.⁴⁸

45 Este hecho nos hace cuestionar si pudo tener que ver algo en ello la censura del régimen, el inmediato fallecimiento del dictador o las posibles controversias que suscitara mostrar ambos discursos juntos.

46 En las numerosas giras de presentación Vitores trabajaba exhibiendo los cortos en las ciudades del centro y zona norte de España que le pertenecían por convenio, ya que en el contrato Feliciano y sus socios de la Hispano de Forest se habían repartido la península por áreas.

47 PÉREZ FERRERO, M., *El Heraldo de Madrid*. (29 diciembre de 1930), p. 5

48 Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

En la Gaceta Literaria se encuentra el testimonio de Ramón sobre cómo intervino en vivo el día de la proyección de su película, haciendo una pantomima delante de su propio corto. Este episodio supone una experiencia de cine expandido tal y como hoy lo concebimos. El propio Ramón lo relata así en el “Resumen de mi intervención”:

Aproveché el círculo de experiencias que es el Cineclub para hacer dos experiencias peligrosas; pero la emoción de arte y lanzamiento tiene que estar hecha de temeridad y temblor a la vista del público, y en todo acto de éstos debe quemarse uno a sí mismo (...). Presentaba una película hablada que me hicieron en 1928 y di mi imagen con palabra de improvisación.

(...) Siguiendo los gestos lo más próximamente que me fue posible, pues hasta en las máquinas, cuando se desplaza el son de la imagen un cuarto de segundo, toda la isocronía se derrumba. Después, la película habló, y yo, sobre el “écran” iluminado, similé seguir con gestos y movimientos de expresión el valor de las palabras, llegando por fin a un momento final en que la película se movió y habló sola. ¡Vivo de nuevo aquel traje a rayas ¡ay! ya desaparecido!

Quería yo hacer visible de ese modo un caso de desdoblamiento activo, salto mortal en dos espacios, en medio de la música callada, yo y mi yo suplantador, encarándose frente a frente, saltada de fuera a dentro la barrera de la cenefa enlutada de la pantalla y vuelta a saltar de nuevo de dentro a fuera, en cinemática torera y expuestísima.

El público supo premiar mi investigación de contrastes, uno de esos arrojados míos a que me lanzo con alegría y dolor, sin encubrir mi palidez, aunque no disimule tampoco mi sonrisa de sobrepuesto a todo”.⁴⁹

En la misma página el crítico Luis Gomez Mesa señala su valor pionero “*El orador* -breve película parlante (...) Por la fecha de su impresión, de uno a dos años de delantera a la transformación del cinema en hablado y sonoro”, a continuación, redacta otro resumen de la performance que viene a aclarar la poética gesta ramoniana.

Comienza la 15.ª jornada del Cineclub, la sesión estaba dedicada a la “Exaltación del Documental”, y en esa tarde se mostraron por orden los films, “Los Tártaros”, “Esencia de Verbena”, “El Orador” y “T.S.F.”.

49 GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Gaceta Literaria*. (15 de diciembre de 1930), n. 96, p. 10.



Figura 5: Imagen del anuncio con la 15ª sesión del Cineclub. (Fuente: *La Gaceta Literaria* 15 de noviembre de 1930)

Que la acción de Ramón desglosara este aparato casi perfecto de dicción, ya fijado en la propia pantalla, des-doblándose en directo con los bafles apagados, superponiendo su cuerpo mímico luego, y por fin dejando la tela blanca “vacía” para dar paso al montaje definitivo, no hace más que complejizar un mosaico relacional (vivo-fantasma) que se convierte en un retablo de variaciones sobre los sentidos, un tríptico del oído por un lado, de la visión por otro y de la presencia táctil.

Lo cierto es que el hecho de que Ramón ya hiciera conferencias performativas hace casi un siglo y que su modo de crear discursos escénicos coincidiera con algunos leitmotivs presentes en el arte actual, es sorprendente. Revela una necesidad de aproximación directa con el público que la experiencia estética aún reclama, en la proposición de una construcción del cuerpo y la elaboración de una subjetividad humorística que va a encarnar. Como subrayó el profesor inglés Nigel Dennis “El aspecto performativo de la obra de Ramón puede llegar a verse como un elemento clave de su proyecto ya que constituye, a mi modo de ver, la más dinámica ilustración de su personalidad”.⁵⁰

50 DENNIS, N., “La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín Ramón*, n. 12, primavera 2006, p. 43



Figura 6: Imagen del cine Palacio de la Prensa, Plaza de Callao, Madrid 1950. (Fuente: Archivo de la Villa, "9. MADRID: Plaza del Callao. // Postales Bea - P.E.P. -MADRID". Cartulina blanco y negro 14 x 9 cm).

El film poda cualquier rastro de estilo decimonónico, no conservando ninguno de los *tics* manidos de época finisecular, ni siquiera de vanguardista *strictu sensu*, convirtiéndose en una cinta atemporal. Creada como una experiencia cruda, es íntegramente moderna y a la par vecina a las estéticas posmodernistas.

Es consabido que *El orador* posee una cualidad “expandida” (más allá del museo y sus convenciones) ligada a las formas de hacer arte en el espacio público. Ramón realiza un ejercicio visionario invadiendo el ámbito comunitario, confundiendo las fronteras entre arte-vida y extremando la realidad.

Por su genuina experimentación vocal dentro de la primitiva industria del cine hablado, la mezcla de expresiones de alta y baja cultura, la irreverencia, la libertad, Ramón nos hace experimentar un ejercicio de arte sonoro *avant la lettre*, anacrónico y visceral.

ARCHIVOS/
DOCUMENTOS

Goya (mecanuscrito)

Luis Buñuel

Con motivo del centenario de la redacción del primer guion de Luis Buñuel destinado a una producción que nunca se rodó para conmemorar a su vez los cien años de la muerte de Francisco de Goya, publicamos a continuación la primera versión de ese texto, con las correcciones manuscritas que su autor trasladó luego a una segunda versión, que fue la que publicó en su día el Instituto de Estudios Turolenses.¹ Buñuel lo redactó entre septiembre y noviembre de 1926 para poderlo presentar a la Junta del Centenario de la muerte del pintor.

Este documento constituye el único guion escrito en solitario por Buñuel, aunque con la ayuda de Marie Epstein, se encuentra depositado en el Archivo de Luis Buñuel de Filmoteca Española, con la signatura AB_574. El que finalmente el futuro cineasta remitió a la Junta del Centenario es el AB_575.

La publicación del manuscrito 574 del guion *Goya* de Luis Buñuel responde a una lógica que trasciende la mera comparación entre versiones. Ciertamente, el documento 575 —el único reproducido hasta la fecha— constituye una versión corregida y depurada del presente texto, y las diferencias entre ambos son, en lo sustancial, mínimas: enmiendas ortográficas, unificación de criterios formales y la incorporación de las correcciones que el propio Buñuel anotó a mano sobre el ejemplar 574. No es, por consiguiente, la distancia entre dos redacciones divergentes lo que justifica esta publicación, sino precisamente lo contrario: la necesidad de restituir la materialidad originaria del proceso creativo.

La crítica genética nos ha enseñado que el valor de un documento de trabajo no reside únicamente en las variantes significativas respecto a una versión posterior, sino en su condición de testigo de un estado del pensamiento en curso. El manuscrito 574 es ese estado: la escritura aún no sometida a la última revisión, con sus imperfecciones, sus titubeos mecanografiados, sus palabras tachadas o mal escritas,

1 BUÑUEL, L., *Goya. La Duquesa de Alba y Goya*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992.

y sobre todo con las marcas manuscritas que anuncian la transformación, aunque muy mínima, hacia el 575. Publicar el 574 es, en este sentido, ofrecer al lector la posibilidad de asistir al taller del creador, de observar el texto antes de que fuera «limpiado» para su archivo o su circulación. Estamos, pues, ante uno de los pocos ejercicios de crítica genética de guion que nos permiten los archivos documentales de Luis Buñuel.

Por añadidura, el hecho de que este manuscrito haya permanecido inédito mientras el 575 circulaba como versión canónica ha creado una asimetría en el conocimiento del proyecto goyesco de Buñuel. Los investigadores han debido trabajar sobre una copia depurada, ignorando el estado anterior que esa copia suponía. Restituir el 574 supone cubrir esa laguna, así como reconocer el valor intrínseco de todo manuscrito de trabajo como objeto de estudio en sí mismo. Por todo ello, esta reproducción no se ofrece como alternativa al guion ya conocido, sino como complemento necesario, como la pieza que faltaba para recomponer el proceso completo de escritura. En sus páginas, el lector atento no buscará diferencias espectaculares, sino la vibración tenue de lo que aún no ha sido corregido, la verdad modesta y fascinante del primer aliento.

Con esta publicación, *Buñueliana* propone además una forma singular de conmemorar un doble aniversario: el de un texto concebido originalmente para celebrar otro centenario, y el encuentro simbólico entre dos de las figuras aragonesas más universales de la cultura moderna, Francisco de Goya y Luis Buñuel. La restitución del manuscrito 574 no solo completa la historia documental del proyecto, sino que devuelve al lector el instante aún vivo de una escritura en proceso.

G O Y A
la E p o c a

El año de 177.. en la antigua capital del reino de Aragón.

Zaragoza: vista general. (Tomada a través de una celosía de cuadrículas suficientemente espaciosas para que enfocado el fondo queden estas difuminadas. O bien de un ajimez que dividirá el campo en dos mitades) Fundido.

Una calle en escorzo. Viejos edificios algunos con el escudo de armas en la fachada. Algunos viandantes pasan por la calle.

La misma calle desde el suelo. Una de esas casas de aguda esquina, con su gran alero labrado, tan características en Zaragoza avanza hasta colocarse en primer plano.

Encima de la puerta un cartel.

" Taller de Luzán ".

Allí tenía instalada Dn. José Luzán y Martínez, su escuela para pintores.

Fundido

Una habitación espaciosa de muros grises, con dos grandes ventanas enrejadas en el mismo lienzo de pared. Caballetes y mesas de dibujo. Por las paredes diversas maquetas de escayola. Algunas reproducciones de cuadros académicos. Unos cuantos jóvenes trabajando.

Plano americano de Luzán. Con las manos a la espalda, mirando a través de sus gafas a sus discípulos.

Dos de ellos pintando.

Otros dos cerca de la ventana sentados en la misma mesa y dibujando. Uno de ellos el más próximo a la ventana es José Abad condiscípulo y amigo de Goya.

Primer plano de los dos. El otro le dice a José, dándole con el

codo.

" Bueno, a que esperas para hablar ".

Los otros jóvenes sin dejar de trabajar le hacen insistentemente señas para que habla.

Otra vez Luzan. Sonríe cariñosamente..

" Que les pasa a Vds. Digan ".

Todos vuelven a trabajar.

Luzan habla.

" José: es Vd. por lo visto el poseedor del secreto. A ver hable Vd. ".

José duda. Mira a sus compañeros. Al fin se decide.

" Maestro. En nombre de mis compañeros. Rogamos a V. nos deje libres al dar las 12. Tenemos que prepararnos con tiempo para la procesión de esta tarde ".

Todos han dejado de trabajar. Miran atentamente hacia su maestro.

Este mira hacia el suelo, se rasca la cabeza. Hace un gesto luego, con la cabeza como indicando su impaciencia. Sacando el pecho para dar más autoridad a sus palabras, dice:

" Caramba, paraxosos. Esas tenemos. Teneis tiempo de sobra saliendo de aquí a las cinco como habíamos convenido ".

José hace un gesto con la mano.

" Sí, pero es el caso que tal vez seamos nosotros los que llevaremos la ^{imagen de la} Virgen y por tanto hemos de estar en la Catedral desde las 2. Ya sabe V. la costumbre ".

Los compañeros asienten.

Luzan incrédulo, pero cariñoso, como dándose ya por vencido, dice:

" ¿ Pero en que quedamos ?. ¿ Quien lleva la Virgen este año ?. Decían que iban a ser los mozos de San Luis. Y vosotros perteneciais a la pa-

parroquia del Pilar: O es que intentabais engañarnos, pícaros ”.

Todos quieren hablar. Alguno está rojo de indignación.

“ Somos nosotros seguro...”

Luzán impone silencio llevándose un dedo a la boca.

José termina lo que todos querían decir.

“ En verdad, seguro no lo es. Pero nuestro compañero Goya, el cual a estas horas está hablando con el Dean, nos ha prometido que traería la concesión del permiso. Y precisamente a las 12 quedó en traernos la respuesta.

Luzán medita con el mentón apoyado en su mano. Hace un gesto de incredulidad.

Un trozo de una torre. Una gran campana. Un mazo pegando en el metal. Las doce.

Todos los jóvenes se levantan. Rodean a su maestro.

José Abad continúa en la ventana avisando la calle.

Luzán, sonriendo, benévolo deja caer sus palabras.

“ Bueno estáis libres todo el día. Pero una advertencia, si sois vosotros los que lleváis la Virgen. Si se repite la asonada de otros años, si los de la otra parroquia, iracundos os apostrofan ó desafían, no perdáis la serenidad y conservad el orden más perfecto. Una procesión no es campo de agramente. Decid esto a vuestros amigos. Ahora, idos con Dios ”.

Todos alegremente, charlando, riendo, se dirigen por grupos hacia la puerta.

José Abad en la ventana, mira ahora con gran atención.

Por la calle vista desde la ventana viene un hombre joven, robusto, marchando resueltamente hacia el taller.

Sorpresa y alegría en la cara de José. Da un grito.

“ Miradle, ya está ahí ”.

Todos se hallan ya cerca de la puerta de salida. En un santiamén se

agrupan cerca de la ventana.

Goya avanzando en plano americano. Trae una cara muy triste. Se para y sin dejar de mirar hace un gesto de desaliento con los hombros.

El grupo de la ventana. Se miran unos a otros con extrañeza.

Goya. Les hace señas de que va a hablarles.

Van hacia la escalera, en tropel.

Luzán desde un rincón les mira salir, enternecido.

Desaparecen por la puerta de la escalera.

Goya en la calle al ver que nadie le observa rie satisfecho. Mira a un lado y a otro. Al oír ya próximos los pasos de sus amigos se contrista otra vez y adopta un aire lúgubre.

Seguía subsistiendo, en Zaragoza a pesar de las medidas empleadas para evitarla, una costumbre cuyo origen se perdía en plena edad media. Era esta, el derecho que de llevar y escoltar a una antigua imagen de la Virgen se disputaban los mozos de las dos parroquias más importantes de la Ciudad. Los de San Luis y los del Pilar. Si un año conseguían el permiso los de la primera, ya podía asegurarse que ^{bien}fuera en la misma procesión ó en el paseo ó en el trabajo, habían de ser insultados y hostilizados, por los desechados mozos de la segunda. Y congruentemente, cuando estos conseguían el permiso, sus rivales les pagaban " ojo por ojo y diente por diente ".

Los amigos desembocan por la puerta en la calle.

Goya sustituye inmediatamente la socarrona sonrisa que aun le triscebaba por el rostro por un aire cómicamente, compungido.

Grupo de Goya en el centro rodeado de sus amigos que gritando a un tiempo le piden noticias de sus gestiones.

Un grupo de cabezas que tristemente le interrogan con los ojos, mientras unas manos nerviosas le cogen ya por un codo, ya por el hombro intentando hablar a un tiempo.

Goya hace un gesto altivo levantando su mano derecha. Va a hablar. Busca volviendo y revolviendo la cabeza una prominencia cualquiera para desde allí dirigirles la palabra.

(Estas escenas muy rápidas de montaje).

Al fin vé un poyo saliente medio metro de la puerta y de un gallardo salto se monta en él.

" Compañeros: tengo al disgusto de comunicaros que nuestros convecinos de San Luis.....

Todos estan pendientes de sus labios.

"deben estar a estas horas desesperados y aun rabiando...."

Todos reflejan la esperanza y sorpresa en sus ojos.

".....porque somos nosotros los mozos ^{Pelayo} de la Magdalana los que llevaremos la Virgen ".

Sorpresa general seguida de una desatada alegría.

Des, se abrazan.

José va hacia Goya a quien coge por las piernas intentando levantarlo.

Otros tres ó cuatro bailotean y se dirigen palabras de congratulación.

Los escasos viandantes que pasan se unen al grupo.

Un herrero que está sacando su hierro de la fragua deja su machinal y vá alegremente hacia el grupo.

Desde una ventana, donde luce un tiesto una mata de claveles y se columpia una jaula con su filguero, una mozueta salta de alegría juntando las manos.

Señalando dice:

" Sois vosotros.....".

Tres ó cuatro del grupo comienzan a guíñaros con ella y aun a invitarla a que descienda.

Ella les tira un beso, con alegría sencilla y honesta.

Se ve que lo de llevar la Virgen es un pretexto y que solo es una cuestión de honor de barrio á barrio.

José Abad forcejea aun entre las piernas de Goya, que fuercemente intenta desasirse de aquel capo inusitado.

Por una bocacalle, desemboca ahora una carroza tirada por cuatro mulas ricamente enjaezadas. Dos lacayos galoneados puestos detrás, de pie. Uno de ellos sujeta a tiempo los caballos para no abalanzarse sobre el grupo.

La duquesa de Alba, adolescente aun, con negrisimos rizos que le caen sobre el blanco desnudo, asoma extrañada la cabeza por la ventanilla. ¿ Que pasa ?. Vé el grupo y a Goya en primer lugar pues se halla subido en el poyo.

(Estas escenas muy rápidas de montaje).

Goya que aun pretendía desasirse de los brazos de su amigo cesa de defenderse. Se queda mirando a la Duquesa que contempla friamente la escena.

Primer plano de la duquesa encuadrada en la ventanilla (Vista por Goya).

Gran plano de su cara. (Expresión: Será indiferente ó fria si se quiere pero habrá de sentirse una gran ternura en sus ojos que del primer momento cautiva al público; supónese que Goya, que es el que la vé, queda prendado de ella y como es natural al público le parecerá congruo si el a su vez llega al mismo extremo). Esto es esencial.

Gran plano de Goya. (Estaba en un momento trivial, intentando desasirse de su amigo ^{Jose} ~~Jose~~. Aun refleja su cara ese sentimiento puramente dinámico, exterior. De pronto sus ojos quedan vacios de toda expresión. Enseguida, muy sutilmente, se ve a toda su alma recogerse en si misma, quedar flotando en las pupilas, fascinada por aquella aparición. Tener en cuen

ta que esto es rápido, sin un gesto. Es un juego de actor, puramente interno. Son sus ojos sin contrar un párpado los que deben expresar).

Otra vez la duquesa, algo nerviosa y aun enfadada al sentir sobre ella aquella penetrante mirada.

Vista general de la escena. Todos charlando animadamente se van yendo en direcciones distintas. Dos ó tres se han apartado para dejar paso a la carroza. José junto a Goya mira indiferente lo que tanta impresión causa a su amigo.

Plano americano de Goya bajando del poyo sin dejar de mirar.

De la duquesa que ahora baja los ojos. Un rubor que sube de lo más hondo de su ser tiñe sus mejillas.

Una mano que sale del interior de la carroza, ricamente ensortijada, toma con dulzura el hombro de la joven. La obliga a meterse dentro. Sacada luego su busto por la ventanilla mira al grupo, ya casi disuelto, con altivez. Luego dice al cochero.

" Que haces ahí parado ?. No te han dejado paso ya ".

La carroza se pone en marcha. (El aparato metido dentro).

Se ve desfilar la fachada por su ventanilla y a Goya que sigue, girando el busto, la dirección del vehículo, sin haberse aun repuesto.

La duquesa sin mirarle, con los ojos fijos en frente. A su lado el Marqués displaciente, altanero sin dignarse tampoco volver la cabeza. Este, con el rebullo del ojo mira a su mujer. Una ligera musca irónica sesga sus labios.

Vista general. En primer plano un fraile que marcha en dirección a Goya que está con su amigo, cogido por el brazo. A fondo la carroza que se aleja. El fraile vá dando las espaldas al aparato. La vista tomada andando detrás del fraile.

El fraile se para. Toca a Goya en un hombro, el cual estaba hablando

con su amigo.

Goya da un salto. Se vuelve nervioso.

" Ah es V. Fray Gerónimo.

El fraile sonríe y amenaza a Goya con el dedo.

" Bien Paquillo ? Conque ^{deja} ~~señe~~ vosotros los dichosos mortales elegidos para llevar N^o 34. ¡ Mucho cuidado con los alborotos !.

Goya no atiende. Vuelve su cabeza hacia donde ha desaparecido la carroza. Coge al fraile por un brazo y apasionadamente, señalando hacia aquella dirección le dice:

" Señores V. R. a los ocupantes de aquella carroza que ahora tuercen la esquina. ¿ Quiénes son ?.

El fraile, mira hacia allí.

Luego abriendo los ojos mucho, y poniendo sus labios en forma de embudo seiente con la cabeza.

Goya le secunde.

" Decídme ! quien es la dama que vá dentro ?. Noble tal vez, seguro casi ?.

El fraile:

" Noble y de lo más noble, hijo mío. Es la duquesa de Alba que con su marido han venido ha pasar unos días en casa del noble conde de Fuentes, cuya esposa es mi hija espiritual ".

Goya despechado, triste, mira al suelo.

El fraile:

Pero dime Paquillo, porque así te interesas por saber el nombre..."

Goya evasivo. Después cambia por completo de expresión. Vuelvan a brillar la alegría y la despreocupación en sus ojos.

" Bueno padre. Muchas gracias. No tiene importancia. Hasta luego pues son horas de arreglar José y yó unos asuntos ".

" Adios, hijos mio ".

Goya y su amigo echan a andar.

Otra calle.

Una puerta con el rótulo " Botilleria ó Taberna ".

Interior de la Taberna. Sordido, anegrecido por el humo de sus candiles y aliento de cien generaciones. Negros vigotes atraviesan el techo, por donde las arañas extienden sus desales. Mesas. Banquetas cojitranas. Un destartelado mostrador con algunos jarros de vino. El tabernero detrás. En una mesa el fondo unos mozos discutiendo.

Grupo de los mozos.

Uno de ellos, cabecilla de los otros que son los desairados para la procesión de aquella tarde. Este habla con encano.

" Pues lo han querido tendran baile. Ya sabeis lo que os toca hacer ".

Otra vez vista de los mozos; gritos.

La puerta de la Taberna. Goya pasa con su amigo. La gritería les llama la atención. Miran. Se deciden a entrar.

Al verlos los mozos se callan. Uno toca con el codo al cabecilla.

Goya y su amigo piden un vaso de pie en el mostrador. Miran insofocablemente hacia el grupo.

El cabecilla y los otros les devuelven atravesadamente la mirada.

Goya bebe con José. Los dos rien. Hablan al tabernero.

Goya se dirige a él en voz alta.

" Que es lo que tienen Pedrucho y sus amigos ?. No se han dignado ni saludarnos.

Rien.

El tabernero sonrie por cortesía.

" Ya debias cerrar el establecimiento para prepararte a recibir la

procesión. Ah ! saldrás que salimos en ella ».

Esto dicho muy burlonamente.

Pedrucho se levanta bruscamente. Seguido de sus amigos va hacia la salida. Al pasar frente al mostrador se para.

Sonríe perversamente y ordena a sus amigos.

« Vive Dios que no podrán decir que no les saludamos. Saludar ».

Todos grotescamente, imitando el saludo de la nobleza, se inclinan *desviándose, destorciéndose.*

José en pleno americanismo con Goya. Este contesta al saludo con marcada ironía mientras José menos seguro de sí mismo se lleva la mano al pecho donde debe llevar alguna arma. Goya le detiene.

Pedrucho prosigue:

« Pues que Vds. lo pasan bien y hasta la tarde que tendrá el gusto de verles con mis distinguidos amigos ».

Goya, cortés, aunque notándose una grave amenaza en el oscuro fulgor de sus ojos contesta:

« Si así son servidas vs. ms. hasta la tarde ».

El grupo va hacia la puerta. Cuando Pedrucho va a salir...

Le llama Goya burlonamente.

Se descubre, se inclina y dice:

« Y si van Vds. tengan por seguro que se les recibirá como merecan »

Pedrucho tiembla de ira. Sus amigos también. Pero le arrastran hacia fuera.

Goya ríe con verdadera gana. José se contagia de la risa. El tabernero les sirve otro vaso.

Fundido.

La procesión

Anochece

Vista del templo

De las dos grandes hojas de la puerta.

Que se abra y deja ver las lucecillas de mil cirios.

Los sacristanes que abren marcha saliendo.

Toda la larga hilera de la procesión cuyo serpentine cuerpo habrá ya salido más de la mitad de la Iglesia.

La Virgencita popular, con su cara angustiada y su largo sayal morado y tachonado de estrellas. La cabeza cubierta con su toca de campesina. Llevan las andas los condiscípulos de Goya.

Los balcones de una calle alumbrados con cirios y ocupados por gente.

La procesión tomada perpendicularmente de lejos pasando junto a un gran muro, como un inmenso hormiguero en plena fiebre de trabajo.

Un balcón con dos ó tres mujeres arrodilladas y un hombre descubierto y en actitud devota. Mirando abajo todos como si pasara la procesión.

Otra vez la procesión, vista ahora desde su centro, el aparato colocado entre las dos filas. Sobre impresión de cirios y de un incensario moviéndose isocronamente.

Unos frailes encapuchados cantando al mismo tiempo que marchan.

Vista de balcones y de "procesión de espaldas" a la vez.

Fondu romchaine. La virgen llevada a hombros; delante de ella Goya entre José y otro amigo marcha gallardamente, con la dignidad que supone y la victoria a un tiempo, sobre los de San Luis. Goya mira insistente - mente a los balcones.

Estos, -los balcones - pasan, primero en línea, luego en zig - zag ante su vista.

Goya sigue andando y mirando.

De pronto uno de los balcones que aparece difuminado se enfoca cuando Goya haya hecho un gesto de sorpresa al verlos. En aquel momento la procesión se para; por lo tanto esta panorámica de los balcones queda quieta.

El balcón que estaba borroso al principio y ahora aparece neta-
mente está ocupado por cinco personas. Dos mujeres en primer término y
dos hombres detrás, recordando su composición el cuadro de las "Majas
en el balcón". Son la duquesa de Alba y su esposo y la condesa de Fuen-
tes y el suyo. La quinta figura que aparece después es el buen Fray Ge-
rónimo.

Primer plano del balcón.

Primer plano de la Duquesa que mira distraída la procesión cam-
biando de vez en cuando alguna palabra con su amiga. Los dos hombres
charlan animadamente.

Goya con la cara iluminada por la alegría mira hacia la Duquesa.

Plano de esta que también lo ha visto. Enoja al principio. Baja
los ojos: al levantarlos su expresión ha cambiado. Ahora de-muestra cu-
riosidad y aun simpatía. Se vuelve y hace un gesto a alguien que está
dentro. Entonces es cuando aparece Fray Gerónimo. La Duquesa le sonríe.

Debajo del balcón la gente que espera en el arroyo el paso de la
procesión.

Plano de esta gente en la cual está Pedrucho. Habla en voz baja,
disimuladamente a un amigo. Después mira a sus compañeros esparcidos.

Hacia la derecha. Entre dos ó tres mujeres arrodilladas un joven
que hace un gesto de inteligencia con Pedrucho.

En frente. En una reja cuatro hombres subidos y sujetos a sus ba-
rrotes, mirando la procesión. Uno de ellos señalando a los otros tres
hace el mismo gesto.

Abriéndose paso entre las filas, dos embozados que intentan poner-
se en primer lugar. Son también de los afiliados de San Pablo. *Luis*

La procesión comienza otra vez a andar.

Pedrucho le dice a su amigo:

" Voy a irme fuera de las filas, a esa puerta para dar desde allí la señal. Así no podrán saber de donde vino. ¡ Ya sabes ! un maullido.

Se va hacia la puerta indicada.

Goya se ha puesto otra vez en marcha, sin dejar de mirar al balcón.

La Duquesa. Hace un signo al fraile indicándole a Goya.

" Fray Gerónimo. Mira v. r. hacia allá. Aquel joven que marcha entre dos delante de la Virgen ? lo conoce v. r. ?.

Sorpresa y extrañeza del fraile al recordar que aquel joven le dirigió la misma pregunta por la mañana.

" Si, mucho. Si le interesa a S. E. le diré en dos palabras de donde procede ".

La procesión se ha vuelto a parar. Un fraile sermoniza a la multitud en una plazuela. (Este fraile con su sermón se pone aquí para explicar, que estando Goya cerca de la casa de los Fuentes en donde va a ser el ataque, tenga tiempo en este intervalo Fray Gerónimo de contar su historia a la Duquesa).

La Duquesa hace un gesto de impaciencia al ver parar a la procesión.

" Hable V. padre así no tendremos tiempo de aburrirnos con tanta parada ".

El fraile medita un instante y luego habla. Mientras los dos hombres y la mujer se han retirado dentro.

Fray Gerónimo explica.

Iris (cerrar y abrir)

Historia del Fraile. Cambio de lugar.

En una oscura tarde de Septiembre, hará unos dos años, venia yo de X X X a coger el camino real de Zaragoza, en donde era necesaria mi presencia a la madrugada siguiente.....

Un sendero que serpentea entre romeros y pinos por la cima de una

montaña. Se ve de espaldas al fraile montado en una mula; detrás y llevada del ronzal va otra cargada con un bulto no muy grande. El fraile llega hasta el sitio donde la senda comienza a descender, internándose luego en el valle.

Vista de la llanura con Puendetodos al fondo. Algunas pedruzcas de tierras de labor. La polvareda lejana de un ganado que pasa y haciendo también todo como una llama, la lívida reverberación de la tierra abrasada. El fraile comienza a descender.

Por el camino real marchando al lado de un borrico cargado con dos sacos viene un hombre. Risa jugosa en su cara viril, casi la única nota fresca del paisaje. A su paso una bandada de cuervos levanta el vuelo como una explosión de puntos negros.

Era Francisco Goya de una familia hidalga y pobre de Puendetodos; llevaba a un próximo molino dos sacos de trigo.

El molino. Un gran muro blanco que hace huir en bandadas los rayos de sol. La puerta bajo el palio de un emparrado de donde cuelgan polvorizantes los racimos. Frente a la tapia continua el camino. Allí precisamente se efectúa el cruce con el sendero por el que marcha el fraile.

Goya junto al muro secándose el sudor. Se pronto mira fijamente a su derecha. Luego medita sonriente un momento.

Una cerda con sus cachorros tumbada a la sombra del emparrado.

Goya cogiendo un tizon del suelo.

El fraile que viene dormitando sobre su mula con un racimo de uvas a medio comer en su mano derecha, apoyada sobre el arzon.

Goya ha comenzado a pintar.

La mula se detiene indecisa en el cruce, a pocos metros de Goya. Luego caracolea y da dos ó tres sacudidas.

Plano del fraile despertando y sujetando a la mula. Mira extrañado

a ambos lados. Va a Goya. Va a preguntarle cual es la dirección de Zaragoza, pero se calla, ¿Que estará haciendo ese mozo ?.

Goya sigue dibujando. Ya ha terminado la cerda y ahora se halla dibujando, con cuatro trazos enérgicos los cachorrillos.

Al fraile se le cae de la boca un grano que iba a deglutir. Mira con asombro la labor del joven y se acerca a él.

El molinero saliendo a la puerta. Ve a Goya. En su cara se dibuja una mueca de ira al ver que pinta en su pared, tan bien encajada.

" Eh ! mozo ya podías pintar en la pared de tu casa. Se vé que no has sido tu el que ha blanqueado el muro."

Goya le mira cínicamente. Luego en dos trazos convierte la cabeza de la cerda en la del molinero.

Este lo vé indignado y aboceta el movimiento de ir hacia él.

Goya con los brazos en jarras ríe y se burla.

El fraile ya descendido de su mula se acerca a él. Le habla.

" Dime joven ¿ como pintas así ? . ¿ Quien es tu maestro ?.

El molinero que iba a intervenir y no pacíficamente se para al ver intervenir al fraile.

" Mi maestro ? Ninguno. Aquello mismo que pinto me enseña como ha de ser pintado. ¿ Para que otro maestro ".

El fraile le pone sus manos regordetas en los hombros. Cariñoso, dice, después de meditar un instante.

" Sin embargo no te gustaría tener un buen maestro que te enseñara cosas que tu solo es imposible que aprendas. "

Goya hace un gesto con los hombros.

" Verdaderamente me parece que llevas dentro de ti un artista. No hay más que ver esos bichos dibujados en cuatro trazos por tu mano.

El dibujo otra vez.

"Vente a Zaragoza conmigo. Vas en buena compañía. Allí te proporcionaré lo que necesitas".

El molinero admirado.

Goya se ha puesto serio.

"Aceptaría. Pero he de avisar a mi padre. Además esos sacos de trigo...".

El fraile hace un gesto enérgico que no admite dudas.

"No, yo no puedo detenerme ni un instante. Monta en esa mula que va libre. En cuanto a tu padre el molinero se encargará de avisarle".

Goya no piensa mucho su respuesta. Sus ojos brillan extrañamente. De pronto levanta decididamente la cabeza.

"Pues está hecho".

Luego le dice al molinero:

"Ya sabes, avisa a mi padre. En cuanto a los sacos te quedas con ellos".

Alegria del molinero. Golpes amistosos en el hombro de Goya. Mil reverencias del molinero al fraile. Mientras, este se ha puesto en camino y Goya de un salto ha montado en la mula.

Los dos alejándose al trote de sus mulas.

El molinero rascándose perplejo la cabeza.

Va a contemplar los dibujos.

Se vuelve a medias hacia el aparato y habla muy confuso, muy extrañado.

"Pues señor: ¿estamos locos ó yo no entiendo ni una palabra".

Iris (cerrar y abrir)

El fraile terminando de hablar.

"Y ahí lo tiene V. E. hecho un pintor y crease yo se lo he pronosticado llegaré a ser algo extraordinario. Es un genio".

La procesión se ha puesto en marcha. La Virgen llega ya frente a la casa.

Al balcón han salido los que estaban dentro.

Goya mira por última vez a la Duquesa pero con tanta simpatía y ardor que está sintiéndose sobrecogida, nota que en altívez la abandona y baja ruborizada los ojos.

La puerta donde se halla Pedrucho. Éste se lleva las manos derecha a la boca. Con la otra cña la empuñadura de un arma que asoma por el ~~entreco~~. *embudo*

Sobreimpresión de un gato maullando y de la cara de Pedrucho maullando también.

(Escenas siguientes a montaje rápido).

(Tomadas desde el balcón donde están los condes de Fuentes, las escenas de gran perspectiva).

Vista general del revuelo que se produce al entrarse en las filas de la procesión una docena de hombres con palos y estoque. Los de las andas las depositan en el suelo y se aprestan a la defensa. (Todo esto en un claro-oscuro muy contrastado. Se veche cerrada: la iluminación la dan solo las velas, cirios y antorchas).

Grupo de Goya y sus amigos, aprestándose a la defensa.

Plano gran perspectiva, de confusión y revuelo general.

Tres ó cuatro grupos de combatientes en acción.

El balcón de los de Fuentes. Manda la Duquesa que mira alternadamente la escena los otros personajes trajinan por el interior tomando medidas y dando órdenes.

En una fachada se ven a los ocupantes de dos balcones retirarse precipitadamente, apagando los hachones y cerrando las contrapuertas.

Un grupo batallándose. Caen un hombre.

Gente huyendo.

Goya con su amigo José batíendose con dos ó tres adversarios.

Pedrucho que se abre paso buscando a Goya.

Se encuentran frente a frente y cruzan los aceros.

De los dos faroles que hay a ambos lados de la puerta uno cas
hecho añicos por una pedrada.

Goya acorrala a Pedrucho en la puerta desde donde momentos an-
tes dió el grito.

El balcon donde la Duquesa más alterada que nunca sigue la es-
cena.

Un embosado que se acerca hacia Pedrucho con un cuchillo en la
mano.

Goya y Pedrucho batíendose.

Una mano armada de un cuchillo que se hunde en la espalda de
un hombre.

Pedrucho, abre los ojos desmesuradamente dá un grito y suelta
su estoque cayendo por tierra.

Plano de Goya asombrado pues no fué el quien le hirió.

La Duquesa se ha puesto en pie de un salto al ver esto.

Un hombre gritando:

" La Justicia: estamos cercados. Sálvase quien pueda ".

La Justicia con faroles spaceds por ambos lados de la calle.

(Disposición de la escena tomada en vista lo más amplia posible: La Du-
quesa al ver la Justicia habrá abandonado el balcon. Abajo apoyado en
la puerta, cercado, sin serle posible la huida, está Goya. Por las dos
esquinas, irrupción de los esbirros. En el suelo dos ó tres hombres he-
ridos ó muertos. En medio de la calle la Virgencita sola, temblando al
aire su túnica morada).

Goya en gran plano completamente imposibilitado para huir y co-

no suspenso ante el peligro que se le viene encima.

Un grupo de alguaciles que se detiene frente al primer herido.

La puerta se abre a medias. Una mano coge a Goya por el brazo; le quiere obligar a entrar. El mira extrañado está mudo, sigue sus miradas por el brazo y al llegar a la rendija de la puerta una exclamación de sorpresa y alegría. Entra: la puerta se cierra.

Un patio abovedado con pilares de granito y suelo de grandes losas de piedra. En una columna una antorcha única luz de la escena. Al fondo la escalera. En un sitio visible una puertecilla con herrajes labrados y un pequeño escudo en su clave. Se verá el grupo de la Duquesa y de Goya sin que destaque más que los otros elementos arquitectónicos ó provisionales.

Grupo de la Duquesa, agitada mirando intranquila hacia la escalera. Goya aun sorprendido, mira con arrebato a su salvadora.

Plano americano de la Duquesa. No ha de expresar de ningún modo amor. Acaba de dar ese paso obedeciendo a ciegos impulsos de su corazón. Por otra parte no conoce de nada a Goya antes bien tiene motivos para estar enfadada con él y su altivez finalmente le prohíbe sobrepasar ciertos límites con un desconocido y por añadidura de clase, aunque hidalgo, inferior a la suya. Imperiosamente le dice.

" Huid por esa puerta. Dá al jardín. Os será fácil después escalar su muro ".

Plano de Goya. La mira extático sin dar muestras de querer huir. Habla apasionadamente:

" Señora, lo que acabais de hacer por mí no lo olvidaré nunca. Podéis disponer a nuestro antojo de mi vida ".

La Duquesa:

" Gracias. Pero huid, huid ".

Goya mira hacia la puerta. Luego otra vez a ella: " Decidme antes, Señora, porque disteis este paso "

La Duquesa la señala la puerta.

" Permitid que bese vuestra mano, señora, en prueba de eterno reconocimiento. Hace el gesto de ir a coger una mano. En aquel momento los dos se quedan parados oyendo ruido de pasos en la escalera.

(Las escenas que siguen ahora pueden suprimirse).

El Duque ha seguido a su mujer. Ha visto la última escena. Sonríe torvamente. Vuelve a subir la escalera. Es entonces cuando los dos protagonistas oyen los pasos.

El Duque saliendo al balcón y mirando abajo.

La justicia que no ha visto ni por un momento a Goya ignora si este ha huido como tantos otros. Se limitan a levantar a los heridos del campo dar órdenes, entrar en el zaguán de una casa etc, etc.

El Duque llama a un regidor que se halla al pie del balcón con dos alguaciles.

El regidor saluda profundamente al Duque.

Este señalando al patio dice indolentemente:

" Me parece señor corregidor que alguien ha debido entrar en el patio según me pareció ver durante la refriega "

El regidor se inclina. Da las gracias.

Inmediatamente da órdenes. El y tres ó cuatro esbirros tocan en la puerta.

Dentro se ve a Goya abrir la portezuela del jardín.

La Duquesa apoyada en una columna, altiva y solemne, parece importarle ya un ardite de los golpes y aun de Goya.

Este vá a transponer la puerta. Se vuelve. Mira ardientemente a la Duquesa.

" Gracias Señora: "

Una mano golpeando la puerta con furia.

Goya huye.

El Duque baja con tres ó cuatro lacayos espada en mano apresuradamente. Uno de ellos va a abrir la puerta.

La justicia entra. Asombro al ver a la Duquesa. Profunda inclinación.

El Duque demuestra el despecho que siente al ver que ha huido el pájaro. Pero sonríe galantemente después y dice:

Perdonad Señora, pero después de lo ocurrido temí no fuera a ocurrirnos algún daño.

Los esbirros ven la puertecilla abierta. Antes han estado registrando el patio.

" Por aquí, por aquí ".

Todos entran por ella.

El jardín desierto.

Entran otra vez dentro. El corregidor sale precipitadamente con los alguaciles a rodear la casa.

La Duquesa con una plácida expresión en su cara al ver lo inútil de las pesquisas.

El Duque galante le ofrece el brazo.

" Señora ? os habeis asustado ? (Muy irónico). Vemos arriba. Tal vez podamos reponernos aneguida.

Ella muy altiva, muy orgullosa le da el brazo.

Suben.

En la calle la Virgencilla, sola, con la patética expresión de su cara acentuada por el único cirio que la ilumina.

A galope en su mula un hombre (Goya) atraviesa la puerta de la Ciudad y se pierde en la noche.

(Hemos dejado la escena cuando Goya pide a besar las manos a su protectora. Suprimiendo las escenas indicadas puede terminarse de este otro modo la interrumpida escena:

La Duquesa inmóvil y admirada al ver la audacia de aquel mozo.

El la mira de una manera tan suplicante que se siente vencida.

Goya al ver que es inútil, lleno de tristeza, va hacia la puerta para huir.

De pronto la Duquesa reacciona. Los ojos brillan extrañamente. Lo llama.

" Tómala ".

Extiende sus manos.

Goya loco de alegría se precipita a ellas y las besa fervorosamente.

Después dice de un modo inolvidable, mirando a la Duquesa.

" Gracias ".

Y salva la puertecilla de un salto.

Plano de la Duquesa, ya sola, turbada, inconsciente casi, de todo aquello. Una dulce sonrisa baña su rostro; se apoya en una columna y cierra los ojos.

Fuera la Virgencilla.

Goya escapando por la puerta de la Ciudad.

Después se verá a Goya en //unos cuantos planos, en fundido encadenado, en su precipitada fuga, huyendo de la Justicia. Obsesión de caminos, ríos, montes que atraviesa en su huida. Esto irá acompañado de un rótulo en el que se expresará que durante varios días vagó a la ventura, sin otro propósito que el de poner tierra por medio. Se notará como en cada uno de estos planos va transformándose paulatinamente su indumentaria y aspecto físico; desgarrado, cansino, con la barba crecida, etc. Sig-

te planos que en un minuto daran el loco huir de siete dias.

Al fin se encontrará sin dinero. Llegará a una venta. Allí conoce unos torerillos. Se une a ellos, porque al dia siguiente van a torrear a una aldea próxima.

Goya torreará con ellos, en la capea. Exito. Aclamaciones. Allí recogerá unas monedas que le permitiran seguir su peregrinación.

Después un rótulo. Goya desaparece unos años. Son los de su formación. Esta en Madrid y en Italia. Vuelve a reaparecer en Madrid en la segunda época. Esto, expresado muy concisamente, resará el título susodicho é inmediatamente sin transición se pasará a la segunda época.

G O Y A

2ª Época

Años después

Bajo un cielo siempre azul y gloriosamente iluminado el heterogéneo caserio del Madrid de Carlos IV.

" Vista general de Madrid ".

(En Magenta visto desde la pradera de San Isidro según el ángulo de vista conque aparece en el cuadro de Goya).

Nada parece amenazar la íntegra serenidad de la Corte y Villa. Todo se resuelve en fiestas y pasatiempos populares. La aristocracia se mezcla con el pueblo, entregadas ambas clases a las mismas distracciones y gustos.

La pradera de San Isidro llena de gente. Algunas carrozas esparcidas aquí y allá. Bullicio. Grupos sentados en alegre merienda. Aquí beiben. Allá juegan. Sentadas sobre la yerba algunas parejas de enamorados.

(Esta vista general también).

Es uno de los aspectos de esta despreocupado y alegre Madrid de los chisperos y Majos. La misma reina por sus costumbres é inclinaciones pudiera ingresar en la jacarandosa y bullanguera cofradía de las Majas, flor y nata de las mujeres madrileñas.

Plano de la reina vestida al modo majo con un brazo en jarras y el otro caído a lo largo del cuerpo. Ris desenvueltamente. (Según uno de los retratos de Goya).

? Y el rey ?. Para el solo existe una distracción, un goce superior a todos.

Carlos IV comiendo en una arboleda, con algunos guardabosques.

Plano del rey apuntando. Dispara. Ve caer la imaginaria pieza,

retosándoles por la cara una alegría sin límites.

Un hombre ha llegado por no se sabe que ocultas condescendencias de sus soberanos, a ocupar el primer puesto del Estado. El, es el verdadero rey, quien compone y manda, destruye ó ordena según su capricho. Después del soberano nadie tan poderoso como él.

Una sala de palacio. Una gran mesa en el centro con un sillón de cuero ricamente decorado. Godoy ahora se pasea por la sala dictando algo a dos secretarios sentados en sendas mesas a ambos lados de la grande. En esta, cerca del sitio del valido se halla sentada una preciosa moxuela de unos veinte años.

Godoy paseando. Se para. Vuelve a andar dictando siempre a los dos secretarios.

Plano de la moxuela que mira alborozada al ministro. Le hace una monería con la boca luego le sonríe coqueta.

Godoy que estaba hablando cesa de hacerlo. Mira a la damisela. Se ve brillar en sus ojos el deseo. Va hacia ella.

Ella que baja ruborizada los ojos y demuestra la satisfacción que la invade.

Godoy habla.

" Te aburres querida mía. Voy a terminar enseguida ".

(Es histórico que Godoy despachara a veces sus asuntos oficiales en compañía de su último " flirt ", al cual " solía pellizcar bromeando ").

Ella le coge una mano agradecida al honor. Le hace un mimo con los labios. El la mira a los ojos fijamente. Luego quiere besarla. Pero se da cuenta de que no está solo. Nervioso, bromeando la dice dos palabras y le da un pellizquito.

Un grito apagado de la moxuela.

Los dos secretarios que levantan la cabeza comprenden lo que deben y están acostumbrados a hacer. Se levantan y piden permiso para retirarse.

En ese momento un guardia de corps entra a anunciar la llegada de un correo de la reina.

Godoy toma el pliego lacrado que este le extiende.

Lee:

" Mi buen Manuel: Hace quince días que no vienes por este real sitio a causa de esos malhadados negocios de estado. ¿ Trabajas mucho ?. Pero sobre todo no te fatigas pues pudieras caer enfermo y ¿ que haríamos sin ti en medio de tantos enemigos é intrigas.....? "

Han llegado los vestidos de Paris, aquellos que tu mismo me elegiste. Ven enseguida. Me los verás puestos.

Maria Luisa.

Pechado en Aranjuez.

Godoy pliega tranquilamente la misiva. Da ordenes al de Corps. Irá mañana a Aranjuez.

Se retiran todos y queda solo con la damisela.

Esta se muestra enfadada.

Godoy alegre, le habla. La desenfada enseguida. Intenta estrecharla con sus brazos.

Ella huye al otro extremo.

Godoy la acorrala. La coge por una muñeca y la atrae dulcemente hacia el.

Fundido.

Al día siguiente.

Real sitio de Aranjuez.

Cámara en donde el rey se halla ya preparado y vestido para la ca-

sa. Por las paredes innumerables fusiles y cuchillos de monte. Se muestra muy preocupado buscando una escopeta. Al fin....La encuentra mostrándose satisfechísimo.

En otra estancia la reina hablando con la Duquesa viuda de Alba, marquesa de Villafranca. La reina de pie junto a una ventana que dá al patio de armas. Se halla nerviosa, esperando a alguien.

La duquesa hablando. (Está en plena juventud. Se ha de notar que han pasado años pero tengase en cuenta que en la 1ª época era una adolescente).

La reina distraída apenas le hace caso. No cesa de mirar al patio.

De pronto una carroza entra por la puerta principal. Se detiene debajo de la ventana.

Alegría de la reina. La Duquesa se incorpora.

Godoy descendiendo del interior. Va a entrar en Palacio.

Gesto de desagrado de la reina que ha estado mirándole y tocando en los cristales.

Godoy va a entrar. Se para en seco. Ahí. Había olvidado la oscuridad. Vuelve sobre sus pasos. Debajo de la ventana, se detiene. Mira hacia arriba. Hace una profunda inclinación, descubriéndose.

Otra vez el mismo gesto de alegría y satisfacción en la reina que contesta con una sonrisa.

La duquesa ha visto la escena. También sonríe pero de un modo vago, profundamente enigmático.

La puerta de la real estancia se abre. Entran dos domésticos con el condestable. Anuncian.

La reina roja de alegría.

- El rey -

Movimiento brusco de la impaciente soberana que golpea el suelo con

el pie. ¡ Ahn no es Godoy !

Entra el rey. Inclinación de las mujeres. La de la Duquesa mucho más profunda y ceremoniosa. Viene a despedirse como de costumbre pues ha sonado la hora de la casa.

Vuelven a anunciar.

" S. A. El Príncipe de la Paz ".

Godoy besa las manos de sus soberanos.

El rey cariñosamente, golpea en el hombro de su favorito.

— Llegas a tiempo, Manuel. Así podrás acompañarme en la cacería. —

La reina interviene. Debe estar cansado por las leguas que acaba de recorrer. Mejor será que descanse y así mañana....."

El rey hace un gesto de asombro. " Cansado un hombre fuerte y joven como el. ? Verdad que nó ?. Además aquella tarde le van a echar un ciervo que según dice el guardabosque-mayor es el animal más hermoso que ha visto en su vida ".

Godoy se inclina aceptando. Aunque deja ver que allá en el fondo, aquella inoportuna cacería le molesta.

El rey se dispone a partir. Esperará abajo, con los perros, mientras Manuel se viste. Ahí puede coger el fusil recién traído de Inglaterra, último regalo del Duque de Osuna.

Se vá.

La Duquesa se halla conversando algo alejada con dos damas de la reina.

Esta se acerca a Godoy. Le dice enfurruñada, imperativamente:

" Es necesario que no vayas. ¡ Que inoportunidad ! Hemos de hablar. Además quería que vieras esos trajes ".

Godoy hace un gesto con los hombros acompañado de una sonrisa encantadora.

" Señora: está tranquila. Puede ya comenzar a vestirse. Antes de una hora volveré . "

La reina respira satisfecha. Se levanta. Su expresión ha cambiado por completo. Llama a la Duquesa diciendo que por medio de sus damas le preparen los trajes. Luego se vuelve a Godoy.

~~- Viene Manuel y la alta comitiva.~~ *Mano luego, Manuel*

Abajo. El rey montado a caballo. A su lado otro caballo sin jinete tenido por un guardabosques. Otros dos con sendos caballos puestos detrás a cierta distancia.

Fleco del rey impaciente. Ordena que den la señal de partida, haciendo sonar los cuernos de caza ó trampas.

Aparece el valido con las altas botas de montar.

Atraviesa la jauría haciendo algunas caricias a los perros.

El rey le hace un signo amistoso indicándole el caballo que le espera.

Godoy se dispone a montar.

El rey galopa ya seguido de un guardabosques.

Detrás Godoy y el otro guardabosques. Y enseguida la tralla asuzada por tres ó cuatro servidores que corren, cercandola.

El rey se mete entre los primeros árboles del bosque.

Godoy al ver esto detiene bruscamente su caballo. Luego ordena al guardabosques que marcha algo detrás.

- Volved inmediatamente y ~~ad~~ ^{ad} orden al oficial de guardias ~~de~~ que dentro de media hora se presente uno de sus hombres en el bosque para decirme que S. M. la Reina me espera con urgencia. -

El guardabosques saluda y vuelve riendas. Al galope, cada uno parte en dirección opuesta. Godoy entra en la selva para reunirse con el rey.

En Palacio. La reina ya vestida, en la misma habitación de antes. A su lado la Duquesa de Alba. Las dos callan. De vez en cuando la reina deja caer algunas triviales preguntas que la duquesa se apresura a contestar.

Plano de la reina. Se la vé intranquila. Da vueltas a su abanico nerviosamente. Mira a la Duquesa fijamente; se comprende que la causa de aquel desasosiego proviene de la presencia de la de Alba.

De pronto el rostro de María Luisa se serena. Acaba de encontrar una solución.

- Duquesa, es relevo de vuestra compañía. Mañana es el 1 de Mayo y querreis como de costumbre acudir a la pradera de San Isidro. Podéis partir enseguida si os acomoda. Llegareis a Madrid al anochecer.

La Duquesa sonríe. Dé las gracias. Se vé que comprende de dónde viene tanta bondad é interés.

Se dispone a irse, besando primero la mano de la reina. Esta, cuando se queda sola corre a arreglarse ante un espejo.

En el bosque Godoy con Carlos IV sentados en el tronco de un árbol tumbado. Los dos callan, acobardado, enfrente, en un pequeño claro del bosque.

Unas hojas moviéndose. Los pies de un ciervo que marcha huyendo.

El rey se incorpora, Godoy también, Apuntan.

El ciervo aparece ante su vista, un momento.

!! Fuego !!

Cae el ciervo.

Los dos seguidos de sus servidores se abalanzan hacia él. Ya los perros terminan de rematarle.

Satisfacción del rey, que palmea encantado en el hombro del ministro.

Entra en el campo un guardia de Corps. Echa pie a tierra.

Godoy agusa su expresión. Ya sabe lo que el de Corps, ha de decir y aun lo que el ha de responder.

El guardia dá el mensaje.

Godoy se muestra contrariado por dejar la real compañía. ¡ Además ahora que acaban de cobrar tan bella pieza !.

Mientras, El rey se ocupa ~~de~~ en levantar la hermosa cabeza del ciervo que ostenta una cornamenta magnífica. Sin soltarla de las manos hace un gesto de resignación.

" ¡ Id amigo mio. Pero volved lo antes posible. ¡ Esas mujeres ! Son todas lo mismo.

Godoy se dispone a partir.

El rey le vé perderse entre los árboles. Sin soltar las manos de las astas apoyado en ellas, mueve la cabeza bonachonamente.

" Ese Manuel. ¡ Tan bueno ! En fin....

Comienza a hablar y a oír las opiniones de sus cazadores sobre la hermosa pieza cobrada.

Otra vez la misma estancia en Palacio. La puerta de ella por su parte exterior custodiada por dos guardias de Corps.

Los dos se cuadrán, pues aparece Godoy:

Este dá órdenes.

" Que nadie entre a molestaros mientras despacho con S. M. "

Godoy entra y cierran la puerta tras de él. La reina enfrente de él le mira embelesada. El valido bosqueja el movimiento de ir hacia ella, que irradia satisfacción.

La duquesa de Alba en otra estancia. Entran a decirle que su carroza está preparada. Va hacia la puerta de salida, pero en el mismo momento de transponerla, se arrepiente, deteniéndose.

Plano de la Duquesa meditando.

Al fin se decide a volver sobre sus pasos. Atraviesa otra pieza y va a una puertecilla pequeña que se va en uno de sus muros y que comunica con la cámara en donde quedaron Godoy y la Reina.

(La escena siguiente puede hacerse menos cruda, según convenga)

La Duquesa pone la mano en el picaporte. Dentro están hablando. Escucha con atención. No sabe si entrar. Pero es forzoso hacerlo para despedirse de su soberana y sobre todo.....por curiosidad.

Dentro la reina sentada en un regio sillón. El favorito a sus pies, sentado sobre el suelo en unos cojines, con la cabeza apoyada en el regazo de la reina. Esta habla mirando a lo lejos. Habla apasionadamente y en sus ojos se ve brillar la felicidad y el amor de que está poseída. Con su mano acaricia los cabellos del valido. Este tiene los ojos entornados y en su cara se refleja igualmente la voluptuosidad de su situación, a la cual debe todas sus glorias y rápidos ennobrecimientos.

La duquesa que con una maligna sonrisa abre la puerta.

La reina en la misma postura. De pronto tiene un sobresalto. Mira angustiada hacia una cornucopia situada enfrente de ella.

(La cornucopia. Se va reflejar en su cristal una puerta que se entreabre. Después aparece la Duquesa. Esta se da cuenta de la escena y de lo desagradable que pueda ser para ella al haberla descubierto. Por el mismo espejo puede verse su cara asombrada y los labios que se despliegan para lanzar un grito. Instantáneamente la puerta vuelve a cerrarse.

Maria Luisa intensamente pálida se levanta. Godoy asombrado pues no ha visto nada procura tranquilizarla preguntándole que es lo que de tal modo la sobresalta.

La reina se ha puesto ahora roja de cólera. Extiende su brazo

hacia la puertecilla.

- Nos ha visto Manuel. Ella nos ha visto.

Gedoy intenta comprender sin conseguirlo.

- ¿Ella? Pero quien. -

La reina lo arrastra hasta la ventana. Señala al patio.

- Mira, quien. Esa. -

En el patio la duquesa de Alba monta precipitadamente en la carroza, que parte al galope de sus cuatro mulas.

Gedoy sonríe; no da importancia alguna a lo acaecido.

La reina está furiosa, ¿que hacer?

"Bosqueaos señora: que importancia pueda tener esto. Mañana vuelvo a Madrid. Quedará ensanguinada arreglado el asunto. Comencé el corazón femenino y sé los medios para hacer callar sus indiscreciones."

La reina reacciona. Tiene fe en su Manuel. Valerosa sonríe ahora y se muestra pendiente de los labios del ^{valiente} Gedoy. Le pone sus dos enojadas manos en los hombros.

- Manuel? como agradecerte...?

Lo atrae hacia sí.....

Fundido.

Al día siguiente, día primero de Mayo, en la pradera de San Isidro, en donde tiene lugar la elección de la reina Maja, llamada así porque ella inaugura con su belleza - elegida entre las más bonitas de las Manolitas - el florido y dulce mes de Mayo.

Vista general de la pradera, la misma que se proyectó al empezar la 2ª época.

La pradera está gloriosamente alumbrada por un sol risueño de Mayo. La multitud bulle alegremente. Algunos barracones donde se expendían bebidas diseminados por ella. Tal lujosa carreta que ha conducido a

Aparecerá un trome pequeño de la pradera. Debajo de un viejo alamo rejuvenecido ahora con sus hojillas tiernas se alza un pequeño pedestal adornado con telas chillonas y con cadenas. Sentada en una silla ^{Primorosa} ~~Robia~~ ~~in~~ ~~la~~ ~~gran~~ ~~puerta~~, maja, ceñida las caderas con una corona de flores blancas; en el centro sobre su frente una hermosa rosa de color rojo-sangre. Rodeanla multitud de chispares y manolas que la esten vitoreando. Su padrino de pie junto a ella intenta poner silencio.

—Y si alguno de los aquí presentes se crea con derecho a la flor roja de la corona, que es la del amor, la puede pedir en vez alta que si ella se la da es prueba segura de ser correspondido.

Plano de diez ó doce majos, que todos a una, chocando, pre-
tendan entrar en posesión de la rosa y por tanto de la sin par ^{primera} ~~Alfonso~~.

Plano otra vez del grupo por el que Apolaca avanza abriéndose paso a codazos. Por su aspecto imponente y por ser el chisparó más temido del Avapién, inmediatamente se hace un camino.

Llega hasta el pedestal, se tuerce su ancho sombrero y con

Primera
los brazos en jarra habla a ~~Volante~~ y al padrino.

Primera
" Pues aquí hay un pretendiente y no despreciable ? verdad ~~Volante~~ ?
Porque aparte de mi hacienda, que no es tan pequeña, llevo ya un año
haciendo el centinela en tu reja y ni una sonrisa me has dado aun. Creo
que me merezco bien la rosa y si hay alguno que se cree con más derecho
que saiga. "

Apodaca se vuelve al grupo. Por encima de su fajilla asoma el mango
de su navaja. Su aspecto es imponente.

Los Manolos se hacen los desentendidos. Esto baja la cabeza, aquel
se va del grupo. Otros hablando no se dan por aludidos.

Primera ~~Volante~~ se levanta, incorpora el busto gallardamente. Respectiva-
mente:

- Carayaba señor Apodaca y que haces tras V. M.. Pues con su ha-
cienda y con sus centinelas se queda sin la rosa y a otra cosa y todos
tan amigos.

Carcajadas generales. Regocijo.

Apodaca se muerde los labios, con ira.

Primera
La gente del grupo al ver descender a ~~Volante~~ se esperece a derecha
é izquierda. Esta queda con el padrino, Apodaca y siete ó ocho personas
más entre hombres y mujeres.

Apodaca los para.

Ehí pues para que vean que no me ofende invito a esta reina esqui-
va y a toda su compañía a unos chatos en la alameda.

Aceptan todos, tirando los sombreros por el aire y dando otras
muestras de alegría.

Primera
El grupo de Apodaca y ~~Volante~~ separándose del resto de las gentes
para ir hacia la alameda que está allí cerca, en la misma pradera. (Vis-
ta parcial).

La arboleda. Plátanos gigantescos que sostienen como pilares la enmarañada bóveda de sus hojas. Un kiosco de madera y lona en el centro, con taburetes y mesas esparcidas enrededor.

Plano de una mesa ocupada por D. Antonio Malaspina con dos nobles, sus amigos.

Plano de Malaspina hablando juvenilmente.

- Tendrán pronto noticias mías y el de la Paz más le valiera no tenerlas pues si salgo mañana para Parma, es a causa solo de terminar su asunto en aquella corte. Ya saben Vds. que allí se le quiere tan poco como aquí y que los príncipes superan derribarle pronto de su puesto. Precisamente estoy citado aquí con D. Francisco Goya el cual ha quedado en traerme ciertos dibujitos que haran la delicia de aquella corte. Entra en nuestros planes el servirnos de ellos contra el estado de cosas creado por el omnipotente favorito.

Goya saliendo de su estudio con un legajo de papeles bajo el brazo.

En este lugar ó puesto en boca de Malaspina un breve rétulo en el que se dá cuenta de como Goya en el transcurso de aquellos años ha conseguido hacerse por su arte y simpatía el puesto más popular de la corte.

Vista de la arboleda. El grupo de sujetos hace irrupción repartiéndose por dos ó tres mesas vecinas. Apodaca, el padrino, ^{Primera} ~~Volante~~ y una amiga quedaran en la mesa, al lado de Malaspina.

Plano del padrino, hablando.

" Y ahora ^{Primera} ~~Volante~~ a ver esa copla ".
^{Primera} ~~Volante~~, canta:

En prueba de que soy bella

Sabe que he sido la ~~Moya~~

Debajo del alfilerillo

De la ~~punta~~ segoviana.

Que el rey Felipe I I I
que tiene de galán fama
prendado de mi hermosura
arrojó el oro a mis plantas.

(Esta era la canción que la tradición ponía en labios de la reina Maja).

Plano de los Majos aplaudiendo. Apodaca se come con los ojos a ^{Primorosa} ~~Volodia~~ que está fragante y majestuosa como una verdadera reina.

Grupo de D. Antonio Malaspina. Este embelesado por la contemplación de la Maja hace el movimiento de levantarse á ir hacia ella.

Plano de la Mesa de ^{Primorosa} ~~Volodia~~. Malaspina entra en el; galantemente dice a la Maja:

"Es que si el rey ese no tuvo la fortuna de ser correspondido puedo acaso tenerla yo de que siquiera me mireis un rato con vuestros hermosísimos ojos.

^{Primorosa} Apodaca dá un puñetazo en la mesa y se levanta irritado. ~~Volodia~~ se yergue orgullosa y despreciativamente dice, al petimetre:

"Quien ha metido al usia en pedir nada ni en hablar donde no tiene porqué ?".

Plano americano de Malaspina que dice aun otra galanteria cualquiera.

Apodaca de un salto se coloca entre el y ^{Primorosa} ~~Volodia~~ y desenvaina un cuchillo.

"Poco a poco, el maquetrefe, y callase sinó quiere que le haga un ojal en el pecho".

Apodaca desenvaina con delictación, media hoja de su acerado cuchillo.

Plano de los dos amigos de Malaspina que echan mano a la espada.

D. Antonio Malaspina retrocede y se prepara a defenderse.

Los majos se han levantado también. Dos mujeres intentan coger el palo ó cuchillo de sus galanes para ser ellas las que acometan. Esto rapidísimo.

^{Primorosa}
Polonia hace un gesto de reina ofendida. Con los brazos en jarra mira despreciativamente a los nobles. Luego señalándoles dice con mucha calma, dirigiéndose a sus amigos.

" Brutos ? que vais hacer ? . ? Es que quereis aguararnos la fiesta a causa de esos usias. Allá que riñan ellos solos. A ver Rosario y D. José, un poco de baile pa que se os baje la sangre. Los demás a santarse y a callar ".

Se restablece la calma. Todos han vuelto aunque refunfuñando a ocupar sus puestos.

Vista general de la arboleda. Dos majos estan bailando coreados por el resto. Un hombre embozado desemboca ^{en} ~~por~~ la alameda.

El hombre en plano americano, avanzando, mira alegremente a los majos. Luego gesto de satisfacción al ver el grupo de Malaspina. Va hacia ellos: es Goya.

Los majos le llaman. Todos le conocen. Uno le ofrece un vaso; el otro una guitarra. Goya acepta lo primero, bebe.

Después dice haciendo un guiño de indiferencia que tiene que arreglar un asunto con aquellos señores: que luego de terminarlo vendrá a reunirse con ellos.

^{Primorosa}
Plano de Polonia que mira ardientemente a Goya.

^{Primorosa}
Goya viendo a Polonia y saludándola con gentileza. Después de un momento sigue hablando con los otros.

^{Primorosa}
Polonia sigue mirándole. Se nota en su expresión que Goya no le es en absoluto, indiferente. ¡ Al ver las muestras con que reciben a

Goya queda supuesto que todos le conocen hace mucho tiempo así es que no será absurdo que ^{Primorosa} Felonía se muestre enamoriscada de él).

Plano de Apodaca apoyado con los codos en la mesa. Mira siniestro ^{Primorosa} ya a Beltrán, ya a Goya. Comprende que el único rival serio que pueda presentarsele está allí a dos pasos y el es capaz de llegar a cualquier extremo por ahorrarse un pretendiente al corazón de ~~Beltrán~~. ^{Primorosa}

La mesa de Malaspina; los tres amigos hacen señas a Goya.

Este las ve desde el grupo de majos y bosqueja el movimiento de ir a ellos.

Los saluda y se sienta en su mesa. Frases de bienvenida.

(Al fondo de todos estos planos que siguen se verá a los majos bullir y agitarse. Quedaran en "flem.".)

Malaspina dice:

" Tras v. m. los dibujos ".

Goya entregando los dibujos.

Se agrupan los dos amigos alrededor de D. Antonio que es quien los tiene. Comienza este a pasarlos ante su vista. Son cinco ó seis. Comentarios y risas consiguientes.

Malaspina los arregla después de vistos y los deja en el taburete de al lado. Los otros dos amigos y enseguida el mismo hablan animadamente.

^{Primorosa} Felonía hablando con Apodaca. Los otros majos ~~siguen~~ ^{siguen} divirtiéndose. ^{Primorosa} Felonía mira por encima de la cabeza del majo a Goya que como se sabe se halla en la mesa de al lado. Apodaca se halla ocupado en rascar la mesa con un palito. Está nervioso. Parece recriminar a ~~Beltrán~~ ^{Primorosa} su esquivas. De pronto levanta la cabeza y sorprende la ardiente mirada de su " deseada " pero no ciertamente dedicada a él. Se muerde con rabia los labios.

Malaspina está diciendo:

" Me parece que si la Inquisición los cogiera le habría de dar un disgusto a v. m. pero descuide que allá en Parma, a donde van a ir no existen coronas ni sambenitos.

Apodaca ha oído estas últimas palabras. Agusa su atención. Luego mira hacia los dibujos que están en la baqueta.

La Maja que se ha levantado se arregla con donaire los pliegues de su traje. Después coge la flor roja de su corona, la mira, la huele, y se la pone en la boca sujeta por el tallo entre sus blancos dientes. Luego va hacia el grupo de Goya.

El grupo ^{primarios} ~~primarios~~ llega a él y se sienta desenvueltamente en la mesa, junto a Goya, sin mirar siquiera a los otros.

Le habla:

" Sr. pintor: ya hace días que v. m. me prometió retratarme; pero ese día no llega nunca. Ahora quiero que me lo precise y sin titubeos ni excusas ".

Le sonríe de un modo que no da lugar a dudas.

Goya se incorpora y galante le dice aproximándose mucho a ella.

" Para una mujer como tú, y además reina maja, en cualquier hora y en cualquier minuto pueda conseguir este deseo insignificante. Vae a mi estudio. Dos horas en él y al salir tendrás tu cuadro terminado. "

Ella, orgullosa y agradecida le contesta.

" Y me llevará V. muy caro ".

Goya.

" Soy yo el que no sabré como pagarte por el gusto que me proporcionarás, mirándote durante dos horas ".

Apodaca en primer plano, brillándole iracundos los ojos. Aprieta los puños y mira con odio a la Maja y a Goya.

^{vez} Otra Goya y la Maja. Esta coge la flor, la mira, la huele con voluptuosidad después con salero se la ofrece a Goya que la recibe encantado.

" Pues vaya un pequeño adelanto por tanta gentileza ".

Revelo general. Los majos acuden a felicitar a Goya que algo aturdido no sabe como salir de aquella inesperada declaración. D. Antonio y amigos sonríen picarescamente. Solo Apodaca rabioso de un salto, se colocará " frente - al lado " de Goya y ^{Primorosa} ~~Rafaela~~.

Plano de estos tres. Al fondo se ven en " flou " los otros personajes. Se dirige a Goya.

" Ignoraba que v. m. fuera un barbilindo quita-mujeres y le voy a arreglar sus cuentas ahora mismo ".

Desenvaina el cuchillo y se arrolla rápidamente, su capa sobre el brazo izquierdo.

Mientras Goya no se ha inmutado lo más mínimo. ^{Primorosa} ~~Rafaela~~ mira alzada al majo. Las otras personas estan prestas a intervenir.

Con socarroneria exclama Goya:

" Vaya con el Apodaca. Tambien yo ignoraba que fueras un bruto celoso y en cuanto a eso de arreglar cuentas....".

Al ver que Apodaca se va contra él retrocede un paso y echa mano a la espada. Pero no ha lugar a sacarla pues ^{Primorosa} ~~Rafaela~~ se planta en medio y le lanza a su majo, con valentia las siguientes palabras.

" Oye " méteme en todo ". Has de saber que yo doy lo mio a quien me da la gana y calla que saldrás mejor librado conmigo y haya paz en la pradera ".

Apodaca tiene tal respeto y amor por su majo que cesa en su actitud a pesar de que borbotaba la ira en sus ojos. Los demás rien, alborotan. Vuelven a sus puestos. Solo D. Antonio y amigos toman a Goya por

el brazo y la obligan a alejarse con ellos. *Primorosa* Volante dice adiós a Goya que vuelve la cabeza.

Apodaca ve de pronto los papeles olvidados por Malaspina. Su cara se ilumina. Va hacia ellos mirando no ser observado. Se sienta encima y luego con disimulo los hace pasar a su seno.

" Me parece que esa flor le va a costar cara ".

Primorosa
Y sonríe perversamente. Va a ocupar otra vez su puesto. ~~Volante~~ y majos siguen la jerama.

Mientras en la pradera.

Otra vez vista general. Luego siguen unas cuantas parciales, con las características diversiones de la época. Ya un grupo rodeando un ciego cye a este tañer y cantar. Ya otro de nobles - hombres y mujeres - juegan a la gallina ciega, ó en otro extremo unos mosos se divierten con los sanceos, en grotescas y palmipedas carreras etc, etc. En este lugar es cuando podran introducirse dos ó tres de las composiciones goyescas, pero teniendo presente que no ha de ser una servil reproducción y si que las figuras del grupo, en un momento, una décima de segundo, quedan en la misma actitud y compuestos de igual modo que en el cuadro.

En uno de estos grupos habrá ido a caer Goya con sus amigos. Estos, inmediatamente se uniran, como sus galantes modos les impulsan, a dos ó tres damiselas a las cuales cortejaran sin ocuparse de Goya que por su parte presenciara el juego ó tomará parte activa en el. Estando así, de pronto una carroza viene a pararse a pocos metros de su grupo. El la ve y ansagrada parándose pone sus cinco sentidos en ella. Una llama de alegría prende en sus ojos.

La carroza se ha detenido. Dos lacayos se apresuran a abrir la portezuela. Dentro hay dos damas. La más vieja de ellas, Rosario desciende primero.

43

A Goya que la ha visto ya no le cabe duda. Es el ama de la Duquesa de Alba por tanto su dueña debe ir detrás. Va hacia la carroza.

Llega en el preciso momento de ir aquella a echar pie a tierra. Le da la mano la cual besa respetuosamente.

Plano de la Duquesa que sonriente y encantada del encuentro mira a Goya.

Plano de este pronunciando unas palabras cualquiera de bienvenida y notándose en lo dichoso de su expresión el placer infinito que la presencia de la Alba le causa.

(Sigue en la pag. 44)

La duquesa con un perrillo faldero espera ordenes a poca distancia.

Goya señala a la Duquesa las gentes que se divierten ¿quiere ella ir a unirse a los grupos? Si no le ofende el podrá acompañarla.

La Duquesa hace un gesto de desagrado.

"No: es preferible ir a los cercanos campos, a sentarse sobre la yerba. El día es hermosísimo y es preferible aquella soleada paz a este barbaro bullicio.

Se encaminan hacia los campos desde donde se domina la pradera. Están inmediatamente detras de la capilla del santo.

La duquesa ordena a los lacayos que traigan cojines. Después echa a andar detras de los juvenes.

Al llegar a lo alto se detienen y se ~~vuelven~~ vuelven. Abajo, en la llanura quedan los mandos divirtiendose aún, en medio del polvillo que invade poco a poco el aire.

(Aquí una sobreimpresión de polvo y de la vista general)

Siguen andando. Ya están en medio de los senderos, que atraviesan los dorados trigales. La fresca yerba se aplasta bajo sus pies hollada por primera vez aquel día. Se detienen junto a un ribazo salpicado de ampelas y margaritas.

La Duquesa hace señas a sus servidores. La duquesa gruñendo se apresura a darles voces "Vámonos, los cojines, pronto holgazanes".

Se sientan uno al lado del otro. La ^{duquesa} duquesa, Rosario, algo detras. Sacó un libro de oraciones, se pone unas gafas y comienza a leerlo.

(En las escenas siguientes destacaran las emociones y sentimientos, que siguen. Goya estará como arrebatado, feliz,

45

al tener junto a sí en medio de tan íntima paz, a la Duquesa a la cual se vea que ama apasionadamente. El espectador está advertido ya por los recuerdos de la 1^a Época. No se cuidará de disimular esta adoración. Sin embargo irá envuelta en un gran cortesía como merece la alta condición de la Duquesa y contenido además por el temor de que su adoración sea rechazada por la de Alfa en el momento que esta se hiciera demasiado patente. Hasta entonces la ha guardado en su corazón como un grato y temido secreto, al mismo tiempo.

La Duquesa por el contrario se mostrará frívola y risueña. A veces un chispazo iluminará su mirar, chispazo producido por la impresión que Goya le produce. Pero esto estará él muy lejos de suponerlo y solo el espectador conocerá en ella los mismos sentimientos a los de su amigo. Hablará con él como con un amigo más; intentando sobre todo demostrarle que no se da por aludida ante ninguna insinuación ni mirada. Después de todo, entre ^{los dos} ~~ella y él~~ ^{hay} un abismo de diferencia, que ^{la} ~~su~~ condición nobilísima ^{de la duquesa} no puede franquear^a).

Dos o tres planes de los dos conversando, en el estado de ánimo descrito.

La Duquesa ve la flor que Goya lleva en el pecho. Inseguida comprende de donde proviene, cosa no difícil, pues todos saben el amoroso significado, que la tradición acopló a ella. Al darse cuenta de esto, la Duquesa levanta sus arqueadas cejas y hace un mohín pícaro. Inseguida una leve sombra de malestar nubla un momento su cara (Esto hará notar bien por dos o tres planos destacados. Uno de

45

ella viendo la flor, inmediatamente gran plano de la flor, despues el mohin subsiguiente).

La Duquesa con un gesto indiferente dice:

"Que diriais si a vuestra amiga y protectora la sucediere una desgracia cualquiera".

Goya se sobresalta.

"Una desgracia, señora. ¿Bromeais, acaso o es que realmente temeis algo? Pero ¿de quien? ¿Que puede sobrevenir a una alta señora como vos, joven, hermosa y con tan extremo de prestigio en la corte?".

La Duquesa hace un gesto de aprobación.

"Lo habeis adivinado: de la corte. De ahí precisamente puede venir la flecha".

Goya parece meditar.

"No comprende que puede ser ello ¿Acaso alguien quiso suplantaros cerca de S. M.? Explicaos Señora, os lo suplico.

La Duquesa rie alegremente mientras sus ojos más ingenuos y expresivos que nunca miran a Goya.

"No lo adivinareis".

Este con pasión, habla.

"Ya os dije, señora, cuando me salvasteis hace años en aquel comprometido trance, en Zaragoza, que ponía para siempre mi vida a vuestros pies. Despues de muchos años de sinsabores, ^{la} de fortuna volvió a sonreirme y tuve la suerte de ~~volver~~ ^{poder} a presentarme ante vos con un nombre ya formado. La amistad con que desde ese momento me honrasteis ha cobrado mi agradecimiento. Así pues Señora: ^{os} ¿~~as~~ puede ayudar ahora? Disponed de mi a vuestro antojo y capricho.

47

(Estos diálogos en el "decompage" quedaran mutilados en su forma verbal que será substituida por imágenes, valiéndose de gestos y expresiones de los dialogantes. Pero aquí es necesario emplear este somero diálogo, para dar cierta continuidad a la trama).

La Duquesa se pone seria. Luego contras despectivamente los labios.

"No tiene importancia. Ayer en Aranjuez tuve la ocasión insospechada de presenciar..... Más no hablemos de esto. ¿Que importa? Es difícil que puedan intentar algo contra la Duquesa de Alba."

Las dos callan. Sentadas sobre la yerba, en los cojines, el uno al lado del otro. Entre los dos hay un pequeño espacio tanzado de yerba en donde se yerguen con su blancas corollos dos o tres margaritas.

Después de haber hablado la duquesa, plano de este espacio. A la derecha el brazo y mano de la duquesa que intentan trenchar una Margarita. Muy cerca de su mano avanza la de Goya a tomarla entre sus dedos. Estas manos tendrán una vida independiente, como ajenas a las conveniencias y murallas que más arriba entre las cabezas de sus señores, interpone la sociedad.

Plano de la Duquesa hablando sonriente a Goya. Rápidamente se pone seria.

Plano del espacio entre los dos. Los dedos de Goya acaban de tocar a los de la duquesa, que en un arranque nervioso ha cortado la flor. Los dedos de Goya al sentir esta con-

taste habían retrocedido, como asustados.

Plano del busto de la Duquesa que ya se ha tranquilizado y sonríe otra vez. Toma la Margarita, después la va a prender en su pecho pero desiste, pues vuelven a dar sus ojos con la rosa que Goya lleva en el pecho.

Plano de Goya que está como enajenado y abochornado al propio tiempo por el reciente contacto.

La Duquesa, malignamente, salva la situación.

"Os cambio esta margarita por esa bellísima flor. Realmente perderéis con el cambio pero como tantas muestras de amistad no estabais protestando....."

Plano de Goya inquieto. Sabe que el entregar aquella flor puede dar lugar a un no muy remoto escándalo. Al mismo tiempo esta prueba de interés de la duquesa por una flor que él posee, le llega a lo más hondo. No le duda más. Contento, casi radiante ~~de~~ alarga la flor. Espera alguna explicación más de la Duquesa, pero esta se levanta.

"Es hora de retirarme. Os espero mañana ¿podeis venir a casa a terminarme el retrato?."

Los dos vuelven por el caminito de antes.

La duquesa regañando a los lacayos marcha detrás de ellos.

Otra vez la gradera. Una vista parcial con el grupo de Primorosa, Apodaca y dos o tres más. Primorosa mira inquieta a uno y otro lado como buscando a alguien. Cerca del grupo la carroza de la de Alba.

La Duquesa con Goya se aproxima al vehículo. Monta la duquesa obligada por su ama la cual aún dirige dos o tres

49

palabras a Goya.

Plano de Apodaca; mira hacia la Duquesa luego se sobresalta; inmediatamente un sonrisa cruel brota en sus labios. Toma el brazo de Primorosa a la cual acerca hasta pagarla a él. ^{La} Se habla al oído.

"Mira, a ^{la} su izquierda. ¿Que es eso que la señora lleva en el pecho.

Primorosa mira. Se pone palida. Luego da un grito y desasistiendo de Apodaca corre hacia la carroza.

Primer plano para esta escena en que Primorosa se arroja sobre la Duquesa y le arranca la rosa, antes de que nadie haya podido intervenir. La tira al suelo luego la pisotea con rabia.

Plano de su chapin aplastando la rosa.

La Duquesa no se habrá repuesto aun de la agresión, Goya, rojo de ira no sabe que partido tomar, por ser la agresora una mujer a la cual además esta en cierto modo agradecido. Apodaca satisfecho de su consejo mira provocativamente al grupo. Los demás "ad libitum".

La Maja, furiosa ^{que} increpa a la Duquesa:

"Pues ^{que} ya se habrá creído la señorona: que yo doy esa flor para que luego ella la vaya luciendo por ahí"

La Duquesa la mira ^y glacialmente. La mide con sus miradas. Despues como no encontrandola digna ni de ser conestada monta en la carroza y da orden de partir despues de haber sonreído a Goya que saluda azarado, aunque conservando un gesto galante y audaz en su actitud.

La carroza parte. La Maja intenta insultar y aún agre-

dir a Goya que ponderamente intenta disculparse. Pero Apodaca y los tres la detienen y arrastran consigo.

En esa actitud planea de Apodaca que habla.

"Ea, ahora soy yo el que manda. Dejalo tu que no eres la llamada a arreglarle las cuentas. Pa eso estoy yo".

Goya adopta un aire burlon, y saluda al grupo que se aleja.

"A tu disposición, mi querido manolo, ya sabes donde vivo".

El majo ^{le} se lanza estas palabras.

"Pues antes de lo que se cree nos veremos las caras, Conque hasta pronto.

Goya va a continuar pero alguien le coge del brazo. Se vuelve.

Es Don Antonio Malaspina que viene inquieto. Se nota enseguida su preocupación; desliza al oído de Goya una frase.

"Hemos extraviado los dibujos. Sin duda han sido robados pues los deje en la alameda por la cual anduve buscándolos y en ninguna parte los hallo, ni me dan razón de su existencia. ¿Que hacer?.

Goya se altera ¿Si hubieran caído en malas manos? Pero su optimismo ~~x desconfianza~~ y despreocupación triunfan enseguida.

"Bahi no se preocupe v.m. Alla el que los haya cogido. Yo le prometo hacerle otros para mañana sin falta.

Malaspina sigue preocupado.

Goya intenta alegrarle chaceando con el. Siguen an-

57

dando hasta mezclarse en un grupo.

Fundido encadenado.

La misma pradera vacía completamente - Anochece.

Fund. enod.
Una casa iluminada por un farol.

Una habitación de esa casa ~~pu~~eramente amueblada. Una chimenea amplísima donde arden unos leños. Sentado cerca, atizandolos con una tenaza se halla sentado Apolaca, que mira con obstinación al fuego. En este de pronto aparece la cara sonriente y energética de Goya. El majo dá un golpe en ella que desaparece. Sombrio se levanta y va hacia el centro de la habitación.

Allí una gran mesa con objetos de labor femenina en su tablero.

Primorosa apoyada la cabeza en sus manos, con un gesto teso que descompone su bella cara, se halla también entregada a hondas meditaciones, sentada junto a la mesa. En la pared un cromo de la Virgen entre dos lamparillas de aceite; sobre la mesa, un velón, encendido. Esas luces y el fuego del hogar iluminan la estancia que estará sumergida en un violento claro-oscuro.

Apolaca entra en el campo fotográfico donde se halla Primorosa.

Ordena:

- Escribe y terminemos de una vez- Primorosa se levanta bruscamente. Con gran fiereza le contesta:

"Si quieres encontrarla ve a su casa. Yo no me quiero prestar a una traición.

Apolaca procura dar un aire inocente a su fisionomía.

¶ Pero mujer, no es una traición. Lo que yo quiero es atraerle aquí para que delante de ti, te pida perdón por la ofensa. Que venga él, no vamos a ser nosotros los que le busquemos.

Primorosa duda ante estas palabras. Tiene clavada en su alma la ofensa que por la tarde le hiciera Goya a ella, de un orgullo y dignidad superior al de una reina. ¡Cuántos se hubieran considerado felices con aquella flor y la hubieran guardado siempre, mientras que él,..... Si, es necesario tomar una venganza, humillándole y sobre todo decirle que él/a se puede muy bien pasar sin su persona. ¿Pues que se habrá creído?.

Decidida se vuelve a su majó.

"Bueno escribo pero júrame que no se ha de derramar ni una gota de sangre".

Apodaca, contentísimo al ver que por fin accede, se le jura llevándose solemnemente la mano al corazón. Este gesto del jaque ha de tener un aire grotesco y falso al mismo tiempo.

Primorosa se sienta y escribe. Apodaca no sabe leer. Al verle terminar la misiva le pide que se la lea. Mientras ella lo hace, él la escucha con un aire regocijado y perverso.

La misiva dice así:

"Si quiere v.m. recuperar los dibujos que perdió ayer en la pradera pasee esta noche a las 10 por la calle de las Tres Cruces y toque tres veces en la casa, en donde verá Vd. una imagen de N. Señor. Le serán devueltos enseguida.

53

Una amiga que le quiere bien".

Apodaca arrebató el papel de las manos de la maja

"Y ahora adios - Mañana hare llegar el billete a manos de nuestro amigo"

Primorosa le ve irse. Al ver la alegría ambigua, sospechosos de Apodaca una sombra de duda y temor cruza por su frente.

¿La habrá engañado...?"

Las escenas antecedentes, o sea todas las relativas a la casa de Primorosa pueden suprimirse. En este caso habría que modificar algo los primeros números de la escena de noche, en la calle de las Tres Cruces, haciendo ver a Primorosa arrepentida por haber tendido la emboscada al ^{pintor} ~~retrato~~.
Ente, suprimiendo o no las escenas apuntadas, deberá recibir el billete escrito por Primorosa al salir de su estudio de San Antonio de la Florida, o despues de la escena de amor con la Duquesa cuando deja el palacio de esta.

Si se suprimen: se pasará de la última vista general de la pradera por un rótulo que dirá: Al día siguiente Don Francisco Goya se disponia a acudir a la cita etc, y entonces ^{le} entregará un muchacho el billete de Primorosa.

Si no se suprimen: Despues que Apodaca la ^{Primorosa} deja queda de pie junto a la mesa, sombría, adivinando el ardor de Apodaca. Inmediatamente el mismo rótulo.

"Al día siguiente....."

Goya caminado por un sendero entre arboles, que se supone en las afueras de Madrid. Es la hora en que quedó citado con la Duquesa para la continuación del retrato.

54

Un chiquillo harapiento va corriendo en dirección contraria, hacia el encuentro con Goya.

Plano de los dos. El chiquillo pregunta si él es D. Francisco el de San Antonio. Al serle dada la respuesta le entrega el billete.

Goya lo lee. Al principio se alegra de su contenido pero inmediatamente su frente se nubla.

"¿Quién te ha dado esto?"

"Un hombre que no sé quién es"

"¿Puedes darme sus señas?"

Aquí el golfillo con dos o tres gestos, muy expresivos le describe el imponente talento y corpulencia de Apodaca.

Goya ríe al ver lo gráfico de los gestos. Después le da una moneda. El chiquillo sale corriendo, rebotando, de la alegría que aquel donativo le ha producido.

Goya parado parece meditar leyendo y releiendo el billete. Luego se encoge de hombros y embosándose en la capa, prosigue su camino. Por el decidido gesto que ha hecho al guardarse el billete comprendese enseguida que está decidido a ir.

Una lujosísima cámara del palacio de la Duquesa de Alba. Un par de profusas arañas cuelgan simétricamente del techo. En un lado una chimenea de campana, luciendo en ella el escudo nobiliario. Esparcidos sobre el tapiz algunas muebles de estilo español antiguo. Dos grandes ventanas, bajas de alfeizar, abiertas sobre el jardín en flor. En frente a una de ellas una caballete con un cuadro en dis-

55

posición apaisada, vuelto de espaldas al aparato (no se verá en toda la escena lo que hay diseñado en él). Junto a la otra ventana un diván, en donde la Duquesa aparecerá recostada, melancólica, dejando vagar sus miradas por el jardín, encendido de colores y aromas. Por esta ventana entraran las ramas de una acacia en flor. Entre las dos ventanas, en la pared, el clásico tremor de la época. Todo el ambiente indicará el exquisito gusto femenino que lo rima y compone. (Por los demás ni en este ni en los otros decorados se dan detalles demasiado precisos, pues en el "decorado" se especifican estos teniendo a la vista los grabados y medas de la época. Después el gusto personal del cinegrafista decidirá la composición, ritmando los elementos realistas y los otros puramente fotogénicos).

Plano de la habitación descrita. La Duquesa en el diván. Detrás de ella, Rosario haciendo una labor femenina cualquiera, bordando por ejemplo. Las dos están en silencio.

Plano de la Duquesa.

Plano de Rosario que de vez en cuando mira con ternura a su ama.

Plano de la puerta de entrada en donde, rígido en su librea, un domestico espera ordenes.

Plano de la Duquesa, que aspira voluptuosamente el aire embalsamado. Mira extática hacia el jardín. Entre las dos ventanas debajo del tremor, una gran bola de cristal, llena de agua, por la que dos peces rojos nadan con lentitud. Todo, la tibieza del aire, el débil rumor de las hojas, el

56

ruído húmedo del agua en el surtidor del jardín, el canto del ruiseñor, las ramas en flor de las acacias, contribuyen a hacer entornar con ~~precisión~~^{lenta} los bellos ojos de la Duquesa que se estremecen de voluptuosidad.

Un ruiseñor cantando entre flores de acacia.

El chorro y la taza de un surtidor.

La bolade cristal con los peces

Fundidos encadenados a 12 vueltas con dos metros de duración cada vista neta. Todo a doble ralenti, buscando por la iluminación la mayor profundidad posible del objeto. El agua de la bola, coloreada de rojo y agitada un poco para que se note su presencia.

Plano-busto de la Duquesa con la misma sensación de bienestar. Aspira otra vez el aire. Fund. ~~escena~~^{escena} con una rosa.

La rosa. Luego sobreimpresión sucesiva de las otras tres escenas antedichas. Aparece primero una de ellas, luego otra que se junta con la primera y por último la tercera que se une con las otras dos. El espíritu se halla ya percibido para esta triple impresión por haber visto destacado cada elemento, en los anteriores fundidos.

La triple impresión se desvanece. Pantalla oscura (Se impresiona una tela azul-foncé) Un punto luminoso aparece por el ángulo izquierdo superior que gana terreno hasta ocupar toda la superficie. De allí, levisimamente comienza a tomar forma la cabeza de Goya hasta que llega a distinguirse con precisión.

Plano de la Duquesa que estremecida abre los ojos.

En este momento un domestico se acerca hasta ella.

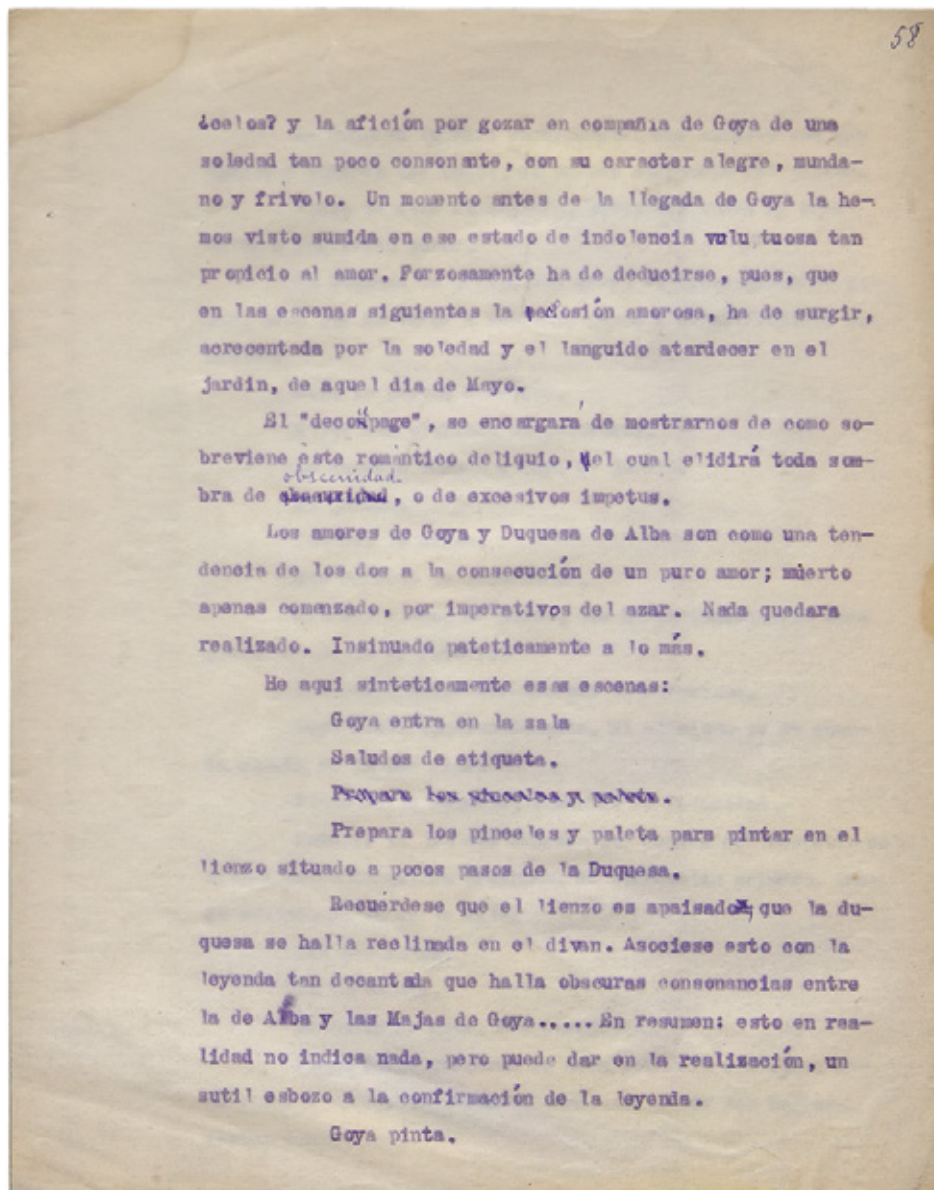
57

"Don Francisco Goya pide permiso para ^{entrar} ~~entrar~~, a S.S."

Las escenas subsiguientes son las culminantes del film.

Ni un retulo. Exclusivamente, juego de sentimientos. Por lo demás aquellos serian completamente innecesarios: ya el espectador posee, por la anterior evolución de los caracteres, una intuición perfectamente clara y precisa sobre su actual "estado erótico". Hemos visto a Goya desde las primeras escenas, prendado, fascinado casi ante la subita aparición de la Duquesa. Este momentáneo y casi mecánico "aspecto de amor" se ha ido elaborando con los años hasta devenir un perfecto "estado de amor". Las escenas que se suceden en la pradera, el día 1 de Mayo, ponen a Goya frente a la Duquesa en una situación que no deja lugar a la menor duda. Esta es amada profunda y apasionadamente por el pintor.

En cambio a la Duquesa de Alba, separada de Goya por sólidos prejuicios de rango social-, la hemos visto tender hacia este, en virtud de sentimientos ajenos por completo a su conciencia normal. Bastó que el azar pusiera en un trance comprometido a Goya, para que ella, por encima de si misma, reaccionase en su favor. De ahí, al amor no habia más que un paso. Supónese luego, que Goya despues de su peregrinación volvió a encontrarla en su camino, allanado ya, por la sólida reputación y popularidad de que gozaba en la corte. En la susodicha escena de la pradera, se ha observado -bajo una aparente frialdad- latir en el pecho de la de Alba sentimientos análogos a los de Goya. Recuérdese su femenino interés en conseguir la rosa entregada por una mujer extraña



59

La Duquesa le mira turbiamente. Sus miradas son más agudas y sutiles que nunca. No pueden apartarse del pintor.

Plano de este embarazado, sintiendo sobre sí aquel dulce e ingravido pasar.

La Duquesa le ordena que cese. No tiene ganas de posar. ¿Por qué no viene a sentarse junto a ella? Prefiere que hablen.

Rosario presta atención.

Ellos han olvidado su presencia.

La duquesa señala a Goya el jardín.

El jardín.

Los dos le miran.

Sus miradas se encuentran.

Grandes planos de ambos, que harán innecesaria toda glosa por medio de rótulos.

Insensiblemente sus cabezas se aproximan.

Goya habla apasionadamente. Ni el mismo se da cuenta exacta de lo que dice.

Plano de la Duquesa, transida de felicidad.

Rosario ve las dos cabezas por encima del respaldo del diván: están demasiado próximas. Se sobresalta primero. Luego sonríe. Se va de la sala.

Los dos solos.

La tarde cae.

Elusión de amor. Enajenamiento.

Los orinales preparan en otra estancia una lujosa mesa con dos cubiertos. Grandes candelabros con las bujías recién alumbradas.

60

Una avenida del jardín en sombras.

Una pareja que marcha por ella, lentamente. Se pierde en un ángulo que forman los mirtos de la avenida.

Sombras.

El mismo comedor. Las bujías se han consumido hasta la mitad.

Un criado duerme sentado sobre una silla.

Rotulo.

Las 10 de la noche, la hora triste que despuebla las calles del viejo Madrid, soplando arteralmente sobre los pocos faroles que aun alumbran vacilantes.

Vista de una calle estrecha, en cuenta, con ventanas enrejadas. Completamente desierta, alumbrada unicamente por dos faroles.

Vista de un farol. La llama tiembla un momento; despues se extingue.

Vistas sucesivas de dos o tres calles de mucho caracter. Ningun mortal se atreve ir a tal hora por entre las siniestras enrejadas. Tan solo cuatro extraños seres, de bien distinta indole, osan arrear los mil peligros a que se ven expuestos.

El primero.

Se ve otra calle por la cual se alargan las sombras proyectadas por la luna. Debilmente iluminada por ella, una nube la sumerge en tinieblas: luego otra vez, poco a poco, vuelve a iluminarse.

"La luna".

La misma calle que se sobreimpresiona con la luna envuelta en celajes.

El segundo ser.

Sobre un tejado con profusión de chimeneas un gato maullando. De otro tejado ^{le} responde ^{una} congénere negro, de erizado pelo.

El tercer elemento, el más temido de todos.

Otra calle de aspecto siniestro. Iluminada solamente por un farol en su centro. Fuera del haz de rayos proyectado por el se ve avanzar una informe masa negra, que entra en la zona iluminada.

Plano de ese trozo. Una ronda de alcalde y alguaciles con sendos farolillos. Detenidos momentaneamente allí, hacen el gesto de escuchar atentamente. Despues el alcalde ordena otra vez la marcha.

Proyectados de espaldas se les ve perderse en la obscuridad.

El último viandante y el más extraño.

Una plazuela o encrucijada. Un encapuchado desembo- ca por una de las calles.

Plano del encapuchado que agita una campanilla. Se detiene junto a una esquina. Se levanta la tela que cubre el rostro, un rostro macilento en cuyos ojos se nota la maceración, y la fiebre. Es un hermano del Pecado mortal.

Comienza a cantar, desgarradamente su amenazante salmodia:

Pecador, si en este instante
Tu alma al pecado entregas
Ques en el tor.e delirio
Pues fuego eterno te acecha.

o la otra:

El que vela procurando
Perder el alma en torpezas
No sabe que desde el Cielo
Dios airado le contempla.

Sigue salmediando.

En una habitación una madre junto a la cama de su hijo le soñaba hacia la calle. El niño escucha. Luego medroso se esconde entre las sábanas. La madre reclina su cabeza en la almohada junto a él, sonriendo.

Sigue salmediando, el hermano del Pecado Mortal.

En otra habitación alrededor de una mesa dos hombres y tres mujeres. Hablan. De pronto se detienen escuchando. Luego las mujeres se arrodillan y los hombres se descubren poniéndose en pie.

"Una oración por los que están en pecado mortal.

Rezan todos.

"Aquella noche sin embargo otras personas circulaban por las desiertas y lobregas calles...."

La calle donde van a desarrollarse los sucesos siguientes. Se habrá cogido la más caracterizada, ~~la~~ ^{abre} ~~aceras~~, empedrada malamente. A la derecha, casas, con ventanas enrejadas; sobre una o dos puertas, escudos nobiliarios. A la izquierda. Una casa un poco saliente de entre las otras. En su fachada una puerta con clavos de hierro empotrados y dos grandes aldabones. Un ventanuco enrejado que se ~~abre~~ ^{abre} por dentro. Al lado de esta puerta una ventana enrejada también, con algunos tiestos de flores, entre el alfeizar y los ba-

63

rrotes. Es la casa de Primorosa. Entre la ventana y la puerta a unos dos metros de altura un Cristo crucificado, bajo una especie de archivolta o saliente de madera, alumbrado por un par de lamparillas de aceite. Estas y un farol en la pared de enfrente daran su escasa luz a la escena. La luna, tambien, pues hara con su luz menos violento el contraste de elaro-oscuro.

Vista de la calle descrita, con un angulo de alto-abajo.

Por un extremo aparecen tres hombres que se paran antes de llegar a casa de Primorosa.

Plano de estos hombres, embozados. Apodaca uno de ellos. Los otros son sicarios reclutados por el para perpetrar el golpe de mano contra Goya.

Apodaca les ordena emboscarse y atacar cuando el les haga seña, que sera la de entregar los dibujos a su rival. Interior de la casa de la maja. Esta nerviosa, se pasea por la habitación. De pronto escucha pasos en la calle. Va a la ventana que corresponde a la reja descrita al lado de la puerta o bien al ventanillo de la misma puerta. Lo entra abre y mira fuera. Un gesto de estupor se dibuja en su semblante. Acaba de ver a Apodaca que está hablando con sus hombres.

Plano de los tres hombres ^{desde} desde lejos: uno de ellos va a colocarse en el oscuro soporal de una casa. El otro en el hueco que forma el saliente de la casa de Primorosa. Apodaca va hacia la ventana de esta.

Primorosa dentro, aterrada al comprender que una traición inminente se cierne sobre la cabeza del pintor.

Ve ahora la realidad de sus temores. Estando así.....

Apodaca sonando con los nudillos en la ventana.

Se abre esta y aparece Primorosa de mudado el semblante. La cólera hace brillar sus ojos. Apodaca sonriente la saluda.

Ella le dice:

"Ahora veo que has abusado de mí y que eres el más ruin de los hombres"

Apodaca intenta apaciguarla. Quiere cogerle una mano a través de los barrotes. Ella asqueada retrocede.

"Pero va a venir? No hay remedio entonces.

Apodaca ha cambiado de aspecto. Está ahora terriblemente teso. Con rabia concentrada deja oír sus palabras.

"Si, va a venir y morirá. He aguantado mucho tiempo tus dardenes y caprichos. Pero este es el último. Lo pagará el por todos...."

Luego ríe cruelmente.

Primorosa como loca retrocede y va a ponerse un manto. Luego le dice a través de la reja.

"Pues voy a evitarlo. Al menos habré hecho lo posible para no contribuir a tu infamia".

Se abre la puerta. Primorosa sale. En aquel momento comprende que nada puede hacer. A la izquierda ve la sombra de uno de los emboscados que va a salirle al paso. Por la derecha lo mismo. Además Apodaca se ha lanzado sobre ella y le ha sujetado fuertemente por la muñeca.

"No irás, no irás".

Se hace daño. Ella da un grito. Entonces le escupe a la cara estas palabras.

65

"Pues sabe que ahora menos que nunca será tuya. Hemos terminado para siempre. Además daré parte a la justicia apenas me dejes libre".

Apodaca loco de ira la zarandea. La maltrata. No se da cabal cuenta de lo que está haciendo en aquel instante: Ella que dolorida por tierra.

Entonces la cara del manolo demuestra bruscamente su sentimiento por lo hecho: el amor es muy fuerte en él por Primorosa. Puede más que sus celos y despecho el varla así, caída, por tierra, a causa de los golpes.

Intenta hacer algo por berrar aquello. Va hacia ella. Por la mirada de odio con que es recibido comprende que todo ha terminado.

Plano de unos pies marchando fuerte sobre el empedrado.

Plano de Primorosa que se incorpora aterrada y de Apodaca que después de cirlos corre a emboscarse enfrente. Como Primorosa se resistía a entrar, el manolo de un brusco empujon la lanza dentro cerrando después la puerta. Intenta cerrarla con llave o cerrojo pero no tiene o no lo encuentra en su precipitación. Como el hombre, cuyos pasos se oyeron, va a doblar la esquina en ese instante, es entonces cuando Apodaca se precipita al oscuro hueco de una puerta proxima.

El hombre cruza la esquina y se interna en la calle de las Tres Cruces. Busca a través de su embozo la casa designada en el billete. Puede verse, en el plano americano en que se presentará la parte superior del rostro de Goya, muy tranquilo y seguro de sí mismo, como importándole un ardite cuanto pudiera sobrevenirle.

Plano de la Maja por tierra. Algo aturdida por el golpe. Se incorpora. Corre hacia la puerta y la abre en el momento en que Goya está a pocos pasos de ella.

Está desmelenada y con la cara alterada por el espanto.

"Huid, huid". Esto es una emboscada Don Francisco.

~~Está~~ mira a derecha ó izquierda. Sonríe. Tranquiliza a Primorosa.

"Ahí Seis vos Primorosa. Aprovecharé entonces la ocasión para poder excusarme....."

Primorosa se tuerce las manos.

"Ya es tarde para huir, entrad enseguida".

Le coge por la capa y lo quiere arrastrar dentro. Goya amablemente se resiste. No se diría que esta es un grave trance. Intenta aun hablar con Primorosa.

Ella, dando un grito exclama.

"Atención".

Goya se vuelve rápido. Seha mano a su espada.

Plano de Apodaca avanzando. Irá embozado. Solo su mano izquierda puerta hacia adelante presentara los papeles que Goya olvido por la mañana. Se detiene a algunos pasos de Goya. Con tono grotescamente cortés, dice:

"Estas mujeres son todas lo mismo. ¿Porque alborotar así? Tened los dibujos que perdisteis esta mañana.

Goya que ha visto a Apodaca avanzar sin armas ha dejado tranquila su espada. Se inclina, como si realmente estuviera encantado de tanta amabilidad. Primorosa de pié junto a la puerta se halla turbada sin saber a que obedece aquella comedia.

67

Apodaca sostiene los dibujos con su mano. Goya da un paso hacia él. Entonces el majo los tira al suelo y se abalanza contra Goya estoque en mano.

Este se apresta a la defensa.

Plano de los sicarios que salen corriendo de sus escondites.

Goya y Apodaca riñendo.

Primorosa grita:

"Atención Don Francisco a su espalda"

Goya se pega en la pared para defenderse las espaldas.

Plano de espadas batiéndose.

Sobreimpresión con la cara aterrada de la Maja.

Otra vez la ronda de alguaciles, en una calle próxima. Prestan atención.

Otra vez las espadas, entrechocándose.

La ronda que sale precipitadamente en la dirección del ruido.

Varios planos del combate y de los combatientes
Goya hiere a uno de los tres hombres que cae por tierra.

Los otros dos lo siguen acosando.

Desarma a Apodaca.

El otro al ver esto sale huyendo.

Apodaca desconcertado está esperando que Goya le dé muerte.

La ronda corriendo. Se encuentran al del pecado mortal. Le preguntan. Este señala una dirección cualquiera. Siguen corriendo.

Goya al verse libre de enemigos obliga a Apodaca a que le recoja los dibujos al cual lo hace furioso, pero al

mismo tiempo temeroso de Goya.

Primorosa ha ido a buscar a la Justicia a la cual encuentra y conduce hacia la calle.

El sicario herido por Goya se arrastra ahora hacia el con una navaja en la mano.

Apodaca que se halla recogiendo los papeles le ve y un chispazo de alegría brilla en su cara. Se hace el remolón. Goya le sujeta espada en mano sin ver al hombre que viene contra él, a sus espaldas.

De pronto este se incorpora y le da una puñalada a Goya en el costado.

Este abre los brazos y cae por tierra.

En el mismo momento Apodaca se incorpora; va a rematarle pero por ambos lados de la calle aparece la Justicia.

"Alto a la justicia".

Escenas consiguientes de registro de calle. Verificación de heridas, etc.

Primorosa pegada a la pared mirara hacia el cuerpo de Goya, demostrando el terror que esto le produce. Se halla^a debajo del cristo, para componer el cuadro con estos dos elementos.

Uno de los alguaciles que reconoce a Goya dice que no tiene importancia el pinchazo. Pérdida de sangre, únicamente.

Otros dos alguaciles sostienen al traidor.

El Alcalde interroga a Apodaca.

Este que tenía los dibujos en la mano se los ofrece al alcalde, diciendole que él lo que ha hecho es defenderse contra ese hombre, el cual le quería arrebatar estos dibujos sier-

69

tamente comprometedores para él.

A la luz de una lámpara o farolillo que el alguacil le presenta, los va repasando uno a uno. Hace gestos afirmativos con la cabeza. Luego dice.

"Son muy interesantes. El Sr. Arce inquisidor general me agradecerá seguramente este regalo".

Los guarda.

Primorosa ha visto todo y se ve su cara descompuesta por el odio y rencor ~~que~~ que siente hacia Apodaca.

El alcalde, dejando allí dos alguaciles se va con el preso y heridos.

Al pasar por la puerta de Primorosa esta le grita a Apodaca.

"Traidor".

Apodaca baja los ojos. Luego los vuelve hacia ella. Ha pasado de la desesperación a uno de esos estados en que ya no importa nada, ni nadie. Pero ya no puede apartar su vista de Primorosa a la cual no cesa de mirar hasta que de empujones los esbirros le hacen transponer la calle.

Una habitación del mismo edificio, vivienda de Primorosa.

Ella entra, tambaleándose casi. Se siente vacía. Le parece que todo lo sucedido ha sido un sueño. Su excitación nerviosa la ha sostenido hasta entonces, pero ya en su cuarto, las fuerzas le faltan y cae sobre una silla, al lado de la mesa. Apoya su cabeza entre las manos y por fin puede dar rienda suelta a sus lágrimas.

Plano de Primorosa sollozante.

70

Poco a poco un entumecimiento general se apodera de ella.

(Sueño) De pronto la habitación desaparece y se encuentra apoyada no ya en su mesa, sino en una roca, en el centro de un abrupto paisaje.

Se despierta y sin extrañarse lo más mínimo del cambio comienza a caudnar. De pronto se detiene. Junto a ella se abre a pico la montaña. Mira a su frente.

Un gran monasterio. (El Escorial).

Ella se deja caer en el abismo y desciende lentamente, flotando al aire sus espesos cabellos negros.

Llega abajo sin hacerse ningún daño.

De pronto aparece a su lado un ahorcado. Es Apodaca: colgado de un árbol.

Aterrorizada va a huir pero él se echaba a reír cínicamente.

Le alcanza. Caída entre sus brazos la lleva hasta la puerta del monasterio.

Una extraña procesión de figuras entran por su gran portalón entreabierto. Las figuras marchan dereamente como los personajes de los sueños.

Ellos se unen a los que entran. Atraviesan el portalón.

Dentro una gran sala ojival. En el centro el Tribunal de la Inquisición. Goya en una trécula con la correa y el samborito. Se sientan entre los bancos.

Los inquisidores se levantan señalando al acusado con sus brazos extendidos.

71

Los verdugos sendosmudos se abalanzan sobre él y se lo llevan de ~~ellos~~ allí.

Entonces Apolaca obliga a Primerosa a seguirle. Pasan a una habitación de al lado.

Un saco pende del techo. Los dos verdugos afilan grandes cuchillos.

Apolaca toma uno y se lo da a Primerosa. Le dice que pinche en el saco. Esta se niega. El Majo le dice que no importa, que puede hacerlo sin temor; va a enseñarle lo que contiene.

Plano del saco. Dos manos lo abren. Se desborda de patatas.

Primerosa sonríe. Toma el cuchillo y pincha. Un líquido negrozco sale por el agujero. El saco se convierte en Goya ensangrentado; una gota de sangre cae en la mano de Primerosa. Apolaca ríe como un loco.

Primerosa espantada se sobresalta y despierta. Una gota de cera, la ^{única} última de las velas que sostenidas en un candelabro, se hallaban sobre la mesa, le ha caído sobre la mano. (Al comenzar el sueño ~~ella~~, apoyada, la cabeza sobre las manos se habrá dormido junto al candelabro. Cuando se despierta ~~ella~~ ^{las velas} se hallan consumidas por completo, demostrando así que han transcurrido muchas horas).

Primerosa está como embotada,. Se mira la gota de cera con terror. Inmediatamente se queda como vacía. El brusco choque con la realidad ~~la~~ desconcierta. Se halla en ese estado en que no se sabe cual de los dos mundos es el verdadero: si el de la vigilia o el de los sueños.

72

Su cara se ilumina poco a poco. Recuerda todas las escenas de la noche anterior. Se incorpora bruscamente. Esta demudada.

Después de meditar un instante toma una decisión. Va al espejo y se arregla sus desordenados cabellos. Luego toma un manto se lo echa sobre los hombros y se dispone a salir.

"Es necesario ver a la Duquesa. Ella podrá salvarle".
Mientras, Don Manuel Godoy de regreso en Madrid se disponía a arreglar su asunto, mejor dicho el asunto de S. M. la reina y suyo, con la de Alba.

Otra vez el cuarto regio que apareció en la 2ª epoca.

Don Manuel Godoy se halla frente a una mesa en la cual hay dos cubiertos. Es la hora del desayuno. Sentada en frente se halla la mozoala que ya conocemos. En otra mesa proxima se halla sentado, escribiendo un secretario.

El principe dicta.

La mozoala, muy seria, pero sin apartar la vista del valido, esperando de el una mirada o una sonrisa.

Plano de Godoy dictando.

El secretario termina de escribir.

Godoy dice:

"Que se haga llegar inmediatamente ese pliego a la Duquesa de Alba".

Una vez dicho esto se despreocupa por completo de todo, para dedicarse a su flirt. Su expresión cambia y sonriente comienza a hablar con la damisela. Esta le ofrece un biscocho mojado en chocolate que se iba a llevar a la bo-

73

ca. Godey lo toma mirandola amorosamente.

Plano de la mano del ministro pelliscando en las caderas a su amiga.

Plano de la cara de esta que hace un coquete mohín, amenazandole despues entre risas.

"En casa de la Duquesa de Alba".

Vista de un jardín con hermosos parterres de mirtos, al gusto frances. Bien allanadas avenidas. Al fondo, por encima de la gran verja la llanura rematada por los nevados picos del Guadarrama. Un hermosa luz matinal, envuelve las cosas, destacandolas, aureolándolas, con un tono suave y aterciopelado. (Había que dar bien esta impresión iluminando en el sentido de profundidad haciendo que los objetos se destaquen unos de otros, que todo tenga un risueño ó integro relieve).

Por una de las avenidas se pasea una vaporosa figura blanca. Los cabellos en bucles, le cuelgan sobre los hombros. Pasea lentamente deteniendose cerca de algún rosal para aspirar el aroma de sus flores. En este momento....

Plano de la Duquesa de Alba, cuya cabeza emerge entre las hojas y flores de un rosal ~~cada una rosa más~~. Tiene un aire melancólico. Aspira con fruición una flor: despues un suspiro de bienestar, levanta blandamente su pecho.

Primer plano de la Duquesa dejando el rosal y continuando su paseo. De pronto se para y mira a su frente.

El galoneado portero intenta detener a una mujer que pretende a toda costa ver a la Duquesa.

Plano de Primorosa que mira con desprecio al portero,

74
~~mirándole~~^{de} de la cabeza a los pies.

"Estas no son horas de ver a nadie"

Ella sin responder pretende entrar. El portero la agarró de un brazo. ~~Al~~^{Al} al sentir el contacto, lo mira con una gran cólera. Enseguida ~~se~~^{ella se} da un empujón, por el que queda tambaleándose y entra. Aún intenta el conserbero correr a detenerla, pero la Duquesa, a la cual la escena anterior ~~la~~ ha hecho sonreír, lanza una voz, ordenándole que deje el paso libre.

Primorosa avanza hacia la Duquesa. En su cara se notan las señales que dejó en ella la mala noche pasada.

La Duquesa que la ha reconocido, la recibe fríamente.

Primorosa no ha perdido su nativo y grande orgullo, pero va a suplicar y esto hace que su actitud ante la Duquesa sea muy distinta a la del día anterior, en la pradera. Saluda dignamente inclinando la cabeza.

La Duquesa sin mirarle frente a frente puesta de perfil con respecto a la Maja dice glacialmente.

"Vos aquí! Después de la grosera escena de anteayer."

Primorosa no se inmuta lo más mínimo.

"Señora —dice con los ojos brillantes y la voz segura— no es por mí ni por vos por quien vengo, sino por alguien que nos es ~~caro~~^{caro} a las dos.

La Duquesa pierde el color. Se vuelve irritada.

"No creo que haya nada común entre las dos; como pues osais decirlo"

Primorosa la mira fijamente.

Sabed que se trata de Don. F. Goya.

75

Se queda observando fieramente a la Duquesa para ver el efecto que estas palabras le producen.

Ella por su parte no ha hecho ni un gesto. Una rapidísima sombra de sorpresa y temor al mismo tiempo, ha pasado por su frente. Pero tan rápidamente que Primorosa no ha podido observarlo. La Duquesa responde.

-Bueno ¿y que?.

Primorosa insiste.

Sabed, señora, que a estas horas está preso y según creo la inquisición habrá de entenderse las con él.

La Duquesa se echa a reír.

-¿Que me contais aquí. Bueno. Alla él. Yo no puedo meterme en los asuntos de todos mis amigos.

Primorosa pierde terreno. Está segura, se lo dice su fino instinto ^{de} mujer, que la Duquesa ama a Goya. Pero su actitud comienza a hacerle dudar. Así esta impresión, se dibujará netamente en su cara. Sin embargo aún agrega.

Y herido además. No se si gravemente.

Ella de Alba abre los ojos asustada. Retrocede un paso. Luego se vuelve hacia la maja.

¡Ah! Dios mío! herido ¿cuando?.

Ahora es Primorosa la que ríe pero con una risa cruel y despatchada al mismo tiempo. Comprende que no iba muy errada en sus suposiciones.

= Herido anoche frente a mi casa y a traición. Además la justicia le ocupó unos dibujos que según dicen, darán que hacer =

La Duquesa se ha repuesto. Tiene ya su determinación

76

tomada pero conviene parecer fuerte y altiva frente a aquella mujer del pueblo, que aunque no con certitud, puede ser su rival. Esta arrepentida de haber lanzado aquel espontáneo grito de angustia.

= Bueno, dice siento esto como podría sentirlo de cualquiera de los muchos que conozco y estimo, pero nada puedo hacerle ¿Y así es todo?.

La Duquesa echa a andar. Primorosa la ve irse, con respiración mal comprimida. Luego la sigue. La detiene.

-Señora os suplico que vos que sois poderosa hagais algo por él: os lo suplico. Hablad si es necesario con la reina. En fin: tiene que ser puesto en libertad para poder atender su estado.

La Duquesa no responde. Se encorva de hombros con completa indiferencia.

Primorosa insiste. Pierde su serenidad. Al ver lo inútil de sus súplicas, mira a la Duquesa ya suplicante, ya atrevosamente. Está muy nerviosa: los sucesos de la noche anterior la han hecho perder su renombrado orgullo.

- Veo que es inútil. Y yo que he dado este paso. Venir a suplicaros por un hombre. Nunca me he rebajado de tal modo. Pero yo creía que vos también lo.....

La Duquesa se vuelve. Impertinentemente le dice.

- Que yo también ¿qué? decid.

Primorosa está desesperada. Está luchando con su orgullo, al ver que el paso dado es inútil, que la actitud de su rival no cede, la ha dejado casi sin fuerzas. Baja la cabeza.

- Bueno, perdonad. Ya veo que todo es inútil. Adios

77

Señora.

Primorosa, abatida comienza a andar hacia la entrada.

La Duquesa se vuelve.

Plano de esta que se ha^{la} ligeramente conmovida.

La Maja se detiene.

La Duquesa rapidamente vuelve otra vez sobre sus pasos y echa^a andar para que Primorosa no se dé cuenta de su debilidad.

Plano de Primorosa que habiendose detenido, mira fijamente al suelo. Se la ve proxima a llorar de sentimiento, de rabia, de impotencia. Aún vuelve la cabeza.

Ve a la Duquesa marchar muy erguida despreocupada por completo de todo lo sucedido.

Primorosa se muerde los labios. No sabe que hacer. Una gran lucha se libra en su alma. Cada vez se la ve más angustiada. Aun da algunos pasos. De pronto toma una determinación. Retrocede vivamente y vuelve hacia la Duquesa, a la cual alcanza. (Las escenas siguientes sin rotulo de ninguna clase estando basadas en un juego de expresión de las dos mujeres, por medio de planos rapidos en americano y gran Plano).

Primorosa francamente vencida, llorosa, dice unas palabras.

La Duquesa presa de los dos sentimientos descritos -ativos y conmiseración- le contesta.

Primorosa que se ha fijado en el segundo, sobre todo, ve una puerta abierta con el. Se echa a sus pies, suplicante. Habla, habla mucho intentando convencer a la Duquesa.

Esta de pie^{la} indecisa. Por sus ojos y frente, se

verá como gradualmente pasa de la altivez y dureza de carácter a la más franca simpatía y piedad.

Pone su mano sobre los cabellos de la Maña.

Esta llora llorosa.

La Duquesa le sonríe.

Como el sol saliendo de entre oscuras nubes, así ahora entre las lágrimas de Primorosa, brota una sonrisa.

La Duquesa la levanta del suelo con cariño.

Se sientan en un banco.

La Maña con el hipo de los sollozos agitando aún su pecho, comienza a hablar a la de Alba. Esta la escucha conmovida también.

En este momento, un doméstico de la casa real, entrega al portero un sobre. Hablara luego dos o tres palabras con él, como gentes que se conocen, como compinches al servicio de distintos amos o bien en lugar de esto se verá venir por la calle un jinete, que se detendrá frente al palacio de la Duquesa, descenderá etc. Esto para dar tiempo a que cuando el portero o un doméstico vayan a entregar el pliego a la Duquesa, esta con Primorosa se encuentren de pie ya serenas, junto al mirador del jardín, teniendo a su frente toda la llanura y serranía, que enmarcará majestuosamente con su serena luz la reconciliación de las dos mujeres, las cuales de espaldas al aparato destacaran sus dos siluetas sobre el espléndido panorama del fondo. Estas dos siluetas en "fou" y el paisaje enfocado. Al acercarse el portero o el doméstico, gradualmente, sucederá lo contrario que el fondo ^{de} ~~de~~ hará "fou" y la Duquesa y Primorosa quedarán enfocadas).

El domestico entrega el pliego.

La Duquesa lee. Un gesto desafiante é ironico pasa por su cara.

Luego amablemente hace un gesto a Primorosa. Enseguida dice al domestico.

"Decid al emisario que antes de una hora estaré en Palacio. Que me preparen enseguida la carroza.

Luego algunos planes despidiendose la Maja de la Duquesa, agradecida y sintiendo por ella un gran cariño y ansiedad. Analogos sentimientos en la Duquesa.

Primorosa ha dado ya tres o cuatro pasos para irse. Se vuelve bruscamente. Mira a la Duquesa suplicante.

- Pero vos le amais tambien ¿verdad?.

La Duquesa la mira fijamente. Ni un gesto alterará su semblante. Una levisima sonrisa que podria más bien interpretarse por demostración de amistad a la Maja. Ni una palabra sale de sus labios.

Plano de Primorosa que ha comprendido el verdadero significado de aque'la enigmatica expresion. Antes de salir definitivamente, como contestación a la muda elocuencia de la Duquesa, un gesto de placida resignación se ha dibujado en su cara.

Aun se vuelve una vez más, pero es solo para saludar por última vez a la Duquesa con una mirada. Esta le hace un gesto de simpatia. Primorosa desaparece por la puerta del jardin.

Su alma, mezcla de fiereza é ingenuidad, sale enseguida a la superficie. Al pasar la puerta, el portero, rigi-

gido como un palo, mira a su frente, como fascinado.

Ella lo vé. Adopta un aire desdenoso, una actitud "maja, olvidada de su pitética escena anterior, se pone los brazos en jarra, y despectivamente dice dos o tres donaires ofensivos al portero.

Este mira siempre delante de él como un muerto a quien hubieran puesto allí sostenido por un invisible hilo.

Plano de la maja que al no ser contestada, lo mira de arriba a abajo. Después alza los hombros con desprecio, se oñe bien el manton y echa a andar.

Una cámara de Palacio. Godoy paseándose con las manos en la espalda. Se le ve muy preocupado.

Pasa delante de un tremor o cornucopia. Se detiene re-toceándose ya el pelo o las cejas. Luego acomoda bien sus numerosas cruces, medallas, banda etc. Se conoce que va a recibir a alguien y que además, por el cuidado que pone en su persona, esté alguien es una mujer.

Un guardia de Corps anuncia a la Duquesa de Alba.

Entra esta.

El príncipe galante, con extraordinaria cortesía besa su mano. Después la ofrece un asiento.

En la actitud de la Duquesa no se observa nada anormal: sus gestos, sonrisas etc. son los de una gran dama que sabe de memoria las etiquetas palatinas.

- Señora, ha de excusarme si tan intempestivamente os hice salir de vuestra casa. Pero sin duda debéis comprender a que obedece esta entrevista.

La Duquesa hace un gesto irónico.

84

- No sé. Mejor dicho tal vez le sepa si por acaso esta visita guarda relación con la extraña despedida que el azar concertó entre S. M. y yo, al partir hace unos días de Aranjuez.

Godoy hace un gesto de hombre que se siente admirado.

-¿Que sagacidad admirable, Señora mía. Precisamente esa es la causa?.

La Duquesa continúa.

-Y estoy segura que S. M. y aun agregaría que el Príncipe de la Paz, quedarían encantados de que yo fuera a reponer mi salud, lejos de la Corte, a mis posesiones de Sevilla por ejemplo.

Godoy se sorprende.

- Pero Señora eso mismo ^{es} iba a proponer teniendo en cuenta vuestra preciosa salud. Os aseguro que aquella vida tranquila, sin intrigas, sin discretes, sin gentes parlanchinas en exceso, habían de haceros mucho bien.

"Y que tiempo creéis, Sr. Doctor, que bastaría para restablecerme por completo.

Godoy hace un gesto indicando que la Duquesa exagera.

"Mucho tiempo decís? No, nada de eso. Un año. Dos años a lo más.

La Duquesa cambia de expresión. Se pone en pie. Mirando fijamente a los ojos del valido, le dice:

- Bueno: sin rodeos S. M. no quiere desterrar de la Corte para durante ese tiempo no soportar a un testigo inoportuno ¿no es eso?.

Godoy intenta hablar, haciendo grandes muestras de

protesta.

La Duquesa le ataja.

- Además, durante esos dos años se olvidan muchas cosas y el alejamiento de personas conocidas implican forzada reserva sobre ciertas enojosas indiscreciones ¿no es así?.

Godoy sigue con sus protestas.

-Vais demasiado lejos, señora. No se trata de un destierro.

La Duquesa se pone energética.

"Terminemos: decretar un destierro para la Duquesa de Alba es obrar imprudentemente por el escándalo que esto traería consigo. Pero si yo voluntariamente algo me ofendiera, Sevilla, en donde permaneceré dos años ¿me haríais a cambio un pequeño favor?.

Godoy muy contento se acerca a la Duquesa. Por su actitud y gestos le indica que accede, que no faltaba más. etc. ¿Que es ello?.

La Duquesa le explica que a cambio de su ausencia, da la libertad al pintor que herido se halla en poder de la inquisición.

Godoy se sorprende. Mira a la cara de la de Alba. Hace un gesto levisimo que indica su malignidad, al comprender ahora porque la Duquesa se toma tal interés, por el pintor. Pero es rápido. Enseguida adopta un aire de protector y dice:

Bien poco es Señora el favor que pretendéis. Además me liga una gran simpatía y devoción por vuestro protegido, al cual me ha de hacer, cuando esté repuesto, uno de sus admi-

rables retratos. Inseguida daré las oportunas ordenes, para que lo pongan en libertad. El inquisidor general Sr. Arca me debe ciertos favorillos...."

La Duquesa secamente le agradece el favor.

Des o tres planos de despedida.

Al marcharse la Duquesa, Godoy la detiene.

-¡Ah! me olvidaba daros un consejo. Si por acaso D. Francisco os va a agradecer el favor que le haceis, no os olvidéis de cerrar bien todas las puertas. El agradecimiento no gusta de ojos indiscretos.

La Duquesa le mira airada.

Godoy se inclina galantemente.

La Duquesa sonríe despreciativamente.

Luego dos o tres indiferentes reverencias de etiqueta.

Saló la Duquesa.

Godoy muy satisfecho. Llamo hacia una puerta.

La Mozuela sale corriendo por ella. (No se verán más que sus piñecitos, en panorámica, llegando hasta los de Godoy. Una vez allí desaparecerán del campo quedando solos los de Godoy.

Esta última escena despues de irse la Duquesa puede sorprenderse aunque es de efecto para la demostración de la frivolidad y caprichos del favorito.

A L D I A S I G U I E N T E .

El estudio de Goya. Muy simple de composición. Caballete, lienzos, una gran mesa, tres sillas y la cama al fondo. En ella acostado Goya; cerca de el Rosario, la duña de la

Duquesa preparándole una pocima. Goya incorporado en el lecho, sonriente, como si realmente estuviera bueno.

En esta escena resaltará el cuidado escrupuloso que Rosario pone en cuidar al pintor, siguiendo las instrucciones del médico.

Goya por el contrario intentará levantarse etc. demostrando que puede muy bien tenerse en pie.

Planes desarrollando estas cosas.

De pronto Goya pregunta al ama por la Duquesa a la que aun no ha visto desde hace dos días.

La frente de Rosario se nubla. Sabe que su ama va a partir para el destierro. Pero tiene ordenes de no decir nada. Enseguida, dice sonriente que va a venir a verlo de un momento a otro.

"Mientras la Duquesa....."

Por un camino avanza una carroza con dos o tres hombres de a caballo rodeandola. Detras otro vehiculo conduciendo los equipajes.

Dentro la Duquesa con expresión triste, mirando perdidamente delante de si.

Brusca parada de la carroza. La Duquesa se estremece. Han llegado. Desciende, ayudada por sus lacayos.

Goya se sobresalta de alegría al verla entrar.

Rosario la saluda y ^{sale} ~~sale~~ fuera discretamente.

La Duquesa se sienta junto a la cama de Goya.

Planes desarrollando un dialogo entre ambos, sin retules.

Goya, apasionado, le dara las gracias. Transido de amor, además, pues desde su última entrevista con ella, en la cual

85

quedo establecido su mutuo amor, no ha vuelto a verla.

En la Duquesa, parecidos sentimientos. Pero con vaga inquietud y tormento, al saber que va abandonar a Goya y que tal vez no vuelva a reunirse con él.

Goya ha cogido una mano de su amiga,. La besa con pasión.

Plano de la Duquesa mirando triste y conmovida a Goya.
Se levanta. Va a partir.

Tristeza y desencanto en el pintor.

Ella dice que ha de hacer muchas cosas. Que volverá.

Apasionadamente le hace Goya mil preguntas. Podrá verla enseguida, pues se halla muy bien, tal vez pasado mañana se levantará etc etc.

Último adios de la Duquesa de pie junto a la puerta.

Goya en su lecho mirándola irse, embobado.

(Dos maneras de terminar esta 2ª época)

1ª manera.

La comitiva perdiéndose por las frondas de San Antonio, en dirección al destierro.

Rosario muy triste entrando en el estudio.

Goya sin fijarse en ello habla con una enorme locuacidad. ^{Le} Se cuenta proyectos, ilusiones, etc.

De pronto se da cuenta que la vieja ama de la de Alba está llorando. Una lagrime le ha caído en la mano.

El se sobresalta ¿que pasa? ¿porque llora?.

Ella se niega a decirlo.

Insiste tereamente.

Vencida, se le dice todo.

86

Plano de la comitiva yendo por el camino real, fuera ya de los suburbios, en pleno campo.

Antes le habrá antecedido, un americano de la Duquesa, pensativo, triste, como cuando llegó al estudio. Por un fundido encadenado se pasará a la vista general de la carretera por la cual va la comitiva.

Goya se queda estupefacto, como idiotizado. Pero su temperamento brusco se le impone. De un salto se echa fuera de la cama. Pide aprisa sus ropas.

Rosario intenta tranquilizarle: pero es inútil.

Aunque dolorido el cuerpo, comienza a vestirse con desenvoltura relativa. De vez en cuando algún gesto de dolor, indica que la herida no se halla cerrada aún.

Otra vez la carretera pero ya muy lejos de Madrid. (Cortamos aquí un bello paisaje más).

Un caballo a galope. Encima un hombre que se sostiene con dificultad.

Después de dos o tres o más vistas, Goya alcanza el cortejo en donde va la de Alba.

Uno de los hombres le ha visto venir y detiene a los otros.

Goya se tira del caballo.

Mira por la ventanilla.

Primero el gesto de un hombre que pide perdón. Luego una grande alegría en su cara. La portezuela se abre. Una mano de mujer le ayuda a subir. El cortejo se pone en marcha. (Por la emoción y sentimientos expresados en la cara de Goya se comprenderán los de la Duquesa ^{a la cual} que no se verá. Solo su mano

87

ayudando a subir a Goya).

Fundido.

2ª manera.

Goya en su lecho en gran plano expresando la emoción que aquella visita le ha producido. Su imaginación proyecta mil pensamientos venturosos y la próxima felicidad que le aguarda. Aún guardan sus ojos la dulce visión de hace un momento...."

Fundido encadenado.

con el contraste de la cara de la Duquesa, que va en la carroza camino del destierro, recibiendo las sacudidas, que los numerosos baches originan. Expresión de suma tristeza, la mirada vaga, como comprendiendo que todo ha terminado entre los dos, pues sus vidas marchan por muy distintos rumbos, etc. etc. Vista de la carroza marchando de espaldas en medio de una nube de polvo.

Tercera y Última Época

Una soleada tarde del invierno de 1828, en Burdeos. Un solitario paseo en las afueras de la ciudad. Árboles desnudos y, esparcidos a trechos, bancos de piedra.

En uno de ellos se hallan sentados tres o cuatro amigos, ya viejos, de porte distinguido. Uno de ellos es Moratin: los otros son, como él, desterrados españoles del absolutismo.

Conversan cansinamente. Hablen por decir algo. En las lagunas de su charla miran cansinamente hacia el suelo. Moratin con la punta del bastón traza un nombre en la tierra blanda. Una lágrima se presiente en sus ojos.

Los otros ven el nombre escrito y vuelven hoscamente la cabeza.

Moratin con una chispa de ira en los ojos dice unas palabras emergentemente.

Pleno del nombre escrito en tierra "ESPAÑA...." y la punta de un bastón que lo borra nerviosamente.

De pronto, al levantar su cabeza, su cara se ilumina su cara de satisfacción. Ve venir, por allí cerca, a alguien que le es caro. Avise a sus amigos. También ellos se alegran al recibir a aquel personaje.

Pleno de Goya, ya muy viejo, con sus dos pares de gafas apoyado en un bastón. Sigue su camino sin haberse dado cuenta de que allí están sus amigos.

Estos le gritan gesticulando.

Sin darse cuenta prosigue su camino.

Los amigos sonríen. ¡Cómo les va a oír, sin verles, con los años que hace que ha perdido el oído!

Uno de ellos se levanta y va a buscarle.

Se nota enseguida la rudeza de Goya, su carácter empujado por los sinsabores y los años. Apenas le tiende la mano y una perca sonrisa se insinúa en sus labios. Con todo le sigue al encuentro del los otros.

Saludos. Se le nota mas efusivo con Moratin. Este le ofrece un sitio en el Banco. Goya rehusa : tiene que llegar a su casa: ha de trabajar aun algunas horas.

Moratin se decide a acompañarle.

Se echan a andar, de vez en cuando se detienen para decirse algo mas importante y significativo, el modo de los viejos. (El aparato seguirá este ritmo)

Moratin le comunica que ha de presentarle una chiquilla de extraordinario talento, adolescente aun, no llega a los 15 años, pero que aprenda con él, el arte del dibujo. Solo ella, sin maestro, ha ejecutado algunas pruebas muy notables.

Goya que no acepta al comienzo acaba por acceder. (Historicamente Goya conocia ya a Rosario Weis en Madrid, sin embargo consecuentes con nuestro criterio, adelantamos o retrotraemos los acontecimientos porque así conviene al plan general establecido del film que no es documental.)

Moratin de pronto, se da una palmada en la frente. Va a ir ahora mismo a buscar a Rosario y despues le llevaré a casa del pintor.

Rápida despedida.

Goya entrando en su taller. Lienzos, dibujos, dos poltronas junto a un buen fuego de de leños.

Se sienta junto a él y lo estira con unas tenazas. Despues se apoya en el respaldo del sillón sin aparter sus miradas de la lumbre.

Plano de su cara que va quedando como fasciada.

Despues de un breve rótulo sobre su vida pasada y como siempre sucede ante el poder avocador y sugerente del fuego, goya recuerda alguno

de los últimos episodios de su vida.

Plano del fuego que, debilitándose, termina, como el fondo, por hacerse transparente. Como un torbellino comienzan a sucederse las antiguas y queridas visiones: Madrid: su quinta, dos o tres de las imágenes ya relatadas (todo esto a montaje rápido). De pronto en aquel medio transparente como un cristal, la duquesa de Alba, muerta hace tiempo, se le aparece vaporosa, ingrátida, flotando al aire su cabellera y vestiduras como si estuviera en un medio denso y acuoso. Le sonríe de modo anéfeble.

Brasa desesperación y vuelta a la realidad. Se pasa una mano por su frente ardiendo. Mas, poco a poco, vuelta a entrar en su exterior lastimada.

Otra vez se suceden las imágenes del ensueño. Toda la tuberculita de la época pasada. Recuerda y se le aparecen ahora los episodios centrales de su vida. (En breves planos se darán aquí los momentos mas conocidos de la época: invasión francesa, fusilamientos de la Moncloa, hambre de Madrid, Fernando el coberde. Podrá verse también la supuesta aventura con Wellington)

Fundido con el brazo de Goya que se crispa en el brazo del sillón.

Tocan a la puerta. Sobresalto. Mira el fuego cuyos leños están a medio consumir.

Moratin entra con Rosario. Goya apenas repare en ella.

Presentación.

Goya abre desmesuradamente los ojos. Mira fijamente a Rosario. Dos o tres veces se afianza las gafas sobre la nariz y pasa luego su mano por la frente, como para apartar un sueño absurdo. El parecido de Rosario Weiss y su antigua y adorada amiga la de Alba es extraordinario.

Moratin no parece haberse dado cuenta de nada. Curioso por el cuarto u hojas unos dibujos encima de una mesa.

Rosario cohibida ante la curiosidad despertada no sabe que hacer.

Gran plano de ella vista por Goya. Fundido para dejar lugar a la imagen de la Duquesa.

Goya estremeciéndose; para disimular su emoción entabla una conversación cualquiera.

Después de un momento Moratin los abandona.

Comienza la primera clase.

Goya sentado en la poltrona, Rosario dibuja a su lado, sobre un tablero.

Las simpatías fueron mutuas desde el primer momento. La emoción se deja translucir en cada gesto o palabra del pintor.

Rosario candorosamente le mira sonriendo. Uno de los cojines sobre los que se apoye el pintor ha caído por tierra. Rosario lo recoge y se apoya suavemente en él la cabeza de su nuevo amigo. Se dispone de nuevo a dibujar.

Pero Goya atreuyéndole suavemente hacia sí le sienta a su lado. Ella sonríe y habla con tal simpatía que hace sonreír también al pintor.

Con un gran calor este habla a Rosario. Le atrae hacia su pecho. La rubia cabellera de la joven se espesa por los brazos y busto de Goya.

Este sin dejar de hablar se la acaricia suavemente. Como un chispazo recuerda una escena parecida con la Duquesa hace ya muchos años (2ª época)

Gran plano de una mano sarmentosa, temblando, que acaricia la

la joven abellera de Rosario. Goya se mira sus manos y el contraste terrible que hacen, de adolescencia y decrepita vejez, con los rubios cabellos e inmaculada frente de Rosario.

Ha quedado expuesto en líneas generales y concretas el argumento del film.

El autor, en el transcurso del rodaje podrá verter, de acuerdo con las sugerencias del comité algunas escenas y especialmente el final para el que, alternativamente, proponemos otras soluciones que exponemos sucintamente

A) Terminar la tercera época presentando a Goya feliz por el encuentro con Rosario que, a ~~partir~~ partir de entonces no la abandona ya. Revive sus años mozos. Un día estando con Rosario -bien en su taller, bien en un Paseo- cae sobre él el primer presagio de la muerte.

B) Después de la primera lección, tal como la hemos expuesto Rosario promete no abandonar mas el viejo pintor. Se asoman al balcón Al fondo Burdeos dormido. Beso filial y fundido.

C) Prescindiendo de este episodio puede terminarse la película alargando la 2ª época. Toda clase de obstáculos se oponen al amor de la Duquesa y Goya. Sale desterrada la Duquesa. Goya le acompaña. En el camino se rompe el vehículo (Imagen s del episodio narrado por Charles Iriarte). Llegan a Sevilla, donde tampoco pueden realizar su amor que queda ya patente a los ojos del espectador.

El autor dejará la elección de estas u otras soluciones a la
al Comité.

Fin del "scenario"

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

Diccionario Buñuel

XIFRA, J. y FRUCTUOSO, M., *Diccionario Buñuel*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, col. «Luis Buñuel. Cine y vanguardias», 2025, 760 pp.

Ramon Girona¹
Universitat de Girona

El *Diccionario Buñuel* de Jordi Xifra y Manuel Fructuoso no es, como su título podría sugerir a primera vista, una mera herramienta de consulta para aficionados o especialistas. Es, ante todo, un artefacto cultural de naturaleza compleja y ambiciosa: una obra que aspira a ser simultáneamente repertorio enciclopédico, biografía totalizante y estudio crítico integral de uno de los cineastas más influyentes del siglo XX. Con sus cerca de setecientas páginas de documentación minuciosa, este volumen representa la culminación de un esfuerzo de compilación, análisis y síntesis, inédita en la bibliografía buñueliana. No se trata, sin embargo, de una obra que pueda saludarse sin reservas ni matices; como todo proyecto de tal envergadura, presenta luces y sombras, aciertos y limitaciones que merecen ser examinados con detenimiento.

El primer aspecto que llama la atención del *Diccionario Buñuel* es su arquitectura formal. La organización alfabética, lejos de constituir una mera convención editorial, se revela aquí como una declaración de principios metodológicos. Al fragmentar la vida y obra de Buñuel en una serie de entradas —desde “Abismos de pasión” hasta “Virgen María”, pasando por “Amistad”, “Celos”, “Mutilación” o “Sordera”—, los autores optan por una aproximación que privilegia la discontinuidad y la multiplicidad de perspectivas frente a la linealidad cronológica tradicional. Esta estructura tiene virtudes evidentes. Permite al lector acceder directamente a aquellos aspectos que más le interesan, facilita la consulta puntual y evita la forzada progresión narrativa de las biografías convencionales. Pero, más allá de su utilidad práctica, el formato diccionario encarna una concepción particular del conocimiento

1 Dirección de contacto: ramon.girona@udg.edu. ORCID: 0000-0002-8677-9419.

buñueliano: aquella que sostiene que el universo del cineasta —sus obsesiones, sus contradicciones, su peculiar cosmovisión— solo puede aprehenderse a través de un enfoque rizomático, donde cada entrada remite a otras, estableciendo una red de conexiones que reproduce la naturaleza laberíntica del propio objeto de estudio. Los autores demuestran plena conciencia de esta potencialidad. Las remisiones internas tejen una trama de relaciones que convierte la lectura en una experiencia activa, casi detectivesca.

Quizá el logro más notable del *Diccionario Buñuel* sea su capacidad para construir una biografía integral a través de fragmentos aparentemente dispersos. No estamos ante una sucesión de fechas y acontecimientos, sino ante un retrato que emerge de la acumulación de testimonios, anécdotas, declaraciones del propio Buñuel y análisis críticos. Este enfoque tiene profundas implicaciones metodológicas. Al renunciar a la voz unificada del biógrafo que todo lo sabe y todo lo explica, los autores optan por una polifonía que, si bien puede resultar desconcertante para el lector acostumbrado a narrativas más lineales, captura con mayor fidelidad la naturaleza contradictoria y esquiva del personaje. Buñuel, como bien señala el propio diccionario, fue un maestro en el arte del disimulo y de ofrecer pistas falsas. La multiplicidad de voces —la del cineasta, la de sus colaboradores, la de sus amigos, la de los críticos— refleja esta complejidad. Las entradas biográficas se articulan para ofrecer un relato que no se limita a los hitos externos de la carrera del cineasta, sino que penetra en sus contradicciones internas: su machismo confeso frente a su fascinación por personajes femeninos complejos; su ateísmo militante junto a su obsesión por la imaginería católica; su espíritu anarquista coexistente con su vida burguesa meticulosamente ordenada. Es precisamente en este aspecto donde el diccionario trasciende su condición de herramienta de consulta para convertirse en una biografía intelectual y emocional.

Otra de las características (también de las más destacadas) del *Diccionario Buñuel* es su utilización sistemática de citas directas. Buñuel habla constantemente a través de sus propias palabras (extraídas de entrevistas, memorias y correspondencia), y lo mismo hacen sus colaboradores, amigos y críticos. Esta estrategia confiere a la obra una autenticidad documental que evita el riesgo que la voz de los autores se imponga sobre la de los protagonistas. Sin embargo, este mismo recurso plantea cuestiones metodológicas que merecen ser consideradas. La selección y disposición de las citas implica siempre un trabajo de interpretación que el diccionario tiende a naturalizar. ¿Por qué se incluye una cita y se omite otra? ¿Cómo se determina qué testimonios son más fiables o representativos? Los autores parecen confiar en que la acumulación de

fuentes garantiza la objetividad, pero el lector crítico advertirá que toda compilación es también una construcción. El problema se agudiza cuando se trata de las numerosas declaraciones contradictorias de Buñuel. El diccionario las registra escrupulosamente, pero tiende a no tomar partido, dejando que el lector navegue entre versiones encontradas. Esta neutralidad, loable de entrada, puede resultar frustrante cuando se buscan conclusiones más definidas sobre aspectos controvertidos de la vida o la obra del cineasta. Con todo, cualquier postura contraria a esta es defendible, porque, al fin y al cabo, un diccionario, quizás más que cualquier otro género literario, implica que sus autores tomen partido. Y aquí lo han hecho de manera más que sobresaliente.

El *Diccionario Buñuel* realiza su contribución más significativa al establecer, de manera sistemática y detallada, las conexiones entre la peripecia vital del cineasta y su legado fílmico. No se contenta con señalar que Buñuel incluyó referencias autobiográficas en sus películas, sino que documenta minuciosamente cómo experiencias concretas —su educación jesuita, su fascinación infantil por los insectos, su sordera progresiva, su exilio mexicano— se transformaron en imágenes, situaciones y personajes. Esta labor es particularmente valiosa en el caso de aspectos menos conocidos o deliberadamente oscurecidos por el propio Buñuel. El diccionario no rehúye temas incómodos como su militancia comunista (siempre negada por él, pero documentada por la correspondencia), sus amoríos, o las rupturas con amigos y colaboradores. Al hacerlo, contribuye a desmontar la imagen que Buñuel construyó de sí mismo —la del anarquista solitario que solo respondía ante su conciencia— sin caer en el sensacionalismo ni en el juicio moral. Las entradas dedicadas a los actores y colaboradores habituales iluminan la naturaleza del trabajo del calandino, mostrando que su cine fue, mucho más de lo que él estaba dispuesto a reconocer, el resultado de relaciones de colaboración intensas y prolongadas.

Ninguna obra de esta envergadura puede ser exhaustiva, y el *Diccionario Buñuel* no es una excepción. Ciertas áreas reciben mucha atención mientras que otras quedan relativamente desatendidas. La producción literaria de Buñuel, por ejemplo, es tratada con un detalle que algunos lectores podrían considerar excesivo, especialmente si se compara con el espacio dedicado a aspectos más directamente cinematográficos. Más significativa es la relativa escasez de análisis formal de las películas. El diccionario proporciona abundante información contextual —condiciones de producción, reacciones críticas, anécdotas de rodaje—, pero tiende a ser menos generoso en lo que respecta al análisis de la puesta en escena, la composición, el montaje o el uso del sonido. El lector interesado en cómo funciona una película de Buñuel, a nivel puramente cinematográfico, encontrará aquí más preguntas que

respuestas. Esta limitación no es necesariamente un defecto, sino una consecuencia de la naturaleza híbrida de la obra. El *Diccionario Buñuel* es, ante todo, un diccionario de ideas, obsesiones y relaciones humanas; no un tratado de análisis fílmico, aunque, hay que decirlo, los elementos del proceso creativo buñueliano tienen sus propias entradas, por lo que es importante que el lector sea consciente de esta orientación para saber buscar en el volumen.

La erudición desplegada por los autores es, en muchos sentidos, impresionante. Las citas están cuidadosamente referenciadas, la información biográfica es rigurosa, y la contextualización histórica es generalmente sólida. Con todo, esta misma erudición puede resultar, en ocasiones, abrumadora. El lector no especializado podría sentirse desbordado por la avalancha de nombres, fechas y títulos. El problema se acrecienta en las entradas más extensas, como la dedicada a la película *Abismos de pasión*, donde la acumulación de información tiende a diluir la capacidad analítica en favor de la compilación documental. La entrada se convierte así en un archivo de citas y referencias más que en una interpretación coherente de la película y su lugar en la obra de Buñuel. Este exceso de erudición tiene, paradójicamente, el efecto de hacer la obra menos accesible para el público general, al tiempo que la hace muy interesante para el especialista. El *Diccionario Buñuel* se sitúa así en una encrucijada: denso para el aficionado ocasional, quizá no lo suficientemente analítico para el académico especializado. Una situación que, sin embargo, puede haber sido la pretendida por sus autores, a la par que implica un sugerente equilibrio al que no estamos acostumbrados.

Toda obra enciclopédica implica necesariamente una selección, y esta selección constituye siempre una toma de posición sobre el canon. El diccionario que nos ocupa incluye entradas sobre aspectos que van desde lo central hasta lo marginal. Esta inclusión de lo aparentemente menor es una de las virtudes de la obra, pues revela la densidad y complejidad del universo buñueliano. Sin embargo, el criterio de selección no siempre resulta transparente. Estas decisiones, aunque inevitables en cualquier obra de este tipo, habrían merecido una explicitación metodológica más clara por parte de los autores. El lector se queda, a menudo, sin saber por qué ciertos aspectos han sido privilegiados y otros relegados.

El *Diccionario Buñuel* está escrito en un castellano preciso y funcional, que privilegia la claridad informativa sobre el vuelo literario. Los autores evitan el exceso de jerga académica, lo que hace la obra accesible a un público amplio, y tampoco buscan el estilo brillante o la frase memorable. Es un libro que se lee, ante todo,

por la información que contiene, no por la forma en que está escrito. Esta opción estilística tiene sus ventajas y sus costes. Por un lado, facilita la consulta rápida y la localización de datos concretos. Por otro, puede hacer que la lectura continuada resulte algo monótona, especialmente en las entradas más extensas. El *Diccionario Buñuel*, como no podía ser de otra manera, funciona mejor como obra de referencia, de consulta, que como texto para ser leído de principio a fin.

El libro de Xifra y Fructuoso es, sin duda, una obra única y necesaria. Su ambición enciclopédica, su rigor documental y su capacidad para integrar vida y obra lo convierten en una herramienta importante para cualquier estudioso de Buñuel, y en una fuente de consulta muy valiosa para el aficionado interesado en profundizar más allá de las anécdotas superficiales. No obstante, su extensión, su densidad y su estructura fragmentaria pueden resultar disuasorias para el lector ocasional. Su tendencia a privilegiar la acumulación documental sobre el análisis interpretativo puede dejar insatisfecho a quien busca una comprensión más sintética del fenómeno buñueliano. Tal vez el mayor mérito del *Diccionario Buñuel* sea también su mayor limitación: al querer serlo todo —biografía, estudio crítico, repertorio enciclopédico— corre el riesgo de no ser plenamente ninguna de estas cosas.

A pesar de todo esto, estamos ante una contribución mayor a los estudios buñuelianos, seguramente la mayor realizada en décadas. Su carácter exhaustivo y su base documental lo convierten en una obra de referencia obligada durante muchos años. Los amantes del cine de Buñuel tienen ahora en sus manos un instrumento que les permitirá navegar por el complejo universo del cineasta aragonés con una guía que, aunque no exenta de limitaciones, es sin duda la más completa disponible. El *Diccionario Buñuel* no es el libro definitivo sobre el director aragonés —probablemente ese libro no exista ni pueda existir—, pero es, sin lugar a dudas, una pieza fundamental en el esfuerzo colectivo por comprender a uno de los artistas más fascinantes y contradictorios del siglo XX. Su publicación merece ser saludada como lo que es: el fruto de años de trabajo meticuloso y apasionado, y un regalo para todos aquellos que consideran que la obra de Luis Buñuel sigue siendo, casi cuatro décadas después de su muerte, un territorio inagotable de descubrimiento y asombro.

Buñuel lector. Biblioteca, libros, lecturas (1900-1938)

HERRERA, J., *Buñuel lector. Biblioteca, libros, lecturas (1900-1938)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, col. «Luis Buñuel. Cine y vanguardias», 2025, 846 pp.

Emeterio Díez Puertas¹
Universidad Camilo José Cela

Hubo un tiempo en que la historia del cine en España se hacía desde la prensa, los cineclubs y desde el terreno, en el sentido de que nuestros primeros historiadores eran críticos que escribían sobre cineastas y películas de su generación o muy cercanos en el tiempo y, en algún caso, ellos mismos participaban de la creación cinematográfica o bien intervenían en la gestión pública o privada de la industria. Me refiero a Juan Antonio Cabero, Carlos Fernández Cuenca, Manuel Villegas López, Fernando Méndez-Leite von Haffe, José María García Escudero, Fernando Vizcaíno Casas... Era, por otro lado, una Historia Fílmica, centrada en las películas y con apenas bibliografía, pues ellos la estaban creando.

En los años ochenta del siglo pasado, la Universidad comienza a tomar el relevo y los profesores completan la hemerografía y la filmografía con la documentación depositada en los archivos; en especial, el Archivo General de la Administración, pero también el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Centro de la Documentación Histórica de Salamanca, el Archivo Municipal de Madrid, el Boletín Oficial del Estado, Filmoteca Española, etc. Además, esta es una historia que amplía los temas: la censura, los trabajadores, las salas de cine, las relaciones con la literatura, los cines periféricos, la publicidad... La historiografía crece a base de tesis doctorales y, en consecuencia, desde un abordaje «científico» del cine: Román Gubern, Félix Fanés, Teodoro González Ballesteros, Emilio Carlos García Fernández, Joaquín Cánovas Belchí, Lucio Blanco Mallada, Rosa Añover Díaz...

¹ Dirección de contacto: ediez@ucjc.edu. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2206-0480>.

Desde hace unos años, y el libro que aquí reseñamos es un caso ejemplar, esta segunda línea historiográfica ha «descubierto» o se ha topado con los archivos personales. Filmoteca Española tiene la documentación de: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Basilio Martín Patiño, Guillermo Zúñiga, Juan de Orduña, Juan Miguel Lamet, Antonio Drove, Benito Perojo, Bosco Films (Ana Mariscal), Antonio del Amo, José Luis Cuerda, Arturo Ruiz-Castillo o Tornasol Films. En la Filmoteca de Cataluña está la documentación de: Ramón Baños, Albert Gasset, Fructuós Gelabert, José Luis Guarner, Francisco Rovira Beleta o Carlos Durán. Los documentos de Edgar Neville y Miguel de Molina están en la Biblioteca Nacional; los de Adolfo Marsillach, en el Museo del Teatro; los de Bernardo Bonezzi y Waldo de los Ríos, en la Sociedad General de Autores de España...

Toda esta documentación tiene que ver con los ego-documentos. El término fue acuñado originalmente en neerlandés como *egodocumenten* por Jacques Presser en su ensayo *De deugd der onzekerheid* (1958). Los egodocumentos «son aquellas fuentes en las que el investigador se enfrenta a un “yo” [...] que se presenta como el objeto de su propia escritura».²[1] Rudolf Dekker llama ego-documentos a las cartas, los diarios, las memorias, las autobiografías, las crónicas de viajes, los libros de cuentas, las fotografías, las publicaciones, los libros... que se conservan de una persona, y señala que no son solo meras fuentes auxiliares, sino que representan la vía principal para una «historia desde abajo», permitiendo acceder a la subjetividad de individuos que, de otro modo, permanecerían invisibles en los registros oficiales.³[2] En efecto, nuestra propia experiencia con los fondos personales de Manuel Villegas López, Adolfo Marsillach o Miguel de Molina demuestra que por esta vía se puede profundizar, renovar y robustecer la historiografía sobre el cine en España.

El libro de Javier Herrera es el mejor ejemplo. Su punto de partida es el Legado Buñuel, adquirido en 1995 por el Ministerio de Cultura a los herederos del cineasta. Siguiendo la voluntad del director, el archivo se asignó a la Filmoteca Española en 1999, pero con parte de los fondos depositados también en la Residencia de Estudiantes. El legado incluye un amplio archivo con documentación personal, profesional y artística, gran parte inédita, fotografías, guiones, correspondencia (más

2 Citado por DEKKER, R., “Jacques Presser’s Heritage: Egodocuments in the Study of History”, *Memoria y Civilización*, n. 5, 2002, p. 14.

3 DEKKER, R. (Ed.), *Egodocuments and History: Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages*, Hilversum: Verloren, 2002.

de 500 cartas), revistas, recortes de prensa y la biblioteca personal de Luis Buñuel. Esta última documentación es la base de *Buñuel lector. Biblioteca, libros, lecturas (1900-1938)*, de Javier Herrera.

Herrera fue custodio de esta documentación⁴ y, a partir de ella, se ha convertido en uno de los buñuelistas más acreditados, con más de treinta textos abordando la obra del cineasta desde los puntos de vista más variados: las relaciones con Dalí, Tota Cuevas de Vera, Octavio Paz, Luis Alcoriza, Jean-Claude Carrière... su estancia en Estados Unidos, el alcohol, los paralelismos con Almodóvar... Este libro es la primera parte de una investigación que consiste en estudiar la biblioteca personal de Buñuel, compuesta de las más variadas materias en español, francés e inglés. En concreto, en este volumen, Herrera estudia 332 referencias de obras que, desde su infancia hasta su exilio en 1938, más le interesaron e influyeron, como Darwin, Freud, Marx y Engels, Fabre, Sade, Epstein, Aragon y Péret, García Lorca, Ramón Gómez de la Serna o los novelistas rusos.

Herrera sostiene que pocos directores de cine alcanzan el nivel intelectual y cultural de Buñuel. Aunque se le estudia principalmente como cineasta, afirma que Buñuel también debe considerarse un pensador o incluso un filósofo por la profundidad de su obra, y prueba de ello es esa biblioteca y sus lecturas. Explica que alrededor de los 16 años se produce un cambio decisivo en la vida de Buñuel («el gran viraje»): pasa de lecturas más convencionales a otras influencias clave como Darwin, Nietzsche y pensadores afines, que lo alejan de los valores burgueses tradicionales. Más tarde, estas ideas se enriquecen con autores como Freud, Marx o las vanguardias francesas, consolidando su pensamiento crítico y original. Es más, la hipótesis de Herrera es que la clave de la singularidad de Buñuel reside en su intensa afición a la lectura, que alimentó tanto su formación académica como sus proyectos literarios y cinematográficos. Gracias a esa acumulación de conocimientos, especialmente entre 1929 y 1933, Buñuel desarrolló una base cultural amplia (natural, humanística y literaria) que se refleja en sus primeras películas importantes. Además, su carácter bilingüe y su apertura a distintas culturas contribuyeron a su proyección internacional.

Ahora bien, lejos de limitarse a un simple inventario bibliográfico, el libro propone una auténtica biografía intelectual organizada en tres grandes bloques que permiten

4 HERRERA, J., *Luis Buñuel en su archivo: de Los olvidados a Viridiana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2015.

seguir la evolución del cineasta desde su formación temprana hasta la madurez ideológica que precede al exilio.

La primera parte y la más extensa, «Itinerario lector de Luis Buñuel hasta 1938», constituye el núcleo interpretativo del volumen. A través de un recorrido cronológico, se analiza cómo las lecturas acompañaron y moldearon su visión del mundo. Desde la infancia y la adolescencia, marcadas por las llamadas «lecturas peligrosas», la influencia de Galdós, el interés por el evolucionismo y el anarquismo de Kropotkin, o la progresiva desmitificación religiosa inspirada por Renan, hasta los años decisivos en la Residencia de Estudiantes, donde el contacto con Lorca, Gómez de la Serna y las ideas de Freud, Nietzsche o Lautréamont amplió su horizonte intelectual. El paso por París y su inmersión en el surrealismo, con figuras como Breton, Aragon o Éluard y el rodaje de *Un perro andaluz*, culmina en la lectura del Marqués de Sade, definida con acierto como un punto de inflexión decisivo para la gestación de *La edad de oro*. El bloque se cierra con el periodo republicano y el exilio, donde se subraya su compromiso político y se ofrece un exhaustivo análisis de las fuentes textuales y documentales que dieron forma a *Las Hurdes*.

La segunda parte, «Materiales bibliográficos para un catálogo», adopta un enfoque más técnico y archivístico, funcionando como un catálogo razonado de la biblioteca de Buñuel. A partir de fuentes diversas, desde los libros conservados a lo largo de su vida hasta las peticiones a libreros y los fondos de la Filmoteca Española, el volumen reconstruye con precisión qué libros poseyó realmente y cómo se documentan a través de su autobiografía y cuadernos personales.

Finalmente, las conclusiones establecen una distinción fundamental entre la biblioteca material (los libros que se conservan) y la biblioteca documentada (lo que se sabe que Buñuel leyó aunque no se conserve el libro en su biblioteca), proponiendo una lectura sintética de su pensamiento a partir de estadísticas sobre época, lenguas, autores y materias de la biblioteca material y una aproximación a la biblioteca documentada señalando los «cuatro pilares de su sabiduría» (Darwin, Fabre, Marx y Engels, Freud), cohesionados por una persistente «argamasa sadiana», además de sus lecturas de literatura popular, clásicos universales y españoles, textos del movimiento surrealista, etc.

Buñuel lector. Biblioteca, libros, lecturas (1900-1938) se convierte, por lo tanto, en un estudio de referencia que desplaza con acierto el foco habitual de la crítica buñueliana: en lugar de partir de las películas para rastrear influencias, sitúa la lectura como matriz originaria del proceso creativo. Desde sus primeras páginas, el libro

sostiene una tesis clara y coherente: la singularidad de Luis Buñuel como cineasta se explica, en gran medida, por su formación humanística y por una relación intensa, constante y estratégica con los libros.

Uno de los mayores aciertos del volumen es su marco metodológico. El autor no concibe la biblioteca de Buñuel como un simple conjunto de títulos, sino como una auténtica «biblioteca de autor», comparable a las de grandes escritores modernos. Esta perspectiva permite analizar los libros no solo por lo que contienen, sino por cómo fueron leídos: subrayados, anotaciones, huellas de uso y silencios deliberados. La aplicación de herramientas propias de la genética textual al ámbito cinematográfico resulta aquí especialmente fértil y bien justificada, gracias al acceso excepcional al legado bibliográfico del cineasta.

El libro cumple una función decisiva al desmontar la imagen de Buñuel como creador intuitivo o puramente iconoclasta. Por el contrario, se lo presenta como un lector disciplinado, metódico y precoz, cuya actitud hacia los libros se documenta desde la adolescencia mediante diarios, calendarios y listas de lecturas. Este temprano impulso registral (que Herrera define como una «actitud documental») se interpreta con perspicacia como el germen de una forma de crear basada en la acumulación, selección y transformación de materiales culturales.

Especialmente sugerente es la figura del «lector-cazador», tomada de Michel de Certeau y aplicada a Buñuel. Según esta idea, el cineasta extrae ideas de los textos, las descontextualiza, las archiva mentalmente y las reutiliza sin dejar apenas rastro explícito de sus fuentes. Esta hipótesis explica de manera convincente tanto la potencia intertextual de su cine como su conocida resistencia a reconocer influencias, con contadas excepciones como Sade o Galdós.

Desde un punto de vista crítico, puede señalarse que el rigor documental y la densidad teórica del estudio lo convierten en una obra más orientada al ámbito académico que al lector general. La minuciosidad en la descripción de fuentes, testimonios y marcos conceptuales, si bien es uno de sus grandes valores, exige una lectura atenta y familiarizada con los estudios literarios y cinematográficos. No obstante, esta exigencia es coherente con la ambición del proyecto, de la propia colección en la que se publica el libro y con su voluntad de sentar bases sólidas para futuras investigaciones.

En conjunto, *Buñuel lector* no solo amplía el conocimiento sobre la formación intelectual del cineasta, sino que reformula la manera de leer su obra, invitando a entender el cine como un espacio de traducción compleja entre la cultura escrita

y la imagen en movimiento. Se trata, en definitiva, de un libro fundamental para comprender a Buñuel desde la raíz de su pensamiento y para repensar la relación entre lectura, archivo y creación artística en el siglo XX. Si este primer tomo logra diseccionar la génesis de un «pensador», el segundo volumen se perfila ya como una pieza imprescindible para redescubrir a Buñuel en su etapa de madurez.

Escritura para cine. Los guiones de Claudio y Josefina de la Torre

GARCÍA-AGUILAR, A., *Escritura para cine. Los guiones de Claudio y Josefina de la Torre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, col. «Luis Buñuel. Cine y vanguardias», 2025, 370 pp.

Jordi Xifra¹

Universitat Pompeu Fabra

La recuperación de la obra literaria de los hermanos Claudio (1895-1973) y Josefina de la Torre (1907-2002) ha experimentado un notable impulso en el siglo XXI, con ediciones que han puesto al alcance del público su producción narrativa, poética y teatral. Sin embargo, como señala Alberto García-Aguilar en la introducción de este volumen, un aspecto fundamental de su trayectoria creativa había permanecido prácticamente inexplorado: su labor como guionistas cinematográficos. El libro que ahora publica Prensas de la Universidad de Zaragoza, dentro de la Colección «Luis Buñuel. Cine y Vanguardias», viene a llenar ese vacío con un estudio riguroso y sistemático de los guiones que ambos escribieron, fundamentalmente durante la década de 1940.

La obra se estructura en siete capítulos, precedidos de una introducción y seguidos de unas conclusiones que sintetizan los hallazgos más relevantes. El primer capítulo establece la metodología de análisis, lo que resulta particularmente acertado dado el escaso tratamiento filológico que tradicionalmente han recibido los guiones cinematográficos. García-Aguilar parte de una premisa clara: los guiones no son meros instrumentos técnicos subordinados a la película, sino textos literarios con entidad propia que merecen ser analizados con criterios estilísticos y narratológicos. Para ello, el autor propone un esquema de nueve apartados que atienden al género, a los datos de censura, a las estructuras temporales, a la voz narrativa, a la representación del espacio, a la caracterización de los personajes, a los recursos cinematográficos explícitos, a los diálogos y a la música.

1 Dirección de contacto: jordi.xifra@upf.edu. ORCID: 0000-0001-7942-628X.

Este marco teórico se apoya en una sólida fundamentación bibliográfica que incluye tanto los trabajos clásicos sobre narratología cinematográfica (Gaudreault y Jost) como las investigaciones más recientes en torno al guion como objeto de estudio estético (Nannicelli, Price, Sternberg). Particularmente interesante es la discusión que el autor plantea sobre la voz narrativa en el guion, donde se distancia de posturas que niegan la existencia de un narrador en el texto fílmico para abrazar la noción de «meganarrador fílmico» propuesta por Gaudreault y Jost, que media entre la diégesis y el espectador de manera análoga al narrador literario.

El segundo capítulo se dedica a Claudio de la Torre como director de cine y crítico. García-Aguilar traza con precisión su trayectoria, desde sus inicios en la productora Gran Canaria Film en los años veinte hasta su trabajo en los estudios de Paramount en Joinville-le-Pont, donde llegó en 1931. Allí no solo dirigió su primera película, *Pour vivre heureux* (1932), sino que supervisó versiones multilingües y adaptó diálogos al español, en un contexto de producción que el autor describe con detalle. Tras la Guerra Civil, Claudio dirigiría tres largometrajes —*Primer amor* (1942), *La Blanca Paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1943)— y varios cortometrajes, además de participar en la serie *Canciones* impulsada por Saturnino Ulargui. El capítulo se completa con un recorrido por sus colaboraciones periodísticas, especialmente las publicadas como corresponsal en Londres para *ABC*, que demuestran su interés constante por el medio cinematográfico.

Los capítulos tercero y cuarto constituyen el núcleo del libro, dedicados respectivamente al análisis de los guiones de Claudio y de Josefina. En el caso de Claudio, García-Aguilar estudia diez guiones, entre los que se incluyen tanto los que llegaron a rodarse —*Rápteme usted* (1940), *Primer amor*, los cortometrajes *Manolo Reyes y Chufillas*, *La Blanca Paloma*, *Misterio en la marisma* y el documental *Creando riqueza* (1944)— como los que quedaron en proyecto —*Volver a soñar*, *Dora la espía* (coproducción hispano-italiana que sí se filmó pero con guion de De la Torre), *Bajo el sol de Canarias* (escrito con Josefina y Adolfo Luján) y los tratamientos de *Una razón de Estado* (1933) y *Sombras en la ría* (1944).

El análisis de cada guion sigue el esquema metodológico anunciado, lo que permite una lectura comparativa muy útil. Entre los aspectos más novedosos que destaca el estudio se encuentra la adscripción de *Rápteme usted* a la *screwball comedy*, un género que Claudio de la Torre conocía bien y que trasladó al cine español con un humor basado en diálogos absurdos, equívocos y números musicales. Especial atención merece el análisis de *Primer amor*, adaptación de *Aguas primaverales* de Turgueniev, donde García-Aguilar señala cómo la película se inserta en la moda de

las adaptaciones decimonónicas del primer franquismo, pero también cómo Claudio de la Torre incorpora recursos narrativos complejos como los *flashbacks*.

Los cortometrajes *Manolo Reyes* y *Chufillas* son abordados en relación con el género sainetesco y el cine folclórico, mostrando la colaboración de De la Torre con figuras como Rafael de León y Manuel Quiroga. El autor analiza con detalle los fenómenos fonéticos del habla andaluza reflejados en los diálogos y la función de las canciones como parte de la trama, no como mero adorno. *La Blanca Paloma* continúa en esta línea folclórica, pero con un componente melodramático más acusado y una exaltación de las tradiciones andaluzas que el autor contextualiza en la política cultural del franquismo.

Uno de los hallazgos más interesantes del libro es el análisis de *Volver a soñar*, guion escrito con José López Rubio que la censura rechazó en 1943. García-Aguilar reconstruye el expediente censor y señala cómo la decisión de no autorizar el rodaje se debió a la consideración del argumento como absurdo y carente de valor moral, pero también a la presencia de una protagonista que decide criar sola a su hijo — una ruptura de las convenciones sociales de la época— y a la representación crítica de la colonia de Guinea, lejos de la idealización habitual. Este guion, junto con *Bajo el sol de Canarias*, muestra el interés de Claudio por llevar a la pantalla territorios y realidades poco explorados en el cine español de los años cuarenta.

El capítulo dedicado a Josefina de la Torre es igualmente exhaustivo. García-Aguilar traza su trayectoria como actriz, desde sus inicios en el doblaje en Paramount (donde coincidió con Luis Buñuel, con quien mantuvo una relación sentimental) hasta sus intervenciones en películas como *Primer amor*, *Rápteme usted*, *La Blanca Paloma*, *Misterio en la marisma*, *El camino del amor* y *Una herencia en París*. El autor destaca cómo Josefina se especializó en dos tipos de personajes: mujeres con talento musical (aprovechando su formación) y *femmes fatales* que manipulan a su entorno, como en *El camino del amor* o *Una herencia en París*. También se analiza su labor como periodista cinematográfica en *Primer Plano* y *Cámara*, donde publicó más de veinte artículos, en su mayoría entrevistas que acercaban al público las figuras de actores y directores.

Un acierto notable del libro es la clarificación de un malentendido recurrente en la bibliografía previa: la calificación de las novelas que Josefina publicó bajo el seudónimo de Laura de Cominges como «novelas cinematográficas». García-Aguilar demuestra, mediante el análisis de los textos, que estas narraciones no contienen recursos filmicos ni fueron concebidas para su adaptación. La confusión proviene

quizá de que varias de ellas dieron lugar a guiones posteriores, pero no de que estuvieran escritas con ese propósito. El autor diferencia con claridad entre la producción literaria de Josefina y su trabajo como guionista, que se concentró en la adaptación de sus propias novelas.

El análisis de los guiones de Josefina revela una escritora que dominaba los géneros populares y que supo trasladar a la pantalla los arquetipos de la narrativa rosa. *Una herencia en París*, adaptación de *Tú eres él*, se estudia en el contexto de la comedia romántica de los años cuarenta, con especial atención a los recursos cinematográficos empleados (*flashbacks*, sobreimpresiones, planos subjetivos). *La rival de Julieta* y *Matrimonio por sorpresa*, guiones que nunca se rodaron, muestran una evolución en los personajes femeninos, que en ocasiones reivindican su independencia y adoptan modelos de «mujer moderna» cercanos a la *garçonne* de los años veinte. Particularmente original es el análisis de *Un rostro olvidado*, que combina la comedia romántica con elementos del western: la acción transcurre en parte en una isla del Pacífico donde una empresa estadounidense explota recursos naturales y los indígenas viven en condiciones de pobreza, planteando un conflicto de frontera y una crítica velada al colonialismo.

El octavo, no mentir, escrito con Tony d'Algy, supone la única incursión de Josefina en la comedia extravagante, con un humor basado en equívocos, mentiras y situaciones absurdas que recuerda al *screwball* estadounidense. Por último, los guiones policíacos *El secreto de Villa del Mar* y *El caserón del órgano* combinan el género de terror con el policíaco, en una línea que apenas tenía precedentes en el cine español de los años cuarenta. García-Aguilar destaca cómo estos textos recurren a la «falsa casa encantada», a personajes siniestros y a crímenes macabros para crear una atmósfera de terror irracional.

La investigación se distingue por su rigor documental. García-Aguilar ha consultado fondos de archivo de gran valor: el Fondo de Josefina de la Torre en la Casa-Museo de Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (donde se conservan los expedientes de censura), la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional de España y diversas hemerotecas digitales. Este trabajo de archivo le ha permitido localizar versiones de los guiones, cotejar su estado con los expedientes de censura y reconstruir en muchos casos el proceso de escritura y las negociaciones para el rodaje. El manejo de los expedientes censores resulta especialmente revelador, pues muestra las modificaciones que se exigieron (supresión de palabras como «swing» o «querida», eliminación de escenas que pudieran resultar sensuales) y, en el caso de *Volver a soñar*, las razones del rechazo.

Las conclusiones del libro sintetizan los principales hallazgos: la intensa actividad guionística de ambos hermanos en los años cuarenta, su conocimiento de los géneros populares, su capacidad para adaptar sus propias obras al cine, el carácter técnico, pero también literario de sus guiones, y los obstáculos que la censura y las limitaciones financieras opusieron a muchos de sus proyectos. García-Aguilar destaca cómo los guiones analizados constituyen un corpus coherente que merece ser estudiado por sí mismo, no solo como prefiguración de películas, y cómo su análisis contribuye a una imagen más completa de la trayectoria literaria de Claudio y Josefina de la Torre.

En suma, *Escritura para cine* es una obra rigurosa y novedosa que viene a llenar un vacío en los estudios sobre dos figuras fundamentales de la cultura española del siglo XX. El libro no solo ofrece un análisis detallado de unos textos hasta ahora prácticamente inexplorados, sino que también plantea una reflexión metodológica sobre el estatuto literario del guion cinematográfico que trasciende el caso concreto de los hermanos De la Torre. La combinación de un sólido aparato teórico, un trabajo de archivo exhaustivo y una escritura clara y bien estructurada hacen de este volumen una contribución indispensable para los estudiosos de las relaciones entre literatura y cine, del cine español del primer franquismo y, por supuesto, de la obra de Claudio y Josefina de la Torre.

PROPÓSITO Y ALCANCE

BUÑUELIANA, Revista de cine, arte y vanguardias es un anuario de la Fundación Centro Buñuel Calanda, publicado en colaboración con Prensas de la Universidad de Zaragoza, cuyo objetivo es la transmisión del conocimiento a través de la publicación de artículos y textos académicos que analicen las relaciones entre el cine y las vanguardias, entendiendo como tal cualquier movimiento, grupo o minoría que anticipe tendencias artísticas. Asimismo, otro de los propósitos de la revista es dar cabida a aquellos trabajos de investigación focalizados en la obra del cineasta aragonés Luis Buñuel Portolés y convertirla en referente editorial de los estudios buñuelianos, a imagen y semejanza de la colección de libros «Luis Buñuel. Cine y vanguardias» que también publica Prensas de la Universidad de Zaragoza.

La gestión de la revista es una labor colegiada, desarrollada en equipo por un **Comité de redacción** conformado profesores universitarios de diferentes universidades españolas. La revista cuenta, asimismo, con un **Comité científico** conformado por investigadores de reconocido prestigio de diferentes universidades españolas y extranjeras, especialistas en diferentes líneas de investigación en Historia de las Vanguardias artísticas e Historia del Cine. Además, el Comité de redacción recurre a la colaboración de **asesores externos** para desarrollar el sistema de evaluación ciega por pares de todos los artículos que se presentan para su posible publicación en la revista.

La revista podrá contar con las siguientes secciones:

Monográfico. Esta sección persigue abordar el estudio de un tema concreto, distinto cada vez, desde diferentes puntos de vista.

Varia. Esta sección está pensada para poder acoger cualquier investigación sobre cine y vanguardias, siempre que esta sea original e inédita.

Archivos / Documentos. Esta sección pretende recoger artículos que aporten documentación inédita o entrevistas a personas de especial relevancia en los campos de investigación de la revista. Son artículos breves (de un mínimo de 3.000 y un máximo de 5.000 caracteres sin espacios), que no requieren ni de resúmenes, ni de palabras clave, ni de aparato crítico, aceptándose, en todo caso, las notas a pie que se consideren estrictamente indispensables, siempre que se redacten conforme a las normas de edición de la revista.

Los interesados deben enviar sus originales conforme a las normas de edición de la revista antes del **30 de septiembre** de cada año. Una vez cerrado el plazo, los trabajos se someten a un **sistema de evaluación ciega por pares** para el que la revista cuenta con el concurso de **asesores externos**, especialistas en los temas que se proponen. Los trabajos deben contar con dos informes favorables.

Crítica bibliográfica. Esta sección tiene por objeto hacerse eco de las novedades editoriales en Vanguardias artísticas, Historia del Cine y Luis Buñuel. En este caso, es el Comité de redacción

el que encarga, o el que, en su defecto, recibe y evalúa la pertinencia de la publicación de las reseñas, que deben consignarse antes del 30 de septiembre de cada año.

La revista BUÑUELIANA no se identifica con las opiniones o juicios que los autores puedan exponer en sus artículos en uso de la libertad de expresión y no asumirá el pago de ningún derecho de reproducción por las imágenes que los ilustren, de las que son únicos responsables los autores.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Fechas de recepción y aceptación de originales: Los originales, cuya fecha límite de recepción será el **30 de diciembre**, serán revisados por el Comité de redacción y evaluados por dos evaluadores externos especialistas en la materia que valorarán si procede o no su publicación en el número correspondiente a ese mismo año, notificándose a los autores antes del **30 de marzo**.

Textos e ilustraciones: Los artículos deberán ser originales e inéditos y presentarse en su redacción definitiva, podrán ser enviados en español, inglés, francés y tendrán que remitirse por correo electrónico, en un formato de procesador de textos estándar (Microsoft Word para PC y Macintosh). **Su extensión será de entre 4.000 y 8.000 palabras**, incluyendo las notas bibliográficas y el apéndice documental, si lo hubiera. Se añadirá un resumen en español con una extensión máxima de 150 palabras y las palabras clave. A este resumen se añadirán las traducciones del mismo al inglés y al francés. En la primera página figurará exclusivamente el título del artículo, los tres resúmenes y las palabras clave en los tres idiomas. En página aparte figurará el título del artículo, el nombre y apellidos del autor/a o autores, centro científico al que pertenece/n con dirección de contacto, postal o electrónica y número de ORCID (estos dos últimos incluidos en nota al pie). El texto del artículo no podrá llevar identificaciones de autoría o citas en nota al pie que desvelen su personalidad a fin de mantener el anonimato en el proceso de evaluación.

Cuando se citen en el artículo textos de otros autores se utilizarán comillas inglesas “ ”. La cita quedará integrada en el texto cuando tenga menos de cinco líneas. A partir de cinco líneas la cita quedará segregada del texto con una sangría izquierda de 2’5.

Los paréntesis se utilizarán para aportar datos concretos como títulos, fechas o localizaciones (*Un perro andaluz*, 1929). Las acotaciones o comentarios no irán entre paréntesis sino entre guiones —para agilizar la lectura—.

Las ilustraciones no sobrepasarán las **2 páginas**, que a su vez permiten hasta 8 figuras (un máximo de 4 por página), salvo casos concretos que precisen un mayor número; se presentarán en soporte informático (min. 300 ppp JPG/TIF), deberán ir numeradas correlativamente con las correspondientes llamadas en el texto entre corchetes, p. e.: [fig. 1], y, en hoja adjunta, se hará constar dicha relación con los pies correspondientes.

Las imágenes estarán libres de derechos de reproducción y, en caso contrario, los autores deberán presentar los permisos para su publicación y asumir los pagos derivados de ello.

Los originales que no se adapten a estas normas no serán evaluados y se devolverán a sus autores.

Criterios de evaluación: Se considerará que los artículos sean originales e inéditos y que su temática se adapte a la orientación de la revista. Se valorará su aportación e interés; la metodología y resultados obtenidos; si son pertinentes en relación con las investigaciones en curso dentro del área y materia tratadas; si se han tenido en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por otros autores sobre el mismo tema; el rigor en el desarrollo de las argumentaciones y análisis; el uso preciso de conceptos y métodos; la adecuación entre el título y el contenido del artículo; y la corrección lingüística y claridad expositiva.

Textos para la sección Archivos / Documentos: Tendrán una extensión mínima de 3.000 caracteres y máxima de 5.000 caracteres en el formato antes indicado para los artículos. Se podrán acompañar de hasta 3 imágenes y no requieren necesariamente de aparato crítico. Serán revisados por el Comité de redacción que considerará si procede o no su publicación.

Reseñas de libros para la sección de Crítica bibliográfica: Tendrán una extensión máxima de 2 páginas en el formato antes indicado para los artículos y serán revisadas por el Comité de redacción que considerará si procede o no su publicación.

Citas bibliográficas: Las notas a pie de página deberán señalarse con números volados sin paréntesis detrás de los signos de puntuación y se ajustarán a las siguientes normas:

Libros: Autor, Título (en cursiva), Lugar de edición, editor, año, p./pp.

Ejemplo:

SÁNCHEZ VIDAL, A. *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 2000, p.121.

Si esta misma obra volviera a citarse: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 77. En el caso de que el mismo autor tuviese otra referencia bibliográfica y la indicación de las páginas no permitiese distinguir de cuál se trata, se añadirá el año de publicación: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, 2000, p. 77.

En el caso de dos o más autores (y esto es válido para el resto de tipos de cita), figurarán los apellidos y las iniciales de todos ellos, añadiendo una «y» en fuente normal (sin utilizar versales), entre la inicial del penúltimo y el primer apellido del último.

Ejemplo:

GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 52.

Si esta misma obra volviera a citarse: GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 123. En el caso de que la misma coautoría se diese en otra referencia bibliográfica y la indicación de las páginas no permitiese distinguir de cuál se trata, se añadirá el año de publicación: GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, 2021, p. 123.

Ejemplo:

BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida* (edición de J. Xifra), Madrid, Cátedra, pp. 12-14.

Si esta misma obra volviera a citarse: BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 453.

Capítulos de libros: AUTOR del capítulo (apellidos e inicial del nombre en versales), “Título del capítulo” (entre comillas), en (apellidos e inicial del nombre, en fuente normal, del editor/es, coordinador/es de la obra fuente, si figuran), Título de la obra fuente (en cursiva), Lugar de edición, editor, año, páginas que comprende el artículo (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

SÁNCHEZ VIDAL, A., "The Andalusian Beasts", RAEBURN, M, (edit.), en *Salvador Dalí: The Early Years*, London, South Bank Centre, 1994, pp. 145-170.

Si esta misma contribución volviera a citarse: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 160.

Contribuciones en volúmenes de actas de congresos (ponencias y comunicaciones): AUTOR de la contribución (apellidos e inicial del nombre en versales), "Título de la contribución" (entre comillas), en (apellidos e inicial del nombre, en fuente normal, del editor/es, coordinador/es del volumen de actas, si figuran), Título del volumen de actas (en cursiva), Lugar de celebración del encuentro, fechas de la celebración del encuentro, Lugar de edición, editor, año, páginas que comprende la contribución (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

MORALES MARTÍNEZ, A. J., "El proyecto arquitectónico en la Sevilla del Renacimiento. Elementos y condicionantes", en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 341-349, espec. p. 345.

MARTÍNEZ HERRANZ, A. "Luis Buñuel y la masonería", en Ferrer Benimeli, J. A. (coord.), *La masonería española. Represión y exilios*, Actas del XII Symposium Internacional de la Historia de la Masonería Española, Almería, 8-10 octubre de 2009, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010, pp. 1431-1466.

Si esta misma contribución volviera a citarse: MARTÍNEZ HERRANZ, A., *op. cit.*, p. 1456.

Artículos de revista de investigación: AUTOR (apellidos e inicial del nombre en versalita), "Título del artículo" (entre comillas), Nombre de la revista (en cursiva), número de la revista, año, páginas que comprende el artículo (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

ARCE, E., "Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas", *Turia*, n. 13, 1990, pp. 149-178.

Si este mismo artículo volviera a citarse: MARÍAS, F ARCE, E., *op. cit.*, p. 32.

Artículos en prensa periódica: AUTOR (apellidos e inicial del nombre en versalita, si figura), "Título del artículo" (entre comillas), Nombre del periódico (en cursiva), (entre paréntesis, Lugar de publicación, y fecha de publicación, utilizando números romanos para el mes), y página o páginas que comprende el artículo (p./pp.).

Ejemplo:

CASTRO, A., "Concha Méndez recuerda en sus memorias sus siete años de noviazgo con el joven Luis Buñuel", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 20.VIII.2018), p. 45.

Si un libro, capítulo de libro, contribución o artículo se cita en dos notas consecutivas, se resuelve señalando *Ibidem* o *ibidem* (siempre en cursiva, con minúscula, si no va al comienzo de la nota, o al comienzo de frase), y la página que se quiera citar. Si fuese la misma, bastaría con *Ibidem* o *ibidem*.

Citas documentales: La primera vez que se cite un archivo, debe desarrollarse su nombre, añadiendo después, entre corchetes, sus siglas, que serán las que se empleen en otras referencias

posteriores. Después, el fondo o registro, los f./ff.-r/v, incluyendo al final, entre paréntesis, el lugar donde se expidió el documento y la fecha del mismo, utilizando números romanos para el mes.

Ejemplo:

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Gil Panicero, 1380, ff. 82 v-83 r, (Zaragoza, 16-VI-1380).

Filmoteca Española [FE]/Archivo Buñuel [AB] 617, Carta de José Bergamín a Luis Buñuel, ff. 1-2 (Madrid, 23.III.1962)

En el caso de que volviese a citarse un documento de este mismo archivo:

FE/AB, 604, Carta de Julio Alejandro de Castro a Luis Buñuel (México DF, el 1.XII.1971).

Citas de página o sitio web: en este caso, tras el nombre de dicha página en cursiva: la dirección http, deberá indicarse, entre paréntesis, la fecha de consulta, utilizando números romanos para el mes.

En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador: Las mujeres en la vida de Luis Buñuel: Sus amores II (1925-1946) (lbunuel.blogspot.com) (18.XI.2021).

Citas de material audiovisual: Utilizar el nombre del director como autor de la referencia, seguido de la anotación (Director). Como fuente de la referencia debe utilizarse la productora de la película, serie, programa.... Si hay más de una productora, pueden separarse con un punto y coma. Y si se quiere indicar un pasaje concreto de la pieza audiovisual se puede señalar el minutaje.

Ejemplo:

Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados*. [Película]. Ultramar Films. 1 hora 12' 24".

Pruebas de imprenta: Los autores recibirán tan sólo primeras pruebas para su corrección, que se limitará únicamente a las erratas de imprenta o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren significativamente el ajuste tipográfico.

VARIA

Buñuel *online*. Apuntes sobre cinefilia digital en circuitos *mainstream* e informales en España

Gabriel Doménech González

Buñuel y la española: ¿una relación imposible o un paradójico tándem?

Julia Iriarte Vinyas

Pequeño equipaje para Tournage de La Voie lactée:

José María Berzosa en el set de Buñuel

Francisco Javier Fernández Pérez

El festín de los condenados. Huellas de Luis Buñuel en el cine de Francesc Betriu

M.^a Soliña Barreiro y Albert Elduque

Robert Eggers y Luis Buñuel. La utilización del personaje femenino como reflejo de la sexualización y opresión social de una época

Nuria Rodríguez Ladrón

Del realismo a la tragedia flamenca: la influencia del documental buñueliano en la obra musical de Carlos Saura

Irene Alcalá Lizuain

Contexto y producción del film performativo *El orador* (1928), de Ramón Gómez de la Serna

Alicia Grueso Hierro

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

***Goya* (mecanuscrito). Luis Buñuel**

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

CBC

Centro Buñuel Calanda