



BU
ÑUE
LIA
NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

01
2022



BU
ÑUE
LIA
NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

01
2022

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): en trámite

ISSN (digital): en trámite

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*
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*
Arnaud Duprat, *Université Rennes 2*
Pietsie Feenstra, *Université Paul-Valéry Montpellier 3*
Carlos Losilla, *Universidad Pompeu Fabra*
Fernando Gabriel Martín, *Universidad de La Laguna*
Ana Marquesán, *Filmoteca de Zaragoza*
Gonzalo M. Pavés Borges, *Universidad de La Laguna*
Alfonso Puyal Sanz, *Universidad Complutense de Madrid*
Valeria de los Ríos, *Universidad Católica de Chile*
José Luis Sánchez Noriega, *Universidad Complutense de Madrid*
Paul Julian Smith, *City University of New York*
Rob Stone, *University of Birmingham*
Charles Tesson, *Université Sorbonne Nouvelle, París*
Julia Tuñón, *Instituto Nacional de Antropología e Historia, México*
Breixo Viejo, *Columbia University, Nueva York*
Teresa M. Vilarós, *Texas A&M University*
Guy Wood, *Oregon State University*

BUÑUELIANA 01 ÍNDICE

MONOGRÁFICO

LUIS BUÑUEL: TRANSFERENCIAS

Sobre ángeles exterminadores, apocalipsis y otros desamparos (de John Martin a Dino Buzzati). *Agustín Sánchez Vidal* 9

Viaje a la luna de García Lorca, el guion que nunca quiso ser una réplica de *Un chien andalou*. *Ángel Quintana* 29

El gran calavera y Frank Capra. Sobre la influencia del cine de Hollywood en un film dirigido por Luis Buñuel. *Ramon Girona* 45

Peligroso asomarse al interior: perforaciones del sentido en la obra de Luis Buñuel y David Lynch. *Daniel Pérez-Pamies* 67

El decir escénico de Luis Buñuel: inferencias y transferencias (siglos XX y XXI). *Jordi Xifra y Carolina Martínez* 83

VARIA

Sensación, antiperspectivismo y descorporeización de la mirada. Notas sobre la velocidad en la propuesta epistemológica del cine de vanguardia de los años veinte. *M^a Soliña Barreiro González* 113

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

Entrevista con Jean-Claude Carrière. *Amparo Martínez Herranz* 129

Propósito y alcance 151

Normas de publicación 153

MONOGRÁFICO

Luis Buñuel: Transferencias

Sobre ángeles exterminadores, apocalipsis y otros desamparos (de John Martin a Dino Buzzati)

Agustín Sánchez Vidal¹

Universidad de Zaragoza

RESUMEN: En este trabajo se consideran algunos de los antecedentes más desatendidos de *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, en particular aquellos que lo vinculan a Dino Buzzati y —a través de él u otros eslabones— al artista inglés John Martin y su dibujo *The Destroying Angel* (1833). Pero también a sus grabados sobre *El paraíso perdido* de John Milton y otras imágenes apocalípticas que fascinaron a Emily Brontë, cuya novela *Cumbres borrascosas* tanto interesó a Buñuel. Por otra parte, no faltaban actualizaciones de esas temáticas y «angeologías» en el contexto vanguardista español que nutrió al cineasta, jalonando las crisis personales y estéticas que condujeron al surrealismo a compañeros de generación como Federico García Lorca o Rafael Alberti. Además, *The Destroying Angel* servirá como punto de partida para el breve cuento *El fin del mundo* (1944) de Buzzati. Y en otro de los relatos del escritor italiano, *Paura alla Scala* (1949), se desarrolla la claustrofóbica situación de los integrantes de la mejor sociedad milanesa incapaces de abandonar el salón de recepciones de la ópera tras asistir a una función, en notable paralelismo con la película de Buñuel.

Palabras clave: Luis Buñuel, *El ángel exterminador*, John Martin, *The Destroying Angel*, Dino Buzzati.

ABSTRACT: This paper considers some of the most neglected antecedents of Luis Buñuel's *The exterminating angel* (1962), in particular those that link him to Dino Buzzati and -through him or other links- to the English artist John Martin and his drawing *The Destroying Angel* (1833). But also, to his prints on John Milton's *Paradise Lost* and other apocalyptic images that fascinated Emily Brontë, whose novel *Wuthering Heights* so interested Buñuel. On the other hand, there was no lack of updates to these themes and «angelologies» in the Spanish avant-garde context that nurtured the filmmaker, marking out the personal and aesthetic crises that led generation's mates such as Federico García Lorca or Rafael Alberti to surrealism. Additionally, *The Destroying Angel* will serve as a starting point for Buzzati's short story *La fine del mondo* (1944). And in another of the stories by the Italian writer, *Paura alla Scala* (1949), the claustrophobic situation of the members of the best Milanese society, unable to leave the reception hall of the opera after attending a performance, is developed, in notable parallelism with Bunuel's movie.

Keywords: Luis Buñuel, *The exterminating angel*, John Martin, *The Destroying Angel*, Dino Buzzati.

1 Dirección de contacto: agsvidal@unizar.es. ORCID: 0000-0003-0105-2534.

RÉSUMÉ: Cet article examine certains des antécédents les plus négligés de *L'Ange exterminateur* (1962) de Luis Buñuel, en particulier ceux qui le lient à Dino Buzzati et - à travers lui ou d'autres liens - à l'artiste anglais John Martin et son dessin *The Destroying Angel* (1833). Mais aussi à ses gravures du *Paradis perdu* de John Milton et autres images apocalyptiques qui ont fasciné Emily Brontë, dont le roman *Les Hauts de Hurlevent* a tant intéressé Buñuel. D'autre part, les mises à jour de ces thèmes et «angélologies» ne manquaient pas dans le contexte d'avant-garde espagnol qui a nourri le cinéaste, marquant les crises personnelles et esthétiques qui ont conduit des compagnons de génération tels que Federico García Lorca ou Rafael Alberti au surréalisme. De plus, *The Destroying Angel* servira de point de départ à la nouvelle de Buzzati *La fine del mondo* (1944). Et dans une autre des nouvelles de l'écrivain italien, *Paura alla Scala* (1949), la situation claustrophobe des membres de la meilleure société milanaise, incapables de quitter la salle de réception de l'opéra après avoir assisté à une représentation, se déroule dans un notable parallélisme avec le film de Buñuel.

Mots-clés: Luis Buñuel, *L'Ange exterminateur*, John Martin, *The Destroying Angel*, Dino Buzzati.

Hace tiempo que Luis Buñuel ha accedido en la historia del cine al estatuto de un clásico, con reconocimientos que lo sitúan por encima de vaivenes y modas. Pero eso no obsta para que de tanto en tanto se establezcan dentro de su filmografía estimaciones que destacan una etapa por encima de otra o se revalorice algún título específico, debido a circunstancias que subrayan su vigencia.

Ese ha sido el caso de *El ángel exterminador* (1962), muy apreciada por la crítica ya desde su estreno y reivindicada posteriormente por todo tipo de creadores. Sin embargo, su tono un tanto críptico ha venido dificultando la difusión a pie de calle, restringiéndola a los cinéfilos... Hasta que en 2020 llegó la pandemia de la Covid-19 y los consiguientes confinamientos, que remitían a la situación básica de la película.

Como es bien sabido, esta se centra en un grupo de la alta sociedad que, después de asistir en la ópera a una representación de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, es invitado a la mansión de los Nobile, uno de los matrimonios que lo compone. Tras la cena y pasar al salón para oír música, llegado el momento de irse descubren que son incapaces de cruzar el umbral, a pesar de que en apariencia no se interpone ningún obstáculo físico. Los sirvientes desertan de la casa como quien huye de un lugar en cuarentena y con el paso de las horas el cansancio se apodera de los encerrados hasta perder las buenas maneras, mientras en el exterior bulle una revuelta.

Los confinamientos de 2020 ayudaron, sin duda, a hacer creíble el supuesto de la trama más difícil de asumir desde la lógica convencional: que los invitados no abandonen el salón a pesar de que nada parezca impedirselo. Ahora bien, quedarse ahí equivaldría a elevar lo circunstancial al rango de medular, orillando el verdadero

trasfondo de las películas más personales de Buñuel. Estas se articulan a través de mecanismos que tocan nervios muy sensibles, pulsiones irracionales agazapadas en el inconsciente colectivo, a la espera de aflorar a poco que ceda el barniz civilizador que las mantiene a raya. En el caso de *El ángel exterminador* apelan a terrores tan ancestrales como los derivados de las epidemias, naufragios o encierros. Sobre todo cuando se sitúan en un trasfondo apocalíptico, vinculado en este caso a amenazas inducidas por la propia especie humana: en 1962, las armas atómicas, a las que a estas alturas del siglo XXI se suman los desarreglos del planeta a causa del cambio climático.

El objeto de las páginas que siguen no es insistir en la totalidad de esos factores, bien establecidos por los estudiosos en la película que nos ocupa. Por ejemplo, el *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe, *La peste* (1947) de Albert Camus o las epidemias de cólera del siglo XIX, que aún gravitan sobre relatos como *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann. O los disturbios al final de *El ángel exterminador*, percibidos como una premonición de los producidos en 1968, y en especial la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de México D. F., saldada con cuatro centenares de muertos a manos de la policía.

No es en esos aspectos en los que se abundará aquí, ni en diversos materiales reciclados por el realizador aragonés para ampliar el medimetro inicial, como su guion *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, escrito en 1944 y usurpado por Robert Florey en *La bestia de cinco dedos* (1946). Tampoco en los componentes históricos que enlazan el título con el nombre del grupo ultraderechista «El Ángel Exterminador» que aparece en novelas como *La Fontana de oro* (1870) y *Un voluntario realista* (1878) de Benito Pérez Galdós, escritor frecuentado por Buñuel. Ni en cómo pudo influir su amigo José Bergamín, quien recuperó esa denominación para una obra de teatro que pensaba escribir. Según el realizador, le sirvió de inspiración, sustituyendo el de *Los naufragos de la calle Providencia* del esbozo inicial escrito junto a Luis Alcoriza, donde el naufragio funcionaba como parábola de toda una situación social, en la línea del célebre cuadro de Géricault *La balsa de la Medusa* (1819).

Más bien nos centraremos en otros componentes que, sin contradecir los anteriores, se suman a ellos, ahondando en un sustrato de referencias que añaden interesantes matices. Afectan a sintagmas buñuelcosos presentes en buena parte de su filmografía, donde visualizan la frustración del deseo, las zonas más cenagosas de la mente, el mal o el satanismo, hasta desembocar ocasionalmente en lo apocalíptico. Son ingredientes que, en distintas dosis y contextos —juntos o por separado— asoman aquí y allá. Por ejemplo, en los momentos de claro sabor sadiano, desde



John Martin, *El ángel exterminador*, 1836, manera negra y aguafuerte.

Abismos de pasión o *Belle de jour* a *La vía láctea*, por no hablar de proyectos nunca filmados por él, como *El monje* o *Là-bas*. Pero también en películas como *Simón del desierto* o guiones como *Agón*, que rematan con alusiones a sendas catástrofes nucleares. Sin olvidar que en 1967 el cineasta llegó a considerar un proyecto sobre las bombas atómicas norteamericanas caídas por accidente en la localidad almeriense de Palomares.

En el caso de *El ángel exterminador* se le añade otra de las constantes presente ya en su segunda película, *La edad de oro* (1930), con la fiesta celebrada en el palacete de los Marqueses de X. Conecta de modo muy evidente con la organizada en la mansión de los Nobile que se prolonga, a su vez, en las cenas frustradas de *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Pero en ese eslabonado conviene no perder de vista cuál es el factor específico de la película de 1962 ya desde el título, que alude a la Biblia. Por un lado, al ejecutor de una de las plagas enviadas por Yavé contra los egipcios, para matar a los primogénitos de aquellas familias que en sus dinteles no ostentan la señal trazada con la sangre del cordero pascual y que «no permitirá



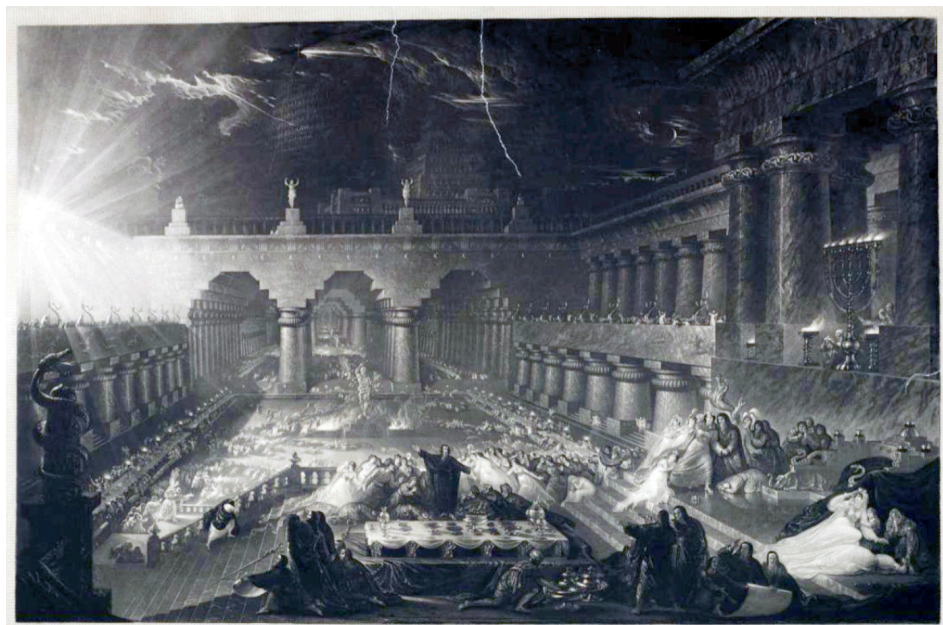
John Martin, *La caída de Babilonia*.

al exterminador entrar en vuestras casas para herir» (Éxodo, 12: 23). Y, por otro, al libro del Apocalipsis (9:11), donde comparece bajo el nombre de Abaddón, que quiere decir «destrucción». Concepto este último recuperado por el pintor inglés John Martin para su grabado *The Destroying Angel* (1833), que suele traducirse al español como *El ángel exterminador*.²

La «manera negra» de John Martin

Lejos de la inmensa popularidad de que disfrutó en su día, hoy John Martin (1789-1854) necesita ser presentado, siquiera sea someramente. En nuestro país no resulta muy conocido fuera de los especialistas, aunque su influencia —ahora un tanto di-

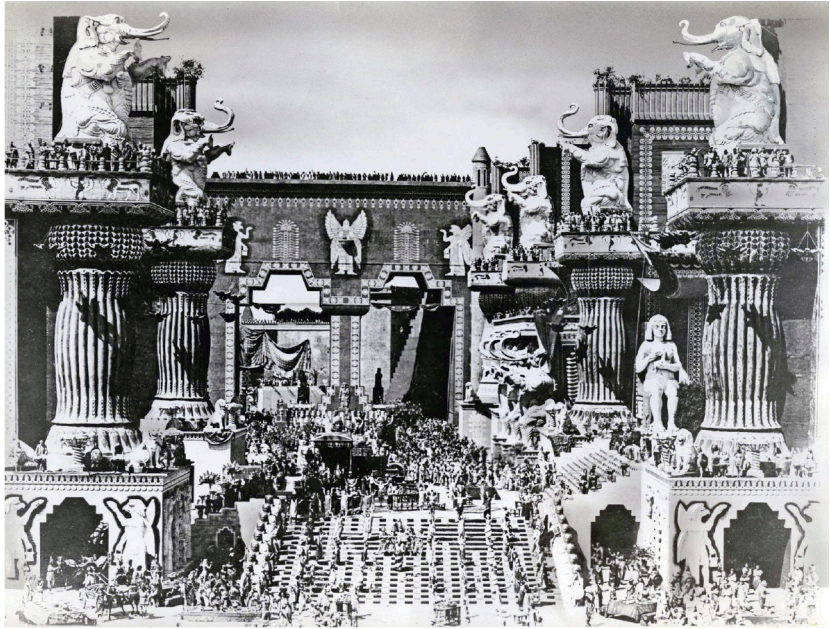
² Así se hizo, por ejemplo, en 2006, en la primera muestra monográfica dedicada a él en España, *John Martin (1789-1854): La oscuridad visible*, centrada en las estampas y dibujos de la colección Michael J. Campbell, que fue su comisario, y compartida por el Centro Cultural Conde Duque del Ayuntamiento de Madrid, la Calcografía Nacional y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para pasar posteriormente al Museo de Bellas Artes de Bilbao.



John Martin, *El festín de Baltasar*, 1826.

fusa— continúe vigente. Sin embargo, en su momento fue un artista que representó como pocos la llamada «estética de lo sublime» que en Inglaterra habían desarrollado William Blake, Wright de Derby, John Flaxman o Johann Heinrich Füssli. A propósito de él se ha podido hablar de «la oscuridad visible» por su maestría en la técnica denominada «manera negra», «mezzo-tinta» o «grabado al humo» que, sobre una dominante oscura, hace aflorar las líneas y superficies luminosas a través de toques muy precisos. Esto le permitió acuñar imágenes visionarias situadas en escenografías tan inquietantes como espectaculares, que influyeron en la pintura, dibujo y grabado, la arquitectura, tramoyas teatrales u operísticas y, posteriormente, también en el cine colosalista.

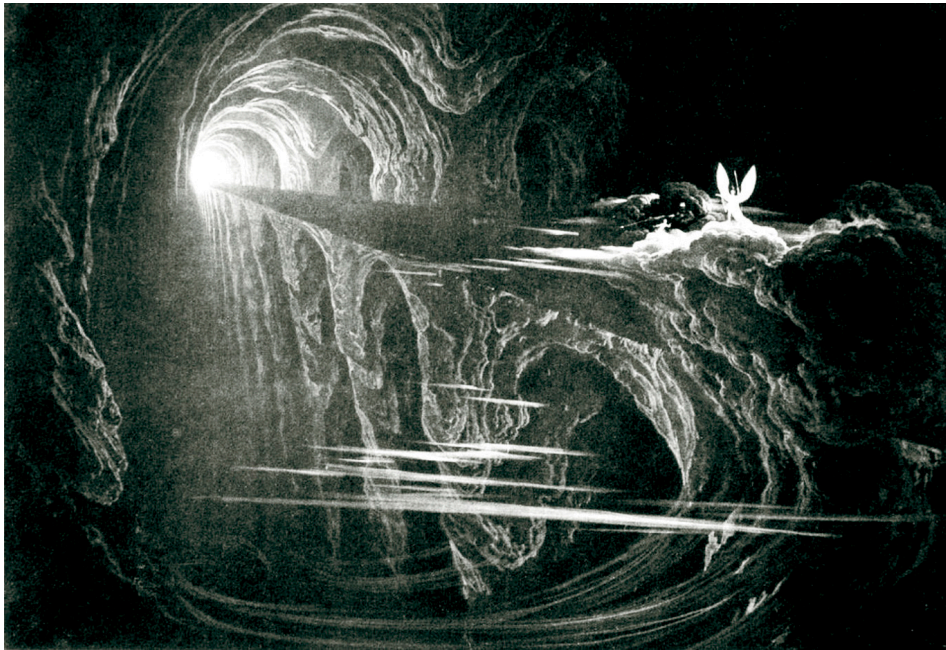
Ese trasfondo —plagado de cuévanos, túneles, abismos, diluvios, masacres u ominosas profecías de destrucción y castigos venidos de las Alturas— se traduce en títulos como *Pandemonium*, *Puente sobre el caos*, *El gran día de la ira*, *El juicio final*, *La apertura del séptimo sello*, *La caída de Babilonia*, *La destrucción de Nínive* o *Satán presidiendo el consejo del infierno*, por citar algunos de los más conocidos. Y le han valido el apodo de *Mad Martin*, al confundirlo con su hermano Jonathan, quien in-



D. W. Griffith, *Intolerancia*, 1916.

cendió de forma premeditada la catedral de York y terminó en un manicomio. Lejos de ello, John Martin, nacido en el año de la Revolución Francesa de 1789, fue amigo de Dickens, Faraday o Turner y se implicó en cuestiones harto racionales, como el alcantarillado y conducción de aguas del Londres coetáneo, anticipándose en un cuarto de siglo a la iniciativa en ese mismo sentido de Joseph Bazalgette en 1859. Intentaba así atajar las terribles epidemias de cólera que suponían para las modernas y hacinadas ciudades de la era industrial el equivalente de la peste en las medievales.

No había en ello tanta contradicción como podría suponerse. Y para comprobarlo basta con examinar su ciclo más influyente, las veinticuatro ilustraciones que entre 1824 y 1827 dedicó al extenso poema de John Milton *El paraíso perdido* (1667). Si en este se liga de forma inseparable la suerte de Satán y la de Adán y Eva, en los grabados de Martin se potencia su poderoso aliento prometeico. El mito sobre el Titán que robó el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres —y fue castigado por ello— ha podido ser visto como una apología de la función técnica. Y la crítica más avisada ha percibido en algunas de las imágenes apocalípticas del pintor inglés un eco de las forjas y herrajes que abundaban en su Northumbeland natal, como



John Martin, *Puente sobre el caos* (de la serie *El paraíso perdido*).

avanzadilla de la revolución del carbón y del acero. Por decirlo de un modo un tanto tosco, el entusiasmo por la técnica derivado del sacrificio prometeico redimiría a la humanidad de la noción del pecado original cometido al probar el fruto del árbol del bien y del mal, prolongando así la rebelión de los ángeles caídos y la estirpe de Satán.

Sea como fuere, esta combinación de escenarios arcaicos y modernos aseguró a John Martin una considerable influencia, que se percibe en numerosos artistas y tendencias como los prerrafaelistas ingleses o los escritores Julio Verne y H. G. Wells. Su popularidad fue tal que sus obras tuvieron que ser protegidas con rejas para mantenerlas a salvo de los admiradores, pasando en algunos casos de cinco mil las personas que pagaron por verlas. En el polo opuesto, sus detractores las denigraron tachándolas de «fantasmagorías», asimilándolas de este modo a las plebeyas proyecciones de linterna mágica. También trataron de rebajarlas al nivel de los lienzos de grandes proporciones exhibidos por los dioramas y panoramas decimonónicos. De hecho, una de sus obras más famosas, *El festín de Baltasar* (1826), fue plagiada en 1833 en una de esas instalaciones, el British Diorama, que alcanzaba



Thomas Cole, *Expulsion. Moon and Firelight*, c. 1828.

los 190 metros cuadrados. Y aunque Martin demandó a la empresa responsable no consiguió clausurarla, siendo reproducida dos años más tarde en otra similar abierta al público en Nueva York.

Estos vínculos con espectáculos populares prepararon su salto a la pantalla de cine, a través de realizadores como Cecil B. De Mille o David W. Griffith. El primero se inspiró en las imágenes del pintor inglés en sus dos versiones de *Los diez mandamientos* (1923 y 1956). Y el segundo urdió la secuencia más espectacular de su película *Intolerancia* (1916) a partir de la citada *El festín de Baltasar*. En la actualidad la influencia de Martin sigue gravitando directamente o a través de sus seguidores, como el fundador del paisajismo estadounidense Thomas Cole, cuya impronta no cuesta reconocer, por ejemplo, en algunas de las escenografías de la serie de *Indiana Jones* dirigida por Steven Spielberg y producida por George Lucas, o en *La guerra de las galaxias* de este.

Pero quizá no resulte tan conocido el impacto que produjo en otros casos, como la familia Brontë, cuyo salón de la casa parroquial en Haworth estaba presidido por



Steven Spielberg, *Indiana Jones y la última cruzada*, 1989.

una reproducción de *El festín de Baltasar*. Charlotte Brontë y sus hermanas Emily y Anne interiorizaron hasta tal punto las imágenes del pintor que entre 1827 y 1834 se inspiraron en ellas para crear los mundos imaginarios de Glass Town (la «Confederación de la Ciudad de Vidrio») y Angria. El propio John Martin aparece en esta última (metamorfoseada en Verdopolis) bajo el nombre de Sir Edward de Lisle.

Buñuel se sentía muy atraído por la que quizá sea la obra más famosa de las hermanas Brontë, *Cumbres borrascosas*, escrita por Emily, e intentó llevarla a la pantalla en distintas ocasiones, no cejando hasta rodarla en México en 1954 con el título *Abismos de pasión*. Enunciado que, por cierto, no es ajeno al más conocido atributo del exterminador: «Por rey tienen sobre sí al ángel del abismo, cuyo nombre es en hebreo Abaddón...» (Apocalipsis, 9:11). Es en ese contexto donde cobra todo su alcance la figura de Alejandro, nombre que recibe el Heathcliff de *Cumbres borrascosas* en dicha versión mexicana. Sus evidentes connotaciones satánicas le llevan a invocar los dominios infernales y a descender hasta la cripta donde yace muerta Catalina. Y de ese modo conecta con la serie de grabados que Martin dedicara a *El paraíso perdido*, actualizando y reforzando la dilatada estela dejada por el poema de Milton.

Pocas obras literarias contribuyeron tanto a reivindicar el personaje de Lucifer y otros rebeldes contra la divinidad, a la zaga del Prometeo de Esquilo y el Capaneo de este trágico griego, recuperado por Dante Alighieri en el decimocuarto canto de su *Divina Comedia*. De ese héroe satánico de Milton derivarán la mayoría de los que a partir del siglo XVIII irán configurando los prototipos románticos que tras Lord Byron cuajarán en corsarios y bandidos, donjuanes, blasfemos y renegados de toda laya. Aún dota de profundidad a relatos como *Frankenstein o el Prometeo moderno* de Mary Shelley, ya que la rebelión de la criatura contra su creador remite a la del hombre —o Lucifer— contra Dios.

El paraíso perdido estará muy presente en la obra de Blake, Schiller, Shelley, Baudelaire y, tras Lautrémont, escritores o artistas que ya conectan con el surrealismo, sin perder de vista el refuerzo nada desdeñable del Marqués de Sade. Y a través de obras como *The Italiano or the Confessional of the Black Penitents* (1797) de Ann Radcliffe, promoverá personajes como su protagonista Schedoni, el religioso que se opone a inquisidores y jesuitas de siniestro trasfondo católico. Tanto, que se ha podido ver en él la influencia del personaje de Ambrosio, cuyas andanzas se habían recogido el año anterior en la novela *El monje* (1796) de Mathew Lewis, que Buñuel adaptó junto a Jean-Claude Carrière con la intención de filmarla (lo que finalmente no llevaría a cabo él, sino Ado Kyrrou, en 1973).

Intermedio español

En la vanguardia hispana de la que se impregnó el realizador aragonés durante su juventud aún repercute prole tan turbulenta, como sucede con los *Cantos de Maldoror* de Lautrémont, que tradujo en 1920 Julio Gómez de la Serna y prologó su hermano Ramón. Los ecos de Milton se perciben todavía a la altura de 1929, año en el que Luis va dejando de lado sus empeños literarios para debutar en el cine con *Un perro andaluz*, cortometraje que desempeñará un papel decisivo en el gran giro hacia el surrealismo de los miembros más inquietos de la llamada «Generación del 27». Es lo que sucede en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, que se abre con un poema titulado «Paraíso perdido». E incluye otros como «El cuerpo deshabitado», anticipando su auto sacramental laico *El hombre deshabitado*, que su autor presentó en 1931 en el Teatro de la Zarzuela al grito de «¡Viva el exterminio, abajo la podredumbre de la escena!». Proclama muy afín a la anterior de *Un perro andaluz* a raíz de su estreno en Madrid, que impresionó vivamente a Alberti, como recordaría en sus memorias:

En medio de estos días y de este campo de batalla, no literaria ya, sino verdadera, apareció, como un cometa, Luis Buñuel. Venía de París, la cabeza rapada, el rostro aún más fuerte, más redondos y salidos los ojos. Llegaba para presentar su primera película, hecha en colaboración con Salvador Dalí [...] Cuando el público, sobrecogido, pidió luego a Buñuel unas palabras explicativas, recuerdo que éste, incorporándose un momento, dijo, más o menos, desde su palco: «Se trata solamente de un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen».³

Alberti no fue el único en recurrir a las iconografías religiosas populares para visualizar su crisis personal, denominando «ángeles» a esos nebulosos ectoplasmas anímicos que otros llamarían «demonios interiores» o a los desarreglos diagnosticados por los freudianos como neurosis, paranoias o complejos. Y una evolución similar se advierte en Federico García Lorca en el ciclo iniciado a partir de 1929 en Nueva York a raíz de su estancia en esa ciudad. Es entonces cuando adopta en sus versos un tono apocalíptico, y también en su teatro, dibujos y el guion de cine *Viaje a la luna*, que viene a ser la respuesta a *Un perro andaluz*, percibida por él como una caricatura suya. Sobre todo tras las feroces críticas de Buñuel y Dalí contra el *Romancero gitano* (1928) y sus composiciones «angélicas» dedicadas a San Miguel, San Rafael o San Gabriel.

Sin embargo, y en el otro platillo de la balanza, conviene recordar que algunos de los hallazgos de *Poeta en Nueva York* estaban implícitos en determinadas imágenes desplegadas en otros romances de su libro de 1928, como esos «ángeles con grandes alas / de navajas de Albacete» de «Reyerta» o el dedicado al martirio de Santa Olalla, en el que «brincan sus manos cortadas». O dibujos de ese mismo año, como «Luzbel». De hecho, en su conferencia *Teoría y juego del duende* (1933), que resumiría más tarde su estética, propugnará la entrega a esa fuerza oscura del *duende*, frente a la más blanca y benévola del ángel —en la acepción andaluza de «tener ángel»—. Evolución cuya clave procedía de la experiencia neoyorquina, durante la cual llevó a cabo una ampliación iconográfica con imágenes de lo que se han llamado «animales fabulosos», inspirados en los Beatos medievales.⁴

3 ALBERTI, R., *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 277-278. En *Sobre los ángeles* hay versos convergentes con la opera prima de Buñuel, como por ejemplo: «perforando tus ojos / largas páas de encono» («El cuerpo deshabitado»); «ruedan pupilas muertas» («Los ángeles sonámbulos»); «una sombra se entrecoge las uñas en las bisagras de las puertas» («Los ángeles feos»); o «una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio» («Los ángeles muertos»).

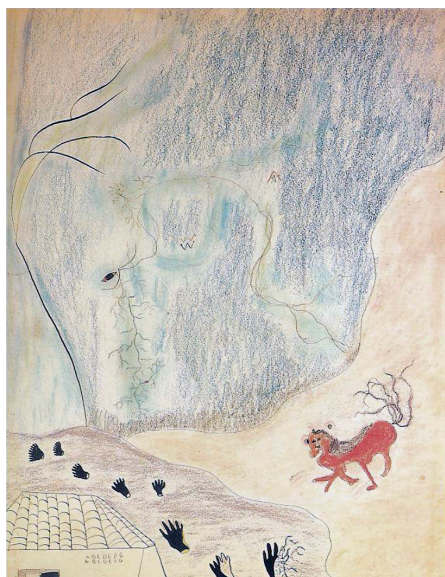
4 En una conferencia impartida en la Residencia de Estudiantes, Pedro Salinas ya había apreciado el influjo de los «Beatos» medievales en *Sobre los ángeles* de Alberti y para encarecer su importancia remitía, entre otros, a José Bergamín (el texto de dicha intervención se publicó en *La Gaceta Literaria* el 1 de enero de 1929).



Beato de El Escorial.



F. García Lorca, *Luzbel*, 1928.



F. García Lorca, *Animal fabuloso y Autorretrato en Nueva York*, 1929-1930.



En algunos de los esbozos lorquianos la bestia de filiación apocalíptica camina junto a un reguero de manos cortadas. En otros merodea entre los rascacielos para trazar un autorretrato del angustiado poeta, convertida en portavoz y trasunto de esa moderna Babilonia, cuyos acantilados de cemento servirán en 1965 a Buñuel para cerrar abruptamente su inconclusa *Simón del desierto*.

El cineasta aragonés aún irá más lejos al detectar ese milenarismo y su raigambre miltoniana subyacente, según él, en una novela como *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. Llegó a plantearse filmarla, pero renunció al proyecto por estas razones:

Bajo el volcán es, como el *Ulises* de Joyce, un monumento máximo a la lengua inglesa. Está basado en otro, *El paraíso perdido* de Milton y, o alcanzas esa dimensión, o es la historia de un borracho. Entre otras cosas, no la voy a hacer porque no la sé hacer. Yo sabría hacer la historia de un borracho, pero me siento incapaz de dar en la película esa dimensión del lenguaje, toda esa transcendencia.⁵

Buñuel calibraba muy bien la dificultad de trasvasar al cine a escritores cuya magia se basa en el uso del lenguaje, como sucede en español con Valle-Inclán, por ejemplo. Pero no se quedaba ahí, percibiendo asimismo el conflicto añadido que suponían las obras literarias fundacionales de algunos idiomas. Ese es el caso de la *Divina Comedia* respecto al toscano y, aunque al cineasta no le entusiasmaba el poema de Dante, tampoco se le escapaba su envergadura. En el idioma inglés tal incidencia quedó reforzada por el precedente de la Biblia del rey James, que a partir de 1611 proporcionó a los anglicanos la posibilidad de leer la palabra divina en la propia lengua. Y, convertida ya en una de sus grandes matrices, troqueló posteriormente algunas de las obras más ambiciosas, desde *El paraíso perdido* de Milton al *Moby Dick* de Herman Melville. Una experiencia que tiene equivalente en otros ámbitos culturales, como el germánico, gracias a la traducción al alemán del libro sagrado por Lutero, pero no en el español, fuera de la poco divulgada Biblia del Oso, vertida a nuestra lengua en 1569 por Casiodoro de la Reina, un monje jerónimo convertido al protestantismo.⁶

5 Palabras del realizador evocadas por Antxon Eceiza en la entrevista publicada en el monográfico *En torno a Buñuel*, al cuidado de Marisol Carnicero y Daniel Sánchez Salas, *Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, n. 7-8, Madrid, agosto de 2000, p. 188. En *El ángel exterminador* el maleficio que desencadena el encierro y luego sirve para desbloquearlo es la *Tocata en La Mayor* de Pietro Domenico Paradisi (1707-1791). Y el anfitrión Nobile muestra lo que llama el «Paraíso de Tebas», una caja que contiene morfina, codeína, laudanina y otros *paraísos artificiales* (por utilizar la terminología de Baudelaire).

6 Además, esas versiones vernáculas germánica y anglosajona contaban con los precedentes de la traducción del obispo Ulfilas al gótico en el siglo IV y la de John Wycliffe al inglés en 1384.

Estas circunstancias nos obligan a hilar más fino a la hora de rastrear sistemas alternativos de transmisión de esos desafíos a la divinidad que transgreden sus mandatos para subrayar la libertad humana, incluso a costa de incurrir en el lado oscuro. La falta de conexión en nuestro país entre la gente del común y las *Divinas palabras* —por invocar el título de Valle-Inclán— reservadas a una casta sacerdotal obligó a utilizar otros cauces. Además de algunos tan obvios como el *Tenorio* de Zorrilla, en el caso de Buñuel la nómina podría hacerse extensiva a universos creativos donde lo cotidiano se trastoca dejando aflorar lo irracional e imprevisto, comprometiendo el orden y designios hasta entonces garantizados por la Providencia. Es lo que sucede en los relatos de Dino Buzzati, por ceñirnos a un ejemplo que nos permite engranar los grandilocuentes escenarios bíblicos de John Martin con los más prosaicos o contemporáneos y con la película *El ángel exterminador*.

El fin del mundo y pánico en la ópera

Buñuel nunca ocultó su aprecio por este escritor denominado a menudo el «Kafka italiano», de quien llegó a considerar al menos dos proyectos de adaptación: en 1963 *El desierto de los tártaros* (novela publicada en 1940) y en 1966 la narración *Siete pisos* (1937). Pues bien, hay otro breve cuento de Buzzati, *El fin del mundo*, cuyo arranque parece inspirado en el aludido grabado *El ángel exterminador* de John Martin:

Un día, hacia las diez de la mañana, un puño inmenso apareció en el cielo de la ciudad. Después se abrió lentamente en forma de garra y se quedó así, inmóvil, como un inmenso baldaquín de la fatalidad. Parecía de piedra y no era piedra, parecía de carne y no lo era, parecía incluso de nube, pero no era nube. Era Dios; y el fin del mundo. Un murmullo que luego se convirtió en lamento y a continuación en aullido se propagó por los barrios, hasta transformarse en una única voz, compacta y terrible, que se alzaba verticalmente como una tromba.

Luisa y Pietro se encontraban en una plazuela acariciada por un tibio sol y rodeada por fantasiosos palacios y jardines. Pero en el cielo, a una vertiginosa altura, se hallaba suspendida la mano. Las ventanas se abrían de par en par entre gritos de desesperación y terror: jóvenes señoras a medio vestir se asomaban a mirar el Apocalipsis mientras el aullido inicial de la ciudad se iba aplacando poco a poco. La gente salía de las casas, por lo general corriendo, sentían la necesidad de moverse, de hacer algo, pero no sabían adónde ir.⁷

7 BUZZATTI, D., *Sesenta relatos*, trad. Mercedes Corral, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 124.



John Martin, *El ángel exterminador*, dibujo.

En ese caos, todos buscan desesperadamente un confesor, lo que no resulta fácil, porque los sacerdotes están ahora muy solicitados y han sido acaparados por los ricos. Incluso han aparecido falsos religiosos que cobran cifras exorbitantes por ejercer su supuesto ministerio, sin garantizar a pesar de ello la salvación eterna. Tales son las cuitas que ocupan a la enfebrecida multitud cuando descubren por la calle a un desprevenido cura. Inmediatamente lo rodean, primero rogándole que los confiese y luego forzándole a ello. Al sacerdote no le queda otro remedio que emprender una maratoniada carrera para absolver a aquella gente de sus pecados. Sin embargo, a medida que parece acercarse la hora del fin del mundo, él mismo está cada vez más angustiado, pues lo que necesita es confesarse, a su vez, y se halla atrapado, concluyendo el cuento con estas palabras suyas: «—¿Y yo? ¿Y yo?— preguntaba a los mil postulantes, voraces de Paraíso. Pero nadie le prestaba atención».

El fin del mundo, publicado originalmente el 7 de octubre de 1944 en el periódico milanés *Corriere della Sera* —del que Buzzati era colaborador— sería incluido posteriormente en el volumen *Paura alla Scala*, editado en 1949 por Mondadori hasta integrar un total de veinticinco relatos, entre ellos el que presta su título al

conjunto. Debido a su considerable extensión parece procedente hacer un resumen más detenido de la trama. Y también por sus innegables semejanzas con la película de Buñuel *El ángel exterminador*.

Miedo en la Scala narra lo sucedido en el famoso teatro de ópera milanés con motivo del estreno en Italia del oratorio *La matanza de los inocentes* del compositor alsaciano Pierre Grossgemüth, que viene precedido de grandes controversias tras escenificarse en París. El libreto está inspirado en el episodio bíblico de la masacre infantil ordenada por Herodes, pero no cuesta reconocer en él una alegoría de los crímenes nazis. A ello se añade su aire profético, que parece prevenir contra los desmanes de una probable revolución y la necesidad de atajarla a tiempo. Por si eso fuera poco, es obra de muy ardua ejecución, con unos decorados y coreografías que algunos han tachado de demenciales.⁸

Hay, por tanto, grandes expectativas y no poca tensión. Para prevenir tumultos se ha organizado un dispositivo especial de las fuerzas de seguridad, atento también a los rumores sobre una secta o grupo político, los Morzi, que conspira para subvertir el orden. Tales zozobras no impiden que el patio de butacas de la Scala presente su habitual ambiente mundano y relumbre como un ascua. Los asistentes aplauden a rabiar y el oratorio resulta ser un gran éxito. En especial su clímax final, cuando los soldados, con sus cascos inequívocamente germánicos, irrumpen en Belén buscando a los niños, para cumplir las órdenes de un Herodes que a esas alturas resulta una clara trasposición de Hitler. Sólo habría faltado que en su palacio pusiera «Oberkommandantur».

En la recepción posterior, que tiene lugar en el gran salón, reservado a la *crème* de la sociedad milanese, se cumplimenta al compositor y se urden todo tipo de intrigas. Pero a medida que corre el champán vuelve a sobrevolar la inquietud a causa de los rumores sobre los Morzi, de quienes se teme alguna acción violenta que prenda la mecha de la revolución. Todo el mundo quiere irse a casa. Sin embargo, y sorprendentemente, nadie lo hace. Ninguno se atreve. Parecen sentirse más seguros allí, entre las autoridades, en un lugar de tanta prosapia como la Scala.

Sólo un viejo músico trata de marcharse, preocupado por la suerte de su hijo, al que cree amenazado por los Morzi. No tardan en disuadirlo de su propósito. Salir de la Scala —le previenen—, y más en traje de etiqueta, no parece aconsejable cuando pende sobre la ciudad la amenaza de los subversivos. Mejor esperar. Pasan las ho-

8 Para el relato *Miedo en la Scala* se sigue aquí la citada edición, *ibidem*, pp. 74-102.

ras y el cansancio va haciendo mella en los asistentes: «Todo pretexto social para permanecer allí se había agotado. La ficción se venía abajo. Sedas, *décolletés*, fracs, joyas, todo el atalaje de la fiesta, adquirieron de pronto la amarga desolación de las máscaras una vez que ha terminado el carnaval, cuando la fatigosa vida de todos los días vuelve a hacer acto de presencia».

Desde la terraza observan la plaza desierta y los coches abandonados, lo que les hace sospechar que sus chóferes han desertado para sumarse a la revuelta. Se dan cuenta de que su ostentación puede costarles cara si los ven desde el exterior, apagan las luces y se acomodan de la mejor manera posible: «Cansados, los hombres y las mujeres, como había pocos divanes, comenzaron a sentarse en el suelo después de extender en él los abrigos para no ensuciarse». Algunos se van aparte, distanciándose de los prohombres y magnates más significados, para mejor ganarse la benevolencia de los Morzi si llegaran a entrar. El ambiente se enrarece por momentos.

Horas más tarde se escucha una explosión y el viejo músico, preocupado por la suerte de su hijo, insiste en irse a casa. Esta vez no se lo impiden. Todos corren a verlo desde las ventanas. Al cruzar la plaza cae desplomado. Creen que lo han tiroteado, pero nadie lo socorre. Expectación. Algo rebulle allí fuera. Se oye ruido. Uno tras otro van apareciendo los operarios encargados de la limpieza que inician su jornada laboral en las calles de Milán. Un barrendero ayuda al anciano a levantarse y a proseguir su camino.

Está amaneciendo y la ciudad regresa a sus afanes cotidianos. También el teatro de la Scala:

Con el alba filtrándose a través de las persianas, se vio entrar con pasos quedos y silenciosos en el salón de descanso a la vieja florista. Una aparición. Parecía que hubiera acabado de vestirse y empolvarse para una velada inaugural y que la noche hubiera pasado sobre ella sin marchitarla: el vestido de tul negro, largo hasta el suelo, el velo negro, las negras sombras rodeándole los ojos, el cestillo colmado de flores.

El relato termina cuando la mujer atraviesa aquella lívida concurrencia y con melancólica sonrisa tiende a una de las asiduas una inmaculada gardenia.

Era inevitable que esta narración de Buzzati estuviera presente en el ánimo de los asistentes al Festival de Salzburgo el 28 de julio de 2016, durante el estreno de la ópera *The Exterminating Angel*, basada en la película de Buñuel, con música del compositor británico Thomas Adès y libreto de su compatriota Tom Cairns. Y así

lo reseñaron algunos críticos. Una especie de rizar el rizo o el bucle, pues —como queda dicho— en *El ángel exterminador* buñuelesco el grupo de amigos reunidos a cenar viene justamente de la ópera.

Coda

Las convergencias, afinidades o influjos que acaban de apuntarse resultan, seguramente, significativos. Pero su mayor interés no radica en las semejanzas meramente iconográficas —o nominales, de los títulos—, sino en la matriz subyacente manifestada a través de tales indicios. Lo que les otorga todo su alcance es la red de conexiones que permiten establecer. Lo contrario equivaldría a quedarse en la superficie de los síntomas, tomando el rábano por las hojas.

Sin ir más lejos, a la luz del entorno semántico de *El paraíso perdido* cobran un sentido más afinado secuencias como la muy sadiana de la moribunda apestada en *Nazarín* (1958). En ella la joven que rechaza los auxilios espirituales del sacerdote protagonista —que le promete la salvación eterna y los dominios celestiales— lo hace reclamando a su amante con las palabras «No cielo, Juan». Y también viene a la memoria la nada ingenua «pastorela» de *La ilusión viaja en tranvía* (1953). En ella, un Lucifer que todavía ostenta sus alas de ángel tirotea a la paloma del Espíritu Santo, lo que le vale ser arrestado por San Miguel y San Gabriel. Ya convertido en Satán, amenaza con usar la bomba atómica y se presenta en el jardín del Edén para tentar a Adán y Eva a los compases de «La donna è mobile», provocando así la expulsión de ambos del paraíso.

Sin sus vínculos con el sustrato que se viene considerando, escenas como estas quedarían reducidas a meros apuntes costumbristas. Y no es el caso. Pues de ese conflicto inicial derivan otras maldiciones y castigos bíblicos —diluvios, éxodos, Babel y Babilonias, plagas, pestes y apocalipsis— que tanto en sus versiones explícitas como en sus actualizaciones modernas ponen en evidencia el carácter mortal de una especie, la humana, que a menudo se siente desamparada, abandonada a su suerte. Y dan lugar a esas reverberaciones que, más allá de esta o aquella coyuntura, otorgan a las películas de Buñuel toda su vigencia.

Viaje a la luna de García Lorca, el guion que nunca quiso ser una réplica de *Un chien andalou*¹

Àngel Quintana²
Universitat de Girona

RESUMEN: Federico García Lorca escribe en otoño de 1929 en Nueva York, un guion para cine, *Viaje a la luna*. Durante muchos años algunos expertos lo consideran una réplica a la película *Un chien andalou* de Luis Buñuel/Salvador Dalí. El presente artículo parte de la idea de que, más allá de si Lorca conociera o no conociera el trabajo de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes, el guion de *Viaje a la luna* propone un camino de exploración de una poética visual basada en el uso de la metáfora que encaja perfectamente con la búsqueda llevada a cabo por Federico García Lorca durante su estancia neoyorquina, en la que pretende buscar diversos puntos de anclaje con una poética de vanguardia que le permita realizar una serie de obras que expresen una relación poética de la escritura en relación con las imágenes y los posibles mundos creados. *Viaje a la luna* es un esbozo de algunas cuestiones que estarán presentes en el teatro de vanguardia que Lorca empieza a escribir en Nueva York, especialmente en *El público*.

Palabras clave: Federico García Lorca, Luis Buñuel, *Viaje a la luna*, *Un perro andaluz*, cine y vanguardias.

ABSTRACT: In the autumn of 1929 in New York, Federico García Lorca wrote a screenplay for the film *Viaje a la luna* (*Journey to the Moon*). For many years some experts considered it to be a replica of the film *An Andalusian Dog* by Luis Buñuel/Salvador Dalí. This article is based on the idea that, regardless of whether Lorca knew or did not know the work of his fellow students at the Residencia de Estudiantes, the script of *Viaje a la luna* proposes a path of exportation of a visual poetics based on the use of metaphor that fits perfectly with the search carried out by Federico García Lorca during his stay in New York, in which he sought to find various points of anchorage with an avant-garde poetics that would allow him to produce a series of works that express a poetic relationship of writing in relation to the images and possible worlds created. *Viaje a la luna* is an outline of some of the questions that would be present in the avant-garde theatre that Lorca began to write in New York, especially in *El público*.

1 El presente artículo se integra dentro de las investigaciones del proyecto I+D+I, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación: *Mundos virtuales en el cine de los orígenes*. PGC2018-096633-B-I00. Algunas de las investigaciones fueron desarrolladas antes por el autor en el libro QUINTANA, À., *Lorca et le cinema*, París, Nouvelles Editions Place, 2019; y en GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana, Granada, Patronato Cultural Federico García Lorca, 2021.

2 Dirección de contacto: angel.quintana@udg.edu. ORCID: 0000-0003-4464-2948.

Keywords: Federico García Lorca, Luis Buñuel, *Viaje a la luna*, *An Andalusian Dog*, cinema and avant-garde.

RÉSUMÉ: Federico García Lorca écrit en automne 1929 à New York, un scénario pour le cinéma, *Viaje a la luna*. Pendant de nombreuses années, certains experts l'ont considéré comme une réplique du film *Un chien andalou* de Luis Buñuel/Salvador Dalí. Cet article part de l'idée que, indépendamment de si Lorca connaissait ou pas le travail de ses collègues de la Residencia de Estudiantes, le scénario de *Viaje a la luna* propose une voie d'exploration d'une poétique visuelle basée sur l'utilisation de la métaphore qui correspond parfaitement à la recherche menée par Federico García Lorca lors de son séjour à New York, dans laquelle il entend trouver divers points d'ancrage avec la poésie d'avant-garde qui lui permet de créer une série d'œuvres qui expriment une relation poétique de l'écriture en relation avec les images et les possibles mondes créés. *Viaje a la luna* est une ébauche de certaines questions qui seront présentes dans le théâtre d'avant-garde que Lorca commence à écrire à New York, en particulier *El público*.

Mots-clés: Federico García Lorca, Luis Buñuel, *Viaje a la luna*, *Un chien andalou*, cinéma et avant-gardes.

El 6 de junio de 1929 se estrenó en el Studio des Ursulines de Paris, *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En ese preciso momento, Federico García Lorca estaba a punto de emprender su viaje a Nueva York. El día 7 de junio, sus amigos le ofrecieron una cena de despedida en Granada. El 11 de junio llegó a Paris, donde sólo pudo estar un día, en el que aprovechó para visitar el Museo del Louvre. Después subió al ferry Calais-Dover, pasó dos días en Londres, antes de embarcarse el 19 de junio, en Southampton, rumbo a Nueva York. El trayecto en barco duró seis días. Esta breve cronología pone de manifiesto que durante el período de tiempo cercano al estreno de *Un chien andalou*, Federico García Lorca no pudo ver la película de Buñuel y Dalí, pero tal como indica Ian Gibson, también es muy difícil no pensar que durante su estancia en Paris no tuviera diversas noticias de su ruidoso estreno.³ A pesar de esto, durante mucho tiempo, algunos críticos como J. F. Aranda han considerado que la película era «un homenaje al amigo Buñuel».⁴ Incluso dentro de ciertos ámbitos de estudio se considera que *Viaje a la luna* no fue más que la respuesta de Lorca a *Un chien andalou*. Este tópico se ha instalado en un cierto imaginario y ha condicionado una cierta lectura o recepción del guion de Lorca, cuya importancia es fundamental dentro de la evolución del poeta.

3 GIBSON, I., *Vida pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 362.

4 ARANDA, J. F., «Surrealismo español en el cine», *Ínsula*, n. 337, diciembre de 1974, p. 19.

Viaje a la luna puede ser considerado como una serie de simples apuntes sobre un hipotético cine imposible, pero también es el germen de una poética que se desplazaría hacia el teatro vanguardista de Lorca, en especial *El público*. El presente texto intenta argumentar cuál es el camino solitario de esta película de Lorca, que en determinados momentos puede cruzarse con la poética de Luis Buñuel a partir de un doble movimiento de influencia y contagio fruto de la convivencia y desarrollo de cierta poética de vanguardia. Mientras Luis Buñuel y Salvador Dalí se proponían romper con la institución cine. A los ojos de Lorca, el cine aparece como una invitación. Es un nuevo medio moderno de expresión artístico, en que es posible llegar a experimentar con múltiples formas de la vanguardia, trabajar rompiendo con las barreras genéricas y poder llegar a establecer un ritmo poético/simbólico mediante las imágenes.

Si planteamos una cronología histórica sobre la génesis de *Viaje a la luna* debemos tener en cuenta que a pesar de que Federico García Lorca no pudo ver *Un chien andalou*, sí que pudo haber leído la reseña del estreno parisino que publicó Eugenio Montes en *La Gaceta Literaria*, en la que escribía: «Buñuel, poeta con palabras, logra aquí con silencios su mejor poema. O creo aún que logra el mejor poema de la lírica española contemporánea».⁵ Tenemos que tener en cuenta que en los círculos de escritores hispanistas *La Gaceta Literaria* era una revista con suficiente prestigio que circulaba cómodamente por las diferentes bibliotecas. Lo más interesante de la reseña de Eugenio Montes radica en la asociación de la película con el concepto de poema, hasta el punto de considerarlo como el poema más vanguardista de la poesía española contemporánea. Si pensamos en *Viaje a la luna* como guion en forma de poema, podemos entender fácilmente el impacto que este texto pudo causar en Lorca. De todos modos, también podemos especular hasta qué punto la idea de encontrar una interdisciplinariedad poética que partiera de la poesía, pasara por el teatro y que finalmente desembocara en el cine podía ajustarse plenamente a la idea vanguardista de concebir el cine como ese elemento clave para la conquista de una nueva poesía.

Algunos autores también han especulado con que Lorca pudo conocer perfectamente el guion de la película un poco antes de que empezara a escribir *Viaje a la luna*. El guion fue publicado en algunas revistas internacionales como *La Révolution Surréaliste*,⁶ en la *Revue du cinéma* o en la revista belga *Variétés*.⁷ Todas estas

5 MONTES, E., «Un chien andalou», *La Gaceta Literaria*, n. 60 (Madrid, 15.VI.1929).

6 El guion de *Un chien andalou* aparece publicado en *La Révolution Surréaliste* (15.XII.1929), pp. 34-37.

7 *La Revue du cinéma* publica el guion en noviembre de 1929, en cambio en *Variétés* aparece el 15 de julio de 1929, siendo la primera publicación que se hace eco de la importancia de la película de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

revistas también pudieron ser leídas por Lorca en las bibliotecas de Nueva York y comentadas en los círculos literarios que frecuentaba.

Sobre la reacción que Federico García Lorca tuvo ante *Un chien andalou* existen diferentes leyendas. La más difundida fue creada por Luis Buñuel en el transcurso de una entrevista con los críticos mexicanos, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent. Donde dijo:

Federico García Lorca y yo estuvimos enfadados por algunos años. Cuando en los años treinta estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también allí, le había dicho: Buñuel ha hecho una *mierdesita* así de pequeña que se llama *Un chien andalou*, y el perro andaluz soy yo. No había nada de eso, *Un chien andalou* era un libro de poemas que escribí.⁸

Si aceptamos la hipótesis de que Lorca consideraba que en la película de Buñuel y Dalí habían llevado a cabo una alusión poética a su amistad durante los años de la Residencia de Estudiantes, quizás fuera posible llegar a pensar que el poeta decidió responder con una réplica codificada en su mismo lenguaje fílmico. Esta lectura de carácter biográfico sería muy limitada, por que tal como indica Ana María Gómez Torres: «Si la incursión de Lorca en la escritura cinematográfica tuvo como detonante esta conciencia, el resultado, indudablemente, trascendió con mucho la circunstancia biográfica que pudo desencadenar su única experiencia en esta modalidad de escritura».⁹ Esta posibilidad de trascender la experiencia de *Un chien andalou* queda también clara en los principios que motivaron la gestación de *Viaje a la luna*, que tienen que ver con la creación de un imaginario basado en un sistema poético de carácter simbólico, cuyo punto de partida se remonta a las conferencias que realiza García Lorca sobre la poética de Luis de Góngora y la posibilidad de llevar a cabo metáforas de carácter visual. Las estrategias estilísticas que se apuntan en *Viaje a la luna* divergen bastante del estilo de *Un chien andalou*. El guion de *Viaje a la luna* posee un escaso desarrollo técnico sobretodo están muy lejos del interesante trabajo de distorsión de los *raccords* en torno al espacio que proponen Buñuel y Dalí. Tampoco encaja con la dimensión que adquiere el relato onírico a partir de saltos temporales hacia el pasado y el futuro que parecen seguir una lógica cinematográfica cercana a los postulados del cine clásico hasta llegar a pervertirlos

8 DE LA COLINA, J. y PÉREZ TURRENT, T., «Entrevista a Luis Buñuel», en *Contracampo*, n. 16, octubre-noviembre de 1980, p. 33.

9 GÓMEZ TORRES, A. M., «El cine imposible de Federico García Lorca», en Anderson, A. A. (ed.), *América en un poeta*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1999, p. 47.

internamente. En el apartado técnico destaca alguna referencia a algunos fundidos encadenados, a algunos primeros planos, pero no hay ningún desarrollo sistemático de cómo debía ser pensada la película.

Partiendo de la distancia que se opera entre el guion de *Viaje a la luna* respecto a la película *Un chien andalou*, resulta más interesante entender la génesis de la escritura del guion de *Viaje a la luna* como el resultado de un proceso marcado por el contacto con una cierta intelectualidad española y mexicana que vivía inmersa en la vanguardia neoyorquina. Una vez instalado en Nueva York, Federico García Lorca conoció a María Antonieta Rivas, una escritora, periodista y destacada activista mexicana en la lucha por los Derechos de la Mujer. Antonieta Rivas visitó a Lorca en la Universidad de Columbia, durante la estancia del poeta en Nueva York en el otoño de 1929, con el propósito de financiar una representación en inglés de *Don Perlimplín* o bien de *Los títeres de cachiporra*. Antonieta Rivas había estado muy implicada en promocionar a José Vasconcelos, su compañero sentimental, a la candidatura presidencial en México. Al ser derrotado Vasconcelos, por un escándalo de fraude electoral, Antonieta Rivas se exilió a Nueva York en septiembre de 1929, donde entró en contacto con la intelectualidad hispana residente en la ciudad.¹⁰ La escritora aparece en dos fotografías muy conocidas con Lorca, una junto a la gran esfera del reloj de sol de la universidad americana, en compañía de otros dos personajes identificados como un pianista de jazz y una bailarina de Hawai. Antonieta Rivas condujo al poeta hasta la casa del pintor y cineasta mexicano, Emilio Amero. Juntos establecieron una gran amistad y frecuentaron el Small's Paradise. También frecuentaron el parque de atracciones de Coney Island donde una de sus atracciones más populares se titulaba *A trip to the Moon*. Se trataba de una montaña rusa, al final de cuyo trayecto aparecían unas mujeres disfrazadas de hipotéticas selenitas, como si fuera una réplica de la película de Georges Méliès. Antonieta estuvo en Nueva York hasta marzo de 1930. Un año después, en marzo de 1931 se suicidó pegándose un tiro en el interior de la Catedral de Nôtre Dame de Paris.

Emilio Amero era básicamente un fotógrafo de vanguardia que participaba de la creación de una modernidad fotográfica mexicana fuertemente influenciada por la existencia de la vida urbana, mecánica e industrial. Amero había llevado a cabo algunas pequeñas revoluciones como la idea de establecer una práctica colaborativa con otros intelectuales, entre los que destaca su contacto con Sergei M. Eisenstein

¹⁰ La vida de María Antonieta Rivas Mercado fue llevada al cine por Carlos Saura en *Antonieta* (1982), interpretada por Isabelle Adjani.

y sobre todo la posibilidad de llevar a cabo la retroalimentación de la sintaxis fotográfica con la de otros géneros artísticos básicamente la pintura, la gráfica y el cine. Amero había rodado un cortometraje abstracto titulado 777, centrado en la fascinación que sentía hacia las máquinas de calcular. El título se originó a partir de la imagen creada cuando los engranajes de la máquina se inmovilizaban componiendo el número 777. En una carta a Manuel Rodríguez Lozano, Antonieta Rivas consideró la obra como «una película purísima».¹¹ 777 no sobrevive pero todo parece indicar que Amero se inspiró en *Le ballet Mécanique* de Fernand Léger y en algunos trabajos del cine abstracto. Amero proyectó la película en su residencia de Nueva York, a Federico García Lorca. El testimonio recogido del propio Amero por Richard Dies, con motivo de la publicación por primera vez, y en inglés, del guion de *Viaje a la luna*, especifica algunos datos sobre las circunstancias de la proyección. A pesar de la inexactitud de muchas ideas, el testimonio de Amero certifica que Lorca escribió muy rápidamente el guion y que su construcción no era fílmica, sino un trabajo plástico de carácter visual, pensado para que algún día Amero pudiera llegar a rodar una película:

Había acabado un cortometraje en 35 mm titulado 777, una película abstracta sobre las máquinas para calcular. El título provenía de una serie de mecanismos que coincidían en el número 777. Una noche en mi casa, Lorca vio la película y se puso a hablar de cine. Me habló de las películas que se producían en España, como *Un chien andalou*, película surrealista de Salvador Dalí. Lorca vio la posibilidad de hacer un guion en la línea de mi película con el uso directo del movimiento. Trabajó en mi casa durante toda una tarde para escribirlo. Cuando tenía una idea, cogía un trozo de papel y la apuntaba, tomando notas según le venían a partir de la inspiración del momento. Es así como solía escribir. Al día siguiente vino de nuevo y añadió unas escenas, lo terminó y me dijo: Tu verás lo que puedes hacer con esto, tal vez sirva para algo. Era algo escrito por un soñador, un visionario, lo que era esencialmente Lorca. Este hecho otorgaba a todo lo que escribía una alta calidad. Todo llevaba la huella de España, incluso sus imágenes. Bernice Duncan que lo ha traducido este año en inglés lo considera como una mezcla entre Picasso y Céline.

La película era básicamente plástica, sobretodo visual y Lorca intentaba mostrar algunas partes de la vida neoyorquina del modo como él las había visionado. Me dejaba muchas escenas para que las pudiera visualizar, pero en algunos fragmentos, había construido imágenes, lo más complejas que se puedan llegar a realizar.¹²

11 RIVAS MERCADO, A., *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano*, México, Fondo de Cultura Económico, 1973, p. 98.

12 DIES, R., «Trip to the Moon. A Filmscript. Federico García Lorca», en *New Directions*, vol. 18, 1964, pp. 33-41.

Según el primer testimonio de Richard Dies, Emilio Amero empezó a rodar algunas imágenes de la película en Méjico D. F. como modo de protesta contra la muerte del poeta. Sin embargo, la película fue interrumpida y nunca se acabó. Este testimonio que conlleva la idea romántica de rodar la película en homenaje al amigo asesinado, puede ser puesto en cuestión a partir de la propia biografía del fotógrafo y cineasta mexicano. Entre otras razones porque Amero regresó a México en 1930 para encontrar fortuna como cineasta, pero no consiguió materializar su propósito. Sobre este hipotético rodaje existe una fotografía en la que Amero está detrás de una cámara filmando una cama en la que aparecen los números 13 y 22, acción que corresponde con la primera escena del guion de Lorca. Amero regresó a Nueva York en 1936 donde residió hasta 1946, momento en que se instaló en Norman (Oklahoma) donde acabó dando clases universitarias en la Art School Faculty.

El guion de *Viaje a la luna* fue publicado, por primera vez, traducido en inglés, en la revista *New Directions* en 1964, pero estaba basado en una transcripción llevada a cabo por Emilio Armero que presentaba numerosas alteraciones respecto al original.¹³ La primera edición minuciosa en castellano que transcribió, en cierto modo, el guion, fue realizada por Marie Laffranque, que trabajó a partir de unas fotocopias que le proporcionó el director de *New Directions*, completando algunos fragmentos que faltaban a partir de la traducción realizada por Emilio Armero.¹⁴ No fue hasta principios de 1989, cuando la viuda de Armero, Barbara Armero encontró el manuscrito original en su casa de Norman, Oklahoma, ciudad de la que Armero fue miembro de la Art School Faculty. El autógrafo localizado constaba de catorce páginas y estaba prácticamente completo, a excepción de una hoja. El texto presentaba correcciones y párrafos rescritos. La Biblioteca Nacional, con sede en Madrid, adquirió el original, pero la primera edición en la que el texto fue transcrito del autógrafo de Lorca, no apareció hasta 1994, editada por Antonio Monegal.¹⁵ El manuscrito de *Viaje a la luna*, conservado en la Biblioteca Nacional, es un borrador de doce páginas que contienen setenta y una escenas. Las dos primeras hojas están escritas por las dos caras, aunque falta una hoja. La numeración de los apartados no sigue una coherencia lógica. Lorca repite el mismo número en dos ocasiones —23 y el 32— y en otro momento se salta el número 44. En la edición establecida

13 *Ibidem*.

14 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna* [guion cinematográfico], edición e introducción de Marie Laffranque, Loubressac, Braad Editions, 1980.

15 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna* (guion cinematográfico), edición, introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994.

por Antonio Monegal se ordenaron los diferentes apartados hasta llegar a la cifra general de setenta y dos. En 2021, el Patronato Federico García Lorca presentó una edición crítica del texto, a cargo del autor de este artículo, en la que se respetó la numeración original, con todas sus contradicciones. Se partía de la idea de que el juego de cifras es intencionado y forma parte de los juegos internos llevados a cabo con la cabalística de los números. No existe un lapsus en la ordenación de las escenas, sino un juego personal realizado por el propio Lorca.¹⁶

En la larga historia filológica que se ha gestado en torno al manuscrito de *Viaje a la luna*, existe un dato que resulta muy relevante para entender la posición que pudo tener Lorca ante el futuro del texto. Es cierto que la obra recoge un claro deseo orientado hacia el establecimiento de una poética cinematográfica por parte de Lorca, pero no deja de ser intrigante que solo existiera un manuscrito, que el poeta no hiciera ninguna otra copia y que al dejarlo a Emilio Armero pareciera querer desprenderse del mismo. A pesar de que nunca pudo, ni pretendió, montar *El público*, es cierto que Lorca hizo lecturas de su texto. En cambio, en torno de *Viaje a la luna* siempre reinó el silencio, solo en su correspondencia más íntima, existe una pequeña alusión alegórica al guion en una carta a Salvador Dalí, fechada en Granada en verano de 1930: «Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como una pequeña película que he hecho con un poeta negro de Nueva York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas».¹⁷

En los años de la vanguardia fueron muchos los poetas que se convirtieron en cineastas con guiones y sin películas. De forma paralela al trabajo de Lorca, podemos situar por ejemplo, los guiones no materializados de Antonin Artaud, un caso muy interesante porque entendió que el cine podía llegar a ser una especie de galvanización del arte para dar soporte a algunas de las supuestas estrategias de su *Théâtre de la cruauté*.¹⁸ La existencia de guiones sin película, nos lleva a definir el lugar, como objeto único, que puede llegar a poseer el guion, dentro de una hipotética categorización de los instrumentos artísticos. Para comprender la condición del guion como obra podemos partir de la clasificación propuesta por Gérard Genette,

16 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Ángel Quintana..., *op. cit.*

17 GARCÍA LORCA, F., «A Salvador Dalí. Granada verano de 1930», en *Obras completas. Volumen III. Prosa*, Madrid, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996, p. 1173.

18 Existe un compendio de siete guiones de Artaud traducido en castellano por el cineasta Antxon Ezeiza, entre los que está *La coquille et le cleygerman*, llevada al cine por Germaine Dullac. El libro también recoge textos con sus reflexiones sobre el cine. Véase ARTAUD, A., *El cine*, Madrid, Alianza, 2018.

en *L'ouvre de l'art* entre las artes autográficas «surgidas de una práctica manual transformadora» —pintura, escultura, teatro— junto a las llamadas artes alográficas que necesitan de un elemento codificado —la partitura de un tema musical, el plano de una casa para un arquitecto o el guion para el cineasta— que actúa como anotación o reducción de la obra arte. Genette considera que el guion es la «denotación verbal de un objeto no verbal», del mismo modo como lo puede ser la existencia de una receta de cocina respecto a un plato cocinado.¹⁹ Estas anotaciones alográficas no son la obra de arte, pero establecen una especie de construcción virtual de la obra, entendiendo lo virtual a partir de aquello latente. Cuando se realiza la película, el guion queda anulado, resulta invisible o acaba reducido a su simple condición de documento. No obstante, cuando la película no se ha realizado, el guion puede adquirir el valor de obra. Por este motivo el guion de un poeta como Lorca, también puede ser considerado como una obra, del mismo modo que nadie duda que son una obra los grabados de las *Cárceles imaginarias* de Giambattista Piranesi, un arquitecto del siglo XVIII que al no poder materializar sus espacios arquitectónicos imaginarios los plasmaba en sus dibujos.

Como hemos visto, *Viaje a la luna* es un guion cinematográfico numerado en setenta y una acciones o apartados, que descartando las repeticiones intencionadas en realidad son setenta y dos. Resulta muy temerario considerar que cada acción es una escena, porque Lorca no concibe el guion como un hipotético guion técnico, sino como una serie de imágenes que pretenden crear una simbología precisa. No existe un interés por pulir la escritura, ni por crear un dramatismo, ni por redactar unos diálogos. La concepción del guion es el de una obra muda, a pesar que fue escrito en el momento en que Lorca conoció en Nueva York la existencia del cine sonoro. Las diferentes situaciones a veces se encadenan mediante fundidos encadenados y en otras ocasiones presentan un certero trabajo de ritmo interno. A pesar de que algunos autores afirman que existe cierta dimensión del plano como instrumento del montaje, cercana a las conquistas del cine soviético basado en el choque entre dos imágenes, la lectura detallada del texto y de sus oscilaciones dramáticas nos hace entrever que la influencia estética es más compleja. Stephen G. H. Roberts destaca que «aquello que parece atraer a Lorca, es la idea de mostrar una transformación, es decir, el proceso mediante el cual un objeto se transforma en otro o, el momento en que puede ser el mismo y otra cosa a la vez».²⁰

19 GENETTE, G., *L'ouvre d'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 92.

20 ROBERTS, S. G. H., «Federico García Lorca et le cinéma», en *Europe*, n. 1032, abril de 2015, p. 178.

De este modo, la película estaría más cerca de obras como *La glace à trois faces* (1927) de Jean Epstein que de otras películas inmersas en la estética dadaísta como *Entre'Acte* (1924) de René Clair, o surrealista como *La coquille et le cleygerman* (1928) de Germain Dullac, con guion de Antonin Artaud. La lectura del guion deja entrever una visibilidad basada en la preocupación por la expansión de los planos encadenados y, sobre todo, por el ritmo interno entre las imágenes. Así, en alguna parte del guion, parece que el poeta quiera conseguir un ritmo frenético en el devenir de las escenas para construir desde lo filmico una musicalidad cercana a la musicalidad que imprime el ritmo de los versos en la poesía. En ningún momento se vislumbra ningún deseo de utilizar el ralenti o el acelerado, tal como hicieron muchas de las obras del período que estaban preocupadas en poder buscar una nueva experiencia sensorial a partir de las propiedades técnicas del cinematógrafo. En cambio, sí que comparte con algunas obras, el uso de planos ideogramáticos y el recurso de los rótulos con palabras escritas.

En lo que se intuye del guion de *Viaje a la luna*, la nueva experiencia sensorial tiene que aparecer articulada a partir de la puesta en escena, del ejercicio de construcción de los mundos simbólicos que configuran la obra. Tal como acertadamente expresa, Antonio Monegal:

Ante la carencia de una banda sonora, son las imágenes las que hablan por sí mismas, aisladas en contraposición unas con otras. Pero, a pesar de esta primacía de la imagen, hay que tener en cuenta que en *Viaje a la luna* no estamos ante un sistema de libre asociación, ni ante una concepción de los objetos como superficie que no remite a nada más que a sí misma. Las imágenes de *Viaje a la luna* están *cargadas*. Cada una de ellas es el núcleo de una condensación de significado que, puesta en relación con las demás, constituye una pieza en un complejo entramado de metáforas.²¹

Lorca comprende que la narración cinematográfica puede funcionar a partir de una serie de transformaciones no lineales para dar paso a una serie de metamorfosis visuales.

Para entender la deriva conceptual que se inscribe detrás de la propuesta de *Viaje a la luna*, partir de otro concepto que de forma paralela Lorca explora en sus conferencias, el de «imagen poética». Lorca aborda por primera vez dicho concepto en la conferencia que pronuncia en Granada en 1926 sobre Luis de Góngora:

21 MONEGAL, A., «El manuscrito encontrado en Oklahoma», en García Lorca, F., *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, edición, introducción y notas de Antonio Monegal..., *op. cit.*, pp. 15-16.

¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? Limitarse. Hacer examen de conciencia y con su capacidad crítica estudiar la mecánica de su creación. Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas tiene que abrir puertas de comunicación entre todos ellos y, con mucha frecuencia, ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas... La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad.²²

La idea de otorgar una función a la vista por encima de los otros sentidos, sirve para definir la concepción poética que la poesía establece a partir de su relación con las imágenes. La metáfora nace del deseo de suplantar una cosa por otra, pero a diferencia de la vieja poesía en que la metáfora era un ornamento, en el presente, la metáfora parte de la creación de una imagen poética que transfiere un sentido y sirve para unir posibles mundos antagónicos. La metáfora también crea nuevas formas de sentido y abre las puertas a una imaginación que muchas veces se encuentra demasiado atrapada. En su conferencia sobre Góngora, Lorca rompe con la concepción de las metáforas tradicionales para crear nuevas figuras al margen de todo canon para poder, de este modo, lograr mayor eficacia plástica y expresiva. El concepto de imagen poética es clave, por ejemplo, para el establecimiento de un nuevo modelo de teatro en que la dramaturgia pueda surgir del sentido de evocación que generan las diferentes metáforas.

El nuevo teatro debe ir hacia el centro del corazón utilizando nuevas formas capaces de conmover al público para poder dar cuenta de la auténtica realidad escondida, basada en los sentimientos íntimos. En este contexto la idea de la imagen poética, es fundamental para comprender el acercamiento de Lorca hacia el cine. Recordemos que una parte de las ideas expuestas en *El público*, lo deben todo de los apuntes de *Viaje a la luna*. El guion cinematográfico es como un esbozo en que se desarrollan algunas figuras poéticas en torno a la homosexualidad y la frustración del deseo. Durante su estancia en Nueva York, Lorca se libera del cerrado entorno moralista español y decide utilizar una serie de imágenes escénicas que funcionan como un gesto de afirmación pública de su propia homosexualidad.

Desde una perspectiva temática, si queremos entender el conflicto poético que propone *Viaje a la luna* debemos partir de un principio muy claro, planteado por

22 GARCÍA LORCA, F., «La imagen poética de Don Luis de Góngora», en *Obras completas. Volumen..., op. cit.*, pp. 58-59.

Francisco Ruiz Ramón, respecto al teatro de Lorca que suele estar «estructurado en una situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que podemos designar principio de autoridad y principio de libertad».²³ Los intransigentes censuran y coartan la diferencia porque se sienten amenazados, por este motivo, desde la autoridad castran todo lo que no es familiar a su reducida realidad social, política y sexual. En el caso de *Viaje a la luna* este conflicto es sobre todo un conflicto de carácter sexual.

Lorca describe en el guion la lucha de un individuo que se encuentra obligado a ser lo que los demás le obligan, pero ese hecho lo lleva a convertirse en un mártir. Su libertad entra en conflicto con la norma social y este factor afecta a su deseo más íntimo. *Viaje a la luna*, apunta la historia de un personaje que quiere ser libre, despojándose del vestido de arlequín que lo encarcela y que le ha sido impuesto por la autoridad encarnada por el hombre de la bata. El joven deja aparecer su desnudez, reflejada en su desdoblamiento como hombre con venas, que lleva el sistema de la circulación de la sangre dibujado en el cuerpo. Su llegada supone la consagración de la dimensión adulta del protagonista que pasa por la aceptación consciente de su propia sexualidad. La figura del hombre de las venas quiere ser liberadora pero acaba aplastada y muerta entre periódicos abandonados y arenques. La metáfora del traje de arlequín guarda un claro paralelismo con la metáfora de la máscara de *El público*, en la que los instrumentos del teatro actúan como corazas que impiden que los seres muestren su desnudez y por tanto su libertad. La máscara o el traje de arlequín son los recursos del teatro, en cambio el desnudo revela la verdad interior:

23

Gran plano de traje de cuadros sobre una doble exposición de un pez.

24

El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.

25

Gran plano de manos y traje de arlequín apretando con fuerza.²⁴

A diferencia de *El público*, el tema de la libertad en la creación queda apartado del contexto de la obra, aunque el guion empieza planteando dos hipotéticos comien-

23 RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 177.

24 Todas las citas literales al guion de *Viaje a la luna* presentes en el texto provienen de la edición: GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Ángel Quintana..., *op. cit.* p. 36.

zos que el propio autor frustra. Estos comienzos indican un camino que no llega a materializarse. Al inicio Lorca habla de la existencia de un «gusano de seda frente a una hoja en blanco». El gusano es la escritura del poeta que avanza con la certeza de que se producirá un proceso de metamorfosis que desencadenada hacia la pulsión poética: la mariposa en la que se convertirá en un futuro próximo. Esta metamorfosis tiene que ver con el proceso de construcción, antes mencionado, a partir del juego de transformaciones inscrito como camino hacia la escritura fílmica de carácter metafórico. Lorca también es consciente de que vive en mundo en que a los gusanos de seda les sale una cabeza muerta y que de esta sale una luna que acaba cortada, dando paso al dibujo de una cabeza que vomita. Hay un proceso que frustra la creación que impide poder llegar a establecer una reflexión sobre su propia poética, por este motivo el falso inicio del guion acaba en la sección 21 con un letreiro que indica: «No es por aquí». Después de dos intentos, los apuntes de un incierto relato empiezan a emerger hasta la escena 29, en el momento en que el hombre de las venas vence el entorno represivo de las mujeres vestidas de negro, que parecen llorar una muerte o más bien, el nacimiento de una sexualidad que no aprueban.

Tal como reconoce, Pilar Nicolás Martínez, *Viaje a la luna* muestra la cara más agónica del conflicto de la libertad en el amor, «con imágenes enérgicamente violentas y la impresión final de desolación ante la incomprensión general, concretizada en la insensibilidad de los dos jóvenes riéndose ante la tumba del hombre de las venas».²⁵

66

Y estos grifos sobre el hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques.

67

Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto.

68

Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.

69

De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba.²⁶

25 NICOLÁS MARTÍNEZ, P., «Análisis de las relaciones temáticas entre las obras de Federico García Lorca: *Viaje a la luna* y *El público*», en *Península. Revista de estudios ibéricos*, n. 3, 2006, p. 268.

26 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana..., *op. cit.*, pp. 42-43.

Esta angustia por lo sexual queda reflejada en un guion que no cesa de crear una especie de desasosiego al espectador por el modo como encadena una serie de imágenes tensas en las que aparecen seres aterrados, cuerpos desmembrados, sexos amenazantes o seres que no cesan de vomitar. Muchos de los ejemplos ilustrativos de esta poética ya están presentes desde los primeros instantes del guion:

4

Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua.

5

Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo.

6

Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final.

7

Vista de Broadway de Broadway de noche con movimiento de tic-tal. Se disuelve en el anterior. [...]

14

Caída rápida por una montaña rusa de color azul con doble exposición de las letras *Socorro Socorro*

15

Cada huella de *Socorro Socorro* se disuelve en la huella de un pie.²⁷

El universo diegético donde parece desarrollarse la pesadilla onírica propuesta por *Viaje a la luna* es Broadway, un espacio frenético, marcado por el movimiento que parece querer asociarse a la modernidad, a las máquinas. Desde esta perspectiva el universo subyacente que existe en el guion establece una clara conexión con algunas de las imágenes poéticas condensadas en *Poeta en Nueva York*. Así por ejemplo los seres vomitando en la visión de Coney Island del poema *Paisaje de la multitud que vomita* pueden asociarse a la montaña rusa del acto número 14, marcada por una exposición del grafismo *Socorro, Socorro*. Un grafismo al que Lorca recurre en diferentes momentos del guion y que revela tanto la situación de pánico del poeta solitario perdido en la pesadilla de la metrópolis como el pavor interior hacia la sexualidad femenina. También es un reflejo de la soledad del poeta ante la metrópolis. Hay un terror hacia el sexo femenino que se pone de manifiesto a partir de la intolerancia social y también a partir de la repugnancia que generan las situaciones

27 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana..., *op. cit.*, pp. 33-34.

violentas. El guion revela una fallida relación heterosexual. Después de un beso sensual, el muchacho siente terror y repulsión por el cuerpo femenino, que es descrito metafóricamente por Lorca como una guitarra, en la que una mano corta las cuerdas con unas tijeras. Por este motivo, *Viaje a la luna* apunta la crueldad como elemento castrador, pero también crea una angustia permanente a partir de los vómitos. También emergen una serie de animales repugnantes como sapos, ranas, serpientes de mar o peces agónicos que acabaran convertidos en arengues putrefactos. Otro elemento clave para entender la violencia es la desmembración tanto de las cabezas, como el factor metafórico expresado a través de las manos. Por un lado las manos imponen el principio de autoridad y pueden oprimir, pero por otra parte aparecen en plano general como si fueran mutiladas, independientes al cuerpo. Esta desmembración de los cuerpos evidencia «una sensación de desespero y terror ante la sexualidad femenina y ante el recuerdo de una infancia represiva bajo la vigilancia y castigo de una madre autoritaria».²⁸

En la poesía de Lorca existen una serie de figuras que surgen como símbolos recurrentes y que rebela las tensiones existentes entre la sexualidad, el amor y la muerte. Entre las figuras más recurrentes se encuentran la luna y el pez. Para comprender esta dimensión podemos ver cómo, tal como indica Antonio Monegal, «la luna es el objetivo del viaje y a la vez el vehículo, pues es la luna el vehículo central de la metáfora, el eje alrededor del cual giran, como una órbita insistente las demás variantes».²⁹ La luna es símbolo, en la obra de Lorca, de la muerte y tanto en *Viaje a la luna*, como en *El público* encuentra una extensión en los personajes de Elena y Selena. Cuando la luna no está presente, la figura de Elena sirve para suplantarla. Elena puede ser vista como la transfiguración mitificada de la mujer, pero también como un ser con una fuerte carga negativa, marcada por su ambición, el egoísmo y la crueldad.

Frente a la luna redonda aparece la forma alargada del pez, cercano a la navaja. Es evidente que la figura de la navaja tiene connotaciones fálicas, mientras que la luna revela la idea de la feminidad, pero también esconde alguna cosa de la pulsión que lleva a la frustración sexual y a la muerte. El juego entre luna y navaja puede remitir a la apertura de *Un chien andalou*, pero la metáfora de los peces e incluso la integración entre la luna y el pez en la figura del pez luna son figuras omnipresentes en la obra de Lorca. Incluso podemos suponer la tesis contraria de que fueron Dalí y

28 GÓMEZ TORRES, A. M., «El cine imposible...», *op. cit.*

29 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, edición, introducción y notas de Antonio Monegal..., *op. cit.*

Buñuel quiénes en *Un chien andalou* se inspiraron en figuras poéticas provenientes del universo lorquiano. En *Viaje a la luna*, uno de los momentos clarividentes que definen la atracción y miedo a la luna es este fragmento del guion, protagonizado por tres personajes que son tratados de forma más extensa en la figura de los tres hombres presentes en *El público*:

43

Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita.³⁰

Atracción y repulsión, miedo y frustración, pulsión de vida y terror ante la muerte. Todos estos elementos son el gran sustrato de *Viaje a la luna*, una obra esbozada que no se concretó nunca en vida del poeta.

En 1998, con motivo de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento del escritor, el pintor y escenógrafo catalán, Frederic Amat que había trabajado en el montaje de *El público*, dirigido por Lluís Pascual, decidió rodar el guion. La productora Ovideo, junto con la Fundación García Lorca, promovieron un largometraje de 18 minutos. En un primer momento, Frederic Amat empezó el rodaje en colaboración con el realizador y periodista, Javier Martín Domínguez, pero discrepan en sus visiones en torno a la obra. Al final, cada autor realizó su propia adaptación, a pesar de que la obra de Frederic Amat tuvo su apoyo institucional y una mayor difusión, entre otras cosas, porque contaba con la presencia de importantes creadores de la escena catalana, como el coreógrafo Cesc Gelabert, mientras que la partitura musical fue compuesta por Pascal Comalade. Frederic Amat intuyó que la visualización del guion le permitía situarse en una interesante encrucijada entre la creación plástica y el cine, asumiendo una lectura personal del guion a partir de un importante trabajo de documentación en el texto de García Lorca. En febrero de 2009, el realizador argentino Fernando Tobar Castro realizó otra adaptación pensada como un trabajo de relectura e interpretación inspirado en la obra de Lorca. Finalmente en febrero de 2021, el Teatre Lliure de Barcelona estrenó una versión teatral dirigida por Marta Pazos.

30 GARCÍA LORCA, F., *Viaje a la luna*, prólogo, anotaciones y estudio crítico de Àngel Quintana..., *op. cit.*, p. 39.

El gran calavera y Frank Capra. Sobre la influencia del cine de Hollywood en un film dirigido por Luis Buñuel

Ramon Girona¹
Universitat de Girona

RESUMEN: El presente artículo se cuestiona la posible influencia del cine de Frank Capra en *El gran calavera*, la segunda película que Buñuel dirigió en México. El texto analiza la trama del film y busca paralelismos con algunas de las películas más representativas de la filmografía capriana. Pero, más allá de algunas coincidencias concretas, el texto plantea que es con el cine del Hollywood de aquellos años y sus estructuras narrativas que conecta *El gran calavera*, a través de sus dos guionistas, Luis y Janet Alcoriza. El filme de Buñuel, finalmente, tampoco es ajeno a los grandes temas que recorren la cinematografía mexicana de aquella época —la nación, la familia, la figura paterna, la búsqueda de los valores esenciales—, que, a su vez, son presentes, también, en el cine de Capra.

Palabras clave: Frank Capra, Luis y Janet Alcoriza, edad de oro del cine mexicano, cine clásico de Hollywood, cine y teatro.

ABSTRACT: This article questions the possible influence of Frank Capra's cinema in *The Great Madcap*, the second film that Buñuel directed in Mexico. The text analyzes the plot of the film and looks for parallels with some of the most representative films of Capra's filmography. But, beyond some specific coincidences, the text argues that it is with the Hollywood cinema of those years and its narrative structures that *The Great Madcap* connects, through its two screenwriters, Luis and Janet Alcoriza. Finally, Buñuel's film is no stranger to the great themes that ran through Mexican cinema at the time —the nation, the family, the father figure, the search for essential values—, which, in turn, are also present in Capra's films.

Keywords: Frank Capra, Luis and Janet Alcoriza, golden age of Mexican cinema, classic Hollywood cinema, film and theatre.

RÉSUMÉ: Cet article interroge la possible influence du cinéma de Frank Capra dans *Le Grand Noceur*, le deuxième film que Buñuel a réalisé au Mexique. Le texte analyse l'intrigue du film et cherche des parallèles avec certains des films les plus représentatifs de la filmographie de Capra. Mais, au-delà de quelques coïncidences ponctuelles, le texte précise que c'est avec le cinéma hollywoodien de ces années et ses structures narratives que *Le Grand Noceur* relie, à travers ses deux scénaristes, Luis et Janet Alcoriza. Enfin, le film de Buñuel n'est pas étranger aux grands thèmes qui

1 Dirección de contacto: ramon.girona@udg.edu. ORCID: 0000-0002-8677-9419.

parcourent la cinématographie mexicaine de cette époque —la nation, la famille, la figure paternelle, la recherche de valeurs essentielles—, qui, à leur tour, sont également présents dans les films de Capra.

Mots-clés: Frank Capra, Luis et Janet Alcoriza, âge d'or du cinéma mexicain, cinéma hollywoodien classique, cinéma et théâtre.

Introducción

El gran calavera (1949) fue, para Luis Buñuel, una película de encargo, después del fracaso de público de su primer film rodado en México, *Gran Casino* (1947), con Jorge Negrete y, como consecuencia de ello, después de estar más de dos años sin dirigir otra película. El encuentro con el productor Óscar Dancigers puso fin a esta sequía. Dancigers le ofreció un contrato que debía proporcionarle una cierta estabilidad laboral, con el rodaje de *Los olvidados* en el horizonte. Pero antes, y en pleno desarrollo del proyecto de *Los olvidados*, Dancigers le encargó el rodaje de *El gran calavera*, un producto cinematográfico de género, bien insertado en la industria cinematográfica mexicana de aquellos años, que vivía su Época de Oro.²

El gran calavera es un film al servicio de su actor principal —y también productor— Fernando Soler. Miembro de una saga de artistas, actor competente y reconocido, Soler había previsto dirigir, también, la cinta, pero, al cabo, consideró demasiado trabajo asumir esta faceta y pidió a Dancigers: «un director: el que fuese, con tal que funcionara técnicamente».³

¿Cuál fue el resultado? Un gran éxito popular que permitió a Buñuel superar el fracaso de la cinta con Negrete y acometer con más tranquilidad *Los olvidados*, que se convertiría en uno de los filmes más importantes de su etapa mexicana y del cine en general.

Con el tiempo y a falta de otro reconocimiento —la cinta no está, ciertamente, entre las que se han reconocido, tradicionalmente, como más importantes realizadas por Buñuel en México—, alguien ha planteado que *El gran calavera* es una película cercana a Frank Capra, que desprende, podríamos decir, cierto aire *capriano*, por las obras y los temas más reconocibles y recordados del director estadounidense.

2 «De los 70 films de 1943 a los 125 de 1950, los estudios de México conocen su «época de oro»». Véase PARANAGUÁ, P. A., «El espejismo industrial», en Heredero, C. F. y Torreiro, C. (coords.), *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975)-América Latina*, vol. X, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 233-277, espec. p. 236.

3 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 1993, p. 47.

Así, Miguel Marías, en un breve texto para la revista cinematográfica *Nickelodeon*, salía en defensa de la película y escribía:

Tan precisa como desnuda, sumamente divertida y hasta bienhumorada, y mucho más sutil y compleja de lo que puede parecer a simple vista, *El gran calavera* es, cronológicamente, la más antigua de las obras máximas de Buñuel, y probablemente la más fluida narrativamente, la más afable y la más próxima a Frank Capra de todas las que realizó.⁴

Pero estas son las líneas finales del texto de Marías y el crítico no va más allá con esa interesante propuesta.

Parecería, a primera vista, una conexión casi imposible: el defensor del cine poesía —Buñuel— y uno de los grandes exponentes del cine novela —Capra—.⁵ Pero, claro, conviene situar y entender *El gran calavera* en su contexto.

Algunos breves apuntes, para situarla.⁶

El gran calavera

Se trata de la segunda película de Buñuel en México. Una de las cintas, de esta etapa, rodada rápidamente por el director —Dancigers le pidió que la rodara en dos semanas—. También Capra, en sus primeros años en la Columbia, dirigió de forma rápida y con presupuestos limitados varias películas, antes del triunfo de *It happe-*

4 MARÍAS, M., «*Aventuras de Robinson Crusoe* (1952) y *El gran calavera* (1949)», en *Nickelodeon*, n. 13, 1998, pp. 160-162, espec. p. 162. La otra conexión entre esta película de Buñuel y el cine de Frank Capra, la podíamos encontrar en el fluctuante mundo de las plataformas de consumo audiovisual. Así, durante algún tiempo, *Filmin*, tras el visionado de *El gran calavera*, recomendaba, de forma muy acertada, el visionado de *It happened one night* (*Sucedió una noche*, 1934) de Frank Capra. Actualmente, en el momento de redactar estas líneas, *Sucedió una noche* ha desaparecido del catálogo de la plataforma, aunque en la breve sinopsis dedicada a *El gran calavera* se puede leer: «Invocando al espíritu de Frank Capra, [Buñuel] construye una deliciosa comedia sobre la familia y la riqueza». Véase *Filmin*: El Gran Calavera (<https://www.filmin.es/pelicula/el-gran-calavera?origin=searcher&origin-type=secondary>) (17.XII.2021).

5 Sobre el cine poesía y Luis Buñuel, véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991; al hilo de la conferencia que Buñuel pronunció en la Universidad de México, en 1953, titulada «El cine, instrumento de poesía». En esa conferencia, el director aragonés criticaba el cine que se limitaba a imitar la novela o el teatro, el cine que repetía las mismas historias «que [la novela] se cansó de contar en el siglo XIX». Buñuel consideraba el cine «el instrumento que más se parecía a la mente en estado de sueño». El texto de la conferencia está publicado en BUÑUEL, L., «El cine, instrumento de poesía», en *Revista Turia*, n. 26, 1993, pp. 130-134.

6 Existe un artículo de Amparo Martínez Herranz, en el que cuenta la génesis de *El gran calavera*. Varias de las informaciones que incorporo a mi texto, en este apartado, tienen su origen en ese artículo. Véase MARTÍNEZ HERRANZ, A., «*El gran calavera* y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano», en *Artígrama*, n. 18, 2003, pp. 641-675.

ned one night (*Sucedió una noche*, 1934). En el argot de Hollywood, estas películas se conocían como *quickies*, y podríamos decir que, en su etapa mexicana, también Buñuel vivió su época de *quickies*, porque no solo realizó *El gran calavera* en pocas semanas. El cine de Buñuel, a menudo, fue un cine rodado rápidamente y con presupuestos modestos; unas circunstancias de producción y rodaje que permitieron, al director aragonés, avanzar y consolidar su aprendizaje cinematográfico, tal y como ocurrió, también, con Capra, en sus primeros años en la Columbia.

El gran calavera es, también, la única película en la que Buñuel no intervino en el guion —sí en su transposición técnica para el rodaje—, que estuvo a cargo de Luis y Janet Alcoriza, que partieron de un texto teatral del mismo título del dramaturgo español Adolfo Torrado.⁷

Por tanto, y retomando lo ya apuntado en las líneas precedentes, Buñuel trabaja por encargo —como lo haría Capra—, en el contexto de un cine de producción —el mexicano—, con una estructura con carencias, pero lo suficientemente consolidado y solvente como para generar una serie de películas de gran éxito popular, con un *star system* propio —del que Fernando Soler era uno de sus actores-estrella más representativos—,⁸ y unos códigos narrativos y formales, también, muy consolidados.

En este contexto, ¿qué cuenta *El gran calavera*?

El gran calavera cuenta la historia de Don Ramiro de la Mata (Fernando Soler) que, profundamente afectado por la muerte prematura de su mujer, se desinteresa de

7 Adolfo Torrado Estrada (A Coruña, 1904 – Madrid, 1958), fue un autor de teatro muy popular en España, sobre todo a partir de los años cuarenta y parte de los cincuenta del siglo pasado. Su producción fue muy extensa, a pesar de morir relativamente joven, y combinó comedias de evasión con piezas teatrales de alto contenido melodramático y abiertamente moralizantes. Era hermano del director cinematográfico Ramón Torrado, con quien colaboró en varias películas. El trabajo de Torrado en el cine fue más allá de las colaboraciones con su hermano y, como guionista o partiendo de historias suyas, encontramos su nombre en películas de Florián Rey, Benito Perojo, Ignacio F. Iquino, José María Castellví. Su nombre también aparece en algunas cintas mexicanas —además de en *El gran calavera*—, *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949), *Un gallo en corral ajeno* (Julián Soler, 1952) y *El indiano* (Fernando Soler, 1955). «El genuino representante de la comedia de evasión en los años cuarenta fue el gallego Adolfo Torrado [...] humor fácil y sensiblería constituyen la fórmula conocida como «torradismo», implacablemente juzgada por los críticos, y defendida de este modo tan mercantilista por el autor: Para que todos vivan de un jornal / es preciso el teatro comercial. / El vulgo es listo, y pues lo paga, es justo / hablarle en hábil para darle gusto», véase HUERTA, J. et al., *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 2754.

8 «— José de la Colina: En los años de que estamos hablando, Fernando Soler era un monstruo sagrado del cine mexicano. ¿No le causó problemas? — Buñuel: Al contrario, nos entendimos perfectamente» (véase PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel...*, op. cit., p. 48). Buñuel dirigió a Soler en dos films más: *Susana* (1950) y *La hija del engaño / Don Quintín el amargao* (1951).

sus negocios, que lo han convertido en un hombre rico, y se dedica a divertirse, a olvidar, utilizando el alcohol como recurso. Esta situación es aprovechada por su familia directa —hijo e hija, hermano y cuñada, y, también por la servidumbre de su mansión—, que vive a su costa, desangrando el patrimonio familiar, sin dar un palo al agua. Alarmado por la situación económica y familiar, Gregorio, el hermano médico de Ramiro, decide retornar al hogar y elaborar un plan —al que se apuntan, finalmente y ante la gravedad de la situación, todos los familiares— que haga reaccionar a su hermano. El plan consiste en hacer creer a Ramiro que, como resultado de una de sus borracheras, ha pasado un año sumido en una amnesia y, durante ese año, la familia se ha arruinado y ha tenido que abandonar su lujosa mansión y trasladarse —como así hacen— a vivir a un modesto piso de un barrio pobre. La consecuencia de todo ello es que, ahora, sus familiares trabajan de limpiabotas, de carpintero, cosiendo y lavando ropa ajena. La farsa tiene tal éxito que, Ramiro, profundamente afectado, decide suicidarse, a cambio del seguro de vida que tiene firmado y que debe permitir, a sus familiares, cuando lo cobren, recuperarse económicamente. Poco antes de ejecutar el suicidio, es salvado por Pablo, un joven electricista que, además de salvarle la vida, le permite descubrir el engaño al que lo ha sometido su familia. A partir de entonces, y con voluntad de aleccionar a sus familiares, Ramiro decide no contarles que ha descubierto el engaño y los obliga a mantener sus actividades laborales. Una segunda trama es la que desarrolla el enamoramiento de la hija de Ramiro —Virginia— y el joven electricista; un romance que tiene que sortear diversos contratiempos y, también, otro pretendiente. La interrupción de la boda Virginia con el falso e interesado pretendiente y su unión definitiva con el joven electricista, ponen el colofón feliz a la historia. La familia, redimida mediante el trabajo, vuelve, satisfecha y unida, a la mansión y retoma su vida anterior, con algunos cambios: todos asumen sus responsabilidades ante la vida y dejan de vivir a costa de Ramiro.

Sin otras pretensiones que estas, teniendo muy claro que se trataba de una cinta popular, que aspiraba a un público masivo, *El gran calavera* se convirtió, como se ha dicho, en un éxito de taquilla.

Ante el argumento cinematográfico de *El gran calavera*, y si recuperamos la propuesta inicial, podemos, efectivamente, establecer algunos elementos temáticos y narrativos, algunas soluciones argumentales e, incluso, un cierto tono que lo conectan con aquello que convenimos, algunas generaciones de críticos y espectadores, en considerar como *capriano*.

Aquello *capriano*: primera parte

Aquello más rápidamente reconocible como *capriano* es la solución por la que opta Ramiro ante la —falsa— ruina familiar. Ante los problemas económicos que cree que sufren él y su familia, Ramiro opta por el suicidio como recurso que debe permitir, a sus descendientes, cobrar su seguro de vida y reflotar la empresa o encarrillar de nuevo sus vidas, con holgura económica. Esta misma es la estrategia a la que recurre George Bailey (James Stewart), para intentar superar la crisis económica en la que se encuentra —en este caso, realmente— su empresa familiar, pensando que el responsable último de la situación es él, en *It's a wonderful life* (*Qué bello es vivir*, 1946).

Y, en las dos películas, se produce una salvación en el último momento, que permite a Ramiro y a George, vivir una segunda oportunidad, reflexionar sobre sus vidas y encarrillarlas de nuevo. Pablo, el joven electricista, salvando a Ramiro, es el equivalente, mucho más terrenal, de Clarence, el ángel que realiza la buena acción de salvar a George, para conseguir sus alas, en el film de Capra.

Una de las diferencias está en cuándo se produce el intento de suicidio y la salvación *angelical*. En la película de Capra se produce cuando el film se acerca a su final, cuando falta un poco menos de un tercio para terminar la película, y podríamos entenderlo como el clímax de la película, o uno de sus clímax, el otro sería cuando los conciudadanos de George acuden a su casa y aportan dinero para reflotar su empresa. En *El gran calavera*, por el contrario, la salvación se produce, más o menos, a mitad de la película. Esta ubicación diferente, permite, al film dirigido por Buñuel, desarrollar el auténtico tema de la película que no es otro que el de, podríamos decir, la búsqueda de la autenticidad, la conexión con aquello que realmente importa en la vida. Con la decisión de no contar que ha descubierto el engaño, Ramiro obliga a su familia a enfrentarse, de verdad, con las dificultades de la vida, los obliga a trabajar y, con ello, los redime; aunque, al final, todo vuelva al orden y su paso por el lado pobre de la vida,⁹ sea sólo eso, un paso temporal, «un baño de pobreza», como acertadamente escribe Marías,¹⁰ y después vuelvan al confort de una posición económicamente solvente, aunque dispuestos a estudiar en serio —reanudar su carrera universitaria, Eduardo, el hijo de Ramiro—, a emprender un negocio de

9 Sobre la representación de la pobreza en el cine de Buñuel, en su etapa mexicana, véase SILVA ESCOBAR, J. P., «Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *El gran calavera*, *Los olvidados*, *El Bruto* y *Nazarín*», en *Aisthesis*, n. 61, 2017, pp. 63-78.

10 MARÍAS, M., «*Aventuras de Robinson...*», *op. cit.*, p. 162.

fabricación de muebles —Andrés, el hermano de Ramiro—, curada de sus múltiples enfermedades imaginarias —Milagros, la cuñada de Ramiro— y casarse, Virginia, con Pablo, el pretendiente adecuado, según Ramiro, porque no pretende realizar una boda interesada, sino una boda por amor.

Con este desarrollo, *El gran calavera* pasa, si hablamos en términos *caprianos*, de *Qué bello es vivir* a *Sucedió una noche*.

Aquello *capriano*: segunda parte

Sucedió una noche fue el primer e inesperado éxito de Capra, una película que le reportó el Oscar al mejor director, pero que también consiguió el Oscar a la mejor película, al mejor intérprete masculino —Clark Gable— y a la mejor intérprete femenina —Claudette Colbert—. ¹¹ Con guion de Robert Riskin —uno de los más estrechos colaboradores del director— y basado en un relato corto —*Night Bus*— de Samuel Hopkins Adams, publicado en *Cosmopolitan*, *Sucedió una noche* es, muy resumidamente, la historia de Ellie Andrews (Claudette Colbert), una joven que, dispuesta a emanciparse de la tutela estricta de su millonario padre, escapa y recorre Estados Unidos, de Florida a Nueva York, a la búsqueda de su marido, con quien se había casado en secreto. No obstante, durante la fuga, su padre anula el matrimonio, al tiempo que ella se cruza con Peter Warne (Clark Gable). Warne es un periodista que, seducido por la historia de la joven, viendo una primicia en ello, primero se presta a ayudarla a llegar a Nueva York, a cambio de la exclusiva del relato de su fuga, y más tarde, ya enamorado, la pretende frente al interesado primer marido de ella, con quien Ellie ha planeado casarse de nuevo; esta vez, con el consentimiento paterno. El viaje, a través de los Estados Unidos de la Depresión, es un viaje de formación para Ellie, que nunca había salido del rico entorno familiar, que no sabía qué es *la vida* y que se da de bruces con ella, y aprende a vivir y a valorar lo que es verdaderamente importante, con la ayuda, claro está, del periodista.

En la película de Capra, hay una excelente escena, donde se plasma esta confrontación: habiendo pasado la noche en un camping —atrapados por la lluvia—, Ellie tiene que realizar un largo recorrido hasta las duchas comunitarias; Capra desarrolla la secuencia a través de un travelling lateral que sigue a la protagonista, que avanza, vacilante, intentando sortear los charcos que ha dejado la lluvia nocturna. Mientras se dirige

¹¹ Sobre *Sucedió una noche* y, en general, Frank Capra y su obra, véase GIRONA, R., *Frank Capra*, Madrid, Cátedra, 2008.

hacia la ducha, el espectador puede contemplar, como telón de fondo, una serie de familias acampadas, con sus tiendas precarias, sus coches sobrecargados, sus cocinas de campaña; una muestra que remite, sin su crudeza, a las fotografías que, contemporáneamente, realizaron autoras como Dorothea Lange para la *Farm Security Administration*, en aquellos años del *Dust Bowl*. La secuencia culmina en la cola de la ducha, donde una serie de mujeres y niñas le recuerdan, primero enfadadas, pero después divertidas, a Ellie, que debe guardar turno, si quiere ducharse; algo que ella ni se había planteado, porque nunca antes se había encontrado ante una situación semejante.

También en *El gran calavera* se produce, en varios momentos, el encuentro entre los familiares de Ramiro y los habitantes del barrio donde se han instalado. Destaca, de entre estos, una divertida escena donde la cuñada de Ramiro regresa de la compra en el mercado y se detiene a charlar con dos vecinas que lavan la ropa, en el patio comunitario. Al hablar con las dos mujeres, Milagros salpica la narración de su expedición al mercado con toda una serie de palabras que, en principio, serían propias del habla popular, pero el resultado final es una mezcla de expresiones que apenas si llegan a entender las dos mujeres. Cuando se marcha Milagros, una de las mujeres le comenta a la otra: «qué raro habla, ¿verdad, comadre?». Esas mismas mujeres, en una escena anterior, califican a Milagros y a su marido, y por extensión a toda la familia, de «gente popó» porque los han oído «hablar requetechistos».

En ambos casos, se produce el choque entre dos realidades. El paseo de Ellie hasta la ducha y las aventuras de Milagros en el mercado y la charla con las vecinas, son dos momentos específicos, en tono de comedia, de este choque, pero las dos películas se articulan sobre esta dicotomía.

De la influencia del cine de Capra en *El gran calavera*

Pero ¿es posible establecer la influencia de la obra de Capra, o de algunas de sus películas y algunos de sus temas más reconocibles, en la segunda película de Buñuel en México?

¿O se trata sólo de especulaciones, de asociaciones como tantas hay en la historia del consumo cultural y son más cuestiones relacionadas con la recepción que no con el proceso de producción, de creación del objeto cultural, del objeto consumo, en ese caso de la película *El gran calavera*?

Si nos atenemos al estricto orden cronológico de la producción y estreno de las cintas de Capra y de la película de Buñuel, puede ser.

Cuando Buñuel realiza *El gran calavera*, en 1949, Capra ya ha dirigido todas sus películas más importantes; aquellas que, para ciertas generaciones, fijaron el universo *capriano*: *Qué bello es vivir*, la última de ellas, y la que más ha perdurado en el imaginario popular, es de 1946.

Si nos fijamos en las dos películas a las que me he referido en las líneas anteriores, este es el calendario de su estreno: *Sucedió una noche* se estrenó en febrero de 1934, en Estados Unidos, en mayo del mismo año, en México, y en octubre, también de 1934, en España. Y *Qué bello es vivir* se estrenó, en Estados Unidos, en 1946, y en México, en abril de 1947.¹²

Por último, también me parece interesante señalar que Adolfo Torrado estrenó su texto teatral el 21 de diciembre de 1944, en Barcelona, y el 12 de diciembre de 1945, en Madrid.¹³

Si seguimos el periplo vital de Luis Buñuel, en Madrid, en París, en Estados Unidos y, tras el triunfo fascista en la guerra civil española, finalmente exiliado en México, bien pudiera haber sido espectador de algunas de las películas de Capra, aquí referidas; otra cosa distinta es que le hubiera interesado verlas.¹⁴ Y lo mismo podríamos decir de Luis Alcoriza, que llegó a México, también exiliado, en 1940, tras un periplo por distintos países latinoamericanos, con la compañía teatral de su familia. Un periplo que había empezado en 1938, saliendo de una España en plena guerra civil.¹⁵

12 Para las fechas de los estrenos, véase *IMDB*: Frank Capra (1897–1991) (https://www.imdb.com/name/nm0001008/?ref_=fn_al_nm_1). Además de estas dos películas citadas en el texto, es importante señalar algunas otras películas de Capra, especialmente *You can't take it with you* (*Vive como quieras*, 1938), como posible influencia en *El gran calavera*. El estreno de *Vive como quieras* se produjo en setiembre de 1938, en Estados Unidos, en diciembre del mismo año en México y en octubre de 1940, en la inmediata posguerra, en España.

13 En el texto teatral de *El gran calavera* consultado, en la página correspondiente al inicio del acto primero, y antes de que este empiece, se puede leer: «Esta comedia se estrenó en el teatro Borrás de Barcelona, por la compañía de Paco Melgares, y en Madrid, en el teatro de la Comedia, por la compañía titular, el día 21 de diciembre de 1944 y el 12 de diciembre de 1945, respectivamente». Véase TORRADO, A., *El gran calavera. Comedia en tres actos*, Barcelona, Archivo Teatral Moderno de López-Santos, (s. f.), p. 189.

14 No hay ninguna constancia de ello en su libro de memorias, a pesar de que en el capítulo que relata su estancia en Hollywood, contratado por la MGM, escribe: «Yo adoraba América antes de conocerla. Todo me gustaba: las costumbres, las películas, los rascacielos y hasta los uniformes de los policías» (véase BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 125). Pero este entusiasmo parece atenuarse al entrar en contacto directo con Hollywood, hasta llegar a la anécdota del cuadro sinóptico que preparó, junto con su amigo Ugarte. Según Buñuel «en aquella época, el cine americano se regía por una codificación tan precisa y mecánica que, con mi sistema de tiritas, alineando un ambiente, una época y unos personajes determinados, se podía averiguar infaliblemente el argumento de la película» (*ibidem*, pp. 128-129).

15 PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza*, Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, 1977.

Pero, tan importante como fijarnos en Buñuel y Alcoriza, y la azarosa vida de ambos hasta su llegada a México, lo es fijarnos en Janet Riesenfeld, la tercera parte del triángulo creativo que está en el origen cinematográfico de *El gran calavera*. Janet Riesenfeld o Janet Alcoriza, que es como firmaría los guiones, tras casarse con Alcoriza y formar, con él, un dúo creativo de largo alcance, tuvo una vida apasionante.¹⁶ Janet Riesenfeld nació en Viena, en 1918, en el seno de una familia de artistas dedicados a la música. Su padre, Hugo Riesenfeld, trabajó como arreglista musical, director de orquesta o compositor en muchas películas de Hollywood; su nombre aparece en films como *The Covered Wagon* (*La caravana de Oregón*, James Cruze, 1923), *Tabú* (F.W. Murnau, 1931) y *¡Qué viva México!* (Grigoriy Aleksandrov y Sergei M. Eisentein, 1932), por citar sólo tres de una extensa lista.¹⁷ Janet se educó, pues, en ese ambiente musical y cosmopolita, en el período de entreguerras, viviendo entre Europa y Estados Unidos, y en Hollywood se casó con un español, cuando sólo tenía dieciséis años. Janet Riesenfeld, en 1938, se encontraba en México, habiendo adoptado el nombre artístico de Raquel Rojas, e integrándose en la industria cinematográfica del país, como bailarina y actriz.

Posteriormente, vendió un primer argumento cinematográfico que se convirtió en la película *La hora de la verdad* (1945), dirigida por Norman Foster. El encuentro con Foster fue importante. El director estadounidense se convertiría en «su maestro en lo que al trabajo de guionista se refiere [...] habían asimilado [los Alcoriza, de Norman Foster]¹⁸ los principios básicos y las claves de los procesos creativos en la escritura del guion. Él les enseñó cómo trabajar con los llamados *guiones de hierro*, al estilo de Hollywood, donde estaban previstos todo tipo de detalles, incluso los de carácter técnico».¹⁹

Con este bagaje, tanto por lo que respecta a la metodología de la escritura cinematográfica como, sobre todo, por lo que respeta a su formación cultural y su familiaridad con Hollywood,²⁰ no es nada forzado especular sobre la influencia que

16 Para la vida de Janet Riesenfeld, véase el excelente artículo de MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una mujer guionista. La azarosa vida de Janet Riesenfeld», en Lomba, C., Morte, C. y Vázquez, M. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2020, pp. 177-201, (<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/38/09martinez.pdf>) (17.XII.2021).

17 *IMDB*: Hugo Riesenfeld (1879–1939), (https://www.imdb.com/name/nm0006252/?ref_=nv_sr_srs_g_0) (17.XII.2021).

18 «Luis [Alcoriza] traba conocimiento con Norman Foster a través de Janet y poco después empieza su aprendizaje de guionista». Véase PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, *op. cit.*, p. 11.

19 MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una...», *op. cit.*, p. 187.

20 «En el trabajo como guionistas los Alcoriza combinaron con muy buenos resultados la intuición y audacia de Luis, con el bagaje cultural y la inteligencia de Janet». *Ibidem*.

el cine estadounidense pudo tener en Janet Alcoriza y en su marido, de un modo general e incluso, más concretamente, en las soluciones narrativas que aportaron a la adaptación del texto de Adolfo Torrado para la gran pantalla. Una adaptación que presenta varias diferencias respecto a la obra del autor español.

De la obra de teatro al guion cinematográfico

Las diferencias entre el texto teatral de Torrado y la adaptación cinematográfica de los Alcoriza han sido señaladas por Amparo Martínez Herranz.²¹ De la obra de Torrado, tomaron el argumento como base y los nombres de varios personajes, algunas escenas y frases de los diálogos. Por el contrario, sus aportaciones fueron diversas, entre ellas: la eliminación de algunos personajes, entre ellos Belén, la hija del hermano de Ramiro, y Manón, la criada; el cambio de parentesco de Gregorio, que pasó de primo de Ramiro, en el texto teatral, a hermano, en el cinematográfico. Pero, sobre todo, la aportación de los Alcoriza se concretó en un planteamiento mucho más cinematográfico del desarrollo de la trama, al proponer escenas que sucedían en las calles de la capital mexicana o en el patio de vecinos, y la creación de un personaje nuevo: Alfonso, el falso pretendiente, que interpretó el propio Luis Alcoriza.²² La incorporación de este personaje permitió desarrollar mucho más la línea argumental del romance entre Virginia y Pablo y, sobre todo, dejar, para el cierre del film, la escena de la boda interrumpida entre Virginia y Alfonso, y la huida de ella con Pablo, que tampoco aparece en el texto de Torrado.

Este final, nos permite establecer, de nuevo, una conexión entre *El gran calavera* y el cine de Capra y, más concretamente, con *Sucedió una noche*. La película de Capra plantea un final parecido al de la película de Buñuel. En *Sucedió una noche*, Ellie, siguiendo los consejos de su padre —como los seguirá Virginia de Ramiro, en *El gran calavera*—, también planta, ante el altar, a su futuro e interesado marido y huye con el periodista Peter Warne.

21 MARTÍNEZ HERRANZ, A., «*El gran calavera...*», *op. cit.*

22 De hecho, la protagonista de la obra de teatro, Asunción —Virginia en la película—, también tiene un pretendiente, de nombre Pablo. La obra se inicia con la protagonista afirmando que aquel día es el día de su petición de mano, pero la gravedad del estado de embriaguez de su padre, Ramiro, y la urgencia de llevar adelante el plan de Gregorio para salvarlo, empujan a Asunción a posponer la petición; y así se lo comunica, por teléfono, a su pretendiente, al que no vemos en ningún momento en escena. La conversación telefónica termina en ruptura y ya no se vuelve a saber nada más de él, en toda la obra. Véase TORRADO, A., *El gran calavera...*, *op. cit.*, pp. 202-205.

Este final, en *El gran calavera*, como se ha dicho, fue una aportación de los Alcoriza. La escena permitió explotar la comicidad, a costa del personaje femenino, que surgía del choque sonoro entre la retórica del sacerdote y las palabras de Pablo que, desde el exterior de la iglesia y sirviéndose del altavoz del vehículo que utiliza para su trabajo de propagandista ambulante, buscaban boicotear la ceremonia. «Vos, esposa, habéis de estar sujeta a vuestro marido en todo —declama el sacerdote y continua— despreciaréis el superfluo adorno del cuerpo en comparación de la hermosura de las virtudes. No saldréis de la casa si la necesidad no os lleva y esto con licencia de vuestro marido», a lo que Pablo replica: «la mujer es mala y traicionera como pueden comprobarlo en la Biblia; acuérdense de la manzana [...] Únicamente las que usan medias *Suspiros de Venus* merecen ser amadas [...] Si quiere evitar que la mujer que ama le abandone por un rico tonto, juegue a la Lotería Nacional...».²³

En su solución final, pues, *El gran calavera* coincide con *Sucedió una noche*, aunque, como señaló, posteriormente, el mismo Buñuel, no era necesaria la influencia directa de la película de Capra, por cuanto ese final se convirtió en un lugar común de muchas otras películas. Afirmaba Buñuel: «En este final metí algo que no es muy original, que hemos visto mil veces en comedias norteamericanas: una boda que se deshace en el momento en que la novia va a decir: «Sí, quiero»».²⁴

Lo que sí podría ser una influencia directa, casi una cita, como ya apuntábamos con anterioridad, es el intento de suicidio de Ramiro y su salvación gracias a Pablo. De hecho, en la obra de Torrado, Ramiro también se plantea su muerte a cambio de su

23 En este continuo trasvase cultural, hay incluso quien ha comparado este final, con el choque de las palabras del sacerdote y las de Pablo, y el efecto desacralizador que surge de ello, con la famosa escena de los comicios agrícolas de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. En este caso, las tópicas declaraciones de amor de Rodolphe a Emma Bovary, chocan con las terrenales frases del concurso de ganado de la feria anual del pueblo que se desarrolla bajo el balcón de los Bovary. Véase FUENTES, V., *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 54.

24 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel...*, *op. cit.*, p. 48. Sólo por citar dos ejemplos de la universalidad de este recurso narrativo, como cierre de un film, escribe Emilio García Riera: «[...] y Granados [la actriz Rosario Granados que interpreta a Virginia en *El gran calavera*] corre tras su verdadero amor como María Félix en *Enamorada* y como muchas heroínas hollywoodienses» (véase GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 84). Y Carl J. Mora considera que vale la pena destacar que la escena final de *The Graduate* (*El graduado*, Mike Nichols, 1967) parece inspirada en el final de *El gran calavera*. Aunque Mora describe una escena, en la que Ramiro, después de interrumpir la boda de su hija, utiliza un crucifijo para ahuyentar a los invitados furiosos, que no aparece en el film de Buñuel, pero sí en el de Nichols. En cualquier caso, el final de *El graduado* es, también, un final con los dos protagonistas —Dustin Hoffman y Katherine Ross, vestida de novia— en fuga, dentro de un autobús, como Pablo y Virginia, vestida de novia, en el coche de Pablo. Véase MORA, C. J., *Mexican cinema. Reflections of a society, 1896-1988*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1989, pp. 90-91.

seguro de vida, como recurso para salvar de la bancarrota a su familia, sobre todo a sus hijos.

Ramiro– (*Sombrío*) ¡Lo que yo debo es morirme!...

Asunción– ¡Papá!

Ramiro– (*Como iluminado*) ¡Morirme!...¡Claro!...(Poniéndose de pie) ¡Pero cómo no se me ha ocurrido antes?

Asunción– (*Acudiendo a él*) ¡Papá!...¡No pienses disparates!

[...]

Ramiro– Es que..., ¿Sabes?...Yo tengo un seguro de vida. ¡La póliza está en casa del notario! ¡Sí, sí; ya está!.²⁵

El diálogo con su hija continúa y Ramiro incluso plantea la idea de cómo simular el accidente: mientras está en la azotea, colgando la jaula del pájaro. Pero, en el texto de Torrado, esta conversación, entre padre e hija, es interrumpida por Gregorio. En su desesperación, Ramiro se declara arrepentido de la vida que ha llevado y suspira, sin esperanzas, por una segunda oportunidad. Estas son las palabras que esperaba oír Gregorio y por eso irrumpe en la estancia, declara curado a Ramiro y le descubre todo el plan, con lo que la idea del *accidente* y el seguro de vida es olvidada.

A diferencia del texto teatral, la solución planteada por los Alcoriza se aproxima a la del film de Capra. En el texto teatral, Ramiro comparte su idea con su hija y plantea un suicidio disfrazado de accidente, en *Qué bello es vivir* y en la propuesta narrativa de los Alcoriza, los protagonistas —George y Ramiro— optan por el suicidio —en un momento de desesperación— sin comunicarlo a nadie, y los dos están a punto de cometerlo y sólo son salvados, en el último momento, por Clarence, el ángel sin alas, y Pablo, el electricista.

El gran calavera y el cine mexicano de la época de oro

Con los recursos del cine de género, y más allá, incluso, de las soluciones narrativas, las caracterizaciones de personajes, etc., que supone la adscripción a un género determinado, la película dirigida por Buñuel puede explicarse, también y tal y como se apuntaba al inicio de este texto, como un producto popular que se inserta y es fruto de las dinámicas sociales, culturales e, incluso, políticas del México de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado.

25 TORRADO, A., *El gran calavera...*, op. cit., pp. 231-232.

En primer lugar, la oportunidad de convertir el texto teatral de Torrado en un guion cinematográfico y, posteriormente, en una película, puede inscribirse en la sistemática adaptación de textos literarios españoles que practicó el cine mexicano de la época dorada. Como señala Francisco Peredo, desde finales de la década de los treinta hasta entrados los cincuenta, se adaptaron obras de, entre otros, Carlos Arniches, Augusto Martínez Olmedilla y Vicente Blasco Ibáñez. Peredo distingue entre aquellas películas que, adaptando obras españolas, se sitúan geográficamente donde se desarrolla la acción del texto literario, esto es: el territorio español, y aquellas de la

literatura española [que] se adaptaron en el cine mexicano, con la acción, los contextos y los personajes «mexicanizados», como ocurrió con diversos títulos, de entre los cuales destacaron *La malquerida* (de Emilio Fernández, 1949, basada en Jacinto Benavente), *La dama del alba* (de Emilio Gómez Muriel, 1949, basada en Alejandro Casona), y *Doña Perfecta* (de Alejandro Galindo, 1950, basada en Benito Pérez Galdós) o *La hija del engaño* (de Luis Buñuel, 1951, basada en *Don Quintín el amargao*, de Carlos Arniches) y *La tercera palabra* (de Julián Soler, 1955, basada en una pieza de Alejandro Casona).²⁶

En esta relación, en la que Peredo incluye la versión mexicana de *Don Quintín el amargao* que dirigió Buñuel, podríamos añadir, también, *El gran calavera*.

El gran calavera era, seguramente, un texto menor, comparado con algunos de los citados, pero parece razonable pensar que Fernando Soler supo ver en Ramiro —el padre protagonista de la obra—, un papel que podía encajar en su carrera artística, dar continuidad a los personajes que había venido interpretando y que lo habían convertido en una celebridad del *star system* mexicano.

Como señala Paulo Antonio Paranaguá, al referirse a Soler: «Quizás menos popular [que Arturo de Córdoba] (o menos internacional), Fernando Soler es, sin embargo, más característico como encarnación del patriarca mexicano, bonachón o regañón, según lo exija el guion».²⁷

26 PEREDO, F., «Las relaciones México-Estados Unidos a través del cine y en el contexto de la relación y competitividad con las cinematografías iberoamericanas», en De los Reyes García-Rojas, A. (coord.), *Miradas al cine mexicano*, vol. 2, Ciudad de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 149-191, espec. pp. 169-170.

27 PARANAGUÁ, P. A., «El espejismo industrial...», *op. cit.*, pp. 257-258. Como se ha podido intuir, a través de las descripciones efectuadas, hasta ahora, de Don Ramiro, y de las relaciones de este con su hija, otro parecido es el que se establece entre el personaje encarnado por Soler y Alexander Andrews, el padre de Ellie en *Sucedió una noche*. El actor que lo interpretó, Walter Connolly, repitió papel en la película que Capra rodó casi al mismo tiempo que *Sucedió una noche*, *Broadway Bill* (*Estrictamente confidencial*, 1934).

Y Carmen Elisa Gómez Gómez, hablando de los estereotipos del melodrama y tomando como referencia una película importante en la trayectoria actoral de Soler, *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), escribe: «Estos estereotipos facilitan la identificación con los personajes, para que el espectador proyecte determinadas emociones hacia cada uno de ellos, proyección que se refuerza por medio de actuaciones de un sentimentalismo exagerado, que llevaron a confirmar a Sara García y Fernando Soler como los sufridos padres del cine nacional».²⁸

Efectivamente, a través del padre interpretado por Soler —uno más en su carrera—, podemos llegar a uno de los grandes temas que recorre la cinematografía mexicana del período: la familia. De ahí, también, la oportunidad de la adaptación del texto de Torrado por parte de los Alcoriza y del rodaje que Dancigers le encargó a Buñuel; temáticamente, *El gran calavera* conecta con lo que pedía el público, está en la moda de las producciones mexicanas de la época. «La Época de Oro del Cine Mexicano es en rigor la Época de Oro de su público, de 1935 a 1955, aproximadamente» escribe Carlos Monsiváis, y añade:

Es un cine de la familia y de las reconciliaciones familiares, de la picaresca y el fracaso de los que se niegan a aceptar el fracaso, del nacionalismo y de los modos usados por los pobres o para no quedarse fuera del rostro de la nación, del adulterio como abismo y de las mujeres como la entrega sin límites a dos causas: la imposibilidad de articular un discurso crítico y la imposibilidad de pecar sin anhelar el castigo.²⁹

Y también Peter William Evans confirma que uno de los temas del cine mexicano comercial de la época es la «preocupación por las cuestiones relativas a la familia [...] Éstas incluyen problemas generacionales, la relaciones entre los sexos, el adulterio y la independencia de la mujer, así como el análisis de las formas dominantes de masculinidad [...] Todas ellas forman parte de la dieta habitual del melodrama comercial mexicano de los años cuarenta y cincuenta».³⁰

En ambas películas, Connolly encarna al padre de la protagonista, un hombre rico que, a pesar de haber conseguido amasar una fortuna, es capaz de entender, al final, el auténtico valor de la vida. También Connolly, en los films de Capra, era la encarnación del patriarca, «bonachón o regañón». En ambos casos, Soler y Connolly interpretaban a un arquetipo, aunque Soler alcanzó, con ello, el estrellato, y Connolly fue, siempre, un actor de reparto, un excelente secundario.

28 GÓMEZ GÓMEZ, C. E., «Familia y cine mexicano. La época de oro como paradigma y sus transformaciones», en De los Reyes García-Rojas, A. (coord.), *Miradas al cine...*, op. cit., pp. 61-85, espec. p. 63.

29 MONSIVÁIS, C., «El cine mexicano», en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n. 4, 2006, pp. 512-516, espec. p. 512.

30 EVANS, P. W., *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 47.

Cuestiones, casi todas ellas, que tienen cabida en *El gran calavera*.

Esta fijación por la familia, como uno de los temas cinematográficos principales de aquellos años dorados del cine mexicano, ha permitido una interpretación más amplia, en términos políticos, sociales y culturales. Para ello, ha sido necesario hablar de un proceso de reafirmación de la nación y del establecimiento de una identificación entre el Estado y la familia. Un proceso que se iniciaría, en lo cultural, durante el mandato de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y que se prolongaría más allá de su presidencia.

Fortaleció [Cárdenas] la unidad nacional por medio de las expresiones culturales, pues al emprender una serie de reformas de fondo, como la agraria y la nacionalización de las empresas petroleras, necesitaba consolidar el consenso social [...] Una etapa de fortalecimiento del Estado que se identifica con la estructura de la familia liderada por el padre dominante, la que a su vez se refuerza en el imaginario popular que el cine retroalimenta en la ficción.³¹

Este proceso, indica Monsiváis, fue continuado por los sucesores de Cárdenas y, así, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), que llevó a cabo la industrialización acelerada del país,

continuó con el proyecto nacionalista iniciado en lo cultural por Lázaro Cárdenas, y con otros aspectos del Estado benefactor, fortaleciendo en el imaginario nacional la asociación simbólica del Estado con el padre —propiciada desde las políticas culturales y sociales—. Esto continuaría a lo largo de varios sexenios hasta el gradual desmantelamiento del estado con la llegada del neoliberalismo.³²

Lo que Cárdenas y sus sucesores —como *padres* de la *familia* que es la nación— intentarán impulsar —aunque sus políticas concretas puedan ser muy diferentes—, a través del nacionalismo, es el sentido de comunidad. Ese alentar el sentido de comunidad, puede ser interpretado, también, como una estrategia que debe permitir, al Estado, dar respuesta, entre otros asuntos, a la pobreza que, a menudo, deberán afrontar multitud de mexicanos, en los momentos en los que se produce la gran migración del campo a la metrópolis, México D. F. Será una repuesta en el plano emocional que, difícilmente, se verá acompañada de auténticas políticas sociales que intenten paliarla.

31 MONSIVÁIS, C., «El cine mexicano...», *op. cit.*, pp. 62-63.

32 *Ibidem*, p. 63.

Carmen Elisa Gómez Gómez señala *Nosotros los pobres* como una de las películas paradigmáticas de esta argumentación. Escribe Gómez Gómez:

Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1947) propone la actitud que la población debe asumir ante la pobreza y la suplantación del estilo de vida rural con la adopción de lo urbano, sin dejar de mantener el sentido de comunidad campirano [...] El filme promueve un nuevo tipo de convivencia social: el entorno en el que se dan las vicisitudes de Pepe *El Toro* y los suyos está marcado por la solidaridad del vecindario.³³

Algo de ello hay en *El gran calavera*, aunque atenuado, sin dramatismos: la presencia omnipresente del padre —Fernando Soler— que, al fin, recompondrá su familia, descubriendo a cada uno de sus miembros el verdadero valor de la vida, más allá del dinero; también será él quien, prácticamente, empuje a su hija Virginia a los brazos del pretendiente auténtico, el que aspira a su amor y no a su dinero. Y el sentido de comunidad y la solidaridad de las clases populares se hace patente a través del personaje de Pablo, cuando, ciertamente enamorado de Virginia, ayuda a Ramiro y a su familia, creyendo que son verdaderamente pobres, con comida, consiguiendo trabajo de carpintero para Ladislao, el hermano de Ramiro, o ropa que lavar para Milagros.³⁴

Conclusión

Así, más allá de las referencias concretas a algunas películas de Capra: la salvación en el último minuto, en el intento de suicidio de Ramiro, como en *Qué bello es vivir*, que los Alcoriza incorporaron al guion de la película a diferencia de lo planteado por Torrado en el texto teatral, o el final con la boda truncada y la fuga de la protagonista con el verdadero enamorado, que la película de Buñuel podía compartir con *Sucedió una noche*; más allá de la cita directa, la conexión entre *El gran calavera* y aquello *capriano* se establece a partir de los temas apuntados hasta aquí: un discurso popular, de trazas populistas, que pretende mostrar la falsedad, el vacío de la existencia de los ricos, y, frente a ello, la propuesta del retorno a lo esencial, a contactar, de nuevo, con aquello importante de la vida, que parece que sólo conocen

33 GÓMEZ GÓMEZ, C. E., «Familia y cine...», *op. cit.*, p. 65.

34 Esta solidaridad está ya presente en el texto de Torrado. También en la obra teatral, Paco proporciona trabajo a los miembros de la familia de Ramiro y les trae comida que ha preparado su madre (véase TORRADO, A., *El gran calavera...*, *op. cit.*, pp. 262-263). Una solidaridad que Buñuel se encargará de derribar, de poner evidencia, sin ninguna concesión, en su siguiente película: *Los olvidados* (1950).

las clases populares y que se manifiesta en un principio de solidaridad que acaba siendo interclasista: Virginia se casa con Pablo, Ellie se casa con Peter Warne.³⁵

Me parece oportuno señalar, llegados a este punto y antes de continuar, que este argumentario se encuentra, también, en el texto teatral de Torrado, con boda interclasista incluida —Asunción y Paco— al final. En *El gran calavera* de Torrado, Ramiro también descubre el verdadero valor de la vida gracias a la experiencia que viven, él y sus familiares, en contacto con las clases populares, y, tan importante como eso, esta experiencia vivida les permite reconocerse, por primera vez, como una auténtica familia.³⁶

También en el centro del cine de Capra, de los años treinta hasta mediados los cuarenta, está la familia —*Sucedió una noche, Vive como quieras, Qué bello es vivir*— o, en un sentido más amplio, la comunidad —de nuevo *Vive como quieras* y *Qué bello es vivir*, pero también *American Madness (La locura del dólar, 1932)*, *Lady for a Day (Dama por un día, 1933)*,³⁷ *Mr. Deeds Goes to Town (El secreto de vivir, 1936)* y *Mr. Smith Goes to Washington (Caballero sin espada, 1939)* por citar las más significativas—; también en el cine de Capra encontramos esa voluntad de recuperar lo esencial, que es, a menudo, lo simple, lo no sofisticado, lo popular, ante los fastos económicos que llevaron al desastre bursátil de 1929, con el que Estados Unidos clausuró la frenética década de los veinte, que fue, también, no lo olvidemos, la década de la consolidación industrial del país norteamericano.

35 En este punto es oportuno recuperar otra película de Capra, ya señalada al inicio del texto: *Vive como quieras*. En esa película, la unión entre el joven protagonista de clase adinerada (James Stewart) y la joven protagonista popular (Jean Arthur) también es el colofón de la cinta. Y el padre millonario de James Stewart acaba recuperando el verdadero sentido de la vida, más allá de su fortuna, gracias a una simple armónica y al recuerdo de su afición por tocarla, cuando era joven. La familia de *Vive como quieras* podría ser el cliché en positivo de la familia de *El gran calavera*, tal y como la conocemos al inicio de la película de Buñuel.

36 Lo que nos podría llevar a plantear, también, si el cine de Capra pudo influir, de algún modo, temáticamente, en el texto de Torrado. Todas las películas de Capra que se citan en este artículo, excepto *Qué bello es vivir*, son anteriores a la obra teatral (1944), y Torrado, como se ha indicado, en otra nota (n. 7), no era alguien ajeno al mundo del cine. De todas formas, esa influencia puede parecer remota. Por el contrario, lo que sí que está más claro es que la idea de la falsa vida que vive Ramiro, cuando cree que se ha arruinado, y el hecho de que la viva como si de un sueño se tratara, se inspira, directamente, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Así —en un juego de espejos entre autor y personaje— lo argumenta Gregorio, cuando decide poner en marcha el *método científico* que ha de salvar a Ramiro: «Gregorio— ...yo tengo que confesaros que fue Calderón de la Barca, quien condujo a mi método [...] todos vosotros conocéis *La vida es sueño*». Véase TORRADO, A., *El gran calavera...*, op. cit., p. 219.

37 *Dama por un día* es el ejemplo perfecto, en el cine de Capra, de la solidaridad entre los pobres; entre los que son pobres de verdad, víctimas de la Gran Depresión. La película está planteada casi como un cuento de hadas, como una particular relectura del cuento de *La Cenicienta*. Véase GIRONA, R., *Frank Capra...*, op. cit., pp. 190-196.

Sumidos en la crisis provocada por el crac bursátil de 1929 y la consiguiente Gran Depresión, los estadounidenses votaron por el candidato demócrata Franklin D. Roosevelt, que se convirtió en presidente del gobierno en 1933. Roosevelt y su administración también emprendieron una serie de reformas —sin la ambición ni las dimensiones de las llevadas a cabo, inicialmente, en México, por Cárdenas—, que, bajo el nombre de *New Deal*, pretendían reactivar el país norteamericano en los aspectos económicos y sociales, pero también en los aspectos culturales e ideológicos.³⁸

De hecho, los años 30 fueron años de repliegue y reafirmación nacional, en general, y en cada caso según las circunstancias del devenir histórico de cada país: Estados Unidos, México, Alemania, etc. En el caso concreto de los Estados Unidos, esta reafirmación nacional, que significó, para decirlo de forma rápida, un intento de recuperar en lo cultural e ideológico los orígenes fundacionales del país norteamericano, encontró en los films de Capra una visualización y una reinterpretación mítica, al tiempo que ponía en el centro del discurso la familia y la comunidad.

Sin las dimensiones ideológicas que alcanzó el corpus de las películas de Capra, en *El gran calavera* se dan cita varias de las razones argumentales y temáticas que poblaron el cine del director norteamericano, durante aquellas décadas; pero se dan cita, podríamos decir, también, por las propias razones del devenir histórico de México.

Como toda obra cultural y de consumo, *El gran calavera* es el resultado, al fin, de una serie de confluencias.

Un texto teatral de un autor español —Adolfo Torrado— muy popular en la España de la posguerra, pero de escaso prestigio intelectual; una adaptación que se inscribe dentro de las dinámicas de producción mexicanas de la época, que recurrían, a menudo, a textos literarios de autores españoles; un tema, en el centro de la obra de teatro original, que puede casar con los grandes temas que recorren, por motivos políticos, sociales y culturales, el cine mexicano en su época de oro: la familia, la comunidad, la pobreza y la solidaridad entre las clases populares; un texto teatral que pasa por las manos de dos guionistas —Janet Riesenfeld y Luis Alcoriza— que lo reconfiguran y lo convierten en un producto mucho más cinematográfico, con referencias más o menos directas al cine de Frank Capra y, por extensión, al cine de

38 Sobre el *New Deal*, hay una extensa bibliografía, remito para ello al capítulo dedicado a Roosevelt y el *New Deal* y a la bibliografía final en GIRONA, R., *Why We Fight de Frank Capra. El cinema al servei de la causa aliada*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009, pp. 19-45 y pp. 331-340, respectivamente.

Hollywood —a sus soluciones narrativas—, del que son muy buenos conocedores; un texto que interesa a uno de los grandes actores del *star system* mexicano —Fernando Soler— que puede ver en el personaje principal una figura que encaja en su carrera cinematográfica.

Así pues, de la cita directa a la proximidad temática, *El gran calavera* cinematográfico puede hacer pensar, efectivamente, en Frank Capra, en aquellas películas que consolidaron aquello que convenimos en adjetivar como *capriano*.³⁹

¿Y Luis Buñuel, en todo eso?

Como se ha apuntado anteriormente, es interesante tener en cuenta, en este aspecto, un hecho: las filmografías de los dos directores son filmografías, podríamos decir, desincronizadas. En 1949, cuando Buñuel dirige *El gran calavera*, Capra está al inicio del final de su carrera y su mundo cinematográfico está ya plenamente definido. En cambio, Buñuel, tras el comienzo fulgurante que supuso *Un chien andalou* (1929), *L'Âge d'or* (1930) y *Las Hurdes* (1933), acomete *El gran calavera* con mucho recorrido, aún, por delante; cuando aquello *buñueliano* —que también existe y, posiblemente, si nos atenemos a la *teoría del autor*, existe de forma mucho más contundente que aquello *capriano*—, está aún por desarrollarse en plenitud, a pesar de aquellas tres espléndidas películas iniciales.

En esta encrucijada histórica, social, política y cultural, pero también personal, Buñuel dirige *El gran calavera* de manera eficaz. Una eficacia hasta cierto punto sorprendente, si tenemos en cuenta sus vicisitudes personales y cinematográficas, que lo habían mantenido bastantes años sin dirigir, a pesar de sus experiencias como productor/supervisor en Filmófono, su paso por Hollywood, su colaboración con el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero, si las trazas de Buñuel en lo temático —aquello más comúnmente adjetivado como *buñueliano*— son, tal vez, difíciles de encontrar en *El gran calavera*,⁴⁰ no lo son en lo formal. Porque

39 Aunque hay, también, quien vincula algunos pasajes de *El gran calavera* con el cine de Preston Sturges. Véase EVANS, P. W., *Las películas de...*, *op. cit.*, p. 52.

40 En la búsqueda de lo *buñueliano*, también en aquellas películas de Buñuel que se consideran, en principio, menos personales, varios estudiosos han señalado la escena de la declaración de amor de Pablo a Virginia como el momento de *El gran calavera* en el que el director se hace más visible. Para contrarrestar toda solemnidad a una escena que podía ser bastante previsible y estandarizada, hasta cursi, Buñuel optó por hacer chupar unos helados a los dos protagonistas (véase MARTÍNEZ HERRANZ, A., «*El gran calavera...*, *op. cit.*). Buñuel también se atribuye la idea del inicio del film: una serie de zapatos, con sus respectivas piernas y cuerpos, entrelazados de forma confusa. Unos de los zapatos son los del protagonista, Ramiro, que, tras una noche de borrachera, se despierta en un calabozo, en compañía de los habituales del lugar (véase ARANDA GARCÍA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1970).

Buñuel es, en lo formal, un gran director clásico, y así lo demuestra, ya, en *El gran calavera*.⁴¹

Así pues, también en eso, Buñuel estaba cerca de Capra, al realizar *El gran calavera*; porque Capra fue, sin ninguna duda, uno de los grandes cineastas clásicos, en lo formal y en lo temático.

41 Sobre el clasicismo formal de Buñuel, escribe acertadamente Jordi Xifra: «Si el Buñuel guionista puede ser considerado un surrealista, aquel que se expresa a través del lenguaje cinematográfico no lo es» y, también: «pocos se han atrevido a manifestar que la puesta en escena de Buñuel ha sido todo menos experimental y surrealista [...] pocos directores se han expresado con un lenguaje clásico sobre temas tan poco clásicos» [véase XIFRA, J., *En torno a Luis Buñuel: Buñuel, ¿cineasta taoísta?* (<https://lbunuel.blogspot.com/search?q=pocos+%28cr%C3%ADticos%2Festudiosos%29+se+han+atrevido+a+manifestar+que+la+puesta+en+escena+de+Bu%C3%B1uel+ha+sido+todo+menos+experimental+y+surrealista>) (17.XII.2021)]. Aunque, también es cierto que existe el *raccord-Buñuel*; un *raccord* que es, en rigor, una yuxtaposición de dos planos, aunque parezca un *raccord*, y que sirve para expresar *el deseo* que es capaz de romper con la lógica espacio-temporal del montaje clásico. «Existe un *raccord-Buñuel* que sobrepasa sobremanera las normas de la continuidad espacio-temporal y de la relación de causalidad del montaje clásico» (véase BERGALA, A., *Luis Buñuel*, París / Madrid, Cahiers du Cinéma / Prisa Innova, S.L., 2008, p. 25).

Peligroso asomarse al interior: perforaciones del sentido en la obra de Luis Buñuel y David Lynch¹

Daniel Pérez-Pamies²

Universitat de Girona

RESUMEN: El siguiente artículo propone el análisis de determinadas similitudes formales y temáticas entre la obra del cineasta norteamericano David Lynch y la de Luis Buñuel. Para ello, se llevará a cabo una metodología de análisis comparado a partir del vínculo entre algunas de las imágenes y declaraciones de ambos autores, donde quedan reflejadas sus concepciones sobre el fenómeno cinematográfico. El objetivo de este trabajo consiste en estudiar la permanencia y las implicaciones de la tradición surrealista, el movimiento de vanguardia de principios del siglo XX, en la obra contemporánea de Lynch, a través de su relación con los postulados y preocupaciones de una de las figuras claves del movimiento: Buñuel.

Palabras clave: Luis Buñuel, David Lynch, cine, surrealismo, vanguardia.

ABSTRACT: The following article proposes the analysis of certain formal and thematic similarities between North American filmmaker David Lynch's work and Luis Buñuel's. For this, we will undertake a comparative analysis methodology based on the connection between some of the images and statements of both authors, reflecting on their conceptions of the cinematographic phenomenon. The objective of this work is to study the permanence and implications of the surrealist tradition, the avant-garde movement of the early 20th century, in Lynch's contemporary work, through its relationship with the postulates and concerns of one of the movement's leading figures: Buñuel.

Keywords: Luis Buñuel, David Lynch, film, surrealism, avant-garde.

RÉSUMÉ: L'article suivant propose l'analyse de certaines similitudes formelles et thématiques entre l'œuvre du cinéaste nord-américain David Lynch et celle de Luis Buñuel. Pour cela, une méthodologie d'analyse comparative sera menée à partir du lien entre certaines images et propos des deux auteurs, où se reflètent leurs conceptions du phénomène cinématographique. L'objectif de ce travail est d'étudier la permanence et les implications de la tradition surréaliste, le mouvement d'avant-garde du début du XXe siècle, dans l'œuvre contemporaine de Lynch, à travers sa relation avec les postulats et les préoccupations d'une des figures clés du mouvement: Buñuel.

Mots-clés: Luis Buñuel, David Lynch, film, surréalisme, avant-garde.

1 Esta publicación es parte de la ayuda PRE2019-087535, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FSE invierte en tu futuro.

2 Dirección de contacto: daniel.perez@udg.edu. ORCID: 0000-0002-8457-9712.

Me interesa una vida con ambigüedades y contradicciones. El misterio es bello.

Luis BUÑUEL³

El 20 de febrero de 1987, la cadena de televisión británica BBC2 invitó al director David Lynch, que acababa de rodar *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), a presentar uno de los episodios de la prestigiosa serie documental *Arena*. Bajo el título «Ruth, Roses and Revolver», extraído de una obra de Man Ray, el realizador de *Missoula* planteaba un recorrido por la historia de la cinematografía surrealista a través de una selección de nueve películas emblemáticas dentro del movimiento artístico. Desde el patio de butacas de una sala de cine vacía, convertido en espectador y comentarista, Lynch introducía cada una de las proyecciones de un programa conformado por los fragmentos de *Entr'acte* (René Clair, 1924), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *The girl with the prefabricated heart* (Fernand Léger, 1947), *Vormittagsspuk* (Hans Richter, 1928), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929), *Discs* (Marcel Duchamp, 1947), *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1932) y *Desire* (Max Ernst, 1947).⁴ La relación de títulos resulta importante, en primer lugar, porque permite establecer el vínculo material entre un canon cinematográfico concreto y un creador que, por norma general, se ha mostrado esquivo o evasivo a la hora de profundizar en sus referentes e influencias; y, por otra parte, porque la lista nos deja intuir una posible descripción de lo que para el propio Lynch, asociado a las corrientes surrealistas, supone esta tendencia: «Si el surrealismo es el subconsciente hablando, entonces... creo que me identifico con ello y podría decir que de alguna manera he sido surrealista. Creo que las películas deberían tener una historia en la superficie, pero bajo ella deberían estar sucediendo cosas que son abstractas».⁵

Entendiendo el ejercicio surrealista como una operación en la que de manera constante o eventual se hace emerger aquello reprimido, es decir, una operación en la que se trata de articular el subconsciente a través de un lenguaje —en este caso, el

3 Cit. en ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 255.

4 Las películas referidas de Fernand Léger, Marcel Duchamp y Max Ernst forman parte de la obra colectiva *Sueños que el dinero puede comprar* (*Dreams that Money can buy*, Hans Richter, 1947), para la que el propio Buñuel escribió un episodio que nunca llegó a filmar. Véase ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, *op. cit.*

5 «If surrealism is the subconscious speaking, then... I think I identify with it and I could say that I was somewhat surrealist. I think that films should have a surface story, but underneath it there should be things happening that are abstract», en GALLACHER, H. (directora). «Ruth, Roses and Revolver» [Episodio de programa de televisión]. En Burton, H. (creador). (20.II.1987). *Arena*. BBC2. Temporada 12, episodio 12.

cinematográfico—, Lynch es capaz de equiparar los discos en movimiento de Duchamp con las imágenes de Clair y estas a su vez con las de Cocteau, sin necesidad de establecer ningún orden cronológico ni ninguna jerarquía. Si bien cada una lo hace a su manera, ya sea a través de la abstracción visual, como en el caso de Ray, o de la temporalidad desencajada, como sucede en el de Vertov, todas las secuencias tienen en común la suspensión o la subversión del sentido racional. Lo que Lynch expone, a través de sus ejemplos, es esa idea de un subconsciente que está hablando, pero lo que incorpora en su descripción es justamente la posibilidad de una coexistencia en las películas entre dicho subconsciente desencadenado y una historia organizada: la superficie de la historia y las cosas abstractas que suceden bajo ella. Siguiendo esta teoría, de la misma manera en que para Foster Wallace lo lynchiano se explicaba como «un tipo particular de ironía donde lo muy macabro y lo muy mundano se combinan de tal forma que lo uno revela la contención perpetua de lo otro»,⁶ podríamos definir el surrealismo a partir de las declaraciones de Lynch no ya en términos de oposición dicotómica, sino como la contención de elementos abstractos en estructuras concretas. El surrealismo se presentaría, por lo tanto, como una convivencia entre lo real y lo irreal, algo que en la práctica se traduciría en una contaminación perpetua donde la presencia de elementos surrealistas estaría siempre acechando la representación desde un nivel más profundo, o manifestándose a través de las imágenes. Así lo entendía ya el poeta e impulsor del surrealismo, André Breton, en sus primeros manifiestos sobre el movimiento:

Según los postulados de Breton, el surrealismo se presentaba como ese lugar en el que lo real y lo maravilloso no aparecerían como opuestos, sino participando de una entidad superior que el autor denominó *surréal*, es decir, superreal o sobrerreal. Se entiende así el principio rector que sustenta la primera definición del surrealismo: «SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (BRETON, 1995, 44).⁷

La capacidad para expresar ese «funcionamiento real del pensamiento» en imágenes que se prolongan a través del movimiento y el tiempo parece convertir el

6 FOSTER WALLACE, D., *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Nueva York, Little, Brown and Co, 1997, p. 161.

7 SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 96.

medio cinematográfico en uno de los vehículos idóneos para articular las ideas de Breton. Ya no es que el cine sea el lenguaje de los sueños, como si los sueños fueran un fenómeno ajeno a la realidad, sino que la realidad misma está cargada de un contenido irreal que el dispositivo ofrece la posibilidad de revelar y proyectar sobre la pantalla. La primera demostración del invento de los hermanos Lumière, recordemos, había tenido lugar el 22 de marzo de 1895 en las instalaciones de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale,⁸ tan sólo unos meses antes de que Wilhelm C. Röntgen descubriera los rayos X y en la misma época que Sigmund Freud comenzaría a formular su teoría del psicoanálisis, tan influyente más adelante en los círculos surrealistas por su fijación con el inconsciente y lo reprimido. Lo que esta serie de innovaciones demuestra es, en definitiva, un cambio paradigmático en la relación establecida entre el individuo y la mirada. La pretensión surrealista de desenmascarar la realidad, de desvelar lo reprimido o de exponer las contradicciones enraizadas en el interior del ser, se alineaba con la naturaleza de un aparato tecnológico reciente, o con lo que Jean Epstein denominaba la «inteligencia de una máquina» que pone en crisis «la realidad del espacio y del tiempo, del determinismo o de la libertad, de la materia o del espíritu, de la continuidad o de la discontinuidad del universo [...] y pasa a convertirse en una realidad condicional, flotante, alegórica, intermitente: poesía, en suma».⁹ El exceso de sentido perseguido por los surrealistas, una especie de plusvalía de lo real, era algo que el registro cinematográfico incorporaba automáticamente:

No existe, pues, ninguna oposición entre la expresión fílmica y las exigencias del surrealismo. A condición, no obstante, de que se utilice este término para expresar y no para ilustrar. En este sentido se puede creer que el verdadero surrealismo de cine no se encuentra del todo en los films llamados surrealistas, sino más bien en las comedias de Mack Sennett, de Buster Keaton o de Harry Langdon, incluso las de Chaplin, que hacen de la realidad una surrealidad continuamente presente.¹⁰

La fascinación de los surrealistas por las películas de los cómicos estadounidenses hacía pensar en la libertad de unas imágenes proclives al absurdo, que en muchas ocasiones anteponen el gag, la suspensión de la lógica racional, al desarrollo de la trama. Expresar, y no ilustrar, es el único requisito para considerar un film como

8 *Institut Lumière*: Le Cinématographe Lumière (<https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html>).

9 EPSTEIN, J., *La inteligencia de una máquina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p. 83.

10 MITRY, J., *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 166.

surrealista. El trabajo de los surrealistas, por tanto, pasaría por esa necesidad de articular un lenguaje a través de imágenes libres e independientes, que fuera capaz de sacudir o traspasar la frágil capa de la realidad, aquella que Lynch identifica con la historia, para hacer florecer las abstracciones que discurren en un nivel más profundo. En las producciones de Lynch, esta vocación se manifiesta en «la conmoción del rasgado, la voluntad de abrir una brecha»¹¹ para después adentrarse en ella,¹² un gesto característico que vendría a emparentar la labor del creador estadounidense con la de la tradición surrealista. Sin embargo, en la recopilación de «Ruth, Roses and Revolver», donde las presencias son tan elocuentes como las ausencias, sorprende una falta: la de Luis Buñuel. A fin de cuentas, el realizador de *La edad de oro* (*L'Age d'or*, 1930), según Jean Mitry «el único film surrealista de valor indiscutible, tanto por el fondo como por la forma»,¹³ había sido uno de los principales exponentes del movimiento. Más allá de esta omisión, encontramos otra anécdota significativa en el año 2013, cuando, en un coloquio durante una de sus visitas a España, alguien insistió en preguntar a Lynch si conocía la obra del director de Catalunya. Su respuesta fue contundente: «Nunca he visto una película de Buñuel. Pero sé que en sus películas hay hormigas, y también sé que cuando hay orejas humanas en el campo, es muy probable que acaben llegando las hormigas».¹⁴ La doble imagen evocada aquí por Lynch remite, por un lado, a la mano plagada de hormigas de *Un perro andaluz* (1929) y, por otro, al equivalente lynchiano de la oreja acechada por insectos al principio de *Terciopelo Azul*. Con esta última imagen, precisamente, es con la que finalizaba la emisión de la BBC2. Esta correspondencia figurativa entre Buñuel y Lynch, aunque despachada por el último como una evidencia pragmática e intrascendente, contiene un significado mucho más valioso y profundo a medida que nos aproximamos a ella.

En una entrevista con Richard Nason para el *New York Times*, publicada el 11 de octubre de 1969, Buñuel confesaba que «el interés surrealista en la violencia era permanente para sacudir al mundo y que reconociese su propia violencia. Pero hay

11 PINTOR, I., «El vacío, la cólera y el mal en la ficción contemporánea. Una estética de la negatividad», en Huerta, M. A. y Sangro, P. (eds.), *La estética televisiva en las series contemporáneas*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018, pp. 59-84, espec. p. 59.

12 PÉREZ-PAMIES, D., «Una brecha en el origen del universo: La odisea espacial de Twin Peaks, El Regreso», en Martínez, M.-P. y Mateu, F. (coords.), *Space Fiction: Visiones de lo cósmico en la ciencia-ficción*, Alicante, Cinestesia, pp. 141-154.

13 MITRY, J., *Historia del cine...*, op. cit., p. 167.

14 DE PEDRO, G., ««Nunca he visto una película de Buñuel»: David Lynch desmonta mitos sobre él», *El Confidencial* (17.X.2013) (https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2013-10-17/nunca-he-visto-una-pelicula-de-bunuel_42451/).

más dulzura en la superficie de mis actuales películas. Si se remueve la capa exterior, sin embargo, encontrará que el fondo es venenoso...».¹⁵ Esta atracción por *mostrar* la superficie de las cosas, por destapar y descubrir la violencia que se oculta tras el mundo sensible es uno de los argumentos que conecta la obra de Buñuel con la de Lynch. Las palabras del primero resuenan en las del segundo, cuando explica que, desde su punto de vista, el surrealismo «trata con cosas que están escondidas bajo la superficie y en muchos de los casos con el inconsciente. *Tercipelo azul* es una película que trata con cosas que están escondidas en un pequeño pueblo llamado Lumberton y cosas que están escondidas en la gente, y su primera secuencia habla bastante por sí misma pero es un descenso a esa área».¹⁶ En ello coincide el análisis de Žižek al afirmar que «Lynch perturba nuestra relación fenomenológica más elemental con el cuerpo viviente, la cual se basa en una separación radical entre la superficie de la piel y lo que se oculta tras ella».¹⁷ Y la misma idea reaparece de manera explícita en las entrevistas con Chris Rodley, cuando Lynch explica su intuición de que «bajo la superficie hay otro mundo, y todavía hay más mundos a medida que excavas más profundamente».¹⁸ Es el principio que rige el motor de una película como *Corazón Salvaje* (*Wild at heart*, 1990) y que es sintetizada a la perfección en la frase de su protagonista, Lula Pace Fortune (Laura Dern), cuando dice: «this whole world's wild at heart and weird on top» (este mundo es salvaje en el corazón y raro en la superficie). El interés por rasgar el telón del sueño norteamericano, por descubrir las contradicciones y la violencia que anidan dentro de él, es uno de los argumentos que atraviesa toda la obra de Lynch: desde las citadas *Tercipelo Azul* y *Corazón Salvaje*, pasando por el retrato pesadillesco de la familia en *The grandmother* (1969), *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) o *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (*Fire walk with me*, 1992), hasta la desintegración de la promesa del éxito hollywoodense en el díptico integrado por *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006). En este sentido, resulta consecuente que, tal y como ha señalado Mark Fisher, uno de los motivos visuales más prolíficos en la filmografía de Lynch —al igual que en muchas de las composiciones de pintores surrealistas como René Magritte—, sea el de las telas que, en última instancia, encubren el propio fenómeno cinematográfico, puesto que «las cortinas ocultan y revelan (y, no es casual, una de las cosas que ocultan y revelan es la pantalla de cine en sí misma).

15 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 344.

16 GALLACHER, H. (directora). «Ruth, Roses and...», op. cit.

17 ŽIŽEK, S., *El acoso de las fantasías*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, p. 206.

18 RODLEY, C., *Lynch on Lynch*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 8.

No sólo marcan un umbral; constituyen uno: una salida al exterior».¹⁹ Atravesar ese umbral, forzar el paso de un espectador atrapado como los comensales de *El ángel exterminador* (1962) o el agente Cooper en la habitación roja de *Twin Peaks* (1990-1992), es uno de los gestos surrealistas que vincula el trabajo de ambos directores. La pulsión escópica se manifiesta también en los personajes, por eso Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) espía a Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) desde dentro de un armario en *Terciopelo Azul*. Antes de ser *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), la primera película de Luis Buñuel y Salvador Dalí iba a llevar por título un aviso: *Prohibido asomarse al interior*. Lo que proponía esta advertencia era la inversión del «défense de se pencher à l'extérieur» (prohibido asomarse al exterior) de los trenes franceses.²⁰ Pero como no existe prohibición sin deseo, la interdicción buñueliana parece sugerir lo contrario: una tentadora invitación a acercarse y mirar. Una perversa trampa para el espectador / *voyeur* que, al ir a echar un vistazo, se toparía con la navaja en el ojo. Al final, el título fue sustituido por el que tendría que haber sido el del primer poemario de Buñuel, *Un perro andaluz*, otra provocación, en este caso de resonancias lorquianas. Sin embargo, parece que algo de aquella propuesta indecente atraviesa toda la obra de Buñuel: una perversa invitación a la mirada, a la transgresión, a asomarse al interior.

El oficio del entomólogo

Inland Empire (2006) está rodada con una cámara digital de pequeño formato, una Sony DSR-PD150 operada por el propio Lynch. La resolución de la imagen es muy baja, la estabilidad de los encuadres es muy pobre y la sensibilidad de la óptica es muy deficiente, de manera que es frecuente encontrarse en algunos planos con elementos sobreexpuestos o en penumbra, pero a cambio Lynch puede cumplir la fantasía de acercarse a un palmo de lo que está filmando. La historia no es mucho más accesible, porque forma y fondo van juntas: un complejo relato metacinematográfico con estructura de *mise en abyme* «en las afueras de toda racionalización» que «cumple, finalmente, el sueño de los surrealistas: lograr que el inconsciente doblegue de una vez por todas a la narrativa convencional».²¹ La sensación es la de un sueño febril. La proximidad de los rostros los deforma y los vuelve extraños. El

19 FISHER, M., *The weird and the eerie*, Londres, Repeater, 2016, p. 53.

20 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Barcelona, Penguin Random House, 2016, p. 316.

21 COSTA, J., «En las afueras del sentido», *El País* (23.II.2007) (https://elpais.com/diario/2007/02/23/cine/1172185207_850215.html).

uso de detalles y primeros planos no habría tenido el mismo resultado, porque el acercamiento que Lynch propone aquí no es el del zoom, sino el de la lupa. Lo que plantea *Inland Empire* es una aproximación física, una exploración casi asfixiante de las texturas. La aguja que recorre los surcos de un vinilo al principio de la película es, en sí misma, un tratado sobre la tensión entre el analógico y el digital. La secuencia, en blanco y negro, llena de ruido, recuerda a la atmósfera experimental de *Cabeza borradora*, donde la travesía al interior de las imágenes se correspondía con el viaje a las entrañas del radiador. Este interés por *tocar* el objeto representado, por explorar la textura de las cosas, enlaza con el carácter háptico identificado por Aranda en las imágenes de *Un perro andaluz*:

La alusión a la calidad táctil de muchos planos es muy importante, pues es uno de los descubrimientos básicos del surrealismo. Los pintores surrealistas inventaron una pintura a la que, a los efectos de la espátula y granulado tradicionales, se añadía el granulado excesivo, e incluso el relieve, colando arena o cemento debajo de la pintura. Añadieron los *collages* de objetos (cuadros hechos no sólo con trozos de periódicos o de grabados —esto ya lo hacían los cubistas— sino con ojos de cristal, dentaduras, vidrios machacados, piedras o ramas).²²

Los *collages* de objetos también son frecuentes en la obra plástica de Lynch. En sus cuadros es común encontrar todo tipo de materiales combinados con la pintura, como palos, resinas o chicles. Su «Clay Head with Turkey, Cheese and Ants» (1991), por ejemplo, es la fotografía de una escultura mixta formada por arcilla, comida y hormigas. La recurrencia al motivo de las hormigas revela una fascinación entomológica que se traslada al trabajo sobre las imágenes. La razón de este comportamiento reside en el descubrimiento de que «si uno observa un poco más de cerca este mundo hermoso, *siempre* hay hormigas rojas por debajo».²³ En el caso de Buñuel, su dedicación al estudio de los insectos o su admiración por los *Recuerdos entomológicos* de Jean-Henri Fabre,²⁴ se manifiesta en sus películas cuando declara, por ejemplo, que al protagonista de *El* (1953) lo había estudiado, de hecho, «como a un insecto»,²⁵ pero también reaparece en el análisis de su obra. Después de ver *La edad de oro*, además de afirmar que en ella había encontrado «escenas nunca soñadas por nadie antes», Henry Miller dijo que Buñuel era «como un entomólogo que ha escudriñado el amor para exponer, al margen de cualquier otra considera-

22 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., pp. 91-92.

23 RODLEY, C., *Lynch on Lynch...*, op. cit., p. 11.

24 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La...*, op. cit., p. 127.

25 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 216.

ción, moral o estética, la total y sangrienta maquinaria del sexo».²⁶ Las hormigas, después de todo, son importantes en ambos cineastas porque permiten articular un planteamiento discursivo y reflexivo en torno al papel que desempeña la mirada en sus películas.

De la visión y el oído

La oreja cercenada de *Terciopelo Azul* es una imagen tan impactante que se ha instalado en el imaginario visual contemporáneo con la misma fuerza que el ojo seccionado de *Un perro andaluz*. Para Clapés-Saganyoles, «la relación del mundo lyncheano con el surrealismo se ve reflejada a la perfección en esta imagen».²⁷ Sin embargo, el gesto buñueliano de la navaja, que para ella supone un distanciamiento respecto a Lynch, es recuperado por Pintor precisamente como la huella de un vínculo todavía más fuerte, ampliable al conjunto de la filmografía del estadounidense, puesto que, para él: «del mismo modo que Buñuel rasgó la mirada inocente del público con la imagen de la navaja cortando un ojo en *Un Chien andalou* (1929), Lynch hace irrumpir en la ficción el abismo perturbador de Lo Real, ese magma de la vida todavía sin simbolizar al que se refiere Lacan».²⁸ Tal y como hemos planteado, el surrealismo que impregna la obra de ambos autores no se caracteriza por un déficit de realidad, sino precisamente por un exceso de la misma. La rasgadura de la mirada y la irrupción del abismo van unidas. En *Inland Empire*, por volver sobre sus imágenes, Lynch descompone la secuencia buñueliana a partir de la separación de sus elementos: Nikki Grace (Laura Dern) abre un agujero en un trozo de tela con ayuda de un cigarro encendido, y después mira a través de la quemadura. De nuevo, el detalle del ojo exorbitante viene acompañado de la perforación de la superficie. La cámara se recrea en la textura de la tela y ofrece un cambio de foco que representa la posible transición entre las capas de lo real. La perforación de una capa y la inmersión en otra más profunda, o la expresión surrealista de aquello que permanecía velado tras la superficie. Ahora bien, la iconografía de *Terciopelo Azul* nos permite explicar otra cuestión más allá de la vista. Si la correlación entre las figuras de Buñuel y Lynch, entre el ojo y la oreja, despierta una suerte de relación casi inconsciente, esta resulta tan importante por lo que une las imágenes como por

26 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La..., op. cit.*, p. 485.

27 CLAPÉS-SAGANYOLES, P., «David Lynch: sueños oscuros en un mundo extraño», en Galera, A. (coord.), *La mirada surrealista*, Barcelona, Hermenaute, 2019, pp. 107-171, espec. p. 109.

28 PINTOR, I., «David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral», en VV. AA., *Universo Lynch*, Madrid, Festival de Sitges / Calamar ediciones, 2006, pp. 71-126, espec. p. 78.

lo que las separa. El ojo y la oreja cumplen, en cada caso, una función metonímica. La agresión edípica perpetrada sobre el «ojo tachado», por recuperar la expresión de Jenaro Talens,²⁹ podría apuntar tanto a la supresión de la mirada como a una visión que aparece desbordada. En este sentido, tal vez podríamos hablar de una enunciación tanto de tachado como de subrayado. La importancia del ojo aparece en el plano detalle. La secuencia de *Un perro andaluz* recuerda lo peligroso de asomarse al interior. En el caso de Lynch, por otra parte, la disposición del órgano escindido del cuerpo también encubre un signo de puntuación. La oreja aparece, literalmente, recortada sobre la hierba de *Terciopelo Azul*. Si en el caso de Lynch lo que aparece es, justamente, una oreja y no un ojo, quizá no es sólo por la posterior alusión a van Gogh, sino porque la importancia se ha desplazado de la mirada a otro lugar: el oído. La cuestión sonora en las películas de Lynch, abordada especialmente por Michel Chion,³⁰ es fundamental para entender su obra. Piezas como el *Paisaje Sonoro Industrial (Industrial Soundscape, 2008)*, donde la percusión de unas figuras cilíndricas produce una cadencia rítmica en un escenario en ruinas, conectan con la fascinación de John Cage por el ruido de la ciudad o incluso con sus esculturas musicales (*Sculptures Musicales, 1989*), que nos permitirían extender el vínculo hasta las incursiones sonoras de Marcel Duchamp. Si bien la mirada sigue ocupando un rol central, allí donde la cámara se adentra en el universo lynchiano no es sino en el órgano del oído. La expresión del inconsciente surrealista que, en el cine de los años veinte, se resolvía mediante una asociación libre de planos, adquiere en el cine de Lynch una nueva profundidad a través del magma sonoro. Podemos contemplar la irrupción de Lo Real a través de las imágenes, pero ahora también podemos escuchar el zumbido perturbador del abismo.

Desdoblamiento y multiplicidades

En la segunda temporada de *Twin Peaks* (Lynch y Frost, 1990-2017), cuando el agente Cooper (Kyle MacLachlan) estrella su cabeza contra el espejo del lavabo, Lynch ofrece una imagen en la que se conjugan la sangre, el doble y la brecha —redoblada por el cristal y la herida abierta en la frente del personaje—. De todos los gestos lynchianos que pretenden horadar la superficie, quizá este, que pasa por atentar contra el propio cuerpo y en el que la cámara participa en la agresión acompañando su desplazamiento, sea el más radical de todos. El espejo por el que se produce el viaje

29 TALENS, J., *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, 2010.

30 CHION, M., *David Lynch*, Barcelona, Paidós, 1992.

carrolliano se convierte ahora en una frontera siniestra. La voluntad de quebrarlo, en cambio, nos devuelve sobre la idea inicial de un universo reprimido tras la superficie, que ahora se resuelve en una realidad fracturada. Esta secuencia, la última antes de un hiato de veinticinco años, culmina con la figura central del *döppelgänger*, un motivo explorado por los relatos del Romanticismo, convertido en objeto de estudio por la escuela psicoanalítica y absorbido con entusiasmo por el imaginario surrealista. Ahora bien, si la posibilidad de existencia de cualquier sujeto duplicado, como desarrolla Clément Rosset en *Lo real y su doble*,³¹ requiere la suspensión de la realidad, la aparición del *döppelgänger* parece encontrar su acomodo perfecto dentro de las imágenes del universo lynchiano, permanentemente atravesado por la dislocación entre vigilia y sueño. Películas como las de la «trilogía de los Ángeles», integrada por *Carretera Perdida* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006), trabajan sobre estructuras laberínticas³² y hacen de la escisión y la multiplicación de la identidad uno de sus temas centrales, en sintonía con la obra de otra cineasta experimental como Maya Deren.³³ La irrupción fantasmagórica del doble aparece también en el cine de Buñuel, por ejemplo, en *Viridiana* (1961), cuando la joven novicia (Silvia Pinal) se presenta ante su tío Don Jaime (Fernando Rey), que acaba de enviudar. La primera reacción que provoca esta visita es un enorme sentimiento de contrariedad en el personaje masculino, pues la chica «se parece extraordinariamente a su esposa» recientemente fallecida.³⁴ Pero la obsesión incesante de Don Jaime le lleva al suicidio, y entonces la segunda parte de la película se convierte en el reflejo espectral de la primera: «la sutileza de un mundo en que el erotismo está unido a la idea de pecado y la carnalidad de otro inspirado en el carnaval».³⁵ El doble deja de ser la función de un personaje para convertirse en función del relato en sí mismo. Algo parecido a Don Jaime le ocurre al Leland Palmer (Ray Wise) de *Twin Peaks*, cuando cree ver regresar de entre los muertos a su hija Laura Palmer convertida en su sobrina, Maddy Ferguson. La sensación de *déjà vu* viene provocada por una decisión de reparto, pues ambos personajes femeninos son interpretados por la misma actriz: Sheryl Lee. El ejercicio es el inverso en *Ese oscuro*

31 ROSSET, C., *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Santiago de Chile, Hueders, 2015.

32 PÉREZ-PAMIES, D., «El crimen y los mundos virtuales en el fantástico: La trilogía de Los Ángeles de David Lynch», en Mario-Paul Martínez, M. P. y Mateu, F. (coords.), *Crimen y Fantástico*, Alicante, Cinestesia, pp. 155-167.

33 MARTÍNEZ LÓPEZ, C., «La multiplicación de la identidad en Mulholland Drive de David Lynch y en la «Trilogía de la autorrepresentación» de Maya Deren», en *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 18, 2018, pp. 344-365.

34 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 241.

35 SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Luis Buñuel. Estudio crítico de Viridiana*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 35.

objeto del deseo (*Cet obscur objet du désir*, 1977) de Buñuel, donde una misma mujer, Conchita, es interpretada por dos actrices (Ángela Molina y Carole Bouquet). Las identidades se dispersan, se superponen y se multiplican. En *Mulholland Drive*, por volver a Lynch, la pareja Betty / Diane y Rita / Camilla (interpretada por Laura Elena Harring y Naomi Watts) es la personificación de un discurso fracturado, donde no podemos tomar nada como real, o bien debemos tomarlo todo. Las alterancias entre la vigilia y el sueño producen un efecto de desorientación en el que el espectador se vuelve incapaz de discernir qué parte corresponde a cada régimen. Buñuel explica el recurso a un mecanismo muy similar en *Belle de jour* (1967): «Según va avanzando el film va aumentando la frecuencia de estas interpolaciones y al final, en la última secuencia, el espectador no puede saber si lo que está pasando pertenece al mundo objetivo o al subjetivo de la protagonista, a la realidad o a sus pesadillas». ³⁶

La polisemia de los objetos

Aunque el pasaje entre mundos objetivos y subjetivos puede provocar la pérdida de las coordenadas narrativas, sabemos cómo empieza la transición de un espacio a otro: «en Lynch, siempre hay un objeto en el que uno se hunde como un pasadizo que conduce a otro mundo: el agujero en la capucha de *El hombre elefante*, la oreja en *Terciopelo Azul*, el cubo en *Mulholland Drive*, el agujero del cigarrillo en la seda en *Inland Empire*». ³⁷ A la lista podríamos añadir el radiador de *Cabeza Borradora*, el telón de *Twin Peaks*, el cuadro que cuelga en la habitación de Laura Palmer en *Fuego Camina Conmigo* (1992) o los enchufes de *Twin Peaks: El regreso* (2017). Los objetos aparecen en su obra como portales a través de los cuales se activa el acceso a una dimensión distinta, pero también como centros gravitacionales sobre los que orbita el sentido. La importancia que confiere a las cosas hace pensar en el *objet trouvé* de los surrealistas, que Lynch integra dentro de sus narraciones como un elemento fundamental. Su experiencia como ebanista, documentada, por ejemplo, en un cortometraje como *Lamp* (2003) que detalla todo su proceso creativo de ideación y fabricación de una lámpara, incide en esa importancia de las cosas. Lynch encuentra el objeto —sea en el mundo material o en su imaginación— y a partir de él despliega su universo. Después, lo que consigue hacer a través del cine es filmarlo con la atención, el detalle o durante el tiempo necesario como para permitir

36 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 270.

37 DUFOUR, É., *David Lynch: Matière, temps et image*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2008, p. 39.

que dicho objeto adquiriera presencia o, incluso, personalidad. Como el tronco de la dama del leño (Catherine Coulson) en *Twin Peaks*, los objetos en la obra de Lynch tienen vida. Hablan. La posibilidad que ofrece el cine de imbuir de vida a los objetos es debida, según Buñuel, a que «la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas». ³⁸ En un texto del cineasta aragonés, titulado «Del plano fotogénico» y publicado el 1 de abril de 1927 en *La Gaceta Literaria*, cuando Buñuel todavía trabajaba como ayudante de dirección de Jean Epstein, el de Calanda reproducía las siguientes palabras del cineasta francés: «A l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes» (En la pantalla no hay naturalezas muertas. Los objetos tienen actitudes), y añadía: «Un gran plano de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera, siempre que éste signifique o defina algo en el drama». ³⁹ En una película como *Viridiana*, el universo de los objetos tiene especial importancia: véase, por ejemplo, el uso que tiene la comba a lo largo de la película —juguete infantil, arma homicida, atadura improvisada...—. Si bien los objetos de Buñuel no funcionan propiamente como los portales lynchiano, sí es cierto que en su valor polisémico ofrecen múltiples significados. La función del objeto siempre aparece renovada, pervertida o trastocada, a la manera de los surrealistas. Las cosas siempre tienen un significado diferente al que se les presupone. El gran descubrimiento de los objetos sagrados en *Viridiana*, por seguir con el ejemplo, reside en la manera en que «Buñuel opera con la religión una suerte de *collage*, al colocar sus signos en contextos inesperados que los hacen percibirse de modo inquietante y los convierten en verdaderos *objets trouvés*». ⁴⁰ El caso paradigmático es el del crucifijo que se convierte en navaja, un objeto común y corriente, pero en el que «es la fotografía la que subraya la malicia y el carácter surrealista de un objeto fabricado inconscientemente y en producción masiva». ⁴¹ Las cosas se resisten a contener un único significado y, con frecuencia, adquieren usos insospechados.

Eludiendo el significado

Con el sentido lynchiano / buñueliano sucede lo mismo que con los objetos que aparecen en sus películas: es siempre esquivo o está desplazado. Según Odell y Le Blanc, la conexión entre el cine de Lynch y la primera etapa surrealista de Buñuel

38 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 321.

39 BUÑUEL, L., «Del plano fotogénico», en ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., pp. 318-322. Publicado originalmente el 1 de abril de 1927 en *La Gaceta Literaria*, n. 7.

40 SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Luis Buñuel. Estudio...*, op. cit., p. 53.

41 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 346.

(*Un perro andaluz*, 1929, y *La edad de oro*, 1930) se encuentra en que «los acontecimientos no deben ser interpretados literalmente sino simbólicamente».⁴² Esta lectura, que libera a la imagen cinematográfica de la rigidez literaria, propone una aproximación en la que el texto puede correr el riesgo de ilustrar un contenido simbólico en lugar de expresarlo. Esta es la idea que lleva a Mitry a salvar un sólo plano de *Un perro andaluz* en tanto que imagen poética eminentemente visual: el del ojo cortado por la navaja, pues «el principal defecto del *Chien andalou* reside en que las imágenes son *literarias* antes que *cinematográficas*».⁴³ Tal vez asumiendo que ninguna imagen puede tener un único significado, Luis Buñuel terminó por declarar sobre *Un perro andaluz* que «nada en la película simboliza ninguna cosa».⁴⁴ Sus palabras resuenan en las del maestro de ceremonias del Club Silencio de *Mulholland Drive* (2001): «No hay banda... y sin embargo, la escuchamos». En las películas de Lynch y de Buñuel la realidad es algo que siempre está a la fuga, por eso la cajita azul que esconde Betty / Diane (Naomi Watts) en *Mulholland Drive* está vacía. La *imagen-sueño* descrita por Deleuze a partir de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*⁴⁵ habla de un montaje en el que el significado se actualiza constantemente, sin posibilidad de obtener una resolución concreta: las metamorfosis visuales operan a través de fundidos encadenados y la consecución de planos se vuelve imprevisible. Y aun así, ninguno de los dos directores se atrevería a decir que sus películas pertenecen al sueño, porque eso implicaría renunciar voluntariamente a la autoría y el control de su propia obra. Sobre *Un perro andaluz* explicaba Buñuel: «Aunque me valí de elementos oníricos, el film no es la descripción de un sueño».⁴⁶ «Mis películas no nacen de los sueños» decía Lynch.⁴⁷ La realidad ya está cargada de elementos surrealistas, y el registro de Lynch y Buñuel propone perforar las imágenes y asomarse a su interior, preservando en todo momento el misterio de lo real, puesto que:

Lo «real» es siempre inexplicable. La «realidad» (lo que llamamos así) no es que lo sea, sino que ha sido previamente construida ya como una explicación. Cada fragmento posee su lógica y su función porque ocupa un lugar asignado para que lo caótico cotidiano funcione como un todo armónico. Nada más falso que el realismo, en su sentido tradicional. Buñuel partió de este principio desde sus

42 ODELL, C. y LE BLANC, M., *David Lynch*, Harpenden, Kamera Books, 2007, p. 172.

43 MITRY, J., *Historia del cine...*, op. cit., p. 164.

44 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 87.

45 DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2005.

46 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía...*, op. cit., p. 74.

47 DE PEDRO, G., ««Nunca he visto...», op. cit.

inicios y sistemáticamente lo negó como dispositivo en todos y cada uno de sus films, incluso en el más «documental» de todos, el citado *Las Hurdes*. La lógica del pesimista es la convencionalidad; la del terrorista trágico que fue Buñuel, es el absurdo. La gran lección del cineasta de Calanda fue obligarnos a asumir esta verdad. Sus películas son el espléndido testimonio de un *tour de force*: un realismo que no refleje redundantemente la realidad, sino que inscriba simbólicamente lo real.⁴⁸

Dos cineastas al margen de la industria

Ni Buñuel ni Lynch tuvieron una buena integración dentro del rígido sistema de producción de Hollywood: la aventura del primero apenas se redujo a un par de incursiones descritas por él mismo en su autobiografía, *Mi último suspiro* (*Mon dernier soupir*, 1982),⁴⁹ mientras que la experiencia del segundo encontró un punto de inflexión con el fiasco económico de su adaptación de *Dune* (1984), «una de esas películas que reafirman el empecinado conflicto entre cine de autor y cine de productor».⁵⁰ Esta tensión experimentada por Lynch es la misma que había descrito Buñuel cuando, en su primer viaje a Hollywood, observa que «todos los realizadores son directa y continuamente controlados por los supervisores, que se ocupan de hacer respetar la moralidad, el gusto del público, las ideas políticas, los buenos sentimientos y todo tipo de rutina y convencionalismo humano. Son magníficamente organizados contra toda idea nueva si sale del dominio de la pura técnica».⁵¹ Sin embargo, ambos llamaron la atención de la maquinaria hollywoodiense con dos películas experimentales de producción independiente y vocación autoral: Buñuel con *La edad de oro* (1930) y Lynch con *Cabeza Borradora* (1977). La libertad beligerantemente creativa de ambos directores choca con los intereses de la industria, y ambos acaban por encontrar los mecanismos para continuar haciendo sus películas al margen de la «fábrica de los sueños». Lynch funda su propia productora, Asymmetrical Productions, en 1992, y recurre al sistema de coproducciones con países europeos, como Francia o Polonia, para rodar proyectos como el de *Inland Empire*. Buñuel, por su parte, incluso durante su etapa mexicana llena de encargos o sometido más adelante a las prohibiciones de la censura, encuentra siempre la fórmula para eludir las restricciones y dejar su huella en cada una de las películas

48 TALENS, J., *El ojo tachado...*, op. cit., p. 14.

49 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Random House, 1982.

50 CASAS, Q., *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 180.

51 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La...*, op. cit., p. 450.

que dirige. La superficie puede resultar apacible, pero bajo ella sigue latiendo el magma del surrealismo. Lynch estrena su primera película en 1977, *Eraserhead*, al mismo tiempo que Buñuel presenta su última, *Ese oscuro objeto del deseo*. Sus carreras no llegan a cruzarse, pero esta coincidencia podría hacernos pensar en un relevo inconsciente. En el año 1953, Buñuel dio una conferencia para la Universidad Nacional Autónoma de México que se publicaría cinco años más tarde, en diciembre de 1958, en el número 4 de la revista de la misma universidad, y se convertiría en una de las citas de referencia para entender su relación con el dispositivo cinematográfico. En su conexión con el surrealismo, también identificamos en ellas la obra de Lynch:

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño.⁵²

52 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, p. 185.

El decir escénico de Luis Buñuel: inferencias y transferencias (siglos XX y XXI)

Jordi Xifra¹

Universidad Pompeu Fabra

Carolina Martínez²

Universitat de Girona

RESUMEN: Luis Buñuel no solo fue un cineasta vanguardista, máximo representante del surrealismo fílmico. Fue un poeta, cuentista y dramaturgo. En esta última faceta, con la que se inició en el ámbito artístico, compuso, con la ayuda de Pepín Bello, el que puede considerarse el máximo exponente de la escena surrealista en español: *Hamlet*, una pieza de microteatro. Aun así, no se trata de una veleidad de su autor, sino que Buñuel siempre se interesó por la escena, en especial a partir de la inflexión producida con Alfred Jarry en la escena europea. Este artículo pretende mostrar cómo, con *Hamlet*, Buñuel certifica no solo su conocimiento de las corrientes escénicas de principios del siglo XX, sino su alineamiento con las mismas y su autoridad como dramaturgo surrealista.

Palabras clave: Luis Buñuel, teatro surrealista, vanguardias artísticas, *Hamlet*.

ABSTRACT: Luis Buñuel was not only an avant-garde filmmaker, the maximum representative of cinematic surrealism. He was a poet, short story writer and playwright. In this last facet, with which he began in the artistic field, he composed, with the support of Pepín Bello, what can be considered the greatest exponent of the surrealist scene in Spanish: *Hamlet*, a piece of microtheatre. Even so, it is not a question of a fickleness of its author, but that Buñuel was always interested in the scene, especially from the evolution produced with Alfred Jarry in the European stage. The aim of this article is to show how, with *Hamlet*, Buñuel certifies not only his knowledge of the scenic currents of the early twentieth century, but also his alignment with them and his authority as a surrealist dramatist.

Keywords: Luis Buñuel, surrealist drama, artistic avant-garde, *Hamlet*.

RÉSUMÉ: Luis Buñuel ne fut pas seulement un cinéaste d'avant-garde, le plus grand représentant du surréalisme cinématographique. Il fut poète, nouvelliste et dramaturge. Dans cette dernière facette, avec laquelle il commença dans le domaine artistique, il a composé, avec l'aide de Pepín

1 Dirección de contacto: jordi.xifra@upf.edu. ORCID: 0000-0001-7942-628X.

2 Dirección de contacto: carolina.martinez@eram.cat. ORCID: 0000-0003-1759-7651.

Bello, ce qui peut être considéré comme le plus grand exemple de la scène surréaliste en espagnol : *Hamlet*, une pièce de micro-théâtre. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une versatilité de son auteur, sinon que Buñuel s'est toujours intéressé à la scène, surtout depuis l'inflexion produite avec Alfred Jarry dans la scène européenne. Cet article vise à montrer comment, avec *Hamlet*, Buñuel atteste non seulement de sa connaissance des courants scéniques du début du XXe siècle, mais aussi de son alignement avec elles et son autorité de dramaturge surréaliste.

Mots-clés: Luis Buñuel, théâtre surréaliste, avant-garde artistique, *Hamlet*.

[...] más razón hay en tu cuerpo que en tus pensamientos más sabios.

NIETZSCHE³

Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción.

Palabras del Director en el Cuadro Quinto de *El Público*, de LORCA⁴

En la Europa de las vanguardias, la valorización del hecho poético se liberó de cualquier consideración artística o literaria. La acusación de la noción de literatura por los dadaístas y los surrealistas tuvo como corolario la promoción de la noción de poesía, concebida no ya como un género o una forma predeterminada, sino a la inversa, como un gesto y una fuerza que sacudía y trastornaba toda predeterminación, para poner en juego la vida misma. Esto tuvo indefectiblemente sus efectos en la escritura escénica: el devenir poético del teatro se volvió urgente para todos los autores deseosos de investir la práctica teatral de un alcance vital.⁵ Sintonizando con ello, en 1927 Buñuel escribió, en connivencia con Pepín Bello, la microficción teatral *Hamlet*. Y lo hizo mientras intentaba crear su primer proyecto cinematográfico, lo que no es baladí, pues la obra insinúa formas fílmicas, como muestra el intenso número de detallistas acotaciones, semejante al de un

3 NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra*, Barcelona, Austral, 2020, p. 34.

4 Palabras del personaje del Director en el Cuadro Quinto de *El Público*. Véase GARCÍA LORCA, F., *El público. Así que pasen cinco años. Teatro completo II*, Barcelona, DeBolsillo. Penguin Random House, 2015, p. 114. La obra fue escrita por García Lorca c. 1930.

5 BOUCHARDON, M., «Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours», en *L'information littéraire*, vol. 57, n. 4, p. 41.

guion técnico filmico —herramienta fundamental del Buñuel cineasta, por él denominada *découpage*—.

Por su extensión, este *Hamlet* se enmarca en la tradición española del teatro breve, donde, esquematizando mucho un argumento de mal condensar, el protagonista — que no es abiertamente identificado como príncipe de Dinamarca— va al encuentro de su amada Leticia, hasta que al final la encuentra para darse luego cuenta de que son la misma persona. Pepín Bello afirmó que la escribieron al mismo tiempo y haciendo uso de la escritura automática en 1927;⁶ aunque el grado de coautoría de este debe ser tomado con la suficiente cautela. Bello fue el complemento de la creatividad lírica de Buñuel, la gasolina ideal para que el motor dramático de su amigo carburase con éxito. Más que un coautor fue un inspirador, porque tampoco poseía la habilidad literaria necesaria, como demuestran la escasez y la calidad de textos que nos legó.

La pieza —al parecer representada por primera vez en el Café Select de París en 1927—⁷ sería rescatada por Agustín Sánchez Vidal, quien la dio a conocer, tras un buen número de dudas de su autor, en 1982, en la compilación de la obra literaria del calandino:

Me costó mucho convencer a Buñuel para que consintiera en publicar su *Hamlet*, obra por la que sentía, a la vez, una gran fascinación y aprecio y un considerable pudor. No hay que extrañarse de ello, porque un examen nada exhaustivo de esta pieza dramática permite sorprender en bruto multitud de claves de films posteriores: las columnas vertebrales de algunas de sus más importantes películas están ahí.⁸

Respecto a su título, este parece ser fruto de una estrategia de extrañamiento inferida de los procesos creativos futurista, dadaísta y surrealista; si bien cualquier reflexión sobre la elección del homónimo shakesperiano es mera especulación. Lo cierto es que la obra del dramaturgo inglés formaba parte del maderamen intelectual del grupo de futuros artistas de la Residencia de Estudiantes, acaso por aquello que afirma el personaje de Rubén, en la escena del cementerio de *Luces de bohemia*:

6 BELLO, J., «Posdata sentimental», en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 603, septiembre de 2000, p. 45.

7 La obra, probablemente, se representó por primera vez en una función de amigos en el café citado, entre los que se encontraban García Lorca, Augusto Centeno, Joaquín Peinado, Bores, Herrando Viñes, Ucelay, el hijo (o el hermano) del pintor Regoyos y el propio Buñuel, que hacía de Hamlet. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Ediciones del Heraldo de Aragón, 1982, p. 259.

8 *Ibidem*, pp. 109-110.

«Todos tenemos algo de Hamletos».⁹ En el caso de Buñuel, la inferencia se acentúa, habida cuenta de que no podemos pasar por alto, incluso bajo el riesgo de penetrar en el pantanoso —y a menudo yermo— terreno del análisis psicológico, la posible atracción y filiación que sintió con la historia del Bardo de Avon a partir de la experiencia vivida después de la muerte de su padre, cuyo espectro, la noche del día siguiente de amortajarle, se le apareció de manera «agresiva», como él mismo recordó ante el micrófono de Max Aub.¹⁰ No es nada descartable, por tanto, que Buñuel se identificase con el príncipe de Dinamarca, a quien su difunto padre también se le asoma, y que este hecho fuera uno de los desencadenantes que dio origen a un título. Sin salir del recinto de las conjeturas, nos inclinamos a pensar que el título es una alusión directa a Dalí, de la misma manera que *Un perro andaluz* lo fue a García Lorca. En 1921 falleció la madre de Dalí, Felipa Domènech, y un año más tarde su viudo padre esposó a su cuñada Catalina Domènech. O sea, invirtiendo el género de los protagonistas, la situación es la misma del motivo conductor de la obra de Shakespeare: el de la boda de su madre con su cuñado, el rey Claudio, tío carnal de Hamlet. El tema no debió pasar desapercibido para Buñuel, quien años más tarde filmó al nuevo matrimonio Dalí-Domènech en su poco conocido cortometraje *Menjant garotes*.¹¹ Esta referencia a un miembro del grupo de residentes podría no ser caprichosa y responder al empeño de que los personajes principales estuviesen inspirados en algunos de ellos, como el de Agrifonte en García Lorca¹² por una particular traslación al latín de Fuente Vaqueros, su pueblo natal.¹³

9 Escena de la que se han conjeturado trazas en la pieza que nos ocupa. Véase *ibidem*, p. 260.

10 AUB, M., *Buñuel. Todas las conversaciones*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 256-257.

11 Existen otras especulaciones sobre el título, no excluyentes de las anteriores. Así, sería razonable que, dado su interés por Maeterlinck —con quien, según Gibson, coincidió durante el rodaje de *Mauprat* (véase GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 213)—, Buñuel y Bello tuvieran muy presente la crítica al teatro decimonónico contenida en la famosa frase del belga: «Algo de Hamlet ha muerto en mí el día que le vi morir en escena»; o que fuera una consecuencia del signo de unos tiempos donde el príncipe danés recorría referencialmente las obras prevanguardistas y dadaístas desde Valle-Inclán (*Luces de bohemia*) hasta Tristan Tzara, que se permitió, a título de *collage*, incluir un muy condensado extracto del *Hamlet* de Shakespeare como Acto XII de *Mouchoir de nuages*. Menos probable es que Buñuel quisiese rendir homenaje al dramaturgo inglés, como parece que hizo posteriormente cuando nombró Ariel —el espíritu sílfide de *La tempestad*— al barco en el que naufragaba Robinson Crusoe, en su excelsa adaptación filmica de la novela de Defoe.

12 En aquella época Lorca no estaba en la capital francesa y era, para más inri, objeto de feroces improperios por parte de Buñuel en esa correspondencia con Bello, donde también aprovechaba para repartir a diestro y siniestro contra todo aquel al que consideraba *putrefacto*. La nómina no era corta. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 153-170.

13 *Agri*: campos (asociación con *vaqueros*, también plural); *fonte*: fuente.

Teatro posdramático y performativo *avant la lettre*

Mientras la literatura vive en Europa ese derroche de poesía y experimentación que, inevitablemente, afecta a la literatura dramática, por otra parte —pero en la misma línea—, la crisis del agotado drama burgués decimonónico lleva a determinados creadores a querer romper con cualquier tipo de aristotelismo —y su división entre *logos* y *mímesis*—, a luchar contra la tiranía de la literatura en la escena —como bien expresó George Fuchs en su «contra la literatura» (1909)—,¹⁴ y a seguir la estela de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* («obra de arte total»). Para Peter Szondi,¹⁵ todas las propuestas dramáticas rupturistas del XX serán intentos de superación de esa crisis. Así, los que serán los principales renovadores escénicos de principios del XX, como Gordon Craig, Adolphe Appia, Vajtangov, e Isadora Duncan, entre otros, van a reivindicar el teatro como una forma de arte autónoma que debía hacer un uso especial del espacio, el ritmo, la sonoridad, el cuerpo y la acción. Este deseo estaba en consonancia con las ideas de Nietzsche y su emblemática *El nacimiento de la tragedia*,¹⁶ en la que este anunciaba los peligros de un teatro ligado meramente a lo intelectual y reivindicaba su esencia ritual y festiva, intentando devolver al espectador la vivencia experiencial de la obra dramática. Todo esto tendrá diferentes consecuencias en la creación teatral, alterando la relación jerárquica que hasta entonces existía entre la literatura y el teatro, haciendo aparecer la figura del director de escena tal como la entendemos hoy día —en detrimento del autor— y dando lugar a nuevas dramaturgias que contribuirán a la conformación de ese «nuevo» arte autónomo, a escrituras hechas en escena y en función de la complejidad de la escena, entendiéndola como un acto holístico que engloba también al espectador. Este periodo de ruptura, muy conectado con las vanguardias, se puede considerar la prehistoria del denominado teatro posdramático,¹⁷ que sentará las bases para la escena contemporánea. Si Lehmann habla de teatro posdramático,¹⁸ Erika Fischer-Lichte hablará de «estética de lo performativo»;¹⁹ estética que encontrará uno de sus puntos de partida

14 Cit. en SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro en la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, p. 9.

15 SZONDI, P., *Teoría del drama moderno (1880 - 1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson, 2011.

16 NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Nietzsche escribió estas consideraciones en el año 1872.

17 LEHMANN, H-T., *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC, 2013. Lehmann escribió estas consideraciones en el año 1999.

18 *Ibidem*.

19 FISCHER-LICHTE, E., *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2017. Erika Fischer-Lichte escribió estas consideraciones en el año 2004.

en los experimentos que Max Reinhardt, también con un espíritu profundamente dionisiaco, estaba realizando en la primera década del XX en el Circo Schumann de Berlín y que servirían de ilustración de esas ideas sobre el arte escénico como un lenguaje propio e independiente de la literatura, que ya había empezado a plantear Goethe en 1798 introduciendo el concepto de «realización escénica»²⁰ para referirse a esa experiencia global del teatro. Para Lichte,²¹ con esta nueva concepción, se reanuda de alguna manera esa ritualidad de los posibles orígenes del teatro, y cobra forma como una experiencia, triangulada por la relación entre la escena, el cuerpo del actor y el espectador, en la que prima lo experiencial.

Si bien hoy nos puede parecer extraño, muchos de los creadores escénicos y dramaturgos españoles de la época tampoco fueron ajenos a este anhelo de regeneración del teatro aunque, desafortunadamente, la mayoría de sus propuestas —en sintonía con la creación escénica europea de vanguardia— quedarían truncadas con el golpe de estado de Franco, produciendo una brecha entre la escena española y el resto de la escena europea que dura casi hasta hoy, con contadas excepciones. Como recuerda Sánchez,²² el panorama teatral español de las primeras décadas del siglo XX vivía un desfase entre la caduca actividad escénica decimonónica y burguesa supeditada a la literatura —con Echegaray, los Álvarez Quintero, Benavente o Arniches a la cabeza—, y esa búsqueda de renovación —que eclosionará en los años de la 2ª República— representada principalmente por Valle-Inclán, García Lorca, Adrià Gual —y su Teatro Íntimo de carácter simbolista—, Martínez Sierra —y su Teatro de Arte siguiendo la estela de Reinhardt, Stanislavski, Meyerhold, Appia y Craig—, María Lejárraga, Pura Ucelay, Rivas-Cherif —firme seguidor de Gordon Craig—, la Xirgu —innovadora indudable de la técnica actoral— o Max Aub —cuyo teatro estaba firmemente conectado con el de Brecht y Piscator—. Es en este contexto, con la mirada puesta afuera —pero también adentro, a las entrañas de la tradición española—, en el que fue escrito el *Hamlet*, una pieza profundamente transgresora, que responde a las necesidades dramáticas de la nueva escena que se estaba gestando.

20 Cit. en *ibidem*, p. 60.

21 *Ibidem*.

22 SÁNCHEZ, J. A., «El teatro imposible. La escena española en la época de las vanguardias». Texto publicado originalmente en inglés: «The impossible theatre. The spanish stage in the time of avant-garde», en *Contemporary Theatre Review*, vol. 7, part 2, Manchester, 1998, pp. 7-30. Disponible en castellano en: José A. Sánchez, ARTEA / UCLM (<https://blog.uclm.es/joseasanchez/files/1998/06/1997.-El-teatro-imposible.-Artea.pdf>).

Hamlet en el contexto surrealista y dadaísta francés, y como pieza única en el panorama español

Respecto a su valor como texto dramático, esta «tragedia cómica», como la tildó Buñuel,²³ no solo es pionera del teatro surrealista en español, sino el único texto dramático hispano que corresponde al modelo original del drama surrealista francés.²⁴ En él, ni hay continuidad narrativa, ni armonía de las partes con el todo. Lo que hay es un uso libre del tiempo y del espacio. Esta mezcla de absurdidad e irracionalismo es el ejemplo perfecto de la alógica que postulaba el surrealismo de Yvan Goll, y un disparador de toda una serie de elementos paratextuales con una infinidad de posibilidades escénicas que conectan la obra estética y conceptualmente tanto con la vanguardia de principios del siglo XX, como con la escena posdramática y performativa que vendrá después.

Buñuel escribió *Hamlet* entre 1926 y 1927 desde París,²⁵ donde la escena vanguardista estaba en plena ebullición, pese a que nunca fuese el teatro un género apreciado por los surrealistas. Eran los años del Théâtre Alfred Jarry, compañía fundada en 1926 por Antonin Artaud, Robert Aron y Roger Vitrac, que inició su corta singladura durante los dos primeros días de junio de 1927 con los desaparecidos textos *Ventre brûlé*, *La Mère folle* (de Artaud) y *Gigogne* (de Aron), así como la pieza de Vitrac *Les Mystères de l'amour*. No sería nada extraño que Buñuel asistiese a esas representaciones, a pesar de que es más probable que fuese un lector del teatro dadaísta que se publicó y/o representó en Francia a finales de la década de 1910 y principios de la siguiente. De ahí que conociese, y posiblemente admirase, las piezas de Pierre Albert-Birot, George Ribemont-Dessaignes, Tristan

23 En el prólogo a su obra *Les mamelles de Tirésias*, que Buñuel conocía bien, Apollinaire considera lo trágico y lo cómico como elementos no excluyentes de la nueva dramaturgia. La indicación «Tragedia cómica» aparece, entre paréntesis y debajo del título, en la copia mecanografiada con correcciones manuscritas —que no podemos atribuir a ciencia cierta a Buñuel— del Archivo Aranda de la Filmoteca Española (ARA/16/24).

24 ASZYK, U., «La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, 21-26 agosto 1995, Birmingham, University of Birmingham, vol. 4 (*Del Romanticismo a la Guerra Civil*, coord. por Derek Flitter), 1998, pp. 66-75, espec. p. 69.

25 No hay unanimidad en fijar una fecha más o menos exacta. Sánchez Vidal fija julio de 1927 (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 259) —y así se ha ido reproduciendo en otros lares—, mientras que al final del texto mecanografiado leemos: «Hotel des Terrasses», y debajo: «París 6 Julio 1927». Gibson capta perfectamente la disfunción temporal: difícilmente pudo Buñuel haber estado allí en esa fecha, ya que el día antes le mandó una postal a Pepín Bello desde Saint-Michel-en-Grève, en Bretaña, donde estaba veraneando con su esposa (véase GIBSON, I., *Luis Buñuel. La...*, op. cit., p. 233). Con independencia de las discordancias, la fecha del verano de 1927 es la más coherente con lo que le dice a Pepín Bello en carta de 22 de agosto: «El Polismo dramático [*Hamlet*] ha quedado magistral».

Tzara²⁶ e Yvan Goll, herederos de la tradición inaugurada por Jarry y seguida por Apollinaire, cuyo *Enchanteur pourrissant* leyó Buñuel durante la pandemia de la gripe española de 1919.²⁷ De entre ellos, las huellas más explícitas en *Hamlet* —incluso más que la de *Les mamelles de Tirésias*, que es asimismo perceptible— son la de Goll y su *Mathusalem* (1919) y la de Larountala de Albert-Birot (1917-1918), fundador y director de la revista *SIC*. *Larountala* era considerada por su autor un «polidrama», que sospechamos es la semilla léxica de *Polismos*.²⁸ Esto nos da una pista de la medida de esta insólita obra como subsidio ideológico de *Hamlet*, cuya lectura —ya que nunca se estrenó— Buñuel, más que Bello, tuvo muy presente en la composición de su micropieza. En cambio, las afinidades y puntos de contacto con el *Mathusalem* de Yvan Goll son de cariz más orgánico, ya que, si algunas tienen que ver específicamente con *Hamlet*, las más establecen correspondencias con aspectos de la poética buñueliana en general. Por añadidura, son notables los paralelismos entre las ideas sobre el teatro de Buñuel y Goll. *Mathusalem* se publicó en francés en 1923 y se estrenó en el parisino Théâtre Michel el 10 de marzo de 1927. Sus funciones incluían una proyección audiovisual dirigida por Jean Painlevé,²⁹ lo que pudo fortificar el interés de Buñuel por asistir y hallar alguna inspiración para su *Hamlet*. Si *Mathusalem* se erige en un antecedente de *Hamlet*, no es solamente por los motivos aducidos, sino porque el pensamiento teatral de sus autores converge, como demuestran las palabras de Goll en la introducción a la obra, escritas en 1920:

La sátira moderna se ve obligada a buscar otros medios de excitación. Los ha encontrado en el surrealismo y la alógica. El surrealismo es la más fuerte negación del realismo. Hace emerger la realidad bajo la máscara de la apariencia, favoreciendo así la verdad misma del ser [...] La dramaturgia alógica tiene por objetivo el convertir en ridículas las leyes de todos los días, y de desenmascarar la mentira profunda de la lógica matemática e incluso de la dialéctica.³⁰

A pesar del parentesco con *Mathusalem*, *Hamlet* supone una vuelta de tuerca más en la función de extrañamiento, sin igual en la escena vanguardista de la época y

26 Sánchez Vidal también intuye estos antecedentes después de «un somero examen de la biblioteca» de su casa de México (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 259). Una biblioteca de la que solo se conserva una poco representativa parte en la Filmoteca Española, habiendo sido el resto, según nos han explicado familiares directos, «desvalijada» por amigos y parientes del cineasta.

27 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012, p. 7.

28 Si *polismos* significa «varios ismos» (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 23), el nunismo también, pues bajo esta rúbrica Albert-Birot pretendía englobar todos los ismos de la modernidad.

29 Cuando colaboró con Goll, Painlevé todavía no había iniciado su carrera de cineasta científico.

30 GOLL, Y., «Préface», en *Mathusalem. Les Immortels*, París, L'Arche, pp. 9-10. Traducción de los autores.

que anuncia a Eugène Ionesco y otros representantes del nuevo teatro europeo, como Witold Gombrowicz —autor con quien comparte notables rasgos artísticos y vitales— y Romain Weingarten (autor, en 1948, de *Akara*). Y, sin duda, adelanta también el distanciamiento y extrañamiento brechtianos, reclamando, aunque no de una manera abiertamente política, un lector y un espectador emancipados³¹ que encajan con los nuevos preceptos de la escena moderna y contemporánea. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

Podemos decir, por tanto que el *Hamlet*, en la línea de las propuestas surrealistas y dadaístas aquí referidas, forma parte de un tipo de dramaturgias que piensa en imágenes y huye de todo aristotelismo y lógica narrativa para funcionar como artefactos con una lógica interna propia, que apelan a otros estratos de la mente y el cuerpo del lector y el espectador, al cual provocan y arrancan de sus lugares comunes, mediante la subversión de todo código y a base de violencia textual y escénica. Además de la transgresión en el uso del lenguaje y en la estructura, son característicos de estas piezas contenidos esotéricos e inverosímiles en estrecha relación con la sexualidad y la muerte, así como cierto humor negro, todos ellos elementos creadores de mundos visuales y rítmicos en la mente del espectador. Allí donde el teatro clásico se aplica en imitar lo real, estas propuestas intentan representar lo imposible. Se trata de partituras abiertas llenas de rupturas y fragmentariedad para ser usadas de manera libre y evocativa en escena, impulsando a la creación de soluciones teatrales nuevas.

En nuestro caso, la subversión se aprecia ya en el mismo título y lo invade todo: texto y paratexto. *Hamlet* se priva de toda coherencia y verosimilitud allí donde el drama tradicional desarrolla sus intrigas lógicamente calculadas, cohabitando al mismo tiempo con una vertebración basada en la sucesión de cuatro actos que parecen poner en escena una historia ordenada, si bien entre ellos no hacen más que mantener relaciones problemáticas, dado que la cohesión del relato se disuelve y se pierde. *Hamlet* es, a resultas, una antipieza teatral —un «producto intransferiblemente buñuelesco»³²— que se enmarca en el surrealismo hispano, pues contribuye como pocas obras a hacer evidente la absurdidad del universo mental contemporáneo, combinando el delirio verbal de Pansaers, Albert-Birot y otros dadaístas ya citados, las aventuras irreales de Breton y Soupault, la lucha de Vitrac contra los valores burgueses y, ya fuera del ámbito de la escena, las fantasías verbales de Péret.

31 RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

32 SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra..., op. cit.*, p. 264.

Desde este enfoque, *Hamlet* cumple a la perfección, más que ninguna obra de la vanguardia española, con la aportación del surrealismo al teatro:

[...] la liberación del lenguaje, elemento fundamental y privilegiado del teatro. Únicamente rompiendo la argolla etimológica que aprisiona a las palabras y dejando que jueguen unas con otras se llega a la producción de imágenes sin precedentes, capaz de traducir verdaderamente la arquitectura monstruosa del sueño. Las palabras vuelven al estilo salvaje.³³

Pese a todo, tal vez el elemento más característico del *Hamlet* y de todo el teatro surrealista se concreta en la ambición última de hacer surgir el sueño y el imaginario en la escena. En este punto, el teatro se encuentra con la poesía y bebe en las mismas fuentes de la escritura automática. Los diálogos de *Hamlet* están llenos de ejemplos de este calado, de manera que la poesía más libre encuentra su sitio en la escena teatral, no como elemento decorativo, sino porque hace que el espectador penetre en el territorio de los sueños y del imaginario. En otras palabras, si «un texto de Luis Buñuel es siempre llamativo porque, como ha de esperarse, no se trata de un relato al uso, sino de una avanzada visión de un motivo proscrito en la literatura [...] provocada en la evocación lírica de algo que es sustancialmente rechazable desde el punto de vista de la literatura tradicional establecida»,³⁴ *Hamlet* es una de las cimas de esa cordillera surrealista de las letras buñuelianas que forma con «La agradable consigna de Santa Huesca» y «La descomunal batalla de las catedrales y las vagonetas».

*Destruir el teatro o vivir en el teatro.*³⁵ El precedente de la puesta en escena de *El retablo de Maese Pedro*, de Falla

La vocación de puesta en escena de Luis Buñuel no surgió repentinamente. De niño, como dictó en sus memorias,³⁶ el teatro le hechizaba, y *Hamlet* no fue su primer contacto con el mundo teatral. Además del heterogéneo escrito «Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo» —publicado en 1923 y en el que Buñuel también reclama temas nuevos y originales no tratados hasta entonces por dramaturgia alguna sugiriendo una solución en la incursión de lo inanimado, es

33 BÉHAR, H., *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 19.

34 DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Juan Pastor editor, 2005, p. 191.

35 «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!». Palabras del personaje del Director en el Cuadro Quinto de *El Público*. Véase GARCÍA LORCA, F., *El público. Así... op. cit.*, p. 115.

36 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 37.

decir, de la negación del realismo de la que nos habla Goll—, en 1926 puso en escena la ópera de guiñol *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla —amén de las representaciones de *Don Juan Tenorio* que habían tenido lugar en la Residencia de Estudiantes durante su estancia allí—, que se estrenó en Ámsterdam el 26 de abril de 1926, sustituyendo los muñecos por actores con máscaras.

Pero si el tema del teatro de marionetas no le era ajeno a Buñuel, los tiros de esta opción de puesta en escena se nutrieron de la munición presente en los escritos sobre el teatro de Alfred Jarry.³⁷ Independientemente de la determinante estela que el teatro de Jarry dejara en todas las vanguardias, en el acercamiento teatral de Buñuel, ya sea a través de la dirección del *Retablo* o en la escritura de *Hamlet*, resuenan más los textos teóricos del francés que su dramaturgia. Efectivamente, en el panfleto *De l'inutilité du théâtre au théâtre*,³⁸ el dramaturgo galo postula la necesidad de «algunas proposiciones contrarias a los principios del teatro naturalista, que habrán de facilitar la irrupción de lo irracional mediante la supresión de todo elemento concreto, presunto o real, capaz de permitir que el espectador siga afeerrado a la realidad».³⁹ En base a esto, Jarry preconiza, por ejemplo, la utilización de la máscara por los actores para expresar el carácter eterno del personaje; en otras palabras, para de algún modo cosificarlo. «Todo ello justifica la identificación del artista con una marioneta, ya que, entonces, el público se halla ante el reverso de la realidad».⁴⁰ Esta situación, en la puesta en escena del *Retablo*, Buñuel la llevó al extremo cuando convirtió al público de la platea en marionetas de carne y hueso. Un hallazgo que hubiese seguramente agradado al propio Jarry, pues, a su manera, estaba respondiendo al interrogante que conforma el íncipit del antedicho panfleto, de si es el teatro el que debe adaptarse al público o viceversa. Buñuel apuesta por la segunda opción.⁴¹ Respondía así a dos de las demandas principales de la escena moderna: la necesaria reforma del trabajo interpretativo de los intérpretes y su rol en escena, y el hecho de acabar con la pasividad del público burgués.

37 Una de las afinidades entre Jarry y Buñuel fue su pasión por el *Gil Blas* (1715-1735) de Alain-René Lesage, origen de subrepticias correspondencias entre los temas y el humor de la obra de ambos.

38 JARRY, A., «De l'inutilité du théâtre au théâtre», en *Mercure de Italie*, septiembre de 1896.

39 BÉHAR, H., *Sobre el teatro...*, op. cit., p. 32.

40 *Ibidem*.

41 Aun así, no podemos desdeñar las aportaciones de otro personaje fundamental en la concepción escénica buñueliana, a quien seguramente no conocía cuando elaboró su conferencia sobre el teatro de marionetas, pero sí cuando puso en escena la obra de Falla, pues ya se había instalado en París. Nos referimos al poeta y dramaturgo Pierre Albert-Birot, quien había afirmado: «Fundaré un teatro en el que los actores de cartón tendrán la grandeza natural de un hombre. ¡Qué emoción!» (véase ALBERT-BIROT, P., «Théâtre», en *París*, número único, noviembre de 1924. Traducción de los autores). Sus ideas de puesta en escena fueron en otra dirección, pero la raíz intelectual es la misma.

Ya hemos mencionado la progresiva decadencia de la práctica teatral en la segunda mitad del siglo XIX que no dejó indiferentes a los medios literarios, en cuyo seno empezó a gestarse la reacción a partir de la década de 1880. Una de las causas de la mediocridad de las realizaciones teatrales de aquellos años era la falta de coordinación entre sus diversos componentes: actores, regidor, escenógrafo, figurinista, etc. La regeneración del teatro debía pasar, pues, por el surgimiento de una nueva figura, la del director de escena que impusiese un criterio unificador, luchase por someter a los actores —recordemos que el teatro del siglo XIX estaba dominado por las grandes estrellas de las artes escénicas—, e incluso llegase a medirse con el autor en la interpretación del texto. Fue clave en este aspecto el citado Gordon Craig⁴² que en 1905 ya preconizaba la necesidad de esta figura como capitán de barco, una figura que dotaría a la escena de contemporaneidad y que tendría a sus primeros representantes en Stanislavski, en Rusia, los Meiningen en Alemania, y Antoine, en Francia —todos estos, eso sí, ligados al naturalismo—. Si bien la carrera cinematográfica de Buñuel le reservó tener que lidiar con este último aspecto, en su época literaria debió sentir la necesidad de ejecutar alguna puesta en escena teatral como contribución personal a finiquitar cualquier legado del teatro decimonónico. De ahí que quepa preguntarse si fue este hecho o bien el éxito de la representación de la obra de Falla lo que le hizo plantearse la posibilidad de seguir en el mundillo teatral, ya que poco después compuso su única obra escénica, *Hamlet*.

Esta ambición de regeneración teatral presente en Buñuel también corroyó a Lorca quien, sobre todo en sus últimos años, lidió una constante lucha interna que le hacía debatirse entre satisfacer al público o llevar al teatro por las vías que él consideraba que debía seguir avanzando. Esta preocupación se acentuó en su viaje a Nueva York, cuando probablemente empezó a gestar su, en principio imposible o irrepresentable —junto con *Así que pasen cinco años* (1931) y su inacabada *Comedia sin título*—, *El Público* (c. 1930).⁴³ Es en esta obra de corte surrealista —que, más que una pieza, casi es un manifiesto—, en la que Lorca apela a la destrucción del teatro necesaria para inaugurar un teatro nuevo, un «teatro verdadero» —como proclaman en diferentes momentos el Hombre 1º y el Director de la obra— en contra de la representación. Un teatro que denomina «teatro bajo la arena» —enfrentado al «teatro al aire libre»— experiencial, ritual, de huesos y sangre, que nos lleva a Breton y, especialmente al teatro de la crueldad de Artaud.⁴⁴

42 CRAIG, G., *El arte del teatro: Hacia un nuevo teatro (Escritos sobre teatro I)*, Madrid, Asociación de directores de escena, 2011.

43 No estrenada en España hasta 1986 por Lluís Pasqual, en el Centro Dramático Nacional.

44 ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1997. Artaud escribió estas consideraciones en 1938.

Como señalábamos, la destrucción del teatro pasaba, entre otras cosas, por reformar el trabajo de los actores y actrices. Pensemos que, en aquellos momentos, aparte del método Stanislavski —apenas difundido aún entonces— no se había desarrollado en Occidente ninguna técnica actoral. Podemos decir que existía una didáctica actoral, una manera intuitiva de interpretar o una serie de comportamientos escénicos que iban enseñando los actores veteranos a los más jóvenes para llevar a escena personajes estereotipados en los cuales se especializaban los intérpretes a lo largo de su vida. Será a partir de las nuevas necesidades de la escena moderna cuando empezarán a plantearse y se irán desarrollando a lo largo del siglo XX —bajo la influencia muchas de ellas de las técnicas de los teatros clásicos orientales—⁴⁵ las diferentes técnicas actorales. El rechazo del actor y de los usos interpretativos del momento por parte de creadores y dramaturgos estaba en muchos casos ligado a un gusto por el antinaturalismo y lo grotesco, la máscara y los muñecos en escena; es el caso del citado Jarry, del ruso Vajtangov, nuestro Valle-Inclán, el irlandés Bernard Shaw, los franceses Dullin y Pitoëff, el británico Gordon Craig —recordemos su teoría de la supermarioneta—, el belga Maeterlinck, y García Lorca quien critica a los «personajes huecos, vacíos totalmente, en los que solo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato [...]».⁴⁶ Por su parte, Albert-Birot, también desarrolló un cuerpo teórico sobre el teatro y el cine, creando una estética teatral —el nunismo— que atribuye a la marioneta un rol clave en la escena moderna.⁴⁷ Estas apuestas serán sin duda herederas también fruto de ese espíritu antiliterario que preconizaba Fuchs.⁴⁸ De alguna manera, se buscaba deshumanizar al actor, para volverlo a humanizar, teniendo esto consecuencias estéticas y conceptuales diversas a lo largo del siglo pasado, desde el maquinismo o geometrismo de futuristas y artistas de la Bauhaus —en las que los actores se confundían con el resto de los elementos de la escena— hasta el teatro pobre de Grotowski,⁴⁹ para el cual serían suficientes para el hecho teatral un actor y un espectador.

45 Formas estas, por otra parte, que cautivarán a Artaud, principalmente el teatro balinés, y que le influirán profundamente a la hora de escribir su manifiesto del «Teatro de la Crueldad».

46 GARCÍA LORCA, F., «Fragmentos y entrevistas», en SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, op. cit., 1999, p. 449. García Lorca escribió estas consideraciones en 1936.

47 Se trata de una actitud que, en principio, está en las antípodas de las soluciones de puesta en escena que Buñuel aplicó a *El retablo de Maese Pedro*. De todas formas, el propio Birot matizó que no exigía a los actores —cuando los había— hacer de marionetas, sino que debía ser, como la marioneta, un creador no sometido a las órdenes de un director. Postura que Buñuel, director de cine, podría incluso suscribir, dada la libertad que daba a sus actores. Véase MORIN, G., «La marionnette chez Pierre Albert-Birot: l'exemple de Matoum et Tévíbar», en *L'Annuaire théâtral*, n. 37, 2005, p. 173.

48 SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, op. cit.

49 GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 2009. Grotowski escribió estas consideraciones en 1968.

No podemos cerrar este apartado, sin mencionar al artista polaco Tadeusz Kantor, uno de los grandes creadores escénicos del último tercio del siglo XX, que utilizará en escena la convivencia de actores y maniqués para generar una reflexión múltiple en torno a la figura y el rol del actor —pero también, y sobre todo, en torno a la vida y la muerte—. Kantor, en 1963, formulará su manifiesto del «Teatro de la Muerte», el cual se encarnará fielmente en su magistral obra *La clase muerta* (1975), y para él,⁵⁰ la única manera de introducir la vida en escena será a través de la ausencia de la vida, que ilustra con escenografías de restos de vida devastados y maniqués que convivían como dobles sepultados y resucitados de los propios intérpretes, cuyos roles de actor y personaje se confundían, subrayando la teatralización. Este teatro de la muerte desafiaría, además, en la línea de los planteamientos anteriores, y en la línea de la obrita que nos ocupa —en la cual la mayoría de los diálogos apunta a la experiencia de la muerte—, un teatro conceptual e intelectual, apelando a otras esferas experienciales del espectador, conectándonos con otro tema clave en la pieza del aragonés: la muerte, pero también la muerte del teatro.

En la antesala del Teatro de la Crueldad. Muerte, corporalidad y ritual

Desplegamos aquí ese tema clave, el de todo lo que tiene que ver con la muerte y la putrefacción en el *Hamlet* original y en el homónimo que nos ocupa y que da pie a significativas relaciones entre ambos textos,⁵¹ y del que la obra de Shakespeare es un testimonio literario fundamental, con expresiones y metáforas⁵² que seguramente deleitaron a Buñuel y Bello, tales como «si la carroña sirve para que la besen»,⁵³ «Oh, si esta carne mía se disolviera»⁵⁴ o «tumbas que bostezan».⁵⁵ Sin embargo, lo que permite a Buñuel y Bello reelaborar, en el marco de una estética surrealista, la obra Shakespeare a partir del tema de la muerte fue el lazo que existe entre ella y el sueño. En *Hamlet* no solo se aborda la muerte en tanto que una experiencia

50 KANTOR, T., *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, Barcelona, Alba Editorial, 2010.

51 No puede pasar desapercibido, siquiera a título meramente anecdótico, un interesante análisis de la pieza de Shakespeare, que toma el título de una película de Buñuel y donde su autora manifiesta expresamente su voluntad de hacer un guiño al cineasta aragonés: RAVASSAT, M., «La mort en ce jardin», en SUHAMY, H. (dir.), *Hamlet. William Shakespeare*, París, Ellipses, 1996, pp. 81-88. Se trata, pues, de otro ejemplo de los curiosos, soterrados y no menos significativos, por más que en este caso sea desde el punto de vista psicológico, vínculos que se establecen entre ambos autores a espaldas de su voluntad.

52 Algunas de las cuales parecen anunciar greguerías.

53 Acto II, Escena II.

54 Acto I, Escena II.

55 Acto III, Escena II.

desconocida, sino que se la relaciona con la imagen del sueño. Para Buñuel, ambos motivos están unidos por el surrealismo: «La muerte es más ligera que el sueño», dice Mitrídates. De igual manera, el amor, presente en la relación entre Ofelia y Hamlet en el texto inglés, también es aprovechado por Buñuel para exponer otra línea surrealista que asocia el deseo amoroso con el deseo mortal.⁵⁶

Por otra parte, el tema de la muerte va en el caso de nuestro *Hamlet* indisolublemente ligado a la corporalidad y visceralidad en escena y al carácter ritual de esta. Ya hemos mencionado en un apartado anterior la conexión de la apuesta de Buñuel con el «teatro de la muerte» de Kantor y el «teatro bajo la arena» de García Lorca, relacionando el tema de la muerte con la destrucción del antiguo teatro para hacer renacer una forma escénica viva, nueva. Del mismo modo, mencionábamos en el apartado introductorio la importancia capital para la escena moderna de las ideas de Nietzsche en torno al ritual y lo dionisiaco. Pero especialmente, nos situamos aquí de pleno en la antesala del teatro de la crueldad de Artaud⁵⁷ —para quien hay que ir al teatro como se va al dentista o al cirujano—, quien consumará la inversión de las coordenadas ordinarias del drama e invitará a creadores y espectadores a explorar la zona de sombra del ser humano y de la realidad. Es esa zona a la que él se referirá como el doble del teatro,⁵⁸ el cual convocará mediante la elaboración de un código a partir de la luz, el movimiento, la palabra, el gesto y el objeto, para crear la vida en escena y producir una experiencia orgánica y física en el espectador recuperando el hechizamiento colectivo del teatro. Esa zona de sombra y de muerte creadora de vida se manifiesta en el *Hamlet* a través de la visceralidad, de la carnalidad y del erotismo; de personajes que no por antinaturalistas son menos humanos, sino, al contrario, que responden a la contradicción y la perplejidad del ser humano moderno y contemporáneo, personajes que, como apelaba Lorca tienen que llevar «un traje de poesía al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre».⁵⁹

56 Desde esta perspectiva se pueden establecer paralelismos con el teatro de Jean Cocteau, en especial con *Orfeo y Romeo y Julieta*, conexiones que Sánchez Vidal también establece en base a que tratan de forma cotidiana el mito y la tragedia (véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 259). Hay que aclarar que la fecha de redacción de *Hamlet* es anterior a la publicación de *Romeo y Julieta*, aunque pudiera haber asistido a alguna de sus representaciones en París (se estrenó el 2 de junio de 1924), como seguro hizo con *Orfeo*, estrenada, también en la capital gala, el 17 de junio de 1926.

57 El siguiente pasaje de *El teatro y su doble* puede aplicarse perfectamente a *Hamlet*: «El teatro solo podrá ser nuevamente el mismo [...] cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior». Véase ARTAUD, A., *El teatro y...*, op. cit., p. 104.

58 *Ibidem*.

59 SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, op. cit., p. 449.

Como decíamos, la muerte va profundamente unida en nuestro texto a una defensa de la corporalidad en escena —en consonancia con la necesidad de esos nuevos usos interpretativos que mencionábamos—, y a la que apelarían el escenógrafo Adolphe Appia, el compositor Émile-Jacques Dalcroze, el director y creador de la biomecánica Vsévolod Meyerhold o los maestros de movimiento Isadora Duncan y Rudolph Laban, entre otros. Estos nuevos usos del cuerpo en la escena a lo largo del siglo XX seguirán diferentes caminos para eclosionar definitivamente a partir de los años sesenta con el Performance Art y el Body Art, y en el campo del teatro con creadores y maestros de actores europeos como Jerzy Grotowski⁶⁰ y Eugenio Barba —claves para el desarrollo del arte del actor en el siglo XX y del teatro físico, pero también como reivindicadores de la ritualidad del teatro—, y con grupos —muchos de ellos de carácter comunitario— de la vanguardia norteamericana como el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, y el Performance Group de Richard Schechner, continuadores todos ellos en un sentido de esta estela provocadora, visceral, carnal y ritual del *Hamlet*.

El humor de la infinita miseria y la subversión del lenguaje

Otro ingrediente que convierte a *Hamlet* en el paradigma de la escena surrealista es el humor, que pasa inextricablemente por una subversión de la forma dramática y del propio lenguaje, dando como resultado una obra que es heredera de la tradición de la farsa, desde Aristófanes —traza seminal de la obra teatral y fílmica de Buñuel— hasta nuestros días.⁶¹ Con Herrero⁶² —que titula no gratuitamente «El discreto encanto de la farsa: *Hamlet* de Buñuel» su lúcido análisis de la obra—, podemos establecer los dos ejes sobre los que se cimienta el humor en la pieza. En primer lugar, surge tanto de lo absurdo y del quebrantamiento secuencial, reforzado por la ruptura de las expectativas creadas por la historia del drama que se pre-

60 Recordemos que al hablar de los actores que trabajaban con Grotowski se llegó a hablar del «actor santo», un actor consagrado en cuerpo y mente —o alma— a la escena, de una perfección extrema en su fisicidad y en su inteligencia corporal.

61 Bien es cierto que el *Hamlet* shakespeariano contiene no pocas pinceladas de humor —de humor corrosivo, satírico y absurdo— que evocan nuevos puntos de contacto entre ambos textos. Sin ir más lejos: «¿Acaso se ahogó en defensa propia?» (Acto V, Escena I), «¿Era Adán de rancio abolengo?» (Acto V, Escena I), o algún momento del diálogo entre Hamlet y Osric, en la Escena II del Acto V, que se erigen en modelos anticipados del teatro moderno, pues como acertadamente percibió Kott, la dramaturgia del moderno teatro del absurdo se reúne con, o redescubre, lo grotesco presente en Shakespeare. Véase KOTT, J., *Shakespeare, Our Contemporary*, Londres, Methuen, 1965, pp. 127-168.

62 HERRERO, C., «El discreto encanto de la farsa: *Hamlet* de Buñuel», en Santolaya, I., D'Allemand, P., Díaz Cintas, J., Evans, P. W., Sanmateu, C., Whyte A. y Witt, M. (coords.), *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Institución «Fernando el Católico», 2004, pp. 203-212.

sume que se está escenificando, la tragedia shakesperiana,⁶³ como de la integración de elementos paródicos a partir del modelo del drama romántico, representado por *Don Juan Tenorio* y *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Asimismo, se parodia — además del teatro áureo y romántico— el estilo de la primera dramaturgia lorquiana, cuya obra *Mariana Pineda* Buñuel despreciaba por su lenguaje caduco,⁶⁴ aun cuando de lo que se trataba, a buen seguro, era de imitar el lenguaje grandilocuente y los ripios del teatro del Romanticismo representado por *Don Álvaro* y *el Tenorio*, de los que la pieza de Lorca se nutre más que adapta o innova. No ha de chocarnos, por consiguiente, que Buñuel encuentre en la farsa su voluntad de rebasar las tradicionales barreras genéricas, temáticas, espaciales y lingüísticas. En segundo lugar, como aplicado surrealista, el afán que le movía al escribir el diálogo eran la libertad, el azar y el absurdo. Así se explica la invención de palabras como «fabriquemos», que Hamlet dice a Leticia, de claras connotaciones sexuales, o las intervenciones de los personajes en las que se combinan las antítesis para crear un lenguaje paródico, laberíntico y absurdo. Buñuel ya había demostrado su capacidad para subvertir el lenguaje teatral en sus adaptaciones del libreto de *Don Juan Tenorio* para sus representaciones en la Residencia de Estudiantes. Pero, puestos a fijar linajes lingüísticos para esta pieza, la dramaturgia con la que más intensamente topamos es la de Eugène Ionesco.⁶⁵ Al igual que en el futuro teatro del absurdo, la cuestión del lenguaje en *Hamlet* es primordial,⁶⁶ llegando incluso a poderse analizar, como pasa con *Rinoceronte* del dramaturgo de origen rumano, como una sátira del lenguaje estereotipado.

Pero ya que hablábamos de lo paródico, detengámonos en la teoría literaria de Ge-

63 Desde esta perspectiva, las palabras de Antonin Artaud del «Teatro de la Crueldad. Primer Manifiesto» adquieren aquí toda su vigencia: «Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad» (véase ARTAUD, A., *El teatro y...*, op. cit., pp. 104-105). *Hamlet* seguía construyendo, junto con otras obras dadaístas y surrealistas, el armazón del futuro teatro de la crueldad cuyos fundamentos estableció Jarry.

64 RUBIO, J., «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)», en Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F. (eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca, 1992, p. 260.

65 Con quien, además de compartir el haberse interesado por reinterpretar una obra de Shakespeare — Ionesco escribió un *Macbett* (con la repetición de la letra *t* se desmarcaba, ya desde el título, del original) —, también coincidió en el interés por *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe, que el rumano llevó a su terreno en *Jeux de massacre* (1969), y que Buñuel quiso, y no pudo, adaptar a la pantalla.

66 Los resultados, desde luego, no son idénticos y, así, la conexión lenguaje-incomunicación, denominador común en la obra de Ionesco, no lo es ni en *Hamlet* ni en la filmografía de Buñuel, porque una cosa es la incomunicación y otra la comunicación irracional.

nette.⁶⁷ Desde esta lectura postestructuralista, en el *Hamlet* de Buñuel estamos ante un fenómeno de recontextualización paródica donde, a diferencia de, por ejemplo, *Mouchoir de nuages* de Tzara, en el nuevo texto no se inserta el hipotexto⁶⁸ shakesperiano que despierta en el lector una sensación de incompatibilidad. En los casos como el de Tzara, la parodia se asimila a un *collage* compuesto por piezas que establecen relaciones específicas de imitación o inversión. Buñuel, usuario del *collage*, aquí lo rehúye, al menos como recurso que interfiere en las relaciones intertextuales de su obra con la de Shakespeare: el efecto paródico de *Hamlet* no es fruto de la colisión de un hipotexto con un nuevo contexto incompatible, sino de una serie acumulativa de rupturas de toda índole. Genette⁶⁹ también reflexiona sobre la parodia como forma de expresión que pertenece a la categoría de aquellos textos que declaran de manera explícita su derivación de otras fuentes textuales. En nuestro caso, esta declaración se realiza a través del título de la obra y del nombre del protagonista que le asigna dicho título. Esta apropiación compone lo explícito, a pesar de que, según se ha sugerido, las conexiones con el *Hamlet* original sean más que lejanas.

Volviendo al parentesco con Ionesco, vemos que, como en el teatro de este, *Hamlet* se estructura a base de sainetes y astracanadas que dirigen al espectador hacia un clímax no trágico, sino alógico —como diría Goll— e insólito, donde el humor es también anticlerical. Y es característico especialmente el uso que hace Buñuel del paratexto didascálico como recurso humorístico al mismo nivel que el texto dramático, donde, asimismo, se observa el efecto de extrañamiento idiosincrásico de su obra poética.⁷⁰ Las didascalias tienen aquí una función crucial en la historia, ya que operan como gags de cine mudo que tanto gustaban en aquella época, otorgando al texto un registro de guion cinematográfico, lo que abona la tesis de la mayor pisada de Buñuel que de Bello en su composición. No son ya un complemento del diálogo, sino que tienen una doble función. La primera va dirigida al director que deberá poner en escena la obra —lo que es lógico en un dramaturgo que ya colaboraba con la industria del cine francés y que contemplaba una carrera cinematográfica—, convirtiéndolo en una especie de cómplice del autor, y privilegiando el imaginario a expensas de una representación. La segunda se destina al lector, más que

67 GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

68 Dentro de la categoría más general de la transtextualidad, la hipotextualidad es «Toda relación que une un texto A (que llamaré *hipotexto*) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario». Véase *ibidem*, p. 14.

69 *Ibidem*, pp. 20-44.

70 SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra..., op. cit.*, p. 263.

al hipotético espectador. Las didascalias están hechas para ser leídas, lo que implica una denuncia de la imposible coincidencia entre el texto y su representación, entre las palabras y las cosas. De esta manera, Buñuel transgrede la razón misma de existir de estas indicaciones, la de informar y explicar.

Numerosos dramaturgos —a partir del simbolista Materlinck en Bélgica, Claudel en Francia o Valle-Inclán en España— utilizaron extensas didascalias que no eran ya meras indicaciones de puesta en escena, sino un espacio de literariedad⁷¹ evocador de imágenes y atmósferas. Además de la simple referencialidad, con Buñuel la escritura paratextual adquiere un valor añadido doble: cómico y estético. De este modo, en *Hamlet*, la contribución semántica de las acotaciones es a menudo mucho más rica que la de las réplicas de los personajes. Este elemento muestra el potencial dramático que tenía Buñuel, y que canalizó a través del cine, ya que las didascalias son instrumentos de la doble ficción teatral, textual y escénica, y constituyen la marca distintiva del texto dramático en oposición a otros discursos textuales. En la medida en que el texto literario está destinado a ser presentado en el escenario como un espectáculo, las didascalias dan testimonio de la dualidad de una obra de teatro.⁷² En *Hamlet* —y más tarde con el llamado «teatro del absurdo» y en particular con las obras de Ionesco, más limítrofes con lo insólito que con lo absurdo—, las didascalias adquieren un rol literario en el texto dramático. En consecuencia, asumen una función poética normalmente atribuida al diálogo y sobrepasan en la mayor parte de las ocasiones su función de aclaración para la puesta en escena. De igual forma, también se utilizan para hacer un uso libre del tiempo y sobre todo del espacio, que se flexibiliza.⁷³ Baste con señalar la que abre la obra: «Un campo cualquiera. Aquí y allá sollozantes riachuelos. Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie».

Respecto al tono cómico y paródico de la pieza, si ahondamos un poco y relacionamos de manera coherente este humor y esta subversión del lenguaje con las ideas de la muerte que planteábamos en el apartado anterior, también podremos observar que una parte importante del *Hamlet* responde a un humor denso, espeso, visceral cargado de toda la envidia que supone vivir. Un humor que podemos poner en relación con la risa convulsiva de la que habla Baudelaire,⁷⁴ y que nace de la confron-

71 La literariedad es aquello que hace que una obra dada sea literaria y no una obra de otra clase.

72 Este uso de las didascalias fue llevado hasta el paroxismo por Ionesco, donde la precisión de las acotaciones contrasta con la obligación del lector/espectador de dejarse llevar por la imaginación.

73 HERRERO, C., «El discreto encanto...», *op. cit.*, p. 209.

74 En MAILLARD, Ch., *La razón estética*, 2ª ed. ampliada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021.

tación entre la «grandeza infinita» y «la infinita miseria» de los humanos,⁷⁵ cuyos abismos no puede sondear sino el diablo.

Para terminar, y desde una perspectiva parateatral, ese uso lingüístico del *Hamlet* adelanta —y ya nos hemos referido a una lectura de la obra desde esta óptica— de algún modo también las ideas del postestructuralismo, que empezará a percibir el lenguaje verbal como fuente de incompreensión e incomunicación una vez que se hace consciente del velo que este despliega delante de la realidad. Un velo que no nos permite llegar a lo Real, esa «Cosa» lacaniana, no quedándonos más remedio que usar el lenguaje para girar en torno a ese vacío que está «más-allá-del-significado» e intentar «presentificarlo»,⁷⁶ como el *Hamlet* de Buñuel y Bello intenta presentificar el abismo. Asimismo, podemos decir que el uso verbal que hacen los autores de la pieza, es un lenguaje sobreexcedente de significado que funciona como conjuro⁷⁷ para convocar una ceremonia mágica, ritual, adelantando de este modo la función performativa —creadora de realidad— del lenguaje, promulgada por Austin.⁷⁸ Si para Lorca «el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana»,⁷⁹ el *Hamlet* cumple el precepto reivindicado por Nietzsche de ser un texto «escrito con sangre» que «no quiere ser leído, sino más bien aprendido de memoria» —o *par coeur* (de corazón) en francés—. ⁸⁰

La subversión de identidades y el extrañamiento. Sacudir al espectador para transformar la sociedad

Ya nos hemos referido en diferentes momentos a esa necesidad de la escena moderna de sacar al espectador de su pasividad, que, en el caso del teatro surrealista se buscará mediante la provocación y la violencia textual y escénica. Al coger a sabiendas a contrapié sus expectativas y sus hábitos de recepción, de lo que se trata es de forzar a cada miembro del público a reaccionar para atraerlo hacia un espectáculo que, a partir de entonces, no se desarrolla ajeno a él, sino en el cual deviene parte activa. En este punto no estamos lejos, de nuevo, de los textos analíticos de Jarry, que proponía golpear a la multitud «para saber por sus gruñidos de

75 *Ibidem*, p. 146.

76 LACAN, J., *El Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 160.

77 HAN, B-Ch., *La desaparición de los rituales*, Barcelona, Herder, 2020.

78 AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2016. Austin escribió estas consideraciones en 1962.

79 SÁNCHEZ, J. A., «El teatro imposible...», *op. cit.*, p. 449.

80 NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra...*, *op. cit.*, p. 41.

oso en dónde está y en qué se ocupa».⁸¹ La misma pretensión preside *Hamlet*, que en esto se asemeja también mucho a *Les mamelles de Tirésias*. Con ello se elabora una estética de lo inaceptable y de lo insoportable, cuyo éxito se mide proporcionalmente a la reacción violenta de rechazo que provoca en el espectador y que nos recuerda a los citados experimentos de Reinhardt en el Circo Schumann de Berlín puso en escena diferentes tragedias para miles de espectadores, en las que los actores y actrices, desnudos en algunas escenas, se mezclaban con el público. Pero no se trata solo del escándalo por el escándalo, sino, por añadidura, de llegar al público de la forma más violenta posible e inventar, a partir de ahí, una forma de comunicación y de emoción inéditas. Además, y desde una mirada contemporánea performativa, podemos decir que el *Hamlet* ya estaba también apelando, desde su uso de la corporalidad, la ritualidad y la subversión en general, al cuerpo y las entrañas del espectador de una manera directa y no intelectual, a su sistema nervioso.

Pero esta apelación a que el espectador salga de su zona de confort, también viene de la mano de otro fenómeno clave en este texto, que es productor de extrañamiento en el lector y en el posible público, se trata de la subversión y confusión de identidades que aparece en el *Hamlet* original. Es paradigmático, a propósito de esto, el siguiente diálogo entre Hamlet y el Rey, en la Escena III del Acto IV:

HAMLET

[...]

Pero, ea, a Inglaterra. Adiós, mi querida madre.

REY

Tu querido padre, Hamlet.

HAMLET

Mi querida madre: padre y madre son marido y mujer; marido y mujer son una misma carne; así pues, querida madre. ¡A Inglaterra!

Lo que, trasladado a la pieza buñueliana, da como resultado la siguiente ecuación propuesta por Hamlet a Agrifonte, también en el Acto IV: «Niño = Niña, luego os digo que Hombre es lo que queríamos demostrar».

Todo ello sin perder de vista que Buñuel introdujo en boca de Hamlet su particular «To be or not to be; that is the question»: «Haber o tener, la podredumbre es esa».

81 JARRY, A., «Questions de théâtre», en Jarry, A., *Ubu*, París, Gallimard, 1978, p. 348. Traducción de los autores.

Frente a esta fusión o confusión el lector/espectador tiene que adoptar una actitud activa: por un lado, reflexionando sobre la condición identitaria y humana de los personajes —y sobre la suya propia—; por otro, dejando de lado su mente racional y entregarse al abismo. Esta subversión identitaria e incluso existencial será una característica clave en *El Público*, de García Lorca —debida probablemente a la lucha interna propia del autor entre lo que quería su público y lo que él quería verdaderamente expresar—, estará muy presente en el teatro del absurdo, y será especialmente característica de otro Hamlet que aparecería en 1977 de la mano de Heiner Müller: *Máquina Hamlet*, pieza emblemática del teatro posdramático que tiene diferentes puntos de conexión con la nuestra.

Si bien el teatro Heiner Müller está profundamente ligado a la RDA, al marxismo, los horrores de la Segunda Guerra Mundial y la autocomprensión histórica, hay un indudable parentesco entre el *Hamlet* del aragonés y la pieza —también corta, antiaristotélica y dividida en cinco partes— del dramaturgo alemán —aunque la de este último tiene más conexiones argumentales con el *Hamlet* shakespeariano dentro de su total rupturismo—. A pesar de la referida concreción histórica, Müller universaliza los conflictos de sus obras, centrados en un mundo que se está acabando, una Europa en ruinas, la cual, tanto por su atmósfera como por la decadencia que destilan sus personajes, también está presente en la pieza de Buñuel y Bello. Riechmann describe el teatro de Müller como un «teatro enamorado de la muerte y explorador de la vida dentro de la muerte [...] teatro entre ilustración y catarsis, entre racionalidad y pánico, teatro de la muerte y de la resurrección»;⁸² una definición que encajaría perfectamente con el texto que nos ocupa. Ambas piezas comparten también su provocación, su fragmentariedad y un distanciamiento de corte brechtiano —en el caso de Buñuel *avant la lettre*, en el caso de Müller intencionado— que se ilustra en esos personajes fluidos, diluidos, síntesis de dios y de macho cabrío que hay en todo ser humano,⁸³ que viven en una atmósfera sombría en la cual se dan la mano la sexualidad, la carne, la vida y la muerte; en definitiva, lo dionisiaco. En ambas piezas, la creación y la destrucción van de la mano, no existe una sin la otra, «solo donde hay sepulcros hay resurrecciones» nos recuerda Nietzsche.⁸⁴ Son centrales en las dos la corporalidad y la visceralidad encarnando las ideas y los conflictos de los personajes; identificación esta entre lenguaje y cuerpo, que será otra de las características compartidas con Artaud, quien, por su parte, desea

82 MÜLLER, H. y RIECHMANN, J. (ed.), *Teatro escogido I*, Madrid, Primer Acto, col. Drama, vol. 3, 1990, p. 18.

83 NIETZSCHE, F., *El nacimiento de...*, *op. cit.*

84 NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra...*, *op. cit.*, p. 119.

un «cuerpo sin órganos» que libere al ser humano «de sus automatismos» y lo lleve a su «verdadera libertad»;⁸⁵ cuerpos muertos, despojados y resucitados que se paseen por la escena para invitarnos al abismo y sacudir el polvo de la vieja burguesía y sus caducos valores. Una burguesía y un Antiguo Régimen que viven en una atmósfera nauseabunda, con un «arzobispo nauseabundo», en la apuesta claramente anticlerical de Buñuel, y con un Hamlet, en Müller, «estrangulado por la náusea».⁸⁶

En el caso de Buñuel, el extrañamiento del que hablábamos, cargado de humor, se extiende a la presentación de sus *dramatis personae*; así, Hamlet es el «amante de la parte superior de Leticia», Agrifonte el «rival de Hamlet, amante del punto interesante de Leticia» y Mitrídates un «Cadáver recalcitrante». Müller —en el cual, y en esto diferiría de Buñuel, no hay atisbo de humor— nos presenta a los suyos en la primera parte en forma de «Álbum de familia». Si Hamlet es Leticia al final de la pieza del aragonés, en la tercera parte de la de Müller, Hamlet se viste con la ropa de Ofelia. En el caso del alemán la confusión de identidades, central en el parentesco que une a las dos piezas, se traslada la confusión entre actor/actriz y personaje. En la parte cuarta de la *Máquina Hamlet*, Hamlet este se quitará la máscara, y Müller nos presenta al actor que interpreta el personaje —«no soy Hamlet, no interpreto ningún papel»;⁸⁷ «mi drama no ha tenido lugar. El texto se ha extraviado. Los actores han dejado sus rostros en el guardarropa»⁸⁸—. Y este punto nos devuelve aquí al análisis que hacíamos sobre la puesta en escena de Buñuel del *Retablo* de Falla y a sus reflexiones sobre el teatro de marionetas, sobre un teatro entre la vida y la muerte al fin y al cabo, que puede conducir a diversos debates en torno a la naturaleza del acto de representar y a la naturaleza humana reflejada en la escena. De alguna manera, y mediante las estrategias tratadas, mostrándonos la muerte, la mentira, y la náusea en escena, tanto Lorca con *El Público*, como Müller en su *Máquina Hamlet* y Buñuel en su pieza lo que quieren es mostrar la trampa de la representación para mostrar la trampa del mundo y de la sociedad. La Ofelia de Müller se manifiesta claramente contra el sistema y aboga en la quinta y última parte de la obra por «el odio, el desprecio, la rebelión, la muerte»;⁸⁹ su Hamlet dice que «los cadáveres apestados disecados en la sala de espectadores no mueven ni un

85 ARTAUD, A., *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, en *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 104. Artaud escribió estas consideraciones en 1947.

86 MÜLLER, H. y RIECHMANN, J. (ed.), *Teatro escogido I...*, op. cit., p. 178.

87 *Ibidem*, p. 177.

88 *Ibidem*, p. 179.

89 *Ibidem*, p. 189.

pelo».⁹⁰ Subvirtiendo las identidades de sus personajes, levantándoles las máscaras y creando ese distanciamiento, sus creadores quieren que la sociedad burguesa, hipócrita —esa sociedad que será la génesis de la que unas décadas después Debord llamará *Sociedad del espectáculo*—,⁹¹ se levante la suya. Por tanto, aunque no se trate de un texto político en absoluto, en el *Hamlet* de Buñuel, sí que late sin complejos esa crítica directa de la burguesía de su tiempo, frívola y que huye de cualquier implicación ética o moral, y que está presente, como bien sabemos, en toda su obra; por ello, de alguna manera, se podría decir que el texto tiene una intención política última. Quien sí abogará por un teatro directamente subversivo y político será Aub, el cual también se manifestará contra el realismo⁹² y quien, en la línea de Brecht y Piscator, buscará «hacer coincidir [la] tendencia del teatro con los eternos problemas humanos».⁹³

A pesar de este parentesco entre el *Hamlet* de Müller y el de Buñuel, en el del primero, que ya ha sufrido los estragos, la profunda decepción y los horrores de la Segunda Guerra Mundial, no hay humor ninguno, solo hay dolor. Es este dolor el que llevará a Hamlet, como solución para liberarse de él, a desear ser una máquina —un deseo de maquinización muy diferente del lúdico, optimista y ansioso de progreso del de principios de siglo de los futuristas—: «Me recluyo en mis vísceras. Me acomodo en mis excrementos. En algún lugar revientan cuerpos para que yo pueda vivir en mis excrementos [...]. Quiero ser una máquina. Brazos para asir piernas para andar sin dolor sin pensamiento».⁹⁴

En el *Hamlet* de Buñuel se puede decir que aún hay esperanza, y esa esperanza, hoy día, la podríamos traducir en su potencia como agente transgresor escénico.

Una invitación a la transgresión

Para ir concluyendo, desde el punto de vista textual, podemos decir que *Hamlet* se inscribe en la tradición iniciada por el *merdre* seminal de *Ubú rey*, sacudiendo toda la tradición teatral a través del rechazo de sus convenciones lingüísticas y sociales. En plena consonancia con surrealistas y dadaístas, *Hamlet* —ensoñación, más que

90 *Ibidem*, p. 179.

91 DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2005. Debord escribió estas consideraciones en 1967.

92 En SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna...*, *op. cit.*

93 *Ibidem*, p. 459.

94 MÜLLER, H. y RIECHMANN, J. (ed.), *Teatro escogido I...*, *op. cit.*, p. 180.

adaptación, del original anglosajón— se articula sobre la deformación de palabras corrientes, la yuxtaposición de réplicas incoherentes o la invención de vocablos y sonidos desprovistos de significación alguna, anunciando, como ha sido dicho, el teatro del absurdo. En este ejemplar de microteatro no hay lugar para la racionalidad, si no es en el orden cardinal de los cuatro actos que la componen.

Si la desagregación del lenguaje y el rechazo de toda lógica fueron el signo y el instrumento de la revolución dramática operada por dadaístas y surrealistas,⁹⁵ el *Hamlet* es una propuesta que también se encuadraría con las corrientes de antiteoría teatral que aparecerían después del boom de la semiótica de la mano de determinados pensadores postestructuralistas —como Derrida, Barthes o Lyotard—, que se manifestaron contra la idea de una puesta en escena entendida como una suma de signos —y por tanto contra la semiología y la lectura literaria del teatro— para empezar a practicar una crítica de lo «no inaprensible»,⁹⁶ y a defender la dimensión metafísica del código escénico.

Desde una perspectiva paratextual podemos considerar nuestro texto como generador de un tipo de «dramaturgia expandida», siguiendo el concepto de Sánchez,⁹⁷ quien lo entiende como «una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y el espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso)». ⁹⁸ Es un texto además que despliega los diferentes modos actuales de relacionarse en torno a la escena, y que Fischer-Lichte⁹⁹ plantea como: formas de estar presente —como actor y como espectador—, modos de entender el cuerpo y la acción, maneras de percibir y recordar, relación cuerpo-palabra-imagen, y experiencia sensorial.

Sin embargo, a pesar de sus posibilidades de representación, la pieza no ha tenido suerte en su acceso a los escenarios españoles.¹⁰⁰ Las evidencias son prácticamente

95 LIOURE, M., *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, París, Nathan, 1998, p. 67.

96 PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 415.

97 SÁNCHEZ, J. A., «Dramaturgia en el campo expandido», en VV. AA., *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC, 2011, pp. 19-37.

98 *Ibidem*, p. 19.

99 FISCHER-LICHTE, E., *Estética de lo... op. cit.*

100 Como explica Arcega, la obra se estrenó en España en 2008 en el Teatro Olimpia de Huesca, en una adaptación de José María Martín Otín y Lola Baldrich titulada *27 veces Hamlet*, véase ARCEGA, J. A., «La figura de Luis Buñuel en las artes escénicas del siglo XXI», en Laín, G. y Santiago, R. (eds.), *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018)*, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 387-402. Sobre las representaciones allende nuestras fronteras, véase ASZYK, U., «En torno al teatro surrealista: Unas notas a propósito de las escenificaciones polacas de Hamlet de Luis Buñuel», en *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n. 91, 2002, pp. 216-222; y ASZYK, U., *Fuera de contexto. Obras dramáticas, motivos y*

nulas, lo que confirma las limitaciones del teatro español para dar cabida dentro de sus estrechas paredes a las mejores obras; no solo las surgidas de los márgenes de las vanguardias, sino incluso las que, siendo claves para esa emergencia, son más conocidas y reconocidas por crítica y público.¹⁰¹

Vislumbrando esas posibilidades escénicas a partir de todos elementos disparadores que contiene, podemos decir que es una obra para ser leída y experienciada —en el contexto de la estética de lo performativo de Fischer-Lichte—¹⁰² como una performance de Marina Abramović,¹⁰³ que nos sacude las entrañas antes de que seamos capaces de elaborar cualquier discurso racional, que sacude el pensamiento consciente para apelar a nuestras capas más profundas, al abismo, al caos que llevamos dentro y el cual decía Nietzsche necesitamos para poder «crear estrellas danzarinas».¹⁰⁴

Buñuel se atreve a quitarles a los personajes su máscara, nos muestra el truco de la representación y de la escena, y nos invita a que nos entreguemos al encanto de lo dionisiaco, para poder crear una transformación luminosa en esta sociedad opaca. Nos muestra esa «parte maldita» de Bataille¹⁰⁵ que, al mismo tiempo apunta a la luz; se atreve a mostrarnos en la penumbra «las grietas de la imagen-cuerpo»¹⁰⁶ que la sociedad y que nosotros tendemos a esconder, el «cuerpo-vomitorio»,¹⁰⁷ abriéndose y desalojando el espectáculo.¹⁰⁸ Cadáver exquisito teatral en estado puro, podemos considerar este *Hamlet* un máximo exponente de lo que se puede considerar teatro surrealista, nacional e internacional, como lo fue poco tiempo después *Un perro andaluz* en el firmamento cinematográfico. Un exponente, que sigue siendo un reto delicioso para que la escena contemporánea coloque a Buñuel como punta

mitos españoles en el teatro polaco, Varsovia, Biblioteka Iberyjska, 2017. Destacan las polacas, lo que podría deberse, de acuerdo con esta autora, a una tradición escénica basada en el absurdo y representada primordialmente por Stanislaw Ignacy Witkiewicz y el ya citado Witold Gombrowicz (p. 222). Aun así, no olvidemos el papel que jugó la pieza de Shakespeare en la construcción de la fecunda teoría escénica polaca a partir del ineludible ensayo de WYSPIAŃSKI, S., *Estudio sobre Hamlet*, Oviedo, KRK Ediciones, 2012 (escrito en 1905), por lo que el éxito del texto buñueliano en Polonia bien pudiera ser debido a razones atribuibles a sus posibilidades escénicas en un país que forjó la más sólida teoría europea del teatro en el siglo XX.

101 Solo hay que pensar en las dificultades de representación que tuvo *Luces de bohemia*.

102 FISCHER-LICHTE, E., *Estética de lo...*, op. cit.

103 Marina Abramović, es una artista serbia dedicada al arte del performance que inició su carrera a comienzos de los años 1970.

104 NIETZSCHE, F., *Así habló Zarathustra...*, op. cit., p. 13.

105 BATAILLE, G., *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.

106 HERNÁNDEZ, M. A., *La so(m)bra de lo real*, 2ª ed. revisada y ampliada, Barcelona, Holobionte, 2021, p. 92.

107 *Ibidem*, p. 94.

108 *Ibidem*, p. 96.

de lanza de la vanguardia teatral de principios del siglo XX y agente provocador de la del XXI; como puente entre el pasado y el presente de la vanguardia escénica, cuya continuadora natural en su rupturismo, ritualidad, carnalidad y provocación bien podría ser la creadora escénica catalana —figuerense, para más señas— Angélica Liddell.¹⁰⁹

109 Además de todas las referencias indicadas, para la realización de este artículo los autores consideran tener en cuenta el texto ARANDA, J. F., *Luis Buñuel, biografía crítica*, 2ª ed., Barcelona: Lumen, 2ª ed., 1975.

VARIA

Sensación, antiperspectivismo y descorporeización de la mirada.

Notas sobre la velocidad en la propuesta epistemológica del cine de vanguardia de los años veinte

M.^a Soliña Barreiro González¹

Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN: La recreación de la velocidad en el cine de vanguardia de los años veinte podría tomarse como un trazo de época, un simple reflejo de la impresión que los nuevos medios de transporte producían en este grupo. Sin embargo, su desarrollo complejo en los filmes revela que la recreación de la velocidad forma parte de un programa político de ataque al perspectivismo y a su corolario de racionalidad propio de la Ilustración. La velocidad, unida a las fracturas temporales y a la desobjetivización de la experiencia fílmica, trabajaba como iconoclastia visual y epistemológica, convirtiéndose en piedra de toque del programa vanguardista fílmico de los años veinte. El cine de vanguardia despliega así una serie de dialécticas que constatan tanto la posibilidad de subversión a través de lo visual como la imposibilidad de renovación total constante, estableciendo una reflexión visual profunda sobre la historicidad de los sentidos, la legibilidad histórica de las obras y la cualidad de lo original en el arte.

Palabras clave: Cine de vanguardia, velocidad (recreación), arte, historicidad.

ABSTRACT: Speed recreation in 20's avant-garde film could be simply understood as a reflection of filmmakers fascination on new means of transport. Nevertheless, it has been developed in a such complex way that reveals speed recreation as part of a politic program that aspires to defy perspectivism and Enlightened rationalization. Speed works, along with temporal fractures and desubjectivation of filmic experience, as a visual and epistemological iconoclasm, becoming the touchstone of 20's Avant-garde filmic program. Avant-garde film deploys a series of dialectic that states not only the possibility of subversion through visual but also the impossibility of an everlasting renewal; as a result, it establishes a deep visual reflection on historicity of senses, historical legibility of artworks and the condition of original in art.

Keywords: Avant-garde cinema, speed (recreation), art, historicity.

RÉSUMÉ: La création de la vitesse dans le cinéma d'avant-garde des années 1920 pourrait être prise comme une trace de l'époque, un simple reflet de l'impression que les nouveaux moyens de transport produisaient dans ce groupe. Cependant, son développement complexe dans les films

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

montre que la re creación de la vitesse s'inscrit dans un programme politique d'attaque contre le perspectivisme et son corollaire de rationalité propre aux Lumières. La vitesse, associée aux fractures temporelles et à la désobjectivation de l'expérience cinématographique, a fonctionné comme un iconoclasme visuel et épistémologique, devenant la pierre de touche du programme cinématographique d'avant-garde des années 1920. Le cinéma d'avant-garde déploie ainsi une série de dialectiques qui confirment à la fois la possibilité de subversion par le visuel comme impossibilité d'un renouvellement total constant, établissant une profonde réflexion visuelle sur l'historicité des sens, la lisibilité historique des œuvres et la qualité de l'original dans l'art.

Mots-clés: Cinéma d'avant-garde, vitesse (re creación), art, historicité.

La primera secuencia de la primera película de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929), aporta un gesto fundacional, programático e iconoclasta, la ablación de un ojo. El propio director aparece como actor, por primera y única vez en su cine. Afila la navaja, mira la luna desde el balcón y coge la cabeza de una mujer para rasgarle el ojo mientras una nube atraviesa la luna. El shock físico se deshace del caparazón moral² gracias al cine y Buñuel prepara al espectador para liberarse de la visión tradicional por medio de una agresión que le abre el ojo a la fuerza a otra realidad, la surreal. Martin Jay ve ese gesto como muestra de la crisis del ocularcentrismo que vincula shock y la revelación, porque las imágenes del surrealismo, según Breton, están «dotadas de una fuerza persuasiva, rigurosamente proporcional a la violencia del choque inicial que han producido. Por efecto de esa magia de cerca, están destinados a asumir el carácter de cosas *reveladas*».³

La propuesta de Buñuel agrediendo el régimen escópico naturalista, mimético y la discursivización de lo real es sólo una de las tantas que, sin especial unidad programática, pero con especial intensidad, poblaron los fotogramas del cine de vanguardia de los años veinte. Tiempo, espacio y visión se trabajaron con la ayuda del dispositivo fílmico para atacar los vestigios de una epistemología que entendían limitadora de las posibilidades de comprensión y transformación de la vida y del arte. La velocidad y el ritmo, el antiperspectivismo y las fracturas temporales trufaron unos filmes que procuraban la desobjetivización de una experiencia sensorial sustraída a la racionalidad propia de la Ilustración, con su tiempo lineal progresivo, su causalidad limitante y su ubicación del Hombre en el centro del espacio visual. Podría fácilmente tildarse de iconoclasia visual y epistemológica la propuesta van-

2 BENJAMIN, W., *L'ouvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Courtry, Allia, 2004.

3 Breton en JAY, M., *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 184.

guardista pues, de hecho, plantean «un conflicto de representación y radicalización dentro del nivel ideológico»,⁴ pero va más allá de eso, desplegando el cine de vanguardia una serie de dialécticas que constatan tanto la posibilidad de subversión como la imposibilidad de renovación total constante, y estableciendo una reflexión visual profunda sobre la historicidad de los sentidos, la legibilidad histórica de las obras y la cualidad de lo original en el arte.

Velocidad y desubjetivización

En todas partes la vida se precipita locamente como una carga de caballería, y se desvanece cinematográficamente como árboles y siluetas a lo largo de un camino. Todo lo que rodea al hombre salta, baila, galopa en un movimiento que está desfasado con el suyo.

MIRBEAU⁵

Octave Mirbeau describía cómo la velocidad moderna se había convertido en un elemento transformador de la sensorialidad al sobrepasar los límites habituales de la percepción y el pensamiento humanos. Los nuevos medios de transporte trastocaron la experiencia temporal y espacial de la ciudad moderna. El espacio se temporalizó en función de las velocidades a las que se pudiera recorrer. Y el cine de vanguardia se lanzó a intensificar esa experiencia de la velocidad. Si las sencillas bicicletas ya generaban una velocidad que cuadruplicaba a la del peatón, iniciando el proceso de superación de los límites del propio cuerpo en la percepción, tranvías, automóviles, barcos y aviones ofrecían a cámaras ávidas de aceleración sensaciones todavía más intensas. El automovilismo fue asimilado a una enfermedad mental. «Y esa enfermedad tiene un bonito nombre: velocidad»; esta sume al automovilista en un estado de inquietud «con nervios tensos como muelles, impaciente por volver a partir en cuanto llega a algún sitio». ⁶ Esa adición a la velocidad acaba con la vida del dandi en *La glace a trois faces* (Epstein, 1928) pero también abre la puerta a lo misterioso en *Les mystères du Chateau du Dé* (1929) de Man Ray. Sin embargo, es el tren el medio de transporte más emblemático de los años veinte que, constituyéndose en tema, forma y estética, permite a la vanguardia las recreaciones más turbadoras y descorporeizadas de la velocidad en sus filmes. El tren es la aventura del puro presente, la velocidad y la

4 DURÁN MEDRAÑO, J. M., *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Trama, 2010, p. 60.

5 MIRBEAU, O., *LA 628-E8*, París, Fasquelle Éditeurs, 1907, p. 7.

6 *Ibidem*.

potencia de la máquina. El tren es una abstracción rítmica avasalladora entrando en Berlín en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttmann, 1927), un torbellino que despierta a la ciudad en *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) o un peligroso objeto de amor en *La Roue* (Gance, 1922).

Los transportes terrestres con su velocidad van borrando las referencias espaciales tradicionales y sustituyen la aprehensión del espacio por la vivencia de su recorrido. Así lo hacen los *Jeux de reflets et de la vitesse* (1923) de Henri Chomette, que nos lleva en tren y luego en barco por el Sena a velocidad frenética. Los espacios son conocidos pero la fugacidad de las referencias, que aparecen y desaparecen como la visión de una chispa, hace que la vivencia de la velocidad lo sea todo en este filme. Y cuando la velocidad alcanza su clímax la cámara se eleva hacia el cielo como si despegara, la perspectiva espacial se vuelve a romper entrando en una aérea, recién descubierta para los civiles en esos años, que con su altura sobrehumana provee una visión inédita para nuestra especie. El filme combina filmación acelerada, montaje sincopado, fregonazos de luz, superposiciones, cambios de sentido e, incluso, tomas nocturnas, sólo pobladas por luces eléctricas evanescentes que anulan toda referencialidad y no dejan rastro de la espacialidad perspectivista y mimética.

Las filmaciones de las experiencias en medios de transporte deformaban las imágenes habituales, descomponían el espacio que, borroso y confuso a causa de la velocidad, perdía su conformación visual bidimensional y perspectivista; su desdramatización entraba en el terreno del extrañamiento, desmontando el automatismo perceptivo y abriendo la percepción a la novedad de una primera vez. La desobjetivización que se produce en las imágenes de velocidad en el cine de vanguardia tiene que ver con una velocidad que es ajena a la experiencia cotidiana, con lograr la primacía de la sensación sobre el pensamiento. «Ya no puedo pensar en lo que quiero. Las imágenes en movimiento sustituyen mis pensamientos» aseguraba Benjamin en 1936.⁷ Cuando René Clair filmaba las imágenes de velocidad vertiginosa en *Entr'acte* (1924) tenía en mente que «el pensamiento rivaliza en velocidad con el desfile de las imágenes. Pero se retrasa y, vencido, experimenta la sorpresa. Se abandona. La pantalla, nueva mirada, se impone a nuestra mirada pasiva. Es en este instante que puede nacer el ritmo».⁸

7 BENJAMIN, W., *L'ouvre d'art á...*, op. cit.

8 Clair en DE HAAS, P., *Cinéma Intégral: de la peinture au cinéma dans les années vingt*, París, Transédition, 1986, p. 135.

Patrick de Haas aseguraba que con estos procesos de desobjetivización, «de debilitamiento de las defensas del yo» que el cine de vanguardia pretendía

agudizar la sensibilidad del espectador, afinar y diversificar sus emociones [...] El cine ha de ir más rápido que el pensamiento del espectador; es en esto en lo que agrade su cuerpo, convertido así en lugar de dolor y de placer: dolor de no poder comprender, de no poder ver todo, y placer de acceder a territorios ajenos a la consciencia reflexiva, de descubrir otros ritmos, otras velocidades.⁹

Esta «estética de la sensación»¹⁰ tenía en el ritmo un agente integral para la recreación de la experiencia moderna en el cine. Muchas veces se lo equiparó con la velocidad, por ejemplo, Paul Romain, médico y cinéfilo admirador de Jean Epstein, hablaba del ritmo como cadencia rápida a la par que lo relacionaba con la música pues esta «afecta al nervio óptico».¹¹ Su exclamación «¡El ritmo! Es el elemento primordial y estético de toda la vida»¹² entronca con las preocupaciones estéticas y epistemológicas del cine, pero también con las de la fisiología y la psicología experimental de la época o, incluso, con las inquietudes de la sociedad expresadas a través de la literatura, ya en 1909 Ambroise Bierce sugería en su relato *El maestro de ajedrez de Moxon*: «¿Acaso sabías que la conciencia es hija del Ritmo? [...] Si la conciencia es hija del Ritmo, todas las cosas son conscientes porque todo tiene movimiento, y todo movimiento es rítmico».¹³

El ritmo es argumento y estructura de los filmes, el ritmo es la utopía de un arte integral: puro en cuanto que puede ser ajeno al argumento —«ya no hay necesidad de discurso: pronto el personaje será considerado inútil. Acelerada, la vida de las flores es shakespeariana»¹⁴ o «Ahora la tragedia es anatómica [...] todo es movimiento, desequilibrio, crisis»¹⁵— y total en cuanto que alinea biología y arte en aras de nuevas experiencias y percepciones del entorno —«el cine es una ciencia biológica mal

9 *Ibidem*, p. 139.

10 GUIDO, L., *L'Age du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Laussane, Éditions Payot, 2007, p. 436.

11 Romain en GHALI, N., *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, París, Ed. Paris expérimental, 1995, p. 14.

12 Romain en ALBERA, F., «Paul Romain et Jean Epstein en correspondance», en 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 78, 2016, pp. 104-129, espec. p. 112.

13 BIERCE, A., «El maestro de ajedrez de Moxon», en Bueno, S. y Peirano, M. (eds.), *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Madrid, Impedimenta, 2009, pp. 136-137.

14 CENDRARS, B., *Aujourd'hui/Jérobam/Sous le signe/Le Brésil/Trop c'est trop*, vol. 11, París, Denöel, 2005, p. 30.

15 EPSTEIN, J., *Écrits Sur Le Cinéma 1921-1953*, París, Seguers, 1974, pp. 93-99.

explorada»—. ¹⁶ El cine nos revelará la «unidad del mundo» siempre que logremos «descubrir la ley de su montaje». ¹⁷

La orquestación del ritmo en la ciudad moderna era el núcleo de un subgénero propio de los años veinte, las sinfonías urbanas. Combinando en su concepción ritmo, música y vida moderna, estos filmes dan cuenta del desarrollo de la vida en movimiento orquestando ritmos humanos y mecánicos en un todo dinámico, integral. *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929) o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Ruttman, 1928) nos llevan de la ciudad dormida al frenesí productivo. Para Moholy-Nagy, la «meta de la película» era la «[...] organización del ritmo a partir de lo visual —en vez de una trama literaria o teatral, una dinámica óptica—. Mucho movimiento, incluso llevándolo hasta la brutalidad». ¹⁸ Su proyecto de sinfonía de una gran ciudad no llegó a materializarse, pero sus concepciones se aplicaron a otros de sus breves filmes. Entendiendo esa integralidad del ritmo, ese desbordamiento de lo fílmico para llevarlo a lo social, la búsqueda de la pureza rítmica llevó a Ruttman y Moholy-Nagy hasta las últimas consecuencias, la abstracción y desfiguración de la imagen atacando incluso su bidimensionalidad. Para ello había que trascender, bien la cámara como dispositivo de generación de la imagen, bien de la luz directa de los objetos como conformadora de imágenes.

Para trascender la referencia directa real para generar imágenes, Ruttman trabajó con ilustraciones cuyos ritmos y formas acababan convirtiéndose en imágenes reales pero desfiguradas por la velocidad del tren avanzando en el inicio de *Berlín*, demostrando así la primacía del ritmo sobre la figuración. Y Moholy-Nagy construyó una máquina generadora de luces y sombras que serían filmadas. *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (1930) explora ritmos lumínicos, combina planos en negativo y positivo y, aunque hay trabajo de cámara, la perspectiva se anula porque las sombras reflejo de los objetos carecen de cuerpo, de peso; incluso los títulos de crédito son las sombras de las tipografías. Su idea era producir nuevas imágenes y no de reproducir imágenes ya existentes por medio «de aparatos nuevos, en primer lugar [...] y después anulando la representación basada en la perspectiva. Aparatos basados en leyes ópticas diferentes a las de nuestros ojos». ¹⁹

16 Ramain en GUIDO, L., *L'Age du rythme...*, op. cit., p. 437.

17 Canudo en *ibidem*, p. 441.

18 MOHOLY-NAGY, L., *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 113.

19 *Ibidem*, p. 89.

La otra posibilidad, la superación de la cámara como generadora de imágenes, la desarrolló Man Ray, quien en *Le retour a la raison* (1923) colocó objetos sobre el celuloide dejando que la luz marcara su contorno. Abrió el filme con sal y pimienta desplazándose por la cinta, luego chinchetas, alfileres... La huella de lo real era directa, casi táctil, el ritmo permanecía pero la bidimensionalidad con su ilusión mimética desaparecía.

Estos cineastas generaron así imágenes que descomponían el espacio gracias a la velocidad, que experimentaban fuera del cuerpo y del tiempo sincrónico, imágenes sin rugosidad ni peso, unas formas que se desmaterializaban en la luz suspendiendo la mimesis naturalista —aunque sin ser capaces de eliminarla del todo—. Esa serie de sombras y luces trabajando para el ritmo anulaban la perspectiva. Y el ataque a la perspectiva es un desafío a todo un sistema epistemológico construido alrededor de la idea de un espacio homogéneo, regularmente ordenado y preparado para una visión antropocéntrica e individualista.

El ojo extracorpóreo y el antiperspectivismo

Al margen de las contadas experiencias para abolir la cámara y liberarse del dispositivo, los cineastas de vanguardia usaron ese nuevo ojo para explorar todas las vivencias que les proporcionaban la vida moderna y el cine. Cámara, montaje, procesos ópticos y químicos fueron objeto de experimentación por parte de ojos ávidos de imágenes nuevas, pero no sólo por el placer del asombro, sino también por el desarme de la discursivización de la vida, de la imagen y de la historia. El papel de la cámara como ojo extracorpóreo fue central en la desnaturalización de la visión perspectivista porque evidenciaba su construcción ideológica y ponía a disposición nuevas formas de ver que desobjetivaban la imagen y multiplicaban los puntos de vista. Esa idea del ojo fuera del cuerpo —anticipada en la velocidad— hace que aparezcan a menudo ojos en los lugares y situaciones más insospechados: el ojo rasgado de Buñuel, los ojos amenazadores que salen del mar en *Entr'acte* (1924), la pesadilla de *Filmstudie* (1926) en la que Richter plaga de globos oculares sueltos un espacio arreferencial, los dobles ojos de Kiki de Montparnasse —los del sueño pintados en los párpados y los de la vigilia— en *Emak-Bakia* (1926), los ojos ciegos e intercambiables que presenta Storck en la inquietante *Pour vos beaux yeux* (1929)... y, por supuesto, los ojos mecánicos. Ese híbrido humano máquina, demiurgo del sentido que Vértov iconizó, no se ciñe sólo al ojo cámara, también aparece como ojo-montadora. Y no sólo es Vértov quien lo desarrolla. Man Ray combina ese ojo mecánico en *Emak Bakia* con una metacinematografía de la luz retomando el experimento

de *Le retour a la raison* (1923); tras aparecer él mismo detrás de la cámara con múltiples ojo-objetivos caleidoscópicos, vemos el salpimentado que recuerda a haluros de plata y que da lugar a una imagen de margaritas: reivindica el tránsito del ojo dadaísta al surrealista que más adelante se materializará en los párpados de Kiki de Montparnasse con una apertura al sueño. Pero Man Ray se revela en sus filmes incapaz de prescindir de la laceración del sentido material de los objetos dadaísta.

Los cineastas de vanguardia desbordaron al sujeto y presentaron una (re)creación del mundo en la que tiempo y espacio ya no son únicos ni fijos y en la cual el hombre ha dejado de ser el centro. El ojo humano, situado desde el Renacimiento en el centro de la visión y de la organización perceptiva del mundo había dejado de ser humano y corpóreo en la percepción moderna que orquestaba el cine de vanguardia. Vértov nos permitió ver a la vez lo que sucedía bajo un tren en marcha, en una sala de parto y en una mina bajo tierra, nos permitió simultanear la vida en la ciudad con su reconstrucción en la sala de montaje de Svilova en *El hombre de la cámara* (1929); el tiempo y espacio resultan «vencidos»,²⁰ como escribía en sus manifiestos en cuanto a las limitaciones humanas de experimentarlos como únicos y fijos donde un cuerpo se halle. Y yendo más allá propuso a su cámara que saludara, dándole vida propia en una reverencia hacia el público que no es sino el reconocimiento del nuevo centro de la visión y del conocimiento. Dekeukeleire pensó en descomponer una acción en todos sus posibles puntos de vista dándoles la misma importancia; en *Impatience* (1928) la velocidad de una motorista se presentaba en planos separados focalizando consecutivamente la moto, el paisaje, su cara, su cuerpo, sus músculos, la velocidad. Esta era para él la forma de conseguir la «visión psicológica pura»:²¹ la descomposición de la imagen en múltiples puntos de vista. La idea de un punto único perspectivista eterno y fijo se sustituye por diversos puntos móviles y, en ocasiones, inauditos para la percepción humana desnuda.

El gran descubrimiento de la perspectiva había encarnado los valores individualistas²² de una sociedad protoburguesa desde el siglo XV hasta el siglo XX con el refuerzo de la Ilustración. La visión perspectivista contenía la cosmovisión de una

20 «El cine-ojo es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos [...] El cine-ojo es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El cine-ojo es la concentración y la descomposición del tiempo. El cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad inaccesible al ojo humano». Véase VÉRTOV, D., *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974, p. 230.

21 DE HAAS, P., *Cinéma Intégral: de..., op. cit.*, p. 135.

22 GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, Madrid, Dossat, 1978.

clase, una manera de entender el mundo plasmada en una manera de construir las imágenes que representan el entorno e imbuirlas de un estatuto de ciencia inimpuñable. La vanguardia irrumpía para acabar de derrocar ese discurso proponiendo una experiencia visual radicalmente renovada. Una experiencia visual que nacía de lo mecánico, que se alimentaba de la calle, de la vida cotidiana y de su velocidad moderna, que atacaba la cosmovisión perspectivista e ilustrada pero que, sin embargo, no se erigía en una alternativa coherente, sino que desplegaba una dialéctica de subversiones diversas, de propuestas heterogéneas.

El cine de vanguardia acaba con la perspectiva monocular y con la idea de un único punto de vista. La cámara se sitúa en lugares insólitos del cuadro, que no son necesariamente un centro privilegiado de observación, las cosas están muy cerca y la agreden, o muy lejos y no las reconoce, los elementos se descomponen al modo cubista y parecen extraños fuera de la perspectiva tradicional. En lugar de limitar el mundo visual al campo visual, el cine de vanguardia lo lleva hasta el extremo de sacarlo de cualquier realidad visual concreta. Léger hizo actuar a los objetos en *Ballet mécanique* (1924) desbordando su medida, magnificando cacharros de cocina, formas geométricas y piernas de maniquí cercenadas, moviendo rítmicamente objetos lo mismo que personas, descomponiendo formas en un espacio sin tiempo, espacializando el ritmo a lo largo del filme. Germaine Dulac estaba fascinada por los filmes científicos de plantas germinando y bailando en tiempos acelerados en espacios ausentes y por la asimilación de ritmos en humano-máquina que se refleja en *Thèmes et variations* (1928). Del mismo modo que la tendencia abstracta encarada por Eggeling, Richter, Ruttmann o Fischinger exploraba el ritmo a la vez que anulaba el tiempo y el espacio históricos.

La perspectiva llevaba aparejada una comprensión temporal y espacial homogénea y regularmente ordenada, naturalizando una práctica visual concreta cuando, en realidad, era histórica. El tiempo y el espacio que emanaban del sistema epistemológico perspectivista habían sido establecidas no sólo por «la ciencia moderna, sino también, con el sistema económico emergente al que nosotros damos el nombre de capitalismo».²³

Cuando Martin Jay analiza los cambios en la noción de visión en el pensamiento francés en su libro *Ojos abatidos*, establece la importancia epistemológica que tuvo en su momento la generalización de la perspectiva, al naturalizar tanto un nuevo orden

23 JAY, M., *Ojos abatidos: La..., op. cit.*, p. 51.

artístico como científico. «En ambos casos el espacio se vio desprovisto de su significado sustantivo para convertirse en un sistema ordenado y uniforme de coordenadas lineales abstractas. Como tal, era [...] el eterno recipiente de procesos objetivos».²⁴

Los cineastas se afanan en romper ese «aciago vínculo de la visión con la presencia puramente sincrónica»,²⁵ ayudados por la reproductibilidad mecánica del cine. De ese modo, consiguen también «la interrupción de la discursividad»,²⁶ como sugiere Buñuel en *Un perro andaluz* con una narración sin coherencia causal en la que los personajes transitan tiempos y espacios incongruentes; o como propone Dziga Vértov al final de *El hombre de la cámara*, cuando tras romperse la imagen de un reloj y del teatro Bolshói comienza a pasar la película en orden inverso, sugiriendo al espectador que, gracias al cine, la organización del discurso puede ser replanteada por cualquiera que conozca el proceso filmico sin ceñirse a las constricciones temporales o espaciales de un cuerpo o de una tradición cultural. La teoría de la relatividad de Einstein era un tema que Vértov proyectaba tratar con profundidad en un filme nunca realizado finalmente. Richter en *Vormittagsspuk* (1928) planteaba el tiempo reversible y una anulación de la causalidad. En el filme el futuro precede al pasado y la causa deviene la consecuencia cuando un reloj nos indica que la acción comenzó dos horas después de haber concluido. La revuelta de los objetos tiene su origen en un fenómeno posterior que se da como explicación al final de la cinta, cuando también el propio reloj termina por romperse.

Duchamp dio en su *Anémic Cinema* (1926) otra vuelta de tuerca a la cuestión de la fractura de la perspectiva a la vez que revelaba las limitaciones del cine en una película sin tiempo, ni espacio, ni gozo filmico. Su película es la plena mecanización del proceso de producción de imágenes en movimiento guiado por el interés en la cuarta dimensión, pero no física y relativa al tiempo y espacio, sino relativa a la matemática euclidiana. En un plano frontal inmóvil giran algunos discos ópticos —rotorrelieves—, con espirales o con frases escritas. Los discos generan una profundidad ajena a la mimesis o al cine. Su título es un juego de palabras, como los que discurren en alguno de los discos ópticos, pero es también una explicación de la idea básica del experimento: el cine es un arte anémico sin densidad ni profundidad, todo es una ilusión óptica sin restitución real del movimiento. Al pararse los discos, la falsa profundidad desaparece. El movimiento genera la cuarta dimensión,

24 *Ibidem*, p. 47.

25 *Ibidem*, p. 192.

26 *Ibidem*.

no puede existir la tercera dimensión, esto es la profundidad, si el movimiento se para. No hay tercera dimensión sin la cuarta en el cine. La perspectiva ha dejado de importar, el arte ha de ser no retiniano, el tiempo ya no existe como dimensión aparte del espacio, el tiempo al desplazarse genera el espacio. La abstracción ha hecho que el tiempo se anule. La metacinematografía de Vértov o Man Ray es aquí una metamecánica, que vuelve su interés a los aparatos precinematográficos y que traslada al cine, según Elsaesser, la posibilidad de devenir un «un juguete filosófico» más que «un juguete óptico».²⁷

Aviso de un doble siniestro

El cine de vanguardia no elaboró un espacio visual único ni de temporalidad única, sino que se permitió desplegar el concepto dialéctico de tiempo histórico²⁸ de su época, desafiar la ordenación temporal lineal y abrir todo un abanico de posibilidades de comprensión del tiempo, del espacio, del entorno, incluso del cuerpo. La nueva mirada debía ser como un «caleidoscopio dotado de conciencia que [...] se expresa en imágenes más vívidas que la vida en sí»,²⁹ que convirtiera al cineasta en «observador, filósofo, *flâneur*». La búsqueda del nuevo ojo —observador—, el intento de crítica y subversión del campo —filósofo— y su desclasamiento —*flâneur*— contribuyen respectivamente al entrenamiento en cada una de estas cualidades.

El cine de vanguardia se fascinó con la óptica y la nueva visión pero no es ni *anti-ocularcéntrico* ni *ocularcéntrico* en los términos que Jay nos ofrecía en *Ojos abatidos*. Destruye y propone sin univocidad, a la vez que da herramientas para que el público cuestione y reorganice. Comprende una visualidad muy emparentada con el Barroco y se enmarca también en el concepto de «lo original» desarrollado por Benjamin³⁰ para el drama barroco alemán. El porqué radica en que también ejerce de «doble siniestro de lo que puede llamarse el orden visual dominante científico o «racionalizado»»,³¹ como Jay caracterizó al régimen ocular barroco, desbordando así la claridad científica con una proliferación de estímulos e imágenes que hallan en su base un trabajo sobre el *shock*. Y su filiación con *lo original* pasa por ser los filmes encarnaciones de una idea que adquiere plena legibilidad en su momento

27 ELSAESSER, T., «Dada/Cinema?», en Kuenzli, R. E. (ed.), *Dada and Surrealist Film*, Nueva York, Willis Locker & Owens, 1987, p. 23.

28 BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 145 [D10a, 5].

29 BAUDELAIRE, C., *Écrits sur l'art*, París, Livre de Poche, 1999, p. 514.

30 BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

31 JAY, M., *Ojos abatidos: La..., op. cit.*, p. 42.

histórico, si tenemos en cuenta el paradigma estético de la historia de Benjamin. Pueden y deben haber existido configuraciones anteriores de esa idea que trae cada película pero es la época moderna la que le confiere un aspecto formal, una presencia concreta en su actualización. Esas producciones culturales, esas películas, no se introducen en una línea de conocimiento que progrese, sino que pasan a formar parte de constelaciones cognoscitivas en las que las obras se imbrican y relacionan de modo que arrojan nuevas formas de conocer y pensar la historia.

En realidad, ya el propio medio fílmico y mecánico abría la puerta al cuestionamiento de la ideología subyacente el modo de representación perspectivista y atemporal heredado del Renacimiento; el ojo eterno y no recíproco deja de ser el centro del mundo visible y revela que «lo que veíamos era relativo a nuestra posición en el tiempo y el espacio»,³² proponiendo que la realidad puede ser leída de otra forma y, por lo tanto, las vías a su transformación están abiertas al pensamiento, la figuración, la anticipación.

Este recorrido parece revelar que los sentidos tienen una historia y una historicidad,³³ que existen unos «modos de ver»³⁴ incorporados en la imagen que aparecen como plenamente legibles en un momento histórico concreto y que el cine de vanguardia fue piedra de toque de esta reflexión por medio de la exploración sistemática de la vista mediada por la cámara; que la vista puede ser un modo de ensayar discursos sobre el entorno de enorme trascendencia cognitiva sobre ella misma, sobre la propia percepción humana y sus consecuencias. Y que esa experimentación sistemática —ablación simbólica del ojo, destrucción de la perspectiva, fractura de la temporalidad lineal, subversión de la narratividad e incluso destrucción de la figuración en la imagen mimética— no significó necesariamente que los sentidos sean únicamente legibles a partir de lo cultural, que se alejen de lo físico compartido y entren en el reino de la pura relatividad del desciframiento. Pues cuando la experimentación a visual llegó a su límite, los cineastas probaron la idea de que la posibilidad de experimentación perceptiva del cine se emparentaba con la droga³⁵ y con los estados mentales alterados.

32 BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 18.

33 JAY, M., «In the Realm of the Senses: An Introduction», en *The American Historical Review*, 116-2, 2011, pp. 307-315.

34 BERGER, J., *Modos de ver...*, *op. cit.*

35 El cinematógrafo era un recurso para crear un «paraíso artificial», como sugería Picabia, de sensaciones más intensas que el ««looping the loop» del avión o el placer del opio». Era de «entre los narcóticos cerebrales, el más poderoso», según Desnos, o en palabras de Aragon «el opio, los vicios vergonzosos, los licores están pasados de moda: hemos inventado el cine» (véase DE HAAS, P., *Cinéma Intégral: de..., op. cit.*, p. 137).

La vanguardia revisó sistemáticamente los parámetros de la percepción visual, ensayó con ellos nuevas propuestas y gozó de las potencialidades abiertas en apenas diez frenéticos años, pero no logró la construcción de una propuesta articulada y coherente, no pudo trastocar por completo los paradigmas de la visión, porque, acaso, eso no es posible pero sí reveló la ideología que constriñe las posibilidades de entender la vida y el arte y la transformación social. «Como una tribu profética de pupilas ardientes»³⁶ anunciaron las utopías de la modernidad, finalmente truncadas. Pero a la vez que planteaba otros posibles «modos de ver», tantos y diversos, tan próximos a lo real por su emanación lumínica y tan lejanos por proponer el fin de la mimesis, estaban abriendo las grietas por las que se colaría el relativismo, las vías de agua de entrada de la posmodernidad que acabarían por hundir el barco moderno. Se quiebra tanto la univocidad en la representación como su antítesis de proyecto emancipador, nunca la mirada diversa de vanguardia llegó a una síntesis general para frenar los envites del discurso dominante a la par que el relativismo.³⁷

Y Jean Epstein, hablaba del primer plano como droga hipnótica: «El primer plano es el alma del cine [...], crea un régimen de consciencia particular, en un solo sentido [...] Tengo mi dosis o no la tengo. Hambre de hipnosis mucho más violenta que el hábito de la lectura porque éste modifica mucho menos el funcionamiento del sistema nervioso» (véase EPSTEIN, J., *Écrits Sur Le...*, *op. cit.*, pp. 93-99).

36 BAUDELAIRE, C., «Bohémiens en voyage», en *Les fleurs du mal*, París, Gallimard, 1996, p. 48.

37 Además de todas las referencias indicadas, para la realización de este artículo la autora considera tener en cuenta el texto JAY, M., «Cultural relativism and the visual turn», en *Journal of Visual Culture*, 1(3), 2002, pp. 267-278.

ARCHIVOS/
DOCUMENTOS

Entrevista con Jean-Claude Carrière

Amparo Martínez Herranz¹

Universidad de Zaragoza

26 de junio de 2019, a las 15 h. en su casa de París

La entrevista con Jean-Claude Carrière tuvo lugar en su casa de París, en español, en una tarde calurosa de finales de junio. Me esperaba sentado en una butaca del salón y no se levantó durante las dos horas que duró la conversación. Su actitud fue amable y cordial, dispuesto, disciplinada y serenamente, a responder a mis preguntas. Su tono tranquilo solo se alteró cuando le pregunté directamente sobre la forma en la que trabajaban juntos Buñuel y él. Pero, prácticamente de inmediato, retornó a sus formas templadas y a sus habilidades de narrador experto y divertido. Se emocionó al recordar a los amigos y, además de su trabajo junto a Luis Buñuel, habló de otras muchas cosas.²

Amparo Martínez Herranz [AMH]. *¿Usted conoció antes a Peter Brook o a Buñuel? ¿Hay alguna relación entre ellos y el deseo de Buñuel de adaptar El señor de las moscas que luego llevó Brook a la pantalla?*

Jean-Claude Carrière [JCC]. Los conocí casi el mismo año. Buñuel me habló de *El señor de las moscas*. [Buñuel y Brook] Se encontraron dos o tres veces nada más, porque Buñuel no podía ir al teatro, no podía oír. Los tres hemos cenado con otros amigos dos o tres veces. Eso fue todo. No me acuerdo de mucho más.

[...]

Mi aventura con Peter Brook duró treinta y cuatro años. Hemos trabajado juntos treinta y cuatro años y siempre estamos trabajando. Desde 1993 estoy traduciendo al francés sus libros. Tendrá unos noventa y cuatro años —yo tengo ochenta y ocho—. Nació el día de la primavera, el 21 de marzo. El trabajo con Peter Brook

¹ Dirección de contacto: amarhe@unizar.es. ORCID: 0000-0002-6617-5298.

² Se ha reorganizado el orden de las preguntas y las respuestas en la edición de la entrevista, para ordenar y dar sentido por temas a una conversación de más de dos horas de duración.

es fundamental en mi vida, me llevó a lugares inimaginables para mí, a Irán, a la India, no sé cuántas veces. Me llevó a temas como el Mahábhārata,³ por ejemplo. He estado cuarenta y siete veces en la India. La última vez fue con Macron,⁴ con el presidente, que me llevó con él. Fui recibido por el primer ministro, Modi.⁵

Jean-Claude Carrière, *You re-edit the Mahabharata for the rest of the world. India is your country.*

¡Es fantástico! *Ça s'est.*
[...]

AMH. *¿Es cierto que a usted le elige Silberman⁶ para trabajar con Buñuel en Diario de una camarera?*

JCC. Al principio [del proceso de adaptación y escritura] vino un día Silberman a Madrid, me invitó a cenar, sin Buñuel —era muy raro porque siempre estábamos con Buñuel los dos, tres veces al día— y me dijo:

Buñuel está muy satisfecho con usted. Dice que es usted muy trabajador... pero hay que decirle no de vez en cuando.

Entendí lo que quería decir. No necesitaba un secretario, sino un colaborador. Es bastante difícil decir no a un hombre con la reputación de Buñuel. Trabajar con Buñuel es como encontrarse en la final de los juegos olímpicos.

AMH. *¿Cómo consiguió usted cambiar la forma de trabajar?*

JCC. Poco a poco. Diciendo pues sí, pero, *peut être. Oui, mai...* Hablábamos siempre en francés. Los guiones eran en francés, así que se necesitaba trabajar en francés y vivir en español. Los bares... porque yo no hablaba ni una palabra de español cuando llegué en los sesenta a Madrid.

3 En 1985 tras once años de trabajo, Peter Brook y Jean-Claude Carrière presentaron en el Festival de Aviñón una versión teatral del Mahábhārata, el gran poema épico que reúne las creencias y los mitos fundacionales de la cultura india. Una película y después una versión televisiva prolongaron el triunfo de este espectáculo de nueve horas de duración. En 1989, para facilitar la lectura de toda la obra sin perder sus distintos niveles narrativos y cualidades estéticas, Jean-Claude Carrière publicó una versión adaptada del Mahábhārata en francés con la editorial Belfornd.

4 Emmanuel Jean-Michel Frédéric Macron (1977) es el vigesimoquinto presidente de la República Francesa y copríncipe de Andorra desde 2017, reelegido como tal en abril de 2022.

5 Narendra Damodardas Modi (1950) es primer ministro de India, desde el 26 de mayo de 2014, tras la victoria en las elecciones generales de su partido, el nacionalista hindú Bharatiya Janata Party (BJP).

6 Serge Silverman (1917-2003) produjo cinco películas de Buñuel entre 1964 y 1977: *Journal d'une femme de chambre* (*Diario de una camarera*, 1964), *La Voie Lactée* (*La Vía Láctea*, 1969), *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972), *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*, 1974) y *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977).

[...]

Las reuniones en casa del doctor Barros en Madrid con Bergamín, Buñuel y todos sus amigos son inolvidables. Me acuerdo de Bergamín hablando de un hombre al que no quería, que no estaba [presente]. Y él dijo:

Es tonto.

Y otra persona le dijo:

¿Por qué dices que es tonto? Habla siete idiomas.

Sí, pero tonto en cada uno de ellos.

[...]

JCC. En el rodaje de *Diario de una camarera*, Jean [Moureau] a la que yo ya conocía, vino a verme un día y me dijo:

Creo que lo que estoy haciendo a Buñuel no le gusta.

Y fui a decírselo a Buñuel y me contestó:

Pero qué puedo decir. Me está enseñando cosas sobre su personaje.

La dejó... feliz.

[...]

AMH. *Me interesaría saber, con los detalles que considere oportunos, cómo trabajaban juntos.*

JCC. Esa es una pregunta que he oído mil veces. [Se ríe] No se puede contestar. La rutina de trabajo era siempre la misma. Los dos solos, sin esposas, sin amigos, lejos de las ciudades. En México en San José de Purúa. En España, en París, escribíamos en la *Normadie* —aquí únicamente dos veces— en la ciudad Honfleur, en la Ferme San Siméon —la Ferme que quiere decir la quinta—. Los dos solos, sin amigos y sin mujeres y con una precisión extraordinaria en el horario. Desayunábamos los dos solos. Después del desayuno dábamos un pequeño paseo, pero solos también. A continuación, de las 9 y media a las 12, y siempre en mi habitación,⁷ trabajábamos los dos, uno enfrente del otro. Luego comíamos los dos juntos. Siempre los dos, he comido con él más de mil veces. Después de la comida, un descanso de una hora o una hora y media. Y por la tarde, lo mismo. Después de las tres horas un baño o un paseo... depende... un poco de independencia. Y, para terminar, pero de una

7 En la conversación Jean-Claude Carrière utiliza la palabra «casa», pero del contexto se infiere que se habla de la habitación del hotel.

manera muy fija, un aperitivo, la hora sagrada, en el bar, con la obligación⁸ cada día de contar una historia inventada, un sueño... allí mismo, para la gimnastica, *pour entretenir*, como un atleta. Luego, la cena los dos. Y por la noche, yo solo trabajando, escribiendo, tratando de dar una primera forma a lo que habíamos discutido, hablando, imaginado durante el día. Y haciendo también dibujos, que son muy importantes. Porque si trabajábamos los dos, así como estamos tú y yo aquí, su derecha era mi izquierda. Y si yo digo «entran por la derecha», tú no ves la misma imagen que yo. Hay que ser muy preciso. Y esto duraba como dos meses, sin mujeres, sin nada. Como monjes literalmente. Era muy ascético Buñuel. Después de dos meses nos separábamos, él a México, yo a París... y durante otros dos meses nada. Yo trabajaba con Peter Brook,⁹ con otras personas. Él no sé lo que hacía. Después nos encontrábamos otra vez en el mismo lugar o en la Torre de Madrid... Eso dependía de las películas. Por ejemplo, para *El discreto encanto* escribimos cinco versiones diferentes antes de llegar al punto en el que pensamos: «ya no sabemos qué añadir, no sabemos qué decir».

[...]

AMH. *¿Usted le presentaba a Buñuel dibujos de lo que habían tramado?*

JCC. Sí, Sí. Soy un *dibujador*. Sí porque él no dibujaba, nada. Tengo dos o tres dibujos suyos, pero muy malos. No se trataba de hacer una cosa bella, era únicamente para el trabajo, para saber dónde estaba la derecha, así veíamos de la misma manera la disposición de la escena de los paracaidistas, por ejemplo, en *El discreto encanto*... Es muy importante. Manejar el tiempo es más fácil... Pero el espacio, puedes —a mí me sucedió en mi vida con otros directores— ver las escenas de manera totalmente diferente. En diferentes direcciones.

[...]

Del trabajo hay otra cosa muy interesante para mí que me ayuda mucho hasta hoy. Teníamos un cuarto bastante grande, una mesa, dos sillas... Pero, además, poníamos dos sillas para dos personajes, una pareja francesa imaginaria: Henri y Georgette. Lo hicimos para todas las películas. Esos eran los nombres, se llamaban Henri y Georgette y eran *amateurs* de Buñuel y querían ver sus películas. Nuestra

⁸ La expresión exacta que utiliza Carrière es «con la necesidad», pero al hacer la transcripción se ha considerado más adecuado interpretarla en el sentido de obligación

⁹ Peter Brook (1925) es director de teatro, cine y escritor británico, afincado en Francia desde 1970. Trabajó frecuentemente en colaboración Jean-Claude Carrière. De sus trabajos conjuntos destaca *Timón d'Athènes* de William Shakespeare (1974), *The Conference of Birds*, de Fair al-Din (1978), *La tragedia de Carmen después de Prosper Mérimée y Georges Bizet* (1981) y *La Tempête* de William Shakespeare (1990), además de la exitosa adaptación del Mahábhārata, antes mencionada.

preocupación número uno era mantenerlos a ellos en la sala de cine hasta el final. Que no salieran. Y de vez en cuando, en numerosas ocasiones, cuando le estaba proponiendo algo o me estaba proponiendo algo, Buñuel me decía:

¿Qué piensa Georgette?

Un día estaba preparando una escena, no me acuerdo cuál, se levantó Luis con todos sus papeles y salió de mi cuarto diciendo:

Georgette, vamos. Esta película no es para nosotros.

Se fue de mi cuarto durante cinco minutos. Es muy interesante, se trataba de hacer una película de Buñuel, pero sin que se saliese el público.

AMH. *Ustedes escribían juntos el guion literario. Pero el decoupage ¿lo hacían juntos o lo hacía solo Buñuel?*

JCC. El aspecto técnico lo hacía él. Pero no ponía ninguna indicación, únicamente números: dos, tres... El trabajo técnico lo hacía siempre con el decorado, en el estudio. Menos una vez, en *El discreto encanto*. Tres semanas antes de empezar el rodaje —quiere decir que todo estaba preparado—, estaba en París, en el Hotel de Lyon, como siempre, y me llamó y me dijo estas palabras extrañas:

Jean-Claude, por favor, haz el favor de pasar porque no sé cómo hacer esta película. [Carrière se ríe]

Yo fui a verlo y me dijo:

Bueno, hasta ahora he filmado películas con dos o tres personajes principales, como *Belle de jour* o como *El ángel exterminador*, en las que los grupos de personas son fáciles de organizar. Pero aquí tengo un problema por primera vez en mi vida: el personaje principal es un grupo de seis y no sé cómo hacerlo.

Y me dijo

Usted, [es] el rey de *decoupage*... ¿cómo podríamos hacerlo?

Es la única vez en nuestro trabajo que hemos trabajado técnicamente, haciendo un *decoupage*, lo que se llama un *decoupage*. Y claro que todo nos indicaba la necesidad de lo que se llama un *plan séquence*, que él jamás lo había hecho. Un *plan séquence* que quiere decir con la cámara, así y después así [indica con el movimiento de sus manos que se trata de un plano en continuidad] y los personajes saliendo y entrando del plano... Y después de tres, cuatro horas de discutir, la única solución que veía era la del *plan séquence*. Decía:

Bueno, tanto peor, voy a hacer esta película como Jean Renoir.

Gracias a un crítico amigo que se llama Robert Benayoun, conocí a Jerry Lewis. Jerry Lewis fue el primero en utilizar un combo durante el rodaje. Como era director y actor necesitaba ver cada toma, cada plano. Benayoun era su amigo, así que lo llamó y le dijo:

Podrías prestarle un combo a Buñuel.

Claro que sí —le dijo—.

Así que gracias a Jerry Lewis Buñuel consiguió un combo. La influencia de Jerry Lewis sobre Luis Buñuel es poco conocida. Si se ve ahora *El discreto encanto*, todos los planos tienen al menos dos o tres minutos. Esta fue la primera vez. Después siguió con este sistema hasta el final de su vida. Era la primera vez que filmaba, a su edad, con plano secuencia.

El ritmo de trabajo era el mismo. Filmaba tres o cuatro minutos [de película] al día como siempre, pero en un plano. Y se aprecia con precisión cuando se ve la película hoy. Y también en *El fantasma de la libertad*, con planos muy largos, muy, muy largos...

[...]

AMH. ¿Cómo trabajaban las distintas versiones del guion?

JCC. Para *El discreto encanto*, hubo cinco versiones diferentes del guion. Jamás había *decoupage*. Trabajábamos con escenas, pero *decoupage* técnico jamás. El *decoupage* lo hacía cuando tenía el decorado, el lugar para filmar, las localizaciones... Tenía un control total sobre la cámara, era un técnico estupendo. Lo controlaba todo perfectamente,¹⁰ el primer día de trabajo el equipo lo esperaba:

El maestro, el maestro.

Llegaba, sabía lo que iba a filmar, tomaba su guion, miraba con el visor e indicaba:

La cámara aquí.

Todo el mundo sabía que era la mejor posición de cámara.

Una vez, durante la primera película [*Diario de una camarera*], en la que yo tenía el papel de cura, hubo una discusión realmente incomprensible, entre Buñuel, los técnicos y el *cameraman*. Buñuel me dijo:

Vamos a pasar a un *grand plan* usted, *vous prenez les lunettes*. No, no no... *vous regardez à gauche, et vous dit cette phrase. En grand plan*.

10 La expresión original que utiliza en la entrevista Jean-Claude Carrière es «sabía perfectamente».

Et le camera dit:

No, no, no. No es posible que mire a la izquierda, tiene que mirar a la derecha.

Fue una discusión de veinte minutos. Había tantos movimientos de cámara que estaban los dos vendidos. Al final yo le dije:

Hay una posibilidad.

Sí —me dijo Buñuel— ¿Cuál?

Voy a poner aquí mis gafas sobre mi sotana y voy a decir el texto sin mirar ni a derecha ni a izquierda. Resuelto.

Creo que es la única vez que tuvo una discusión con los técnicos.

[...]

AMH. *Cuando imaginaba escenas o acciones ¿escribía algunas que sabían de antemano que no iban a ir a la película?, pensadas por el mero placer de imaginar.*

JCC. No puedo contestar. Realmente no lo sé. Pero me sorprendería que escribiese escenas sabiendo que no se podían filmar.

[...]

Te puedo decir por ejemplo que durante el rodaje del guion de *Diario de una camarera* había una escena bastante aburrida pero necesaria de una comida en un comedor y no sabíamos qué hacer para darle animación. Y me dijo Buñuel:

Creo que el señor podría tomar un trozo de pan y hacer [onomatopeya de la llamada con los labios a un animal]. Y seguimos e imaginamos, que allí había un jabalí que se come el pan.

Yo creo que le dije:

No está mal.

Y me dijo:

Qué estúpido es usted, porque desde este momento todo el mundo se va a preguntar qué es lo que va a suceder con el jabalí. El jabalí se robó la escena.

Conocía perfectamente las técnicas de escritura y de filmación. Era un profesional. Cuando me acuerdo de él diciendo al *cameraman*:

Mira, aquí [hace gestos con las manos indicado cómo Buñuel señalaba las posiciones de cámara al operador].

¡Oh! Perdón, sí, sí.

AMH. *En su faceta de escritor ¿Cómo tomaban decisiones ustedes en relación con las ideas que debían aceptarse y las que no?*

JCC. Lo primero era actuar. Ver cómo funcionaban dos actores, una mujer joven... lo que pasa, si lo que sucede puede funcionar o no. Cuando puede funcionar escribir es fácil. Lo que es difícil es encontrar una buena idea.

AMH. ¿A Buñuel le preocupaban los personajes o las ideas?

JCC. Los personajes no le preocupaban. [Le importaban] las ideas, el cine, el movimiento... Los personajes no tenían ninguna coherencia.

Belle de jour, quizás sí. Se pueden analizar. Lacan¹¹ decía, cuando tenía sus seminarios:

Hoy vamos a hablar de masoquismo, de feminismo... Les voy a enseñar *Belle de jour* y yo me voy a casa. Con eso todo está dicho.

[...]

AMH. Cuando ve las imágenes ¿Recuerda haberlas escrito, recuerda el modo en el que las imaginó o trabajó en ellas?

JCC. Depende. Siempre hay una sorpresa. No me acuerdo como si las hubiera hecho ayer, pero cuando empieza una escena, yo sé, más o menos, qué es lo que va a seguir. Depende de la reacción y de los días. Por ejemplo, en la proyección de *Taking off*, de Milos Forman que era una película poco conocida que tiene lugar en Nueva York en los años *hippies*, es la única película donde hay *hippies*, la única, la única. Tuvo un éxito tremendo, increíble en este mes de mayo con adultos, con un público de hoy, después de haber pasado tantos años. Lástima que Milos no pudo verlo.

[Milos Forman] era para mí lo que se dice en África, «un más que hermano». Para mí es uno de los tres o cuatro mejores. No hizo una mala película, ninguna. Son muy diferentes. Pero tenía un control de la película extraordinario.

[...]

A Buñuel le gustaba mucho *Los amores de una rubia*. A mí una de las películas de Milos que me gusta muchísimo es la última que hizo en Checoslovaquia, *Les pompiers*, los bomberos.¹² Es extraordinaria. No hay una mala película de Milos, no la hay. Es como Kubrick, igual. Son experiencias cada una.

[...]

11 Jacques Lacan (1901-1981) psiquiatra y psicoanalista francés, fue conocido por sus aportaciones teóricas al psicoanálisis, partiendo de Sigmund Freud, al que combinó con elementos provenientes de la filosofía, el estructuralismo, la lingüística estructural y las matemáticas. Utilizó la obra de Luis Buñuel con frecuencia como referente y como ilustración didáctica de sus clases y conferencias, por ejemplo, además de *Belle de jour*, son conocidas sus numerosas referencias a *Él* (1953).

12 Forman, M. (Director). (1967). *¡Hoří, má panenka (Al fuego, bomberos!)*. [Película]. Italia y Checoslovaquia. Carlo Ponti Cinematografica, Filmové studio Barrandov.

Milos Forman...¹³ Todos los amigos se fueron. ¿Te puedo contar algo? Me encontré con Milos en un Festival en Italia en los años sesenta. Era muy difícil para él salir de Checoslovaquia. Un año después obtuvo la autorización para pasar por París para ver a un productor [¿Phil Leroy?] para trabajar con él. Bueno, en ese momento yo tenía dos películas en el mismo estudio: *Belle de jour* y *El ladrón*¹⁴ de Luis Malle. Y le dije a Milos:

Si quieres venir conmigo, vamos a visitar a los amigos.

Con Luis Malle todo fue bien. Y después fui al estudio donde estaba trabajando Luis y le dije...

Está Milos Forman aquí.

Me preguntó:

¿Quién? ¿Milos Forman? ¿El que hizo *Los amores de una rubia*?¹⁵

Conocía la película. Luis paró el rodaje durante una hora y fuimos a hablar a la cafetería con Milos [Forman]. Increíble. Esa película le gustaba mucho a Luis, creo que la vio dos veces.

[...]

AMH. *¿Usted participaba de alguna manera en el montaje de las películas?*

JCC. No. Y tampoco Luis. Filmaba, montando. El montaje de las imágenes para Luis duraba dos o tres días. Todo estaba previsto. En el sonido hay de vez en cuando efectos de sonido de Luis Buñuel. De su mano.¹⁶

[...]

AMH. *¿Sabe cómo trabajaba con otros guionistas? Por ejemplo, Alcoriza.*

JCC. Lo conocí bien, pero no sé cómo trabajaba con Alcoriza.¹⁷

13 Para Milos Forman, Jean-Claude Carrière escribió los guiones de *Taking off* (1971), *Valmont* (1989), *Les fantômes de Goya* (2006). Juntos dieron forma escrita a *Les fantômes de Goya* en francés para la Editorial Pocket (2007).

14 Se refiere a Malle, L. (Director). (1967). *El ladrón de París (Le Voleur)*. [Película]. Coproducción Francia-Italia. Compañía Cinematográfica Champion, Les Productions Artistes Associées, Nouvelles Éditions de Films.

15 Forman, M. (Director). (1965). *Lásky jedné plavovlásky (Los amores de una rubia)*. [Película]. Checoslovaquia. Filmové Studio Barrandov.

16 Conviene señalar que Luis Buñuel siempre que pudo intervino en el proceso de montaje de sus películas, de ello ha dejado testimonio Pedro del Rey, montador junto a Luis Buñuel de *Viridiana*. Véase al respecto MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, PUZ, 2013, pp. 509-526.

17 Luis Alcoriza (1918-1992), actor, guionista y director de cine, fue uno de los guionistas habituales de Luis Buñuel y también uno de sus amigos más estrechos en México. Escribieron juntos diez guiones: *El gran*

AMH. *¿Y en el caso de Julio Alejandro?*¹⁸

JCC. Tampoco.

[...]

Hicimos tres adaptaciones y tres originales. *La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad* son guiones originales. Siempre me preguntan cuál es la diferencia. Pero sean adaptaciones o guiones originales al final el problema es el mismo, hacer la película. Por ejemplo, no pudo con *Là-bas*. *El monje* no lo hizo por problemas de producción. Y en *Là-bas* no lo hizo porque no quería. Se sintió mal, fue al hospital... y dijo no.

[...]

AMH. *¿Recuerda en qué guion el trabajo fue más fluido entre ustedes? Uno en el que usted disfrutase especialmente trabajando con Buñuel.*

JCC. Todo ha sido difícil con Buñuel. Antes de llegar a un acuerdo total... Era difícil encontrar una idea que nos gustase a los dos... Fue difícil.

Al final de *El discreto encanto*, estábamos en Toledo, en el Parador de Toledo en noviembre, solos los dos. Estábamos trabajando en la quinta versión del guion y no sabíamos qué añadir, qué cortar... En el bar me dijo:

Jean-Claude, creo que tenemos el guion. Mañana encontraremos el título.

Eso quiere decir que no teníamos el título. El título entonces era *Los invitados*, un título de trabajo. Eso quiere decir que durante un día no nos vimos de ninguna manera y al final del día en el bar empezamos a intercambiar nuestros títulos. Yo dije dos o tres títulos, él dijo «no», porque teníamos derecho de veto. Para él su primer título era una frase de una canción revolucionaria francesa: «Le Christ à la voirie / La Vierge à l'écurie».¹⁹ Yo dije «no». Él dijo otro título. Teníamos cinco cada uno. Dije no también. El tercero era *El encanto de la burguesía*. Le dije:

calavera (1949), *Los olvidados* (1950), *Si usted no puede yo sí* (1951), *La hija del engaño* (1951), *El bruto* (1952), *Él* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1955), *Los ambiciosos* (1959) y *El ángel exterminador* (1962).

18 Julio Alejandro de Castro Cardús (1906-1995) fue escritor, guionista, poeta y marino español. Se convirtió en otro de los colaboradores habituales en las producciones mexicanas y españolas de Luis Buñuel. Comenzaron a trabajar juntos en 1954 en *Abismos de pasión* y a partir de entonces escribieron en colaboración otros cuatro guiones: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y *Tristana* (1970).

19 Se trata de *La carmagnole*, una canción y danza de la revolución francesa de la que hay numerosas versiones. La estrofa a la que se refiere Jean-Claude Carrière dice: «Que désire un républicain (bis)/ Vivre et mourir sans calotin (bis)/Le Christ à la voirie /La Vierge à l'écurie» (El que desea ser republicano vive y muere sin gorra. Cristo al camino y la Virgen al establo).

Luis, paramos un momento. Aquí hay una imagen de la que jamás hemos hablado durante el trabajo, de la burguesía, del encanto... jamás. Pero le falta algo al encanto.

Y me dijo:

Sí, quizás, pero ¿qué? Tac, tac, tac, tac, discreto... [marcando el ritmo que tenía que producir el sonido del título]. *El discreto encanto de la burguesía*.

No me leyó sus otros dos o tres títulos. Fuimos a comer los dos en el gran comedor del Parador, los dos casi solos, como siempre, con frío. Se acercó el mayordomo y dice:

De Gaulle ha muerto.

Exclamé:

¿Qué?

Acaban de decir que De Gaulle ha muerto.

Esto es en 1970. El hombre se fue y Buñuel me dice:

Quizás no es un mal título *De Gaulle ha muerto*.

[...]

AMH. ¿Usted conoció a Oscar Dancigers,²⁰ trabajó con él?

JCC. Lo conocí muy bien. Se fue de Francia durante la guerra. Y después fue el productor delegado de *¡Viva María!*²¹ que hemos filmado en México con Luis Malle. Lo he conocido muy bien. Tenía un hermano más importante que él, Georges Dancigers,²² que se quedó en Francia. Oscar Dancigers tenía un billete gratuito para ir a Las Vegas cuando quisiera, eso quiere decir que probablemente perdió mucho dinero en Las Vegas. Era un jugador. Era alguien lleno de encanto, un seductor, un hombre que hablaba bien, de una manera muy calmada. Eso le gustaba mucho a

20 Oscar Dancigers (1902-1976) fue productor de cine de origen letón. Vinculado al Partido Comunista, trabajó primero en Francia y después de la Segunda Guerra Mundial produjo fundamentalmente en México. También participó en coproducciones con los EEUU. Fue quien ofreció trabajo a Buñuel en México en 1946 y con él produjo en este país diez títulos: *Gran Casino* (1947), *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951), *Robinson Crusoe* (1952), *El bruto* (1953), *El* (1953), *Abismos de pasión* (1954), *La muerte en este jardín* (1956), *Los ambiciosos* (1959).

21 Malle, L. (Director). (1965). *Viva María!*. [Película]. Coproducción Francia, Italia y EEUU. Nouvelles Éditions de Films, Les Productions Artistes Associes, Vides Cinematografica. El guion de esta película lo escribió Jean-Claude Carrière, junto a Louis Malle. El director de producción fue Oscar Dancigers.

22 Georges Dancigers, productor de origen letón como su hermano Oscar, desarrolló buena parte de su actividad en Francia, llegando a obtener el Oscar a la mejor película extranjera con la comedia romántica *Prepare vous mouchoirs* (¿Quieres ser el amante de mi mujer?, 1978, Bertrand Blier).

Buñuel. Pero no era un gran productor. Su hermano Georges Dancigers sí. Oscar era famoso porque había sido el amante de una actriz, Edwige Feuillère.²³

[...]

AMH. *¿Creo que Buñuel se planteó adaptar El Quijote?*

JCC. No le gustaba *El Quijote*. Decía que... no sé cómo decirlo. En francés decía:

Je na marre de Don Quixote. Cada vez que se habla de España se habla de Don Quijote. Hay más cosas en España que Don Quijote.

[...]

AMH. *¿Y qué puede contarme de El húsar en el tejado?*²⁴

JCC. Quiso hacer esta adaptación con Gerard Philip.²⁵ [a Gerard Philip] No le gustó e hicieron *La fièvre monte à El Pao*. Mucho tiempo después yo hice la adaptación de esta novela con [Jean-Paul] Rappeneau,²⁶ es una película bastante buena, sobre la peste, sobre la inocencia a través del desastre, del mal...

[...]

En otra ocasión, para la adaptación de *Là-bas* de Huysmans,²⁷ Buñuel renunció a hacer la película al final de la primera versión del guion. Se sintió mal. Tenía dolor de estómago y fue al hospital a ver al famoso doctor Barros,²⁸ en España —estábamos en el Paular, el famoso Paular— y tomó la decisión de no hacer la película. Creo que una de las razones era que se encontraba mal físicamente. Pero también la otra era que Huysmans era una de sus lecturas favoritas de la época de su juventud. Algunos autores de finales del siglo XIX, como Pierre Lewis, Octave Mirbeau, Huysmans, estaban prohibidos en España, no se les podía leer. Él era fiel a sus amores de

23 Edwige Feuillère dejó testimonio de muchos de estos hechos en sus memorias: FEUILLÈRE, E., *Les feux de la mémoire*, París, Éditions Albin Michel, 1977.

24 A comienzos de los años sesenta Buñuel barajó la posibilidad de adaptar al cine la novela de Jean Giono *El húsar en el tejado* (*Le Hussard sur le toit*, 1951).

25 Gérard Philippe (1922-1959), fue un famoso actor de teatro y cine francés, vinculado al Partido Socialista. Trabajó con Buñuel en *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959), falleciendo de cáncer de hígado muy poco después de la filmación.

26 Rappeneau, J-P. (Director). (1995). *Le Hussard sur le toit* (*El húsar en el tejado*). [Película]. Francia Hachette Première et Cie, France 2 Cinema, Canal+, Rhone-Alpes Cinema, Compagnie Européenne Cinématographique. Los guionistas de esta versión fueron, además de Jean-Claude Carrière, Jean-Paul Rappeneau y Nina Companeez.

27 Joris-Karl Huysmans publicó *Là-bas*, una novela que aborda, entre otras cuestiones, el satanismo en Francia, en la Editorial Tresse & Stock, en el año 1891.

28 José Luis Barros Malvar (1923-2001) fue amigo de Luis Buñuel, su médico y actor ocasional en algunas de las películas de la última etapa del cineasta, como *El fantasma de la libertad*.

juventud. Pero el guion basado en el libro tenía escenas yo diría un poco demasiado buñuelianas. Demasiado elaboradas. Eso él jamás me lo dijo, pero estoy casi seguro de que fue una de las razones de la renuncia. Hubo también razones de salud, aunque no llegaron a operarle. Pienso que la auténtica razón era que le resultaba demasiado buñueliano y eso no le gustó. Y creo que acertó no haciéndolo. Hay un director de Bruselas que ahora quería llevarla al cine.

[...]

La adaptación de Buñuel estaba bastante cerca de la novela. Teníamos a Delphine Seyrig²⁹ como actriz principal que le gustaba mucho. Yo tenía en el 68 una obra de teatro con Delphine Seyrig. Él no la conocía antes del rodaje de *La Vía Láctea*. Y yo le dije un día:

Delphine es una actriz muy interesante que podría trabajar muy bien con usted Y fuimos a verla al teatro. Y como era sordo lo pusieron en la primera fila. Y al día siguiente le pregunté:

¿Cómo ha ido? ¿Cómo la encontró?

Y me dijo:

No lo puedo decir, he visto únicamente su nariz.

Pero fue actriz después en *El discreto encanto*. Era una apropiada actriz para él. Con una cierta distancia.

JCC. El mejor guion que hemos escrito [juntos] es *El monje*. *El monje*³⁰ lo trabajó hasta el final. Conocíamos los diálogos de memoria³¹ y de vez en cuando en un bar hacíamos los personajes de *El monje*, que eran maravillosos. Lo que pasó fue que Jean Moureau, que tenía el papel principal...

Yo era presidente de un festival en Francia, en una ciudad de provincias y un día, hace como ocho años, diez años, me llamó [Jean] y me dijo:

¿Tú tienes todavía el guion de *El monje*?

Sí, creo que sí.

29 Delphine Seyrig (1932-1990), actriz de cine y teatro, fue creadora audiovisual y militante activa por los derechos de la mujer. En cine trabajó con algunos de los directores más prestigiosos de finales del siglo XX: François Truffaut, Joseph Losey, Alain Resnais, Jacques Demy, Chantal Akerman. En 1982, fundó junto a Carole Roussopoulos y Ioana Wieder el Centro audiovisual Simone de Beauvoir. Trabajó con Buñuel únicamente en *El discreto encanto de la burguesía*, en 1972.

30 Matthew Gregory Lewis escribió *The Monk* con apenas veinte años en unas pocas semanas. Esta novela gótica ambientada en Madrid que presenta como villano a un sacerdote, fue publicada en Gran Bretaña por el editor J. Saunders en 1796.

31 En realidad, dice «de corazón» como traducción de la expresión inglesa *By-Heart*.

Me dijo:

Me gustaría leerlo al completo en público.

Y lo hizo con todos los papeles, con las indicaciones... Yo estaba llorando. Extraordinario. Se emitió por la radio. Es una maravilla. Lo hizo de una manera... con toda la nostalgia de una actriz de setenta años que ya no podría hacer el papel... muy, muy emocionante.³²

[...]

AMH. *¿De dónde viene el título de Una ceremonia suntuosa en Fa mayor?*

JCC. *Là-bas* fue uno de los últimos [guiones]. *Agón*, era únicamente una primera versión. No era un guion. [El título de *Una ceremonia suntuosa en Fa mayor* se explica] Porque en una revista surrealista, hicieron un día una pregunta a todos, acerca de qué definición se podía dar del amor. Y uno de ellos, no sé quién, contestó:

Une cérémonie sompueuse dans un souterrain.

[...]

AMH. *Usted también conoció a Alatríste*³³

JCC. Alatríste era un personaje. Tenía una relación extraña con Buñuel. A Buñuel le gustaba bastante Alatríste. Decía:

Es un hombre extraordinario porque un día en Madrid me preguntó, «Dime la verdad Luis, dime la verdad ¿los aristócratas en Europa tienen realmente la sangre azul?»

Y Buñuel contestó:

No, no...
¿Seguro?
Te lo juro.

Este es el tipo de diálogos que tenían. A Gustavo lo he conocido muy poco porque jamás trabajamos juntos. Pero era un hombre aparentemente... ¿Está vivo? ¿Murió?

32 Jeanne Moreau leyó el guion escrito por Jean-Claude Carrière y Luis Buñuel en 2009, en el Festival Premiers Plans d'Angers. La grabación de esta lectura que se emitió por radio puede escucharse en la web *France Culture: Le Moine* de Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière (franceculture.fr).

33 Gustavo Alatríste (1922-2006) fue actor, productor y director de cine mexicano. En 1961, cuando se había casado en segundas nupcias con Silvia Pinal, produjo la primera película de Luis Buñuel, *Viridiana*, que fue seguida de otras dos más: *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965). Durante el rodaje de esta última película Alatríste se quedó sin dinero y la obra no pudo concluirse, pese a lo cual obtuvo numerosos premios y galardones cinematográficos, entre ellos el Premio especial del jurado del Festival de Venecia. Mantuvo su amistad con Luis Buñuel hasta la muerte del cineasta.

AMH. *Murió, pero llego a dirigir una versión de La casa de Bernarda Alba.*³⁴

JCC. Buñuel decía que tenía cierto talento como director. Pero no lo puedo afirmar. No he visto la película.

AMH. *Tengo la impresión de que quería mucho a Buñuel.*

JCC. Buñuel era... no sé cómo decirlo... era su sol.

AMH. *¿Qué opinión tiene de los problemas que se produjeron durante la producción de Simón del desierto?*

JCC. Yo no estaba implicado en ese proyecto. Era un guion que Buñuel quería hacer desde hace mucho tiempo. No sé lo que pasó exactamente, pero se cortó el dinero. Aunque la película es muy interesante. Muy, muy interesante. Claudio Brook³⁵ está muy bien. Es una película que realmente no se parece a ninguna otra película. Es una historia auténtica, verdadera. Los concursos de estilitas.

AMH. *Y no pudo rodar el final que había previsto.*

JCC. Sí, pero no pudo porque toda la escena en la *boite de nuit*, en el cabaret, no estaba prevista:

Pongo cualquier cosa —me dijo Buñuel—.

Porque no sabía qué filmar. Me dijo:

Filmé parejas bailando.

Pero sin interés.³⁶

[...]

AMH. *En relación con la parte de documentación e investigación antes de escribir las películas ¿se repartían de alguna manera el trabajo?*

34 En 1982 Gustavo Alatriste escribió el guion, produjo y dirigió una versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*, filmada en México y protagonizada por Amparo Rivelles.

35 Claudio Brook (1927-1995), fue un actor mexicano de cine, teatro y televisión con una prolífica carrera que incluye cuatro títulos de Luis Buñuel durante la década de los sesenta: *La Joven* (1960), *El ángel exterminador* (1962), *Simón del desierto* (1965) y *La Vía Láctea* (1969).

36 La secuencia de *boite de nuit* o cabaret estaba cuidadosamente escrita y planificada en el guion de *Simón del desierto* que Buñuel escribió junto a Julio Alejandro. Buñuel una vez más fantasea y especula con el prestigio de la improvisación, cuando en realidad lo tenía todo cuidadosamente previsto. Véase al respecto Buñuel, L. y Alejandro J., *Guion técnico de Simón del desierto*, 1965, p. 76 y siguientes. Filmoteca Española/Archivo Buñuel 549.

JCC. Ese fue mi trabajo en *La Vía Láctea*. Para el trabajo sobre *La Vía Láctea* estuve más de un año leyendo todo sobre las herejías. Incluso ahora soy un especialista. He hablado en seminarios, algunos de mis textos sobre el origen de las herejías han sido publicados en revistas católicas. Soy un experto.

AMH. *¿Usted interviene en alguna medida en la escritura de Simón del desierto?*

JCC. No, no, no. Antes de *La Vía Láctea*, hubo un libro de Menéndez Pelayo, *Los heterodoxos españoles*,³⁷ que conocía Luis. Me había hablado de este libro. Yo no podía leerlo, no lo teníamos. En Francia tenemos una enorme documentación sobre las herejías, un diccionario de herejías del siglo XIX.

Yo tenía un montón de notas.

[...]

En *La Vía Láctea*, tengo el papel de Prisciliano. Hace tres o cuatro años recibí una carta oficial de España, de Los Amigos de Prisciliano, de cerca de Santiago de Compostela, pidiéndome que fuese el presidente de esa asociación. Soy el presidente de Los Amigos de Prisciliano. Está usted hablando al presidente de la Asociación de Los amigos de Prisciliano. Es extraordinario. Es totalmente buñuelesco. Esta agrupación está en Galicia.

[...]

AMH. *En relación con El fantasma de la libertad, me gustaría preguntarle por las relaciones entre Buñuel y Goya. Porque, junto a Max Aub, usted es la persona que mejor ha establecido la relación entre ambos.*

JCC. Buñuel odiaba a Max Aub, sí, sí. Al menos es lo que decía. Decía siempre que Max Aub tenía mala leche. [Se ríe]

Antes de conocer a Luis, alguien me contó que un día en Zaragoza o en Calanda, no recuerdo, le dijo a una mujer alemana, americana quizás:

Hay tres sordos famosos en Aragón, Goya, Beethoven y yo.

Y la dama dijo

Mais, Beeethoven n'est pas espagnol. Beethoven no es español.

Era una broma típicamente de Buñuel. ¿Es usted aragonés? Sí. ¿Sordo? Sí. Somo tres sordos...

37 Jean-Claude Carrière se refiere a MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, publicada entre 1880 y 1882.

[En cuanto al guion *Goya*]

Es una imbecilidad.

A Buñuel no le gustaban de ninguna manera las discusiones estéticas. Claro que le gustaba Goya, pero hablaba muy poco de Goya. Yo sé perfectamente que tenía una proximidad y una familiaridad con la obra de Goya, era obvio. Era sordo como él. Menos que Goya. Había escrito un guion en su juventud sobre Goya. Pero también, cuando hay dos personas así, del mismo país, del mismo carácter, de la misma cultura... y tratando de explorar algunas zonas usualmente prohibidas de la conciencia humana. Creo que no tienen que hablar del otro. También le gustaba mucho Velázquez, mucho, mucho...

Era un hombre del grupo surrealista, era amigo de Dalí, le gustaba mucho Max Ernst, también las obras de su tiempo. Y en el caso de Goya, Goya es un caso aislado en la historia de la pintura. Desde el inicio del siglo XVII con Velázquez, hasta Picasso, solo está Goya únicamente. Es un caso realmente extraordinario. No sé, es difícil de decir... Para mí es difícil de decir porque no hablábamos de Goya.

AMH. *¿Por qué eligieron los fusilamientos del tres de mayo como comienzo de El fantasma de la libertad?*

JCC. Porque *El 3 de mayo*, es una escena de represión feroz contra los españoles. Realmente es un crimen de Napoleón, no cabe duda. En la película no se trata de hablar de Napoleón, ni de los franceses, se trata de la violencia y después se habla de la pornografía con las tarjetas postales... *El fantasma de la libertad* creo que era la película que más le gustaba.

[...]

AMH. *Es especialmente interesante la preocupación que hay en títulos como Agón por temas como el del terrorismo.*

JCC. En sus tres últimas películas hay terrorismo, era una de sus obsesiones. Decía que el terrorismo era un nuevo lenguaje, que era una manera de hablar con su madre, con su familia, con sus primos... mandar una bomba era decir algo.

[...]

Había un psicoanalista que se llamaba... digamos Rodríguez, no sé, no me acuerdo. Había escrito un libro que se llama *El ojo de Buñuel*. *El ojo de Buñuel* analizaba la obra de Buñuel desde un punto de vista psicoanalítico. Buñuel me había hablado un poco de este libro en México. Un día me encontré aquí en París, en el Círculo Cultural Mexicano, enfrente de este psicoanalista. Buñuel no estaba.

Había centenares de personas. Y claro, me preguntó qué opinaba Buñuel de su libro. Yo no sabía qué decirle. Finalmente le dije la verdad, que Buñuel había leído el libro y me había dicho que Mr. Rodríguez había hecho un libro muy, muy interesante. Pero había olvidado una cosa y es que en español el ojo quiere decir también el ojo del culo. Es decir que el Sr. Rodríguez había escrito un libro sobre el ojo del culo de Buñuel y que le daba las gracias. Todo el mundo se puso a reír, también el autor.

[...]

AMH. *Precisamente por las mismas fechas en que se conocen usted y Buñuel, él estaba especialmente preocupado por el tema de la inocencia. En La joven, en Viridiana...*

JCC. Buñuel jamás decía que trataba de un tema. [Su cine] es lo contrario de una teoría. De vez en cuando había una historia que le interesaba, una escena... Pero jamás hizo ningún comentario sobre la significación, el sentido, jamás... No. No se trataba de edificar una obra, de ninguna manera. Hacía películas, cuando era posible. En México era bastante difícil, había poco dinero, muy pocos días de rodaje...

[...]

AMH. *¿Le interesaban otras religiones aparte de la católica?*

JCC. Religión no es la palabra, pero cultura sí.

Era muy español, muy español. Pero que requetespañol. Igual que Michelangelo [Antonioni]. Le gustaban mucho los cineastas italianos. De vez en cuando los dos, Luis y yo, solíamos a ir al cine a ver una película en París. Podía ver únicamente películas con subtítulos, extranjeras. Fuimos a ver algunas de Bergman, que le gustaba mucho, y también Fellini y *Roma*. Le escribió una carta a Fellini. Federico le contestó: «*Carissimo Luigi, Io siete tanti contento...*». Fellini le gustaba mucho, mucho, mucho.

Le gustaba Tarkovsky. Creo que pudo ver únicamente dos películas de Tarkovsky, *Andrei Rubliev*, que le gustó mucho, y otra, no sé cuál. Tarkovsky es un genio, evidentemente.

Persona de Bergman, era para él una obra maestra. Era un hombre de otra generación. Nació en 1900. Cuando los periodistas le preguntaban cuáles eran sus cineastas favoritos, contestaba:

Los alemanes.

Fritz Lang, Murnau y Pabst. Los tres de su juventud. Nos encontramos a Fritz Lang un día en *Venise*, cuando hicimos *Belle de jour*. No podía oír, no podía hablar... era bastante difícil para él. Era una manera de protegerse y a la vez una limitación.

AMH. *¿Qué quiere decir con que Buñuel era muy español?*

JCC. [Largo silencio] ¿Qué quiere decir ser muy francés? Era muy español porque le gustaba mucho la cocina española, la cultura española. Le gustaba mucho vivir en España, el aire... En México no se sentía como en España. Cada vez que podía se escapaba a España a encontrarse con sus hermanas. Lo hacía, lo hacía... No sé. Tenía una relación particular con la Guerra Civil, con la muerte de Lorca, con cosas muy fuertes en su memoria... Un día me acuerdo de que estábamos los dos en la Torre de Madrid trabajando, se abrió la puerta y entraron dos policías. Buñuel me dijo [hace un gesto imitando a Buñuel diciéndole que se quede quieto] que no nos moviéramos. Estábamos allí los dos. Vinieron, miraron *pour tout*, incluidos nosotros. No dijimos nada, no hicimos nada y se fueron. Vinieron para controlar y para advertirnos que sabían que estábamos allí. [Todo esto me lo cuenta en tono de confidencia, triste]

[...]

Buñuel jamás conoció la India. De vez en cuando yo le decía:

Deberías ir a la India.

Le invitaban a los festivales de cine. Yo he sido jurado con Kiarostami, que era muy amigo mío. Y lo que me contestaba Buñuel era siempre muy divertido.

Pero ¿qué hago en New Deli a las tres de la tarde?

Porque era un hombre de horarios muy fijos, muy estrictos, siempre. Incluido en los rodajes. Un hombre muy puntual, muy organizado, muy bien organizado...

Un día me dijo —pero no era sincero—:

Lo más lejos que fui al *est* es París.

Pero no era verdad porque había ido a Praga.

AMH. *¿Usted cree que le hubiera gustado todo lo que ha ido trabajando con Brook?*

JCC. Es difícil de decir porque eso del Mahábhārata empezamos a trabajarlo en 1985 y no pudo verlo. Aunque hablamos de este tema. Es una obra extraordinaria.

[...]

AMH. *Hábleme sobre la obsesión que Buñuel tenía con la idea de que cada uno de sus títulos iba a ser su última película.*

JCC. Siempre lo decía, pero lo decía incluso antes de que nos conociéramos. Y no sé por qué, era una manera de ahuyentar la mala suerte. Cuando empezó su última película no lo dijo. [El gesto de Carrière ahora es de complicidad]. Pero creo que le ayudé bastante a lo largo de veinte años a seguir haciendo películas. Y Silberman, el productor, también. Fue muy importante, el papel de pagar...

AMH. *¿Cómo consiguieron provocarle para que continuara?*

JCC. No sé. Buñuel no tenía nada que hacer cuando volvía a México. No sabía qué hacer. Era muy difícil para él escuchar la radio. Podía leer un poco, pero al final de su vida tenía también problemas con los ojos. Y, bueno, la única cosa que podía hacer eran películas. Por ejemplo, para escribir *Mi último suspiro*³⁸ yo, a lo largo de veinte años, había escrito muchas notas, notitas, sobre su vida. Tenía un enorme volumen de papeles... Y un día cuando me dijo:

No puedo, no puedo más —ya tenía ochenta años—.

Yo tuve un pretexto para ir a México y le dije:

Bueno, podíamos escribir un libro sobre su vida. Tengo muchas notas...

Me contestó:

No, cualquier director³⁹ escribe sus memorias.

No será un libro de memorias —le dije— si no un libro retrato a través de mis notas.

Y para convencerlo escribí por mi cuenta como *Je Buñuel*, yo Buñuel, el capítulo sobre el vino. Se lo enseñé. Yo me alojaba en el Hotel Diplomático en México. Al día siguiente fui a verlo, le di el capítulo a leer y me dijo:

Pero, parece que lo he escrito yo.

Sí, porque estaba utilizando el francés de cierta forma, palabras particulares como «ingenioso», por ejemplo, que se dice en francés *ingéneux*, que en español no tiene nada que ver. Don Quijote de la Mancha no quiere decir la misma cosa... Y desde este día empezamos a trabajar los dos. Por la mañana preguntas, respuestas... Y por

38 La primera edición fue publicada en francés: BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir*, París, Robert Laffont, 1982.

39 La expresión originalmente utilizada por Carrière es «camerista».

la tarde yo en el Hotel escribiendo. Así a lo largo de tres semanas. Yo tenía todos los documentos, todas las referencias ya tomadas... menos una cosa de la cual me había hablado muy poco: la Guerra Civil. Yo tenía que escribir un capítulo sobre la Guerra Civil. No le gustaba mucho hablar de la Guerra Civil y de lo que había hecho, pero bueno...

[...]

AMH. *Dice que el trabajo con Buñuel era difícil. Imagino que usted estaría agitado, inquieto, mientras escribían.*

JCC. Había momentos de silencio, de nada, de *rêverie*, de ensueños... y momentos de agitación, como siempre. Pero sin violencia.⁴⁰ Esa pregunta es imposible de contestar. Cómo trabajábamos, es imposible de explicar.

40 La expresión original que utiliza en la entrevista Jean-Claude Carrière es «sin golpes».

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 cuenta 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, que aparecerá como tal a partir del número 2 de la revista, 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 presentados hasta el **15 de septiembre** cada año 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 **15 diciembre**.

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 6.000 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 p.p. 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., *Buñuel, Lorca, Dalí...*, *op. cit.*, 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., *Los años rojos...*, *op. cit.*, 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., *Obra literaria...*, *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.

Ejemplos:

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., “The Andalusian Beasts...”, *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. “Luis Buñuel y la masonería...”, *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”, en la revista *Turia*, n. 13, 1990, pp. 149-178

Si este mismo artículo volviera a citarse: MARÍAS, F ARCE, E., “Alfonso Buñuel...”, *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.

MONOGRÁFICO

Luis Buñuel: Transferencias

Sobre ángeles exterminadores, apocalipsis y otros desamparos
(de John Martin a Dino Buzzati)

Agustín Sánchez Vidal

Viaje a la luna de García Lorca, el guion que nunca quiso ser
una réplica de *Un chien andalou*

Ángel Quintana

El gran calavera y Frank Capra. Sobre la influencia del cine de Hollywood
en un film dirigido por Luis Buñuel

Ramon Girona

Peligroso asomarse al interior: perforaciones del sentido
en la obra de Luis Buñuel y David Lynch

Daniel Pérez-Pamies

El decir escénico de Luis Buñuel: inferencias y transferencias
(siglos XX y XXI)

Jordi Xifra y Carolina Martínez

VARIA

Sensación, antiperspectivismo y descorporeización de la mirada.
Notas sobre la velocidad en la propuesta epistemológica
del cine de vanguardia de los años veinte

M^a Soliña Barreiro González

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

Entrevista con Jean-Claude Carrière

Amparo Martínez Herranz



Presas de la Universidad
Universidad Zaragoza

CBC

Centro Buñuel Calanda