



BU ÑUE LIA NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

02
2023



BU
ÑUE
LIA
NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

02
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): 2951-6765

ISSN (digital): 2951-6773

Depósito legal: Z 729-2022

Contacto:

Centro Buñuel Calanda

c/ Mayor, 48. 44570 Calanda (España)

Tel.: (00-34) 978846524

e-mail: bunueliana@gmail.com

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

COMITÉS

DIRECTORES

Amparo Martínez Herranz, *Universidad de Zaragoza*

Jordi Xifra, *Universidad Pompeu Fabra*

COMITÉ DE REDACCIÓN

Vocales

Àngel Quintana, *Universidad de Girona*

Agustín Sánchez Vidal, *Universidad de Zaragoza*

Fernando Sanz Ferrerueta, *Universidad de Zaragoza*

Secretaria

Blanca Torralba Gállego, *Universidad de Zaragoza*

COMITÉ EDITORIAL

François Albera, *Université de Lausanne*

Ana Asión Suñer, *Universidad de Zaragoza*

Mario Barro, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Nancy Berthier, *Sorbonne Université / Casa de Velázquez*

Érik Bullot, *École nationale supérieure d'art de Bourges*

Valeria Camporesi, *Universidad Autónoma de Madrid*

Joaquín Cánovas Belchi, *Universidad de Murcia*

Julián Casanova, *Universidad de Zaragoza*

José Luis Castro de Paz, *Universidad de Santiago de Compostela*

Josetxo Cerdán, *Universidad Carlos III*

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*

Toby Miller, *University of California & Universidad Complutense de Madrid*

María del Carmen Molina Barea, *Universidad de Córdoba*

Gonzalo M. Pavés Borges, *Universidad de La Laguna*

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 02 ÍNDICE

VARIA

La imagen-silencio o la suspensión del sentido en la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel. <i>Francisco José Villanueva Macías</i>	9
Los albores del naturalismo en Buñuel: imagen-pulsión y pulsión-imagen en <i>Menjant garotes</i> . <i>Jordi Xifra</i>	31
Simonne Mareuil, «étoile de demain». <i>François Albera</i>	51
<i>Un Chien andalou</i> de Luis Buñuel: première réception critique dans la presse (juin-septembre 1929). <i>Claudia Teissier</i>	65
Jeux de lettres. Luis Buñuel et Raymond Roussel. <i>Érik Bulloz</i>	83

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

Para una «autobiografía» de Luis Buñuel. <i>Valentín Arteta Luzuriaga</i>	99
---	----

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

BRENEZ, N., Cine de vanguardia. Instrucciones de uso. <i>Ángel Quintana</i>	133
BARREIRO, M. ^a S., La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte. <i>Alfonso Puyal</i>	139
ANGULO, J. y FERNÁNDEZ, J. (eds.), Luis Buñuel. <i>Sofía Malvido</i>	143
XIFRA, J. (ed.), Max Aub / Luis Buñuel. Todas las conversaciones. <i>Guy Wood</i>	149
Propósito y alcance	153
Normas de publicación	155

VARIA

La imagen-silencio o la suspensión del sentido en la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel

Francisco José Villanueva Macías¹

Université Jean Moulin Lyon 3

RESUMEN: En la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel, el silencio está tan presente que llega a saturar el discurso. Si, en múltiples ocasiones, el silencio permanece íntimamente acoplado al sueño, el mutismo se convierte en un revelador de la existencia en tanto que trágica, esto es, en su carácter insignificante e inefable. A partir de los trabajos de Eni Puccinelli Orlandi, creé el término “imagen-silencio” que describe un tipo de imagen en la que el sentido queda suspendido. Si el mundo “significa”, lo hace en la medida en que resulta azaroso, es decir, en tanto que el silencio le otorga un significado. Este artículo da una muestra de las imágenes silenciosas y “silenciarias” —que provocan silencios— que permiten a Buñuel la creación de una estética de lo “peor”, desprovista de toda forma trascendente y una ética de la crueldad, desprendida de toda forma de “optimism”.

Palabras clave: Luis Buñuel, silencio, anti-ontología, trágico, azar.

ABSTRACT: In Luis Buñuel’s literary and cinematographic work, silence is so present that it saturates the discourse. If, on many occasions, silence remains intimately linked to the dream, silence becomes a “revealer” of existence as tragic, that is to say, in its insignificant and ineffable character. From the work of Eni Puccinelli Orlandi, I created the term “image-silence” which describes a type of image in which meaning is suspended. If the world “means”, it does so insofar as it is random, that is, insofar as silence gives it meaning. This article gives a sample of the silent and “silencing” images —which provoke silences— that allow Buñuel to create an aesthetics of the “worst”, devoid of any transcendent form, and an ethics of cruelty, detached from any form of “optimism”.

Keywords: Luis Buñuel, silence, anti-ontology, tragic, chance.

RÉSUMÉ: Dans l’œuvre littéraire et cinématographique de Luis Buñuel, le silence est si présent qu’il sature le discours. Si, en de nombreuses occasions, le silence reste intimement lié au rêve, le silence devient un révélateur de l’existence en tant que tragique, c’est-à-dire dans son caractère insignifiant et ineffable. À partir des études d’Eni Puccinelli Orlandi, j’ai créé le terme “image-silence” qui décrit un type d’image dans lequel le sens reste suspendu. Si le monde “signifie”, il

1 Dirección de contacto: fra.villanueva-macias@univ-lyon3.fr. ORCID: 0000-0002-8552-019X.

le fait dans la mesure où il est hasardeux, c'est-à-dire dans la mesure où le silence lui donne un sens. Cet article offre quelques exemples des images silencieuses et "silenciosas" —qui font le silence— qui permettent à Buñuel de créer une esthétique du "pire", dépourvue de toute forme transcendante, et une éthique de la cruauté, détachée de toute forme d'"optimisme".

Mots-clés: Luis Buñuel, silence, anti-ontologie, tragique, hasard.

Mi imaginación está siempre presente y me sostendrá en su inocencia
inatacable hasta el fin de mis días. Horror a comprender.
Felicidad de recibir lo inesperado.
Luis Buñuel²

Una fortuita introspección al acercarme a la obra de Luis Buñuel me condujo a la suspensión de la mirada en las imágenes no solamente silenciosas, sino "silenciosas" —aquellas «que hacen silencio»—,³ generadoras y reveladoras de la realidad.

Un silencio que no queda reducido ni al mutismo ni a la ausencia de palabras —o de imágenes—, sino a la multiplicidad —más que a la carencia— de sentidos. Esta insignificancia, que rubrica el conjunto de su producción artística, quizás su huella indeleble, permite mantener una relación privilegiada entre el silencio y la existencia: la realidad en presente y la presencia irremediable de esta realidad. La existencia como atributo indisoluble de lo trágico, entendida tanto en su idiotez, su insignificancia o su indefectibilidad, como en su carácter inefable, indeseable o inasible.

La existencia materializada en una imagen-silencio que, más que representar el mundo enmudecido, permite presenciarlo, referirlo e incluso interpretarlo —si se entiende interpretar en un sentido nietzscheano—. Una existencia que adviene por intuición, a tientas, balbuceante, palpando aún las palabras que invitan a abjurar la omnipotencia de la razón y a asentir una lógica de lo peor cuyas consecuencias se manifiestan en una ética "tolerante" o de la crueldad y en una estética de lo "imposible" o de lo peor.

Román Gubern recuerda en el prólogo a *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, ensayo inconcluso de Carlos Fuentes, que Buñuel, tras dejar Hollywood, llega a México en 1946 con el fin de dirigir una versión de *La casa de Bernarda Alba* de

2 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro* (*Mon dernier soupir*, 1982), traducción de Ana María de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janes, 1982, p. 172.

3 Go, N., *Les printemps du silence*, Paris, Buchet-Chastel, 2008, p. 85.

su amigo entrañable, Federico García Lorca, pero cuya vertiente estética detestaba.⁴ ¿Cómo hubiese cristalizado Buñuel este silencio que invade cada espacio y cada palabra del drama rural lorquiano?⁵ ¿Cómo dar voz al grito sordo de María Josefa en busca del mar? ¿Cómo silenciar el grito de Adela que aun ahogado resuena por las paredes abrasadas por la cal? ¿Cómo silenciar el deseo afónico de las hijas de Bernarda? ¿Qué estética propondría Buñuel a este sepulcral silencio? Quizás el silencio hubiese seguido suspendido, porque, como decía Mariano José de Larra en el artículo “La fonda nueva” (1833), «todo no se puede observar en este mundo; algo ha de quedar oscuro en un cuadro».⁶

El propio Buñuel confesaba a Carlos Fuentes, sin conceptuarlo en estos términos, que el silencio es una de las formas de cuestionarse la existencia:

Una película no es un teorema geométrico o una ecuación de álgebra. Una película no puede comprobar ningún *a priori*. A menudo se ha dicho que mis películas son violentas o destructivas, y en consecuencia inmorales. La verdad es que yo nunca me coloco frente a un problema —la caridad, por ejemplo, o la virginidad o la crueldad— para organizar a mis personajes alrededor de él. No conozco las respuestas de antemano. Solo miro, y mirar es una forma de preguntar. Y conocer las respuestas, una forma de cerrar los ojos.⁷

Al abrir los ojos a lo contingente, Buñuel supera todo lenguaje racional o todo modelo de racionalidad que pretenda organizar lo existente y nos sumerge en el silencio o, de forma más precisa, en la imagen-silencio. Y, al abrir los ojos, escinde la mirada, la quiebra y la recompone como una taranta bisectriz cuyo punto de partida titubea entre la imagen-límite, tientos —floreo y palo— de una trasgresión

4 FUENTES, C., *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa (un ensayo inconcluso)*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2017, p. 9.

5 Luis Buñuel habla en numerosas ocasiones de su repulsa hacia la estética lorquiana, en especial hacia su teatro. Así, en *Mi último suspiro*, declaraba: «la admiración que me merece el teatro de Lorca es más bien escasa. Su vida y su personalidad superaban con mucho a su obra, que me parece a menudo retórica y amanerada». Véase BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 116. Refiriéndose a *La casa de Bernarda Alba* —«que por fortuna no hice»—, le confesaba a Carlos Fuentes: «no me gusta el teatro de Federico ni me ha gustado nunca. Lo extraordinario de Lorca no era lo que escribía sino él mismo, su gracia, su personalidad, su imaginación». Véase FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, *op. cit.*, p. 62. Sin embargo, indistintamente de lo que pensara de su estética, parece tenerlo presente a lo largo de su vida: «cuando lo conocí, en la Residencia de Estudiantes, yo era un atleta provinciano bastante rudo. Por la fuerza de nuestra amistad, él me transformó, me hizo conocer otro mundo. Le debo más de cuanto podría expresar [...] Federico sentía un gran miedo al sufrimiento y a la muerte. Puedo imaginar lo que sintió, en plena noche, en el camión que le conducía hacia el olivar en que iban a matarlo. Pienso con frecuencia en ese momento». Véase BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, pp. 184-185.

6 DE LARRA, M. J., *Artículos varios*, Madrid, Castalia, 1976, p. 407.

7 FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, *op. cit.*, p. 73.

“afirmativa”, entre la omnipresencia del sueño, entre la greguería ramoniana hecha suya o entre la suspensión del sentido en puntos suspensivos visuales.

Si Buñuel incita a aprobar lo real de forma incondicional, lo urde tras cegarse mirando su nimiedad, esta insignificancia que se sitúa más cerca de la materialidad discursiva del silencio que de lo indecible, que se ubica en los aledaños de la imaginación distanciada de la ilusión, de la ideología de toda índole y sobre todo de la “moralina”. Silencio envuelto de erotismo casto o «secreta tensión entre el pecado y el placer».⁸

La imagen-silencio es una repentina sacudida que quiebra la imagen habitual que atribuimos al mundo, una súbita tensión que descompone su sentido, su consistencia y su orden, revelándonos una grieta —a veces un “agujero negro”— por la que fluye su pluralidad y que nos confronta indefectiblemente con lo percedero. El sentido se fragmenta. La imagen-silencio transige así la presencia de lo inaccesible y pone en suspensión la mirada. A su vez, hace tolerable aquello que se ofrece a la mirada distanciada de sí misma, de ahí que la imagen-silencio “saque de quicio” o, si se prefiere, que ponga la imagen al límite, confrontándola con el abismo, con el sinsentido, sin que la imagen se (con)funda ni con el sinsentido ni con lo absurdo, sin que la imagen caiga ni en un vacío ni en un abismo totales. En la imagen-silencio se produce una interrupción inopinada que se “entretiene” con los límites, esto es, que se detiene un instante, como un funámbulo en una cuerda floja. Al mismo tiempo, se divierte en cada recodo de los contornos del cuadro que rebasa y rebosa en cada pestaño.

Con una velocidad que no posee otro cineasta (y con una súbita tensión también similar a la de Sade), el movimiento inesperado primero iguala, en seguida conquista, y finalmente supera el ritmo paralelo de la realidad. El acercamiento es convulsivo precisamente en función de la neutralidad ambiente. Y el objeto, el rostro o el pie seleccionados de entre el abundante desorden adquieren un relieve insoportable. Y una conexión anteriormente impensable con la totalidad en la que, sin detenerse a celebrar el momento lírico, Buñuel vuelve a sumergirnos [...] Esa floración veloz y singular del lento y pardo vegetal del fondo no simboliza. Más bien sitúa, conecta, reordena y al cabo transforma una realidad que parecía fija, aislada e insignificante. E inmediatamente, el instante consagrado es vencido de nuevo por aquella proliferación neutra. El film sigue adelante con una seca ironía retrospectiva.⁹

8 *Ibidem*, p. 76.

9 *Ibidem*, pp. 56-57.

En este sentido, Carlos Fuentes, en el prefacio a *L'Œil de Buñuel* de Fernando Césarman, considera que la unidad de la obra buñueliana procede de un conflicto entre la manera de ver y la cosa vista, siendo el lugar de este conflicto la pantalla: «un œil endormi qui ne peut être éveillé que par une caméra au fil aussi tranchant qu'une lame de rasoir, un stylet, un scalpel: le regard du cinéma doit être une blessure incicatrisable».¹⁰

La imagen-límite como experiencia estética de la imagen-silencio

Imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo.
Luis Buñuel¹¹

De este conflicto entre la manera de ver y la cosa vista surge la distancia que deslinda el umbral de lo tolerable, la imagen-límite que permite conciliar caducidad —lo percedero— y sujeto, erradicando su trascendencia y su duplicidad, «trazar el límite en nosotros y dibujarnos nosotros mismos como límite».¹² De este modo, siguiendo a Foucault, el límite abre violentamente a lo ilimitado, «a un mundo que se resuelve en la experiencia del límite, se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede».¹³

La imagen-silencio, como experiencia con el límite, deviene una imagen trasgresora, aunque ¿no es, en cierta medida, trasgresora cualquier imagen, cuando trata con el silencio?¹⁴ La imagen-límite impone un doble movimiento: uno destructivo, otro creativo, un espacio donde las palabras dejan de interpretar y comienzan a interrogar.¹⁵ Por una parte, la destrucción de la ilusión creada por el ojo, la infinitud, por otra parte, la creación de sentido con el fin de cederle la voz a la existencia, sacarla

10 CÉSARMAN, F., *L'Œil de Buñuel*, Paris, Éditions du Dauphin, 1982, p. 11.

11 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 232.

12 FOUCAULT, M., *De lenguaje y literatura (Langage et littérature)*, 1994), traducción de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996, p. 124.

13 *Ibidem*, p. 126.

14 Michel Foucault se plantea una cuestión similar, en *La prose d'Actéon*, al referirse al lenguaje de Pierre Klossowski como «palabra trasgresora». Véase FOUCAULT, M., *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 336. En «Prefacio a la transgresión», Foucault insiste en liberar la transgresión de su lado «negativo», esto es, de lo subversivo o de lo escandaloso: «[la transgresión] no busca quebrantar, la solidez de los fundamentos; no hace que resplandezca el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Porque, precisamente, no es violencia en un mundo parcelado (en un mundo ético) ni triunfo sobre límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), ella toma, en el corazón del límite, la medida sin medida de la distancia que se abre en éste y dibuja el trazo fulgurante que lo hace ser». Véase FOUCAULT, M., *De lenguaje y...*, *op. cit.*, p. 128.

15 FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, *op. cit.*, p. 80.

de su silencio. No obstante, en este ceder, va implicado tanto el cese de resistencia hacia la inefabilidad de lo real, los silenciamientos, como la concesión de la palabra, una palabra obstaculizada, aún balbuciente. Ojo y boca en conflicto, como óbito de desencarnada dialéctica, mientras el yo asiste a la imagen de lo precedero, donde el yo tiene ante sí el cadáver de su lenguaje. El sentido queda suspendido, anulado. De esta visión, extrema para el ojo, nefasta e innumbrable, surge en el sujeto una experiencia límite pues el lenguaje ya no sabe nombrar. Ahí comienza la errancia del sujeto en busca de un nuevo lenguaje que le haga olvidar su nefasta visión.¹⁶

Se retorna así al ojo, pero al ojo que ve doble y a su mirada dialéctica. Sin duda, se produce una construcción de sentido, pero a costa de su transfiguración. Al contrario, la imagen-silencio no trasciende el sentido, pues supera la tensión primigenia. Buñuel lo interroga desde la experiencia interior de “otro” ojo:

Si se le permitiera, el cine sería el ojo del sueño y de lo maravilloso. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada auténtica del cine está bien dosificada y encadenada por el conformismo del público, las convenciones burguesas y los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine nos permita ver, el mundo estallará en llamas.¹⁷

Ese es el ojo que experimenta la finitud y la mutilación en su poema *Palacio de hielo* (1929) que prefigura la imagen del ojo cortado¹⁸ de *Un Chien andalou* del mismo año: «cerca de la ventana pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercano de eternidad, aullado de espacio. SOY YO. Es mi esqueleto del que ya no quedan

16 Sin embargo, como observa Franco Rella, se requiere ir más allá de su “carácter destructivo”: «Una vez que se ha descubierto que la destrucción de los nombres no precipita en un abismo de silencio, sino que más bien deja ver nuevas riquezas, no es el caso perderse en el puro gesto destructivo, en el amor por los escombros y los fragmentos y las huellas. Es necesario construir el espejo que ‘refleja una realidad nueva’, una nueva relación con el mundo, con las cosas, con el cuerpo que fue el primero en hacer intuir la realidad que las palabras no conseguían afirmar». Véase RELLA, F., *El silencio y las palabras: El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 163.

17 FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, op. cit., p. 94.

18 Agustín Sánchez Vidal estudió detalladamente tanto el germen de esta imagen, como su influencia en poetas como Rafael Alberti y Federico García Lorca: «no han faltado críticos que han atribuido el éxito de la carrera de Buñuel al acierto inicial de la escena del ojo seccionado de *Un perro andaluz*, desconociendo que ya estaba en su obra literaria. Pues bien, con independencia de lo que pudiera haber de exagerado en tal afirmación, lo cierto es que ahí está en embrión el núcleo de su poética enunciado contundente y vigorosamente, en esa escena que elimina la frontera que separa al sujeto del objeto y, en consecuencia, la capacidad de ordenación cartesiana del espacio-tiempo, la salvaguardia de la propia identidad en el control del correcto tráfico entre el mundo exterior y el interior, que tras esa agresión se mezclan amenazadoramente y proliferan en un interminable naufragio, que es casi universal diluvio (título de uno de los primeros textos surrealistas de Buñuel)». Véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Ediciones del Herald de Aragón, 1982, pp. 47-48.

sino los ojos».¹⁹ En este espacio reclamado, el “Yo” se presenta en su caducidad más visible, pero también en un intento extremo por seguir existiendo, el esqueleto de un ahorcado que sigue balanceándose, no solo privado de lenguaje —aullidos—, sino también de espacio. Unos ojos, lo que queda de ese yo, que buscan los límites de ese espacio de finitud, dilatados en una sonrisa o estrábicos, espacio insondable que anhela eternidad sin admitir reposo. Esa mirada, aún subjetiva y ensimismada, presagia una caída vertiginosa del “Yo” por esta mutilación ocular: «la ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle».²⁰ Desde esa ventana con vistas al vacío, encuadre del abismo o límite de la mirada, se prefigura el desgarramiento, la caída, que, como para Georges Bataille, libra a un encuentro, al encuentro con lo inferior, con lo abyecto. Esta caída permite pues una mirada “nueva”, desde abajo, no ya en la verticalidad del ojo pineal,²¹ sino desde el ojo de lo abyecto donde queda situada la mirada en un espacio doble, especular. Espacio “inverso”, donde la mirada trastocada aún tiende a una mirada elevada, la del cielo, pero que ahora solo puede ver al reflejarse en el charco, desde lo abyecto. Buñuel conduce el ojo a una especie de “anonadación” progresiva: «quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada».²² Si el cadáver es lo que inevitablemente cae, en el poema pende, caen los ojos mutilados, la bajeza de la visión que contrasta con la elevada mirada materna que inevitablemente solo puede dirigirse hacia abajo: «los charcos formaban un dominó decapitado de edificios de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana tan alta como los ojos de madre cuando se inclinan sobre la cuna».²³

También esta mirada rememorada es ilusoria, el especular reflejo del deseo. De la verticalidad decapitada de los edificios, surge también la visión del deseo, una visión imposible reducida al eterno silencio, una mirada incestuosa: «solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron

19 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida*, edición de J. Xifra, Madrid, Cátedra, pp. 340-341.

20 *Ibidem*, p. 341.

21 En *El ojo pineal (L'Œil pinéal, 1927)*, George Bataille declara que «la mirada, cuya aspiración ineficaz pero obstinada afirma que debería tener como objeto la luz celeste, se abandona totalmente a la huida del sol, ligando al hombre a la tierra mucho más estrechamente que con cadenas». Véase BATAILLE, G., *El ojo pineal, precedido de El año solar y Sacrificios*, traducción de Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 89. Ante este carácter mutilado de la mirada subyugada —uno de los signos de su decadencia—, Bataille propone un “ojo cráneo” que no limite la mirada a la horizontalidad y que, como el propio hombre, tienda a la erección, a la elevación, hacia una «visión celeste» (*ibidem*, p. 91). Dado que la glándula pineal se sitúa en la parte superior de la cabeza, Bataille participa de la creencia “mítica” de que esta glándula se perciba como un ojo.

22 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 341.

23 *Ibidem*, p. 340.

a bayonetazos». ²⁴ De este modo, a la primera mutilación de los ojos —la provocada por las afiladas uñas—, le sucede la muerte definitiva de toda posible visión. Se da fin a un trance, se silencia el discurso poético de la mirada trascendente y del sujeto que la trasciende. Del “Yo”, solo subsistía un espacio, el armazón, la consistencia, lo que albergaba supeditados los ojos suspendidos de un cuerpo inerte que se balanceaba en el vacío, una funambulesca metafísica que Buñuel remata a bayonetazos. El silencio marca una dimensión anti-ontológica y anti-estética: «si le mot ‘silence’ ne suffit pas, à lui tout seul, à fonder une poétique, peut-être introduit-il à la poétique de l’interruption [...] dans la poétique de l’interruption, il s’agit plutôt de susciter dans le discours des intermittences silencieuses qui marquent les lieux de l’innommable et de la souveraineté». ²⁵

La imagen-silencio y el sentido

Dentro de unos instantes vendrán por la calle dos salivas de la mano
conduciendo un colegio de niños sordomudos.
¿Sería descortés si yo les vomitara un piano desde mi balcón?
«El arco iris y la cataplasma», Luis Buñuel ²⁶

Si la imagen-silencio rompe la dialéctica de la imagen, es sencillamente porque el sentido ya está en el silencio:

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do «um» (da unidade, do sentido fixo), o lugar do non sense, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. ²⁷

²⁴ *Ibidem*, p. 342. Este ensañamiento contra el ojo en Buñuel, que imposibilita definitivamente la visión, rompe no solo con la antropología cósmica de Bataille, sino también con su metafísica, es decir, con el deseo obsesivo de verticalizar el ojo. Como expresa Laurent Jenny: «l’acharnement sadique contre l’œil renvoie sans nul doute chez Bataille à une fantasmatique qui plonge profondément dans son histoire personnelle (on sait toute la répulsion du fils pour les yeux du père aveugle). Mais dans le cadre de son anthropologie cosmique, il faut aussi y voir une tentative pour le reverticaliser à toute force. Qu’on songe à l’invention aberrante de l’œil pinéal, situé au sommet de la tête et voué à ne s’ouvrir que pour s’aveugler à la contemplation du soleil. Ou à l’horrible obscénité que constitue, dans *Histoire de l’œil*, l’introduction d’un œil dans le vagin de Simone, version basse de l’œil pinéal». Véase JENNY, L., «Vertige de Bataille», en *L’expérience de la Chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 151-182, espec. p. 159.

²⁵ *Ibidem*, p. 180.

²⁶ BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 312.

²⁷ PUCCINELLI ORLANDI, E., *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Campinas, Editora Unicamp, 2007, p. 12.

De hecho, para Eni Puccinelli Orlandi, lo exterior del lenguaje no es la nada, sino el sentido, entendiendo el silencio como lo inminente de este sentido ya que si hay silencio en las palabras es porque este las atraviesa. De este modo, distingue tres formas de silencio: un “silencio fundador”, un “silencio constitutivo” y un “silencio local”. El silencio fundador es esencial al sentido ya que produce las condiciones para significar pues sin este silencio “habría demasiado lenguaje”. La lingüista brasileña afirma que el silencio constitutivo conlleva una política del silencio, esto es, reduce el decir al no-decir. El silencio local también implica una política del silencio, pero este remite a la censura, a aquello que está prohibido decir, una imposición en el decir y en el callar.²⁸

El silencio revela una forma de materialidad discursiva que reclama un sentido, pero ¿este silencio “habla” o se limita a significar?: «o silêncio é a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’: para o que permite o movimento do sujeito».²⁹

Buñuel sitúa la especificidad de la materialidad discursiva del silencio en la relación que entabla la imaginación con lo real. En *Tierra sin pan*, la voz desacredita la imagen y produce una forma de humor.³⁰ Esta voz en *off* satura las imágenes hasta el punto de reducir las a su más absoluta obscenidad: el espectáculo de la miseria y de la muerte hurdanas. Cada comentario parece estar corroborado por una imagen, a menudo cruel, que justifica su veracidad y que, siguiendo a Mercè Ibarz, revelaría a un Buñuel revulsivamente pedagógico.³¹ La ilusión de unidad en

28 *Ibidem*, pp. 23-25.

29 *Ibidem*, p. 13.

30 En este sentido, Michel Chion apunta que «si la unidad de la voz y del sentido en el comentario en *off* define un régimen de dominio o de opresión, tal vez a partir de su escisión se podría empezar a definir otra política (u otra erótica) de la voz en *off*. Algo de este tipo es lo que se propuso Buñuel en *Tierra sin pan*: el comentario es frío, pero la imagen habla a gritos. Lo que nos muestra la imagen es algo que revienta, que se pudre, que hace unas muecas espantosas; por lo tanto, necesariamente, la moderación, la reserva del comentario resulta extraña, la atonía de la voz, inquietante, como si el abismo entre el grito mudo de la imagen y el discurso de la voz en *off* estuviera imperceptiblemente atravesado por una risa silenciosa que desmintiera lo que dice la voz. A esa voz acabamos por oírla. A partir del momento en que la oímos, su discurso —que no es nunca el de la dominación— se encuentra amenazado, falla la función del comentario y se pone en tela de juicio la del documental. El propósito de *Tierra sin pan* es poner a prueba radicalmente la dominación del comentario, del imperialismo, del colonialismo inherentes al documental». Véase CHION, M., *La voz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 166.

31 Ibarz sostiene que «el surrealismo libertario de *Tierra sin pan* es de orden cinematográfico estricto, está en la pantalla, en su conjunción visual-sonora. *Tierra sin pan* tiene un fuerte sustrato libertario en su decidida apuesta por la destrucción de los nuevos códigos informativo-políticos, en su fuerte sentido pedagógico, en su no menos decidida voluntad de intervención en el momento político español y, sobre todo, en su configuración surrealista, muy cercana a *Un perro andaluz* y a *La edad de oro*, aunque con características propias. Los dos primeros films enfrentan al espectador con los entramados ideológicos castradores del

Tierra sin pan es pues un efecto ideológico, una construcción necesaria del imaginario discursivo.

La imagen-silencio adquiere así esa fuerza inusitada que posee la risa, subvierte la voz y paraliza la imagen. Que el silencio funde el sentido no implica que se recurra a un estado original o previo al lenguaje ni siquiera que en el silencio haya un significado preexistente, independiente y autosuficiente, sino que el silencio garantiza el movimiento de los sentidos.³²

Al final de la película *Nazarín* (1958), una mujer apiadada del cura-reo le ofrece una piña: «tome esta caridad y que Dios lo acompañe»,³³ pero este la rechaza y los tambores de Calanda invaden el espacio sonoro. Un plano corto muestra el gesto titubeante de Nazarín quien tras negarla tres veces —inevitable no pensar en la negación de Pedro—³⁴ acepta la “caridad”. El espectador queda confrontado a esta imagen-silencio, silencio “ensordecedor” que, paradójicamente, se produce con el estruendo de los tambores que desborda el fragor de la conciencia de Nazarín. El silencio encarna la presencia del discurso pues no se instaura por defecto o por ausencia de los ruidos, sino que el ruido se hace silencioso al detenerse el sentido, cuando el silencio perturba lo visible, en la expresión de José Moure.³⁵

El silencio deviene discurso precisamente por su materialidad. Esta imagen-silencio pone a prueba el “sentido” final de la película, dejándolo en suspenso.³⁶ Si el guar-

inconsciente individual burgués y hacen incursiones en el inconsciente colectivo de las clases dominantes. Están narrados —sí, narrados, pese al rechazo bretoniano de la narración— desde una perspectiva ya antropológica». Véase IBARZ, M., «Surrealismo, historia, contexto mediático y pedagogía, en *Tierra sin pan* (Buñuel, 1933)», en *Filmhistoria*, vol. 10, n. 1-2, 2000, pp. 47-59, espec. p. 52.

32 PUCCINELLI ORLANDI, E., *As formas do silêncio...*, *op. cit.*, p. 23.

33 Buñuel, L. (Director). (1958). *Nazarín*. [Película]. Elephant films. 1 hora 33' 17".

34 Mateo, 26: 69-75.

35 «Le silence se signale au regard et vient inquiéter le visible». Véase MOURE, J., «Du silence au cinéma», en *Médiation et information*, n. 9, 1998, pp. 24-38, espec. p. 24. Fuentes apunta, en este sentido, que «en este momento marcado de ‘solemnidad del caso’ apunta en un desenlace dramático, Buñuel introduce un elemento de comedia perturbador y liberador. Parece que Nazarín ha perdido la fe. La intrusión de un objeto tan desproporcionado, inmanejable y finalmente cómico como una piña ofrecida por una vendedora revela a Nazarín la profundidad y amplitud de su verdadera fe. Los tambores redoblan con un temblor de patíbulo. Nazarín llora y sigue su camino con la piña entre las manos». Véase FUENTES, C., *Luis Buñuel o...*, *op. cit.*, p. 136.

36 Julio Alejandro, guionista junto a Buñuel de *Nazarín* —guion en el que también colaboró Emilio Carballido Fentañes—, cuenta que el final de la película se le ocurrió a Buñuel rodando en la carretera: «en el guion, la película acababa en el momento en que pasa el carro con el ‘machote’ y la chica que apoya la cabeza, y por eso no se ve a Nazarín. Pasan, no se encuentran, y ahí terminaba. Como elemento de ambientación habían colocado un carro con frutas y la mujer tenía las piñas en la mano; entonces ahí se le ocurrió lo que es, para mi modo de ver, el sentido más profundo de la película: de la simple entrega de una fruta Buñuel saca el sentido más profundo...». Véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel: obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984, p. 218.

dián de Nazarín devora impasible la manzana de la culpa, el reo transige con la piña que le ofrece la mujer. La imagen-silencio posibilita un punto de fijación del silencio, su “anclaje”: el individuo confrontado a lo real. Sin embargo, la imagen se percibe como una impostura. Cuando el silencio quiebra la imagen, aparece una imagen impostada que atraviesa el discurso fílmico al mismo tiempo en que va difuminándose el sentido, pues el sentido siempre puede ser otro e instaura la duda. La piña —como materialidad discursiva de la imagen-silencio— se vuelve rizoma del sentido, un sentido que afirma su mutismo o, quizás, simplemente lo que no puede ser dicho, lo indecible. La piña deja la existencia en suspensión —o al menos su sentido suspendido—, mientras Nazarín la convierte en su cruz, una cruz de dudas que estalla en su conciencia, cruz revertida de silencio sonoro, como el eco de una conciencia que grita su incredulidad.

La imagen-silencio permite a Buñuel filmar el “desorden” natural de las cosas creando así un cierto orden en el desorden, es decir, al orden moral o trascendente del mundo, le impone silencio, una forma de caos sensorial que afecta al sentido, una respuesta inesperada, sorprendente e insignificante. Sus películas configuran el desastre como una necesidad innecesaria de la existencia humana, convirtiendo su cine en un revelador de lo trágico, en el que la imagen-silencio adviene para revelar lo real. No obstante, no se trata de una forma trágica que deba buscarse en la angustia ligada a la incertidumbre de un Kierkegaard, ni en el desasosiego frente a la muerte en Ghestov o en Max Scheler, ni siquiera en la experiencia de la soledad y de la agonía espiritual de Unamuno, sino en esa experiencia que deshace, diluye o destruye la existencia de una ilusión. Esta ilusión que pretende otorgar un orden del mundo, sea este moral o religioso, que permite al hombre creer en lo “mejor” y olvidar lo “peor”. Lo trágico en Buñuel hace añicos toda idea de progreso o de modernidad, despedaza la bondad humana o quiebra el arraigo a la libertad más allá del puro acto imaginativo, lo trágico es poético en cuanto que crea imágenes silentes. Buñuel es, por ende, un terrorista del sentido, sin que por ello caiga en lo puramente absurdo, en lo grotesco, en el sinsentido, en lo irracional o en lo que la crítica reduce a lo surrealista. Todos estos mecanismos éticos y estéticos destruyen, de un cierto modo, el orden establecido, pero su obra no puede explicarse de forma exclusiva a través de ellos. Su obra, tanto literaria como cinematográfica, da cabida a diversos itinerarios que cuestionan la creación de otro orden, en el sentido de un “orden otro” transgrediendo la dialéctica entre orden y desorden.

La imagen-silencio, un encuentro azaroso con la existencia

Cobijándose bajo las tapias de algún corralejo,
vemos a veces los montones de tierra promiscuada
con esos cien objetos imprecisos, inutilizables
—porque ya cien manos fueron sacando toda su utilidad—
y que entierran a nuestra imaginación como en una fosa.
«Suburbios», Luis Buñuel³⁷

La imagen-silencio nace ante el discurso trágico de la existencia. Toda significación acordada a la existencia es ilusoria y el azar bastaría para explicarla, a condición de precisar que el azar informa de la existencia en la medida en que acontece y en ningún caso en la medida en que es. A través de la imagen-silencio, Buñuel muestra que la construcción mental de lo real es todo salvo real ya que escapa a toda representación intelectual —al menos, del orden de lo establecido—, de ahí que el lenguaje no sea una herramienta que permita acceder a la realidad. El cine es “instrumento de poesía”³⁸ y, por ende, un medio privilegiado para revelar la existencia: «con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea».³⁹

El azar, es para el filósofo trágico francés Clément Rosset, la palabra más próxima al silencio, lo que le permite su carácter contingente, imprevisible e innecesario, esto es, ajeno a la idea de necesidad. Si lo real es insignificante, tanto la imagen como la palabra, en la obra de Buñuel, parece repetir o evidenciar un saber ya sabido, más que comunicar algo desconocido. Sin embargo, Buñuel envuelve la repetición en un misterio que tropieza con lo azaroso del encuentro, algo que tartamudea entre lo que acontece y entre lo que se repite, sin saber exactamente qué precede a quién,

37 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 214.

38 Luis Buñuel reivindica, en “El cine instrumento de poesía” (1958), un cine revelador del sigilo del sueño, de la afasia del instinto, de la inefable existencia: «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». Véase BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 544. La subversión, en su poética, no se entiende pues como escapatoria de lo real, sino como una forma de exterminación del lenguaje. En palabras de Sánchez Vidal, «en pocas ocasiones se ha expresado Buñuel con tanta claridad sobre sus concepciones artísticas, sin fisuras entre lo real y lo imaginario, lo irracional y lo social», como en esta conferencia. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A. (comp.), *Luis Buñuel. Obra...*, *op. cit.*, p. 281.

39 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 541.

pues si bien Buñuel ironiza sobre el “asombro” schopenhaueriano,⁴⁰ al mismo tiempo, reclama su no-necesidad, su sinrazón y su falta de explicación: «no lo diré como un dogma, pero creo que en la vida todo es azar», declaraba a Pérez Turrent y a De la Colina.⁴¹

Se puede concluir que el tipo de azar presentado en la obra de Buñuel va ligado a lo trágico, esto es, existe una elección “inexplicable” que determinará la existencia, una especie de necesidad sin causa, como el propio cineasta expresaba: «la casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego».⁴² El azar trágico es anterior a cualquier acontecimiento e incluso anterior a cualquier causalidad y a cualquier casualidad, pues la existencia azarosa implica la ausencia de “referenciales”.

En *Teorema* (1925), cuyo título lleva implícito el deseo de demostrar lógicamente un postulado, Buñuel trunca socarronamente esta demostración en su verso final: «es lo que no nos habíamos propuesto demostrar».⁴³ De hecho, el poema se estructura con una serie de axiomas y una configuración demostrativa cuya unión surrealista invalida toda demostración lógica: «si por un punto fuera de una recta trazamos una paralela a ella obtendremos una soleada tarde de otoño».⁴⁴ El mundo privado de su silencio queda así abocado a la repetición: «después de un bordoneo un silencio y luego pasa Cristo vendiendo voces».⁴⁵ El sistema anti-ontológico de Buñuel cuestiona, por un lado, el sentido inherente a lo real, por otro, el problema fenomenológico de la percepción de lo real.

Esta forma de visión silenciosa de la existencia se produce en *Tristana*, cuando se inclina a contemplar la estatua del Cardenal Juan de Tavera, un *memento mori* que encarna lo abyecto. Este asombro, en sentido schopenhaueriano, provoca una visión imposible. La imagen contemplada se convierte en una huella de la invisibilidad de otra imagen presentida, la huella de un cuerpo desencarnado, la revelación

40 Para Arthur Schopenhauer, el asombro ante la existencia nace en el individuo cuando se enfrenta conscientemente a su finitud: «con esta reflexión y este asombro nace la *necesidad de una metafísica*, propia solo del hombre: por eso es un *animal metaphysicum*». Véase SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación II: Complementos*, traducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2005, p. 198. Como dice López de Santa María, «la búsqueda de una explicación del mundo que vaya más allá de la experiencia surge, efectivamente, del asombro, pero no tanto del asombro ante el ser como del asombro ante el padecer que es nuestra existencia» (*ibidem*, p. 16).

41 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 2002, p. 156.

42 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 168.

43 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 245.

44 *Ibidem*, p. 243.

45 *Ibidem*, p. 244.

de la muerte al ver «la piel translúcida, el comienzo de la putrefacción».⁴⁶ Pero este cuerpo reducido a la “nada”, tumba del cuerpo invisible, fijado entre el *rigor mortis* y la putrefacción, también mira con una mirada silenciosa. En esta indiferenciación de la mirada, ¿quién mira y quién es mirado? Tristana queda más fascinada por la invisibilidad, el sentido de lo silente, que por el propio cuerpo en descomposición, pues parece sentir una curiosidad morbosa, una búsqueda de la mirada hacia un volumen que la mira, en términos de George Didi-Huberman.

Para el ensayista francés, la experiencia visual, la evidencia visible, nos enfrenta siempre a una pérdida: «viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable —es decir, condenada a una cuestión de ser— cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí».⁴⁷ La mirada queda escindida, en cierta medida, desdoblada, el ver implica el ser mirado, lo que también escinde al sujeto. Si la imagen debe entenderse más como una pérdida y pensarse más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible, «esta escisión abierta en nosotros —esta escisión abierta en lo que vemos por lo que nos mira— comienza a manifestarse cuando la desorientación nace de un límite que se borra o vacila, por ejemplo, entre la realidad material y la realidad psíquica».⁴⁸

La imagen-silencio es una especie de relación de consciencia al cuerpo en la que se borra cualquier representación intelectual o cualquier tipo de creencia. Tristana se satisface con esta experiencia de lo real, *hic et nunc*, en la que la estatua mirada no está exenta de sentido, sino que su sentido está silenciado, queda silencioso a la interpretación primera, casi desnudado de afecto pues esta realidad se reduce a repetir su sentido trágico. Tristana, según la expresión de Didi-Huberman, «hace la experiencia de una imagen»,⁴⁹ una especie de reconocimiento en sentido proustiano, de una imagen que ya creía conocer, pero que se manifiesta como un misterio nuevo, perforando los sentidos. Este misterio acentúa la angustia del contacto entre la imagen y la realidad, la inquietud del contacto entre la imagen mirada y el cuerpo-volumen que mira. Tristana, en su elección por una columna, por una calle o por un garbanzo, insiste en la singularidad de cada objeto, lo que le permite crear la ilusión de libertad, la ilusión de poder elegir. En el momento en el que esta ima-

46 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel...*, op. cit., p. 160.

47 DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira* (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992), traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 17.

48 *Ibidem*, pp. 161-162.

49 *Ibidem*, p. 21.

gen deja de ser mirada como una “imagería” o como algo estereotipado, por una situación visual singular, se convierte en una “experiencia-límite”: «una especie de horror o negación de lo pleno».⁵⁰

La irrupción de don Lope quiebra la escucha silenciosa de esta mirada. La genialidad de Buñuel consiste en borrar de los pensamientos de Tristana cualquier alusión metafísica, cualquier discurso lógico, cualquier forma de palabra que pretenda hacer hablar a la existencia. La imagen no es pensante, sino “pasante”. El hecho de desbaratar esta introspección compromete toda posible expectativa del espectador-investigador por alcanzar un sentido. Cuando don Lope le pregunta a Tristana en qué pensaba al mirar la estatua, su respuesta corta de tajo la perspectiva racional con el fin de banalizar el pensamiento, reduciéndola casi al absurdo: «estaba pensando en ir a comprar sus pantuflas».⁵¹ Al margen del “simbolismo” que adquiere el tema de las zapatillas a lo largo de la película, «las mismas pantuflas que tira luego como signo de rebelión»,⁵² se produce una especie de subversión de la imagen. Una subversión cuyo elemento esencial es imprimir frustración a toda forma de expectativa racional o lógica que no sea la respuesta silenciosa y trágica de la existencia.

La imagen-silencio en la deriva del lenguaje

Margarita fue al campo de las interrogaciones.
Quien osa llegar al campo de las interrogaciones jamás retorna de allí.
Mitridates en *Hamlet* (acto I)⁵³

El silencio del mundo es probablemente la fuente principal de la angustia, que, agónica, ansía reencontrar su significancia. Si busca a través del lenguaje, lo hace para recobrar su dirección, el sentido perdido de un mundo a la deriva. La aparición del lenguaje implica al mismo tiempo la aparición del doble: el mundo como voluntad de representación por las palabras. Buñuel revela, en cada una de las formas de “desorden visual”, una forma dispar de lenguaje que hace incomprensible, una forma de lenguaje propio a cada locura. A cada forma de desorden, un idiolecto propio, convirtiendo la patología en una forma ininteligible que se reconcilia, ilusoriamente, con la idiotez de lo real. Al mismo tiempo, la ilusión queda transfigurada en un constructo dialéctico que pretende asfixiar lo real. Si lo real es indecible, lo ilusorio, al pretender darle voz a la existencia, se vuelve incomprensible.

50 *Ibidem*, p. 20.

51 Buñuel, L. (Director). (1970). *Tristana*. [Película]. London BFI. 25' 57”.

52 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel: obra..., op. cit.*, p. 333.

53 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida..., op. cit.*, p. 266.

Así es el delirio erotomaniaco de Beatriz hacia el sacerdote en *Nazarín*: «hace rato que se me vienen malas figuraciones a la cabeza [...] pues cuando lleguen esas penas solo pido pasarlas con usted y si echándomelas encima se las puedo quitar, pues me las echó encima porque esa ley le tengo»,⁵⁴ al que se superpone el delirio narcisista de Nazarín, que le responde: «también yo las quiero y si como ovejas se pierden las buscaré». ⁵⁵ En este delirio del lenguaje, Buñuel desliza, a su vez, un discurso visual delirante que prefigura una imagen-silencio: un primerísimo plano de los dedos del sacerdote recogiendo un caracol, para ponerlo sobre una de sus manos, una imagen tan inexplicable como reveladora de lo real.⁵⁶ La imagen-silencio, al provocar un desajuste con el “orden” del lenguaje, se convierte en creadora de sentido. La sicosis pasional de Beatriz, su erotomanía, desata e instaura un lenguaje incomprensible para Nazarín quien, a su vez, en su propia megalomanía, el “delirio de la Cruz”,⁵⁷ crea otro lenguaje incomprensible; de ahí que ambos lenguajes no se estructuren por la locura, sino que la locura ya constituye en sí esos lenguajes.

Ciertamente existe en la obra de Buñuel un gusto por diseccionar las diferentes “patologías”, una especie de verbosidad morbosa de signos epilépticos, constantemente ligadas a un lenguaje balbuceante. Un gusto por seccionar el espíritu con el escarpelo de la carne, para así dividirlo en dos. Para cada obsesión un lenguaje fóbico, desdibujado de melancolía, donde quedan aún los trazos de una erotomanía narcisista, apenas borrada por la paranoia pervertida. Se trata de una obsesión esbozada que se transmuta en un sueño de la razón que siempre produce los mismos monstruos, pero con distintas voces, la polifonía de una locura producida por una visión desmesurada, la visión que atrae al “loco” inevitablemente hacia lo irreal cuando el verbo se descarna. De ahí que la imagen-silencio sea una percepción que provoca un exceso de visión en el que el sentido queda suspendido.

54 Buñuel, L. (Director). (1958). *Nazarín*. [Película]. Elephant films. 1 hora 9' 41".

55 *Ibidem*, 1 hora 10' 14".

56 En palabras de Sánchez Vidal, «este detalle se le ocurre a Luis allí mismo, con un simple gesto muestra el alejamiento de este hombre de todo lo que le estaban diciendo». Véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel: obra..., op. cit.*, p. 218.

57 Más que al instrumento de suplicio, las referencias del Nuevo Testamento a la cruz y a la crucifixión aluden a su significado de salvación, oponiendo la sabiduría de Dios a la locura de los hombres. La idea de “locura de la cruz” surge a partir de la “Primera Epístola a los Corintios de San Pablo”: «porque la doctrina de la cruz de Cristo es necedad para los que se pierden, pero es poder de Dios para los que se salvan. Según que está escrito: perderé la sabiduría de los sabios, y reprobaré la prudencia de los prudentes» [1 Co, 1: 18-19]. San Pablo contraponen la sabiduría del mundo, llena de orgullo, a la revelación divina pues Dios previó la salvación del hombre a través de la cruz: «nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles, mas poder y sabiduría de Dios para los llamados, ya sean judíos, ya griegos. Porque la locura de Dios es más sabia que los hombres, y la flaqueza de Dios más poderosa que los hombres» [1 Co, 1: 23-25].

En *Hamlet* (1927), que en opinión de Víctor Fuentes «tiene mucho de antídoto teatral, dadaísta-surrealista, contra *Mariana Pineda*»,⁵⁸ Buñuel desplaza el sentido original de las palabras para conseguir un efecto de “extrañamiento”, capaz no ya de describir la realidad sino, como en el sueño, de evocarla. Margarita canta «en un idioma jocundo e improvisado: cridia estreche eka per crilo/ Idriod celín tankar». ⁵⁹ El lenguaje queda así reducido al silencio pues le arranca el sentido a la significación. Sánchez Vidal caracterizaba este extrañamiento como «el efecto resultante de crear todas las condiciones [...] para que se espere, por pura continuidad, un determinado estilema y sustituirlo súbitamente por otro imprevisible sin dar tiempo al lector a reaccionar». ⁶⁰ En cierta medida, esta “anti-pieza teatral” conjuga el extrañamiento con la interrupción del sentido para que las palabras vuelvan al silencio o, como expresan Jordi Xifra y Carolina Martínez, a un tipo de dramaturgia que piensa en imágenes. ⁶¹ La ruptura con la lógica del lenguaje desliza la imagen-silencio, lo “inesperado”, hacia un sentido anti-ontológico de la existencia. ⁶²

Buñuel, a la manera aséptica del actor Buster Keaton, provoca una especie de anestesia general comparable a la “anestesia del corazón” de la que hablaba Bergson en su ensayo sobre la risa. ⁶³ Para Fuentes, «Buñuel, en *Hamlet*, hace gala de anti-esteticismo: aspira a liberar el lenguaje, a que las palabras en libertad, su incoherencia, sus juegos, su abandono al automatismo verbal, vuelva a su coherencia primitiva, a su unidad absurda, a su estado salvaje». ⁶⁴

58 FUENTES, V., «Un pulso arte-antiarte: Buñuel, Lorca. *Mariana Pineda* y el *Hamlet* buñueliano», en *Claves de Razón Práctica*, n. 136, 2003, pp. 66-69, espec. p. 66.

59 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 270.

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

61 XIFRA, J. y MARTÍNEZ, C., «El decir escénico de Luis Buñuel: inferencias y transferencias (siglos XX y XXI)», en *Buñueliana. Revista de cine, arte y vanguardias*, n. 1, 2022, pp. 83-109, espec. p. 91.

62 Si todo lo que sucede en la pieza teatral parece “imprevisible”, la anti-ontología que se revela en toda la obra de Buñuel es fundamentalmente una anti-ontología del acontecimiento. Como explica Stéphane Vinolo: «ce n'est pas tant ce qui arrive qui pose problème que sa nonconformité avec une certaine attente de régularité, une intrusion inexplicable, une effraction dans la chaîne passé-présent-futur». Véase VINOLO, S., *Clément Rosset: La philosophie comme anti-ontologie*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 85. De hecho, el engaño, como señala Rosset, no está del lado del acontecimiento, sino del lado de la expectativa: «l'analyse de l'attente déçue révèle qu'il se crée en effet, parallèlement à la perception du fait, une idée spontanée selon laquelle l'événement, en se réalisant, a éliminé une autre version de l'événement, celle-là même à laquelle précisément on s'attendait». Véase ROSSET, C., *Le réel et son double: essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

63 «¿Y acaso no veríamos cómo muchas de ellas [las acciones humanas] dejan de pronto de ser graves para ser divertidas, si las aislásemos de la música de sentimiento que las acompaña? La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura». Véase BERGSON, H., *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad (Le Rire: essai sur la signification du comique, 1900)*, traducción de Rafael Blanco, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, p. 11.

64 FUENTES, V., «Un pulso arte-antiarte...», op. cit., p. 67.

La imagen-silencio, al derruir el espejismo de la ilusión creada por el lenguaje, es la consecuencia o la implicación instantánea de intuir lo real. Es la consecuencia de una “voluntad trágica” que intuye la naturaleza “terrorista” y exterminadora del silencio. La risa irrumpe como un balbuceo —fundador de sentido— que permite al silencio pasar de la insignificancia de la realidad o de lo indecible de lo real, a la “palabra”. Por ello, la risa es material, es corpórea, un espacio donde el silencio funda el sentido y la imagen-silencio disloca los sentidos. El terrorismo trágico reconcilia al hombre con lo decible, revela su conocimiento silente y la risa deviene exterminadora.

En ese gran ojo capaz de “objetivar” el mundo, se convertirá el cine y la teoría cinematográfica buñueliana, insistiendo en esa capacidad “silenciosa”, esto es, que provoca el asombro: «silencioso como un paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas»,⁶⁵ escribía Buñuel en *Del plano fotogénico* (1927).

La imagen-silencio reveladora de una lógica de lo peor

¿qué anhelos, qué deseos de mares rotos
convertidos en níquel
o en un canto ecuménico de lo que pudo ser tragedia,
nacerán, los pájaros de nuestras bocas juntas,
mientras la muerte nos entra por los pies?
«Pájaro de angustia», Luis Buñuel⁶⁶

Aunque el pesimista hace hablar al mundo, un mundo cruel, habla después de haberlo visto pues para él la existencia ya está determinada. El trágico habla y ríe a la vez. Habla de la imposibilidad de ver y ríe al crear y destruir el mundo pues para este el mundo está por hacer. Lo “peor” pesimista designa una lógica del mundo, lo “peor” trágico proclama una lógica del pensamiento que se traduce por la imposibilidad de pensar el mundo. El pesimismo, como filosofía de un mundo ya establecido, es una filosofía del absurdo; la filosofía trágica una filosofía de la crueldad. Como expresa Rosset: «on peut distinguer deux formes antithétiques de logique du pire: l'une (paranoïaque) dont la logique est d'affirmer (le pire), l'autre (tragique) dont le 'pire' est de ne rien affirmer».⁶⁷ La afirmación de la tragedia pesimista —la desgracia de la existencia— es ante todo la afirmación del ser, mientras que, para

65 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 404.

66 *Ibidem*, pp. 315-316.

67 ROSSET, C., *Logique du pire: éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 21.

el pensamiento trágico, el ser es impensable. Si Buñuel establece una lógica de lo peor, lo hace eliminando todo juicio moral, pues, como expresaba André Bazin, «la crueldad no es de Buñuel; él se limita a revelarla al mundo. Elige lo más atroz porque el verdadero problema no es saber que existe también la felicidad sino hasta dónde puede ir la condición humana en la desdicha; es sondear la crueldad de la canción».⁶⁸

En *Le Journal d'une femme de chambre* (1964), un jabalí persigue a una liebre, que, al adentrarse en la espesura, no solo deja presagiar el triste destino de esta, sino que revela una realidad aún más cruenta, ahí yace, inerte, el cuerpo de Claire (Dominique Sauvage). El cuerpo de la niña ha sido mancillado y vejado doblemente: por la violación de Joseph (Georges Géret) y por la violación del ojo. La imagen-silencio, que explicita la violación de la niña, viene provocada por la ambigüedad erótica y repugnante de la composición saturada de la imagen y el silbido afilado del tren. Como en su poema *Suburbios* (1923), se funden en una “estética absurda”,⁶⁹ la hojarasca con los muslos inertes ligeramente separados de la niña, las medias bajadas con las manchas de sangre y barro, la baba viscosa de dos caracoles con el acercamiento focal que hiere la retina.

La saturación del discurso suscita la suspensión del sentido, acentuando lo que podríamos denominar “terrorismo fílmico” en el cine de Buñuel, esto es, la destrucción como una necesidad, no para cuestionarla, sino para ponerla en escena, de ahí su carácter “obsceno”, es decir, lo que está obligado a aparecer en escena. Esta imagen-silencio, en la expresión de Jean Baudrillard, es más visible que lo visible.⁷⁰ Como dice Corinne Maier, la mirada vacila: «el espectador de lo obsceno mira forzándose por no ver; es decir, no entrega en verdad la mirada: la aventura y la retoma de inmediato. Lo obsceno es, pues, una trampa tendida al deseo del otro: dar a ver lo obsceno es forzar la mirada de un espectador que se regodea».⁷¹

Así, Buñuel reúne lo grotesco y lo trágico en un espectáculo obsceno. Tanto la imagen grotesca como la imagen-silencio, crean un efecto de distanciamiento perceptiva que posibilita un cuestionamiento de lo real. No obstante, lo grotesco “deforma” la

68 BAZIN, A., *El cine de la crueldad (Le Cinéma de la cruauté: de Buñuel à Hitchcock)*, 1975), Bilbao, Mensajero, 1977, p. 72.

69 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, op. cit., p. 213.

70 BAUDRILLARD, J., *Las estrategias fatales (Les Stratégies fatales)*, 1983), traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 57.

71 MAIER, C., *Lo obsceno: la muerte en acción (L'Obscène: la mort à l'œuvre)*, 2004), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 69.

visión, la duplica, mientras que la imagen-silencio suspende el sentido, lo funda. Si ambos provocan un sentimiento de extrañeza, lo grotesco se sitúa en un plano de composición.⁷² Lo grotesco no deja de ser una forma de trascender la imagen del mundo —como fenómeno—, mientras que el silencio permanece en el plano de inmanencia, es una imagen del pensamiento.

Ya se trate del cuerpo mutilado, el de Tristana; del mancillado, el de Viridiana; del lacerado, el de Séverine en *Belle de jour*; del deshonrado, el de la madre de Pedro en *Los olvidados*; del desdeñado, el de Gloria en *Él*; del ultrajado, el de Claire en *Le Journal d'une femme de chambre...* por citar solo unos ejemplos, Buñuel inserta el cuerpo en una estética de lo peor en consonancia con una ética de la crueldad: el cuerpo abyecto unido a lo femenino en una visión particular del deseo masculino que se declina en desorientadas desilusiones.

Silencios y puntos de suspensión

Yo creo que esta curiosidad
por lo que suceda después de la muerte
no existía antaño, o existía menos,
en un mundo que no cambiaba apenas.

Luis Buñuel⁷³

Rosset afirma que todo pensamiento no trágico es intolerante y que se vuelve opresivo, especialmente cuando es optimista, ya que constituye una “ética de la exclusión”. Buñuel muestra que cualquier posibilidad de ese mejor, la ilusión de la felicidad —una lógica de lo mejor— conduce a la intolerancia, por ejemplo, el fracaso de la escuela-granja en *Los olvidados*, que muestra que fuera, el mundo siempre sigue siendo el mismo, o la caridad cristiana de Viridiana y las mejores intenciones de

72 Gilles Deleuze y Félix Guattari consideran la obra de arte como un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y de afectos: «las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia [...] La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí». Véase DELEUZE, G. y GUATTARI, F., ¿Qué es la filosofía? (*Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991), traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 165. Se filma o se escribe con sensaciones, se filman o se escriben sensaciones: «las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz» (*ibidem*, p. 167). Toda obra de arte extrae un bloque de sensaciones, un “monumento”, esto es, «un bloque de sensaciones presentes que solo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora» (*ibidem*, p. 167). Muchos son los críticos que hablan de las obsesiones de Buñuel o de los recuerdos que plasma en sus películas, sin duda están presentes en su obra, pero, comparto la opinión de Deleuze y Guattari, «no se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente» (*ibidem*).

73 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro...*, *op. cit.*, p. 250.

Nazarín, que también están condenadas al fracaso. La tolerancia, en cambio, es un comportamiento necesariamente desastroso porque afirma el principio de no modificación. El humor trágico hace que la visión sea “imposible” porque es una visión de “nada”. Sin embargo, esta nada debe desprenderse de todo sentido metafísico para afirmar lo real más allá de lo que se puede pensar y lo que se puede desear, de manera que esta visión constituya una lógica de lo peor. La naturaleza indigesta de la realidad hace que la existencia sea silenciosa, pues tras la risa exterminadora que desprende su visión, se produce una “caída”, como expresó Lucrecio Caro en *De la naturaleza de las cosas*, —*eripitur persona, manet res*— «la máscara se quita y queda el hombre». ⁷⁴ En el Evangelio de Marcos se nos advierte: «si tu ojo te fuere ocasión de caer, sácalo». ⁷⁵ ¿No es esta la primera acción de Buñuel, arrancar el ojo, para contemplar mejor la caída final? De este modo, el mundo no tiene “remedio” y permanece en silencio o, a veces, en una especie de discurso apagógico.

Toda su obra está salpicada de sueños. Pero, mientras Gaston Bachelard da sentido trascendente al sueño, Buñuel deja el sentido en suspenso, lo despoja de toda explicación. Lo trágico comienza cuando ya no hay nada que decir o pensar. Lo trágico es el silencio. En “buena lógica”, el discurso trágico se detendría en el silencio. En este sentido, el “terrorismo” trágico no es tanto el acceso a la conciencia como el acceso a la palabra. El mundo “significa” en la medida en que es azaroso, es decir, en la medida en que está significado por el silencio. La “imagen-silencio” englobaría ese tipo de imágenes en las que el sentido queda suspendido y en esa suspensión, una vez sacrificada su majestad el “Yo”, lo que queda es la alegría trágica, esa *laetitia*, «la deseada Leticia», ⁷⁶ y su risa inefable.

74 LUCRECIO CARO, T., *De la naturaleza de las cosas (De rerum natura)*, traducción del Abate Marchena, Madrid, Orbis, 1984, p. 189.

75 Mc, 9: 47.

76 BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 293.

Los albores del naturalismo en Buñuel: imagen-pulsión y pulsión-imagen en *Menjant garotes*

Jordi Xifra¹

Universidad Pompeu Fabra

RESUMEN: *Menjant garotes*, esa peliculita descubierta a finales del siglo XX, en la que Buñuel dirigió al matrimonio Dalí, padres de su amigo Salvador, en su casa de verano de Llané Petit (Cadaqués), es una suerte de concentrado del cine de Buñuel. Realizada durante una pausa del rodaje de *La edad de oro*, *Menjant garotes* no es para nada un accidente, ni debe considerarse una *home movie* sin más interés que ocupar unas líneas en la biografía de su autor. Se trata de una película buñueliana de cabo a rabo, donde su director esboza las líneas estilísticas de su cine. Con el fin de probar esta tesis, utilizamos la teoría de la imagen-pulsión con la que el filósofo francés Gilles Deleuze sustentó el cine de Buñuel destacando que no solo estamos ante una representación de pulsiones, sino que la película es en sí mismo una pulsión, la de Buñuel hacia su amigo Dalí, cuya amistad se estaba resquebrajando por la aparición de Gala.

Palabras clave: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Gilles Deleuze, imagen-pulsión, naturalismo.

ABSTRACT: *Menjant garotes*, the film discovered at the end of the 20th century, in which Buñuel directed the Dalí couple, parents of his friend Salvador, in their summer house in Llané Petit (Cadaqués), is a kind of concentrate of Buñuel's cinema. Made during a break in the filming of *The Golden Age*, *Menjant garotes* is by no means an accident, nor should it be considered a home movie with no more interest than occupying a few lines in its author's biography. It is a Buñuelian film from start to finish, where the director outlines the stylistic lines of his cinema. In order to prove this thesis, we use the impulse-image theory with which the French philosopher Gilles Deleuze portrayed Buñuel's cinema, noting that we are not only dealing with a representation of pulsion, but that the film is itself an impulse, the one of Buñuel towards his friend Dalí, whose friendship was breaking down due to the appearance of Gala.

Keywords: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Gilles Deleuze, impulse-image, naturalism.

RÉSUMÉ: *Menjant garotes*, ce petit film découvert à la fin du XXe siècle, dans lequel Buñuel dirigea le couple Dalí, pères de son ami Salvador, dans leur résidence d'été de Llané Petit (Cadaqués), est une sorte de concentré du cinéma de Buñuel. Réalisé pendant une pause du tournage de *L'Âge d'or*, *Menjant garotes* n'est en aucun cas un accident, et ne doit pas non plus être considéré comme un film amateur n'ayant d'autre intérêt que d'occuper quelques lignes dans la biographie de son auteur. C'est un film buñuelien de bout en bout, où son réalisateur dessine

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

les lignes stylistiques de son cinéma. Pour prouver cette thèse, notre approche utilise la théorie de l'image-pulsion avec laquelle le philosophe français Gilles Deleuze a particularisé le cinéma de Buñuel, notant que nous n'avons pas seulement affaire à une représentation des pulsions, mais que le film est lui-même une pulsion, celle de Buñuel envers son ami Dalí, dont l'amitié se brisait à cause de l'apparition de Gala.

Mots clé: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Gilles Deleuze, image-pulsion, naturalisme.

Introducción²

Menjant garotes es una película resbaladiza. No tanto por el hecho de que no sabemos a ciencia cierta los motivos de su realización —si bien más adelante indicamos nuestro parecer al respecto—, como porque su autor nunca habló de ella. Es más, fueron las palabras de Anna María Dalí, poseedora de las cajas de galletas que contenían los dos rollos de celuloide, la única fuente a partir de la cuál se atribuye su realización a Buñuel. No vamos a ser nosotros quienes pongamos en duda dicha autoría, al contrario. Con este artículo queremos certificar desde un punto de vista distinto, que se trata de una obra de Luis Buñuel que merece entrar de una vez por todas en su filmografía, porque es tan buñueliana como *Un perro andaluz* o *Ese oscuro objeto del deseo*. Tal refrendo lo articularemos con los elementos de la teoría de la imagen-movimiento del filósofo parisino Gilles Deleuze.

Atendiendo a las dificultades de visualización de la película, y para situar al lector en las líneas que siguen, describimos su *découpage*:³

- Secuencia 1. Interior de la casa (0'00" - 0'40")
 - Plano 1 (general): Catalina Domènech, apodada Tieta, lee un libro en una mecedora. Su marido, el notario Dalí, aparece en la ventana y pone en marcha el tocadiscos portátil. Entra y se dirige hacia su esposa.
 - Plano 2 (americano) (visto desde el exterior): El notario se sienta en la otra mecedora, hojea un ejemplar de *Cahiers d'Art* y charla con su mujer que, sin dejar de leer su libro, se interesa por el contenido de la revista. Se levantan y se van.

² Este artículo es fruto principalmente de los descartes del libro: XIFRA, J., *Menjant garotes [En mangeant des oursins] de Luis Buñuel*, Crisnée, Yellow Now, 2023.

³ Con todo, el film puede verse en abierto en el sitio web de la fundación Centro Buñuel Calanda: <http://www.bunuelcalanda.com/>.

- Secuencia 2. Exterior de la casa (0'40" - 1'39")
 - Plano 3 (general que se convierte en un plano medio de la pareja): Los esposos salen de casa y se sientan a tomar café.
 - Plano 4 (medio): El padre de Dalí enciende su pipa y mira a su alrededor.
 - Plano 5 (general): Panorámica de niños jugando y un hombre pescando con marlín.
 - Plano 6 (medio, mismo encuadre que el plano 4): el padre de Dalí fumando.
 - Plano 7 (medio de los dos protagonistas): La cámara nos muestra de forma oblicua a la pareja bebiendo (ella), fumando (él) y charlando.
- Secuencia 3. Exterior: terraza jardín (1'39" - 3'04")
 - Plano 8 (general): El notario sube por el sendero del jardín hasta encontrarse con Tieta que lo espera a mitad de trayecto; luego caminan, deteniéndose de vez en cuando a mirar la vegetación.
 - Plano 9 (entero): La pareja riega (torpemente) unas plantas del jardín.
 - Plano 10 (general con movimiento panorámico de izquierda a derecha desde arriba): La pareja deambula por el jardín para sentarse a la mesa de piedra de una de las terrazas.
- Secuencia 4. Exterior (3'04" - 4'00")
 - Plano 11 (americano): La pareja sentada a la mesa. El notario come erizos de mar; su esposa le sirve vino y le da un erizo de mar. El notario bebe una copa de vino antes de abrir el erizo de mar.
 - Plano 12 (primerísimo primer plano con movimiento de cámara para reencuadrar): Las manos del notario cortan un erizo de mar con un cuchillo, con cuya punta luego lo limpia extrayéndole el aparato digestivo.
 - Plano 13 (americano, mismo encuadre que el plano 11): El notario sigue comiendo erizos mientras su mujer corta el pan y le vuelve a servir el vino, que bebe tras mirar a la cámara con una actitud cómplice.

En el segundo plano de *Menjant garotes*, el matrimonio Dalí hojea un ejemplar de *Cahiers d'Art* (el núm. 6 de 1929), una de las dos revistas en las que Luis Buñuel se inició como crítico de cine en 1927 y donde ya esbozaba sus ideas sobre la fotogenia

en el séptimo arte.⁴ Con esta referencia, el cineasta parece advertirnos que estamos ante la puesta en práctica de sus tesis sobre el cine y que, en consecuencia, esta película no es un accidente en su filmografía. Y así es. *Menjant garotes* tiene un valor de demostración y de experimentación de los postulados de sus ensayos. No se trata de tomas descartadas de *La edad de oro*, que en esos mismos días estaba rodando un poco más lejos en la misma zona, sino de un proyecto previamente decidido y pensado.⁵ Tampoco es un paréntesis en su filmografía, ni una película casera. Es un cortometraje con el que aprovechó la oportunidad que le dio no sabemos exactamente qué o quién —eso da igual— para aplicar sus ideas al cine, por lo que hay que considerarlo un *opus* buñueliano a todos los efectos.

Pero no aspiró a eso únicamente. *Menjant garotes* fue una suerte de *joint venture* fílmica entre Salvador Dalí padre y el futuro director de *Viridiana* contra la deriva que, según ellos, había tomado Salvador hijo, impulsado, según ellos, por Gala.

La alianza estratégica entre Luis Buñuel y el notario Dalí

Los estudiosos que se han interesado por *Menjant garotes* coinciden en que la película estaba destinada a calmar la ira del notario Dalí, después de expulsar a su hijo de la casa familiar, y evitar así que se opusiese al rodaje de *La edad de oro* en sus “dominios”, léase Cadaqués y su área. La hipótesis es posible, pero poco probable. Si el rodaje hubiera estado en peligro, sin duda habría amenazado con ello en la carta que envió a Buñuel, parece ser en marzo de 1930, o lo hubiese hecho por algún otro medio. Nuestro parecer, es que el notario demandaba la intermediación, no la intimidación.

Ahora bien, el rodaje de nuestra película tranquilizó a buen seguro al caciquil notario, y tal vez fue planeado con anterioridad, quizás después de una conversación personal de la que no tenemos conocimiento ni rastro, pero que justificaría el inicio del último párrafo de la susodicha misiva: «Sus teorías me han convencido completamente» le dice Dalí padre a Buñuel. De todas formas, entre esta carta y el rodaje de *Menjant garotes* no existe necesariamente una relación de causa y efecto. Lo que prueba el documento es que reinaba una confianza entre remitente y destinatario, la misma que el padre de Dalí tuvo con Lorca durante sus visitas a Llané, al tiempo

4 Estos textos ensayísticos y sus críticas de películas pueden encontrarse en BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida*, Madrid, Cátedra, 2022.

5 Para un análisis en profundidad de la película, donde se esbozan posibles causas de su rodaje, XIFRA, J., *Menjant garotes* [En..., *op. cit.*

que demuestra que el notario era plenamente consciente de la influencia de Buñuel sobre su hijo. Ya lo había hecho notar Henri-François Rey: «Él [Buñuel] le enseña a Dalí... el vértigo, la nada, la rabia. Le obliga, casi por fuerza, a seguirle por los caminos de la ruina y del degüello. *Buñuel impone su presencia, y esa presencia se encarga de que Dalí alumbre. Buñuel es Sócrates y su mayéutica*»,⁶ testimonio que fue refrendado por Pepín Bello.⁷

Esta confianza empujó probablemente al notario a proponer a Buñuel rodar la película para proyectarla en el cine del pueblo; propuesta que aceptó porque le permitía filmar a la burguesía sustituyendo la provocación por la ironía, en un planteamiento que recuerda al de las *Poesías* de Lautréamont con respecto a *Los Cantos de Maldoror*. Incluso sería probable, como acabamos de señalar, que en sus reuniones en Cadaqués con el pintor y su familia se discutiera la idea de hacer esta película, y que el paterfamilias, aprovechando que Buñuel estaba rodando *La edad de oro* en los alrededores de Cadaqués, le pidiese que la dirigiera, satisfaciendo así la necesidad de reparar su imagen pública. De hecho, el daño que sufrió el notario a causa del conflicto con su hijo, a quien echó de casa apuntando que no quería verle nunca más,⁸ también afectó su reputación, y *Menjant garotes* podría ser el medio para que el notario recuperase la consideración que le tenían los habitantes de Cadaqués, que entenderían que la ausencia y la fama de su hijo no habían afectado el bienestar del matrimonio Dalí, que seguía siendo una pareja feliz. Y eso es lo que aceptó Buñuel, porque al mismo tiempo le permitía hacer una película precisamente liberada de las cadenas del hijo del protagonista.

Esta más que factible hipótesis explica que se trató de una especie de alianza anti-Dalí —pintor— entre el notario y Buñuel, una sociedad contra un hijo y un amigo que, particularmente por su relación con Gala, los había traicionado y decepcionado.

6 REY, H. F., *Dalí en su laberinto*, Barcelona, Euros, 1975, pp. 99-100. La cursiva es nuestra.

7 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 119.

8 Cedamos la palabra a Ian Gibson para que nos cuente brevemente qué justificaba la cólera que hizo que el notario expulsara de su casa a su hijo: «[...] se acababa de enterar de algo realmente tremendo. Entre los cuadros expuestos en la exposición de Goemans figuraba el titulado *El Sagrado Corazón*. Se relacionaba con un 'poema' de Salvador; 'No veo nada, nada, en torno del paisaje', publicado aquel julio en *La Gaceta Literaria*. La mezcla de palabras que sí veía el 'yo' del texto era bastante inofensiva. Pero luego venían, obtenidas a través de un poco habitual orificio —un ano—, una serie de imágenes inquietantes, entre ellas 'una clarísima fotografía de un joven bien vestido escupiendo por gusto en el retrato de su madre'. No había nada en el 'poema' que sugiriera que Dalí fuera el joven en cuestión. Pero con lo que tenía todos los visos de ser una deliberada provocación, había incorporado la frase a *El Sagrado Corazón*, adjudicándosela ahora a sí mismo: 'Parfois je crache par plaisir sur la portrait de ma mère' ('A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre')». Véase GIBSON, I., *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 361.

Quizás esto sea lo más llamativo de la actitud del notario: este deseo de restaurar su imagen pública más que la relación con su hijo; la elección de anteponer las relaciones públicas a las relaciones privadas, una característica, dicho sea de paso, muy burguesa. Sin tener que extendernos en este tema más de lo necesario, lo cierto es que el rodaje satisfizo los intereses de ambas partes: notario y director.

Menjant garotes a la luz de la imagen-movimiento deleuziana

De todos los escritos cinematográficos de Luis Buñuel, los dos más importantes son “Del plano fotogénico” (1927) y “*Découpage* o segmentación cinegráfica” (1928). Es en este último donde expone el concepto de fotogenia, donde presenta la idea de que el ojo de la cámara no está putrefacto por la tradición y por lo tanto puede convertirse en un mecanismo antiartístico, que es un derivado del siguiente principio de Jean Epstein: «C’est un œil sans préjugés, sans morale, abstrait d’influences; et il voit dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d’antipathies, d’habitudes et de réflexions, ne savons plus voir».⁹

El plano del comedor con el que se abre *Menjant garotes* ilustra esta idea a la perfección. Estamos ante una de las máximas y más sutiles expresiones de su concepto de fotogenia. Desde el inicio, el espectador se sumerge en un espacio atmosférico a través de un plano general fijo de un espacio donde la ubicación de la ventana y el uso de la luz que entra evocan el escenario desde donde emerge, fantasmagóricamente, el protagonista de la película, el notario Dalí. Asimismo, la actitud de su mujer, sentada en una mecedora que balancea armónicamente, es el contrapunto que marca el ritmo del tiempo del interior de esa sala. Si el uso del espacio en nuestro cineasta se estructura prácticamente a través de movimientos de cámara muy sutiles, aquí es a través de la composición y el movimiento de los personajes que lo hace. Los movimientos ordenados por Buñuel perturban toda la extensión de la imagen, como un guijarro la superficie del agua límpida,¹⁰ convocando la fotogenia de la imagen cinematográfica.

Con este proceso de puesta en escena, Buñuel rompe la categorización de los planos, haciéndose eco del razonamiento de Gilles Deleuze en su teoría de la imagen-

9 EPSTEIN, J., *Écrits complets. Volume II. 1920-1928: Bonjour cinéma, Le Cinématographe vu de l’Etna et autres écrits*, Paris, Éditions de l’Œil, 2019, p. 236. Cita que proviene del artículo «Le Regard du verre», en *Les Cahiers du mois*, n. 16-17, 1925.

10 Tomamos esta metáfora de Éric Rohmer, que se expresó así en relación a Murnau en: *L’organisation de l’espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Ramsay, 1977, p. 117.



Primer plano de *Menjant garotes*.

movimiento. La siguiente afirmación del filósofo, que parece aprobar la idea de hipnosis de la imagen cinematográfica, describe con bastante fidelidad el movimiento interno que se produce en este —primer— plano del salón comedor de la casa de los Dalí en la playa de Llané Petit en Cadaqués:

Hay, por consiguiente, una composición interna del primer plano, es decir, un encuadre, un 'découpage' y un montaje propiamente afectivos. Lo que se puede llamar composición externa es la relación del primer plano con otros planos y con otros tipos de imágenes. Pero la composición interna es la relación del primer plano ya sea con otros primeros planos, ya sea consigo mismo, sus elementos y dimensiones.¹¹

11 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 153.



La silueta del notario se refleja en la puerta acristalada de la derecha del encuadre.

Pero el diálogo de *Menjant garotes* con Deleuze no acaba ahí. Va más allá. El ritmo interno del primer plano de la película también está articulado por la dimensión fantasmal que adquieren el protagonista y el director en dos momentos de esta primera escena/plano. En un primer visionado, parece que el notario Dalí emerge por primera vez desde el exterior —al cuarto segundo—. Sin embargo, esto no es así, pues ya le vemos dos segundos antes, cuando su silueta se refleja en la puerta acristalada que da acceso al jardín —en dirección a la ventana del salón—, que permanece abierta y cubre la parte derecha de la habitación. Con esta primera aparición, Buñuel subraya sutilmente el carácter espectral, incluso simbólico, del personaje.

Luego aparece el propio Luis Buñuel, reflejado también sobre la misma puerta, una vez ha entrado en escena el notario (segundos 10 a 12). Tan involuntaria como imprevista, esta imagen no deja de ser un regalo —hemos de pensar que involuntario— para subrayar el carácter fantasmagórico de la escena. El cineasta aparece en



Buñuel reflejado en la misma puerta acristalada en la que lo había hecho antes el notario Dalí.

la misma interfaz que el notario, la puerta acristalada que da al exterior de la casa. El espacio delimitado por el cristal actúa como un limbo por el que circulan los seres espectrales que habitan la película. No será la primera vez que Buñuel recurra a esta táctica: en *El discreto encanto de la burguesía*, el espectro de la madre muerta del soldado que explica su experiencia de juventud a las tres burguesas también aparece por primera vez detrás de una ventana acristalada.

La puerta de cristal se convierte así en un lugar de paso que, además de su función de interfaz, actúa como punto de fuga hacia el mundo exterior. Más adelante nos detendremos en la noción de mundo originario de Deleuze —un mundo informe, hecho de trazos o de piezas—, que es consustancial al cine de Buñuel, *Menjant garotes* inclusive. El mundo exterior que se extiende tras los cristales de esta puerta de acceso al salón de la casa Llané Petit es un modelo de estos mundos originarios, cuyo descubrimiento y construcción dan cuerpo al surrealismo buñueliano, como

muy bien ha observado el filósofo. En este sentido, este espacio fílmico también es fuera de campo: «[...] el fuera de campo [...] da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que ‘insiste’ o ‘subsiste’, una parte. Otra más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos». Esta es la función que tiene el fuera de campo en esta primera secuencia; porque la puesta en escena de Buñuel produce una sensación de presencia que recorre toda la película en relación a su gran ausente, el pintor Salvador Dalí. La puerta acristalada abre el espacio del fuera de campo.

Sabemos que Gilles Deleuze no pudo ver *Menjant garotes*, pero después de lo expuesto hasta ahora, la película ilustra algunas de sus ideas sobre el cine. Sin embargo, ¿es un ejemplo de la imagen-pulsión que Deleuze asocia a Buñuel, Stroheim y otros? Decididamente sí: *Menjant garotes* es una obra naturalista, en el sentido que Deleuze le confiere a este término.

El naturalismo fílmico de *Menjant garotes*: imagen-pulsión y pulsión-imagen

En una de las críticas de películas más reveladoras de Luis Buñuel, dedicada a *Avaricia* de Erich von Stroheim, califica esta película de naturalista. Aunque parezca sorprendente, se diría que Deleuze tenía este texto en mente cuando escribió sus textos sobre la imagen-pulsión:

Con el más extremado naturalismo se nos presentan abyectos tipos, repulsivas escenas, donde pasiones bajas y primarias encuentran la más acabada plasmación. Tal maestría en la visualización de lo más bajo, feo y vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo tiempo. [...] Esta nueva emisión *tipo-Stroheim* se ha puesto de un golpe a la par del valor *tipo-Zola*. Ni en literatura, ni en cine, nos interesa el naturalismo. Aun así, el film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico.¹²

Para Deleuze, la esencia del naturalismo está en la imagen pulsional, nos dice.¹³ El naturalismo prolonga el realismo en un surrealismo particular. El naturalismo en la literatura es ante todo Zola: es él «a quien se le ocurre duplicar los medios reales con mundos originarios».¹⁴ En cada uno de sus libros, describe un entorno

12 BUÑUEL, L., «Una noche en el Studio des Ursulines», en *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, p. 389.

13 Todas las referencias a la teoría de la imagen-pulsión provienen, salvo indicación contraria, de DELEUZE, G., *La imagen-movimiento...*, *op. cit.*, pp. 179-201.

14 *Ibidem*, p. 181.

específico, pero también lo agota y lo devuelve al mundo original: es de esta fuente superior de donde proviene su poder de descripción realista. El medio derivado o real es el medio de un mundo que se define por un comienzo radical, un fin absoluto. En el cine, el naturalismo, según Deleuze, está representado principalmente por Stroheim y Buñuel.

Menjant garotes es una película naturalista. Incluso puede considerarse un esbozo de sus últimas películas y, en particular, de aquellas en las que adapta obras de la literatura realista española del siglo XIX —*Nazarín*, *Viridiana*, *Tristana*— donde adopta un enfoque más cercano a Zola que a Pérez Galdós. Desde este punto de vista, además de una obra naturalista, *Menjant garotes* es un buen ejemplo de puesta en escena de imágenes-pulsión, siendo la más notoria la de la pulsión-hambre, representada por la imagen del notario comiendo erizos de mar.

La imagen-pulsión forma pareja con un mundo originario que

puede caracterizarse por la artificialidad del decorado (un principado de opereta, un bosque o una ciénaga de estudios) tanto como por la autenticidad de una zona preservada (un verdadero desierto, un bosque virgen). Se lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sin fondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos. [...] [E]l mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela; pero, además, el medio no se presenta como real más que en su inmanencia al mundo originario, tiene el estatuto de un medio 'derivado' que recibe del mundo originario una temporalidad como destino.¹⁵

El medio real de *Menjant garotes* es una residencia, la de los Dalí en la Costa Brava; y el mundo originario es la comarca salvaje del Cabo de Creus, donde se estaba desarrollando el rodaje de *La edad de oro*. El mundo originario de *Menjant garotes* es, por consiguiente, de la misma rocalla que, según Deleuze, forma el de *La edad de oro*. Es interesante señalar en este punto los evidentes paralelismos entre el deambular del matrimonio Dalí en su microcosmos de Cadaqués y el de los bandoleros en la primera escena de *La edad de oro*. Además de las correspondencias escénicas —ángulo de las tomas, escala de los planos—, la orografía de los dos paisajes actúa como un mundo originario inserto en el medio real de Llané Petit.

Como hemos señalado, Deleuze no vio *Menjant garotes*. De haber sido así, seguramente habría designado la puerta acristalada de la primera escena como

15 *Ibidem*, pp. 180-181.

una vía de acceso a otro mundo originario, el de las pesadillas y las pulsiones de Buñuel. En efecto, esos fantasmas que deambulan a través de los cristales de esa puerta son seres informes, sujetos no-constituidos, porque un mundo originario es un mundo «atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos».¹⁶ *Menjant garotes* es, pese a eso, también una película surrealista, porque, como en toda su filmografía, su director extrae lo surreal —como ya hemos dicho en referencia al fuera de campo— del descubrimiento y construcción de mundos originarios¹⁷ que son a menudo descritos con una violencia y una crueldad sin precedentes, con su doble distribución social entre pobres y ricos, entre buenos y malos: «Aun localizado, el mundo originario es de todas formas el lugar desbordante en el que transcurre todo el film, es decir, el mundo que se revela en el fondo de los medios sociales tan vigorosamente descritos».¹⁸

A diferencia de *La edad de oro*, donde la llegada de los burgueses al territorio de los bandoleros opone los dos grupos a partir del *découpage*, en *Menjant garotes* esta dicotomía se expresa de una forma mucho más sutil, gracias al uso excepcional de las panorámicas —sutileza ya presente en la primera secuencia, donde el mundo originario parece infiltrarse por la puerta de cristal del salón—. Son las panorámicas de las secuencias segunda (plano 5) y tercera (plano 10) las que sirven para establecer esta oposición entre el poder de la burguesía y el pueblo: los habitantes de Cadaqués aparecen en estos dos planos pescando o divirtiéndose en la playa, o asistiendo como espectadores al rodaje de la película desde el mundo originario. Ya sea a través del *découpage* (segunda secuencia) o del movimiento panorámico de la cámara (plano 10), Buñuel pasa del medio real al mundo originario, y viceversa, aunque a veces cueste distinguirlos. Deleuze se refiere a películas prehistóricas, donde el propio mundo originario constituye el medio. Esta situación también está presente en la película, porque la decoración exterior de la casa del notario, en particular las terrazas que estructuran el jardín y la mesa donde come los erizos de mar, están construidas con la roca natural del Cabo de Creus: son pedazos del paisaje que rodea la casa. Este medio atemporal —como si la prehistoria se hubiera asentado allí para siempre— no es solo geológico, sino también vegetal y zoológico, además de sociológico, evocando a la burguesía como una clase de antaño.

16 *Ibidem*, p. 180.

17 DELEUZE, G., *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, p. 395.

18 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento...*, *op. cit.*, p. 182.

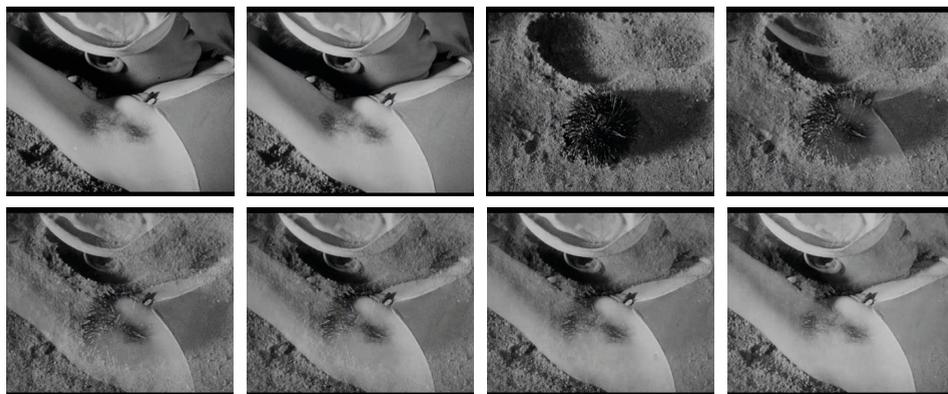
A pesar de lo expuesto, no debe olvidarse que estos mundos apacibles que a menudo son los medios derivados los arman impulsos secretos que tienen como objetivo destruirlos para reencontrar los mundos originales. Es sobre este dato que un análisis deleuziano de *Menjant garotes* nos permite abrir el abanico de mundos originarios a otros niveles; máxime si consideramos la puesta en escena de esta película como un impulso de Buñuel que, como todo impulso, es inseparable de la conducta perversa que produce: canibalismo, sadomasoquismo, necrofilia. Aquí es donde se superponen los impulsos del director y los de su protagonista. Esta ósmosis es muy interesante y se justifica porque no se trata de una película de ficción, sino de un documental que no puede ser aislado de su medio original: *La edad de oro* y su rodaje. El hecho de que uno de los descubridores de la película, Román Gubern, explique que fue la propia Anna María Dalí quien le dijo que la película se rodó cuando Buñuel «fue a Cadaqués a localizar los decorados de *La edad de oro*»,¹⁹ apoya esta tesis. Además, el mundo que aparece reflejado en la puerta acristalada del salón de la casa de los Dalí simboliza ese mundo originario por el que transita el propio director.

Menjant garotes es una película que captura la realidad. No estamos ante una ficción. Por eso podemos hablar de dos niveles de pulsión: la que vemos y la que es real —o parece serlo—, esto es, la del director que, con esta película, refleja las pulsiones que le empujan a rodarla, y que llamamos pulsión-imagen. Buñuel, como hemos sugerido en otro lugar,²⁰ se encarna en la figura del padre, engulle cada rastro del pintor en su puesta en escena, y se apropia de la idea de documental que defendía Dalí en sus artículos para el diario *La Publicitat* de 1929. Desde este punto de vista, *Menjant garotes* simboliza lo que sucede durante el rodaje de *La edad de oro*, donde Buñuel se libera de las ideas de un Salvador Dalí ocupado en satisfacer a Gala, personaje que su amigo siempre consideró el motivo de su distanciamiento y posterior separación. ¿No sería esa una posible razón suficiente para rodar esta peliculita? ¿Por qué no? Lo que sí está claro es que el naturalismo del film responde a una historia tan naturalista como lo que se pone en escena, otorgando a *Menjant garotes* el estatuto de obra meta-naturalista.

Esta doble lectura refuerza la idea de Deleuze de que toda pulsión debe ser exhaustiva, asegurando que el mundo originario incorpora siempre una coexistencia y una sucesión de distintos medios reales. Ilustra su tesis con la desigual situación de

19 GUBERN, R., «El hallazgo de un inédito de Buñuel sobre Dalí», *El País*, (27.VII.1989).

20 XIFRA, J., *Menjant garotes* [En..., *op. cit.*]



El fundido encadenado (axila/erizo) de *Un perro andaluz*.

ricos y pobres que, en Buñuel, adquiere una dimensión inédita, porque no considera el fenómeno del descenso a los infiernos de los ricos, como hace Stroheim, sino lo contrario:

[...] la invasión del pobre o el criado, su ocupación del medio rico y la particular manera en que lo agota [...]. Entre los pobres o entre los ricos, las pulsiones tienen el mismo fin y el mismo destino: hacer pedazos, arrancar pedazos, acumular desechos, constituir el gran campo de basuras y reunirse todas en una sola y misma pulsión de muerte.²¹

Esta pulsión de parasitismo quizás explica la imagen-pulsión que motivó la realización de la película. Buñuel —sirviente/pobre— invade la intimidad del notario —burgués/rico— y lo lleva a representar la mutilación y muerte de su hijo. En efecto, en *Un perro andaluz*, a la imagen de la axila de una mujer joven le sigue, a través de un fundido encadenado, la de un erizo de mar. Así, el mismo primer plano del cuchillo cortando en dos un erizo de mar en *Menjant garotes* se convierte, por intertextualidad, en un acto de amputación del brazo derecho del pintor rebelde. Ya no se trata de rasgarle el ojo al artista putrefacto, porque Dalí no lo es para Buñuel, al contrario. Se trata de mutilarlo —por lo tanto, aniquilarlo artísticamente— para

21 DELEUZE, G., *La imagen-movimiento...*, op. cit., p. 188. Esta idea es pareja al análisis que el filósofo hace de *Ese oscuro objeto del deseo* a propósito de las dos protagonistas, en el segundo volumen de su obra sobre el cine, dedicada esta vez a la imagen-tiempo. Véase DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 141.

que no pueda actuar como tal. De hecho, Salvador Dalí no volvió a colaborar nunca más con Buñuel.

Si bien no existe una equivalencia rico/pobre entre Buñuel y Dalí —ambos eran “pobres” en ese momento, o “ricos” por genealogía—, la pulsión alimentaria del notario y la pulsión cinematográfica del director, como todo buen acto naturalista, confluyen en una pulsión de muerte. Muerte del animal y muerte del artista. Al aniquilar simbólicamente a Dalí, Buñuel se deshace de la idea daliniana de documental para elaborar una concepción propia, que desarrollará unos meses después en *Las Hurdes, tierra sin pan*.

Los restos de erizos de mar que resultan del acto alimentario del notario, y las sensaciones que este experimenta durante esta degustación, siguen la lógica de la imagen naturalista. La prueba es que la última secuencia de la película reúne los dos signos de la imagen-pulsión: los síntomas y los fetiches. El síntoma, que evoca la presencia de los mundos originarios en el mundo derivado, es este entono y esta mesa formada por la misma roca que configura el paisaje de la costa de Cadaqués y que constituye el mundo originario de *La edad de oro*. El fetiche, objeto de la pulsión, son los desechos de los erizos de mar engullidos por el protagonista. «La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula»: ²² el fetiche es un primer plano objeto, y Buñuel lo filma como tal. Los erizos de mar, el fetiche, son el objeto de la pulsión, un objeto parcial, es decir, la pieza que pertenece al mundo originario y es arrancada del objeto real del medio derivado. Por tanto, al conjunto de fetiches de la imagen-pulsión buñueliana hay que añadir los erizos de mar, junto a los trozos de carne cruda, la ropa interior femenina, los zapatos o la pierna ortopédica de Tristana.

Llegados a este punto, es útil, pues, recordar las siguientes palabras de Deleuze, alguna de cuyas frases ya ha sido aludida:

Hasta tal punto que la imagen-pulsión es sin duda el único caso en que el primer plano se convierte efectivamente en objeto parcial: pero en modo alguno porque el primer plano ‘sea’ objeto parcial, sino porque el objeto parcial, que es el de la pulsión, deviene ahí excepcionalmente primer plano. La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula, Por consiguiente, la perversión no es su desviación, sino su derivación, es decir, su expresión normal en el medio derivado. Es una relación constante de animal de rapiña y presa. ²³

²² *Ibidem*, p. 186.

²³ *Ibidem*, p. 186.



Los erizos como fetiches del cine buñueliano.

Desde esta perspectiva, el primerísimo primer plano de las manos del notario cortando en dos y limpiando los erizos de mar (plano 12) se convierte, con el plano del ojo cortado de *Un perro andaluz*, en la quintaesencia de la imagen-pulsión buñueliana y testimonia la coherencia y honestidad del director con sus principios. Por añadidura, si en *Un perro andaluz* el humor vítreo que surge de la sección del ojo por una ley física representa la sustancia antiartística del ojo del artista romántico,²⁴ en *Menjant garotes*, es el protagonista de la película quien arranca las partes no comestibles del erizo de mar con un cuchillo para limpiarlo y “desinfectarlo”. Ambos utensilios antisépticos. Sin embargo, hay dos diferencias importantes entre las dos imágenes: si en nuestra película no hace falta introducir una referencia explícita al máximo representante, según Dalí, del artista modero,

24 Véase XIFRA, J., «Introducción», en Buñuel, L., *Obra literaria reunida...*, *op. cit.*, pp. 155-157.

Vermeer, para subrayar el discurso antiartístico —como ocurre con *La encajera* en *Un perro andaluz*—, es porque, esta vez, se trata de una película de Luis Buñuel en su totalidad, quien —segunda diferencia— ha cedido su papel de seccionador al padre de su amigo para que proceda como Saturno en el cuadro de su apreciado Francisco de Goya.

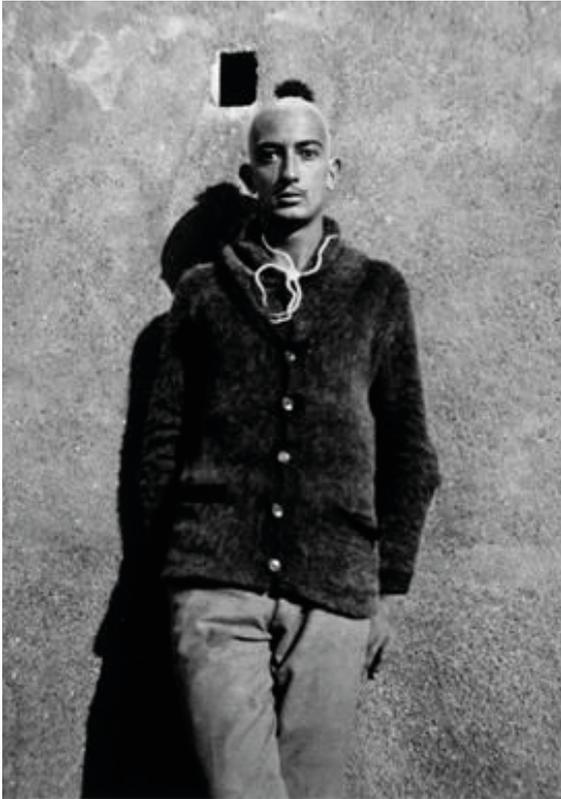
La cosa no acaba aquí. Este penúltimo plano ofrece un nuevo nivel de lectura. Junto con el despedazamiento de los erizos de mar, la cámara amputa también las extremidades del notario. Esta es la única vez que se usa el primerísimo primer plano en la película, y es para mostrar como unas manos seccionadas por el encuadre —que parecen proceder de *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, escena sobre una mano amputada pero “viva” que escribió Buñuel para la película de Robert Florey *La bestia con cinco dedos* (*The Beast with Five Fingers*, 1946)— están seccionando a su vez los erizos de mar en pedazos. A través de la creación de formas cinematográficas asistimos a la puesta en escena de los deshechos burgueses del mundo originario de la pulsión-imagen: la burguesía y sus valores.

Fanés ha destacado el carácter simbólico y antropófago de esta última secuencia donde lo que hace el paterfamilias, cuando está comiendo, es engullir metafórica y metonímicamente a su hijo a partir de la foto que el propio Buñuel hizo del pintor con un erizo de mar en la cabeza:

Ciertamente, a la vista de la fotografía de Dalí realizada por Buñuel, y aceptando la significación de aquel erizo sobre el cráneo rasurado del pintor, las imágenes finales del film deben entenderse como la culminación del conjunto de signos hasta ahora esparcidos, por aquí y por allí: los planos representando la montaña de erizos encima de la mesa y el espectáculo bárbaro del padre devorándolos, no pueden ser leídos sin recordar la manzana-erizo en la cabeza del hijo indefenso, mostrándonos entonces el notario como un Guillermo Tell pantagruélico, feroz, terrible, que devora su propia criatura, que destruye su propia obra. Una escena ‘abyecta’, ‘repulsiva’ y ‘primaria’; una escena de linchamiento simbólico, de muerte ritualizada, que Buñuel supo filmar con la distancia y la pasión características de su mirada ‘documental’.²⁵

Dicha secuencia final tiene una nueva derivada, porque las imágenes-pulsión son un signo de degradación inexpiable y, en el cine de Buñuel, la degradación se concibe, según Deleuze, como una repetición acelerada, un eterno retorno:

25 FANÉS, F., «Antes de las Hurdes», en Guignon, E. (ed.), *Luis Buñuel y el surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000, p. 213.



Dalí fotografiado por Buñuel.

La répétition, c'est la vie, et c'est la dégradation de la vie. Toujours se lever, toujours se coucher, chaque jour se nourrir, comment voulez-vous que cela tourne bien, tout ça? [...] la répétition, c'est la dégradation même. Ce qui va se produire dans l'univers clos de Buñuel, c'est le processus de répétition.²⁶

El microcosmos representado por *Menjant garotes* se articula dinámicamente a través de una sucesión de actos ociosos burgueses, donde la comida juega un papel fundamental. Cada secuencia constituye una repetición que, si termina en sus otras películas por una degradación —los burgueses de *El ángel exterminador*—, aquí

26 «La repetición, es la vida y es su degradación. Siempre levantarse, siempre acostarse, alimentarse cada día... ¿cómo quieren que todo esto salga bien? [...] la repetición es la degradación misma. Lo que va a producirse en el universo cerrado de Buñuel es el proceso de repetición». Véase DELEUZE, G., *Cine I. Bergson...*, *op. cit.*, pp. 401-402.



Último plano de la película donde el notario mira a la cámara socarronamente.

no lo hace, al menos a nivel del relato. Buñuel salva a su protagonista de la degradación a través de una grieta o falla —para utilizar la terminología de Deleuze— de puesta en escena: la mirada socarrona y las pocas palabras que el burgués Salvador Dalí i Cusí dirige al objetivo de la cámara antes de beber su último trago. He aquí la pulsión cumplida: la eliminación de Salvador Dalí hijo y Gala que une a los dos personajes, director y notario, en su empresa exterminadora. Es por ello que la pulsión alimentaria del notario, por simple que sea, manifiesta una conducta perversa: caníbal, sadomasoquista y necrófila.

Conclusión

Menjant garotes es una película buñueliana por excelencia. En este artículo hemos intentado mostrarlo a través de la aproximación de Gilles Deleuze al cine de Luis Buñuel. Este método nos ha permitido comprobar que la idea de imagen-pulsión que

preside el análisis del filósofo no solo está presente en esta obra, sino que es seminal de ella, ya que encontramos los elementos naturalistas que Buñuel desarrollará a lo largo de su filmografía. Un naturalismo —como también observó la sugestiva mirada de Deleuze— más cercano al practicado por su admirado Huysmans que al de Zola.

De resultas, nuestro análisis debería abrir la puerta a planteamientos similares a partir de las reflexiones del filósofo francés, que con el tiempo se ha convertido en uno de los mejores analistas de la obra de Buñuel, aunque la dimensión naturalista del cine no es exclusiva del calandino, ni de Stroheim, ni de Losey, los tres principales cineastas que, junto con Ferreri,²⁷ incluyó en su estudio de la imagen-pulsión naturalista.

27 No podemos dejar escapar la oportunidad de subrayar la capacidad de escucha de Deleuze, quien, en sus cursos universitarios sobre cine que dieron luego lugar a los dos volúmenes de su famoso libro, fue advertido por una estudiante de que el cine de Marco Ferreri también encajaba en su teoría de la imagen-pulsión, a lo que el filósofo, después de pensarlo un momento, ni asiente ni lo niega, «sí, puede ser» dice. Véase DELEUZE, G., *Cine I. Bergson...*, *op. cit.*, p. 395. Más tarde, hizo referencia al italiano en el capítulo sobre la imagen-pulsión de su libro sobre la imagen-movimiento.

Simonne Mareuil, «étoile de demain»

François Albera¹

Université de Lausanne

RÉSUMÉ : La jeune femme du *Chien andalou* a connu un destin singulier : débutant sans « métier » dans de nombreux films dès 1922 elle connaît un moment de célébrité en 1926 où l'on voit en elle une « étoile de demain », une « jeune première de comédie ». Les revues publient son portrait en « une » et les lecteurs peuvent commander sa photo dédicacée. Puis, après *Peau de Pêche*, *Un Chien andalou* et *Ces Dames aux chapeaux verts*, sa carrière s'infléchit, malgré le soutien de Marie Epstein et Jean Benoit-Lévy. Jusqu'en 1939 elle est cantonnée à des rôles secondaires et on l'oublie. Son spectaculaire suicide par le feu en 1954 rappelle qu'elle fut la partenaire de « l'épileptique » Batcheff dans le film de Buñuel et Dalí, seul film que l'on cite désormais. C'est cependant l'image qu'elle donnait alors dans ses autres films qui peut faire comprendre le choix des cinéastes du *Chien andalou*.

Mots-clés : actrice, Mareuil, « Étoile » (star), Chien andalou, Batcheff, Buñuel-Dalí.

RESUMEN: La joven de *Un perro andaluz* tuvo un destino singular: debutando sin “trabajo” en muchas películas a partir de 1922, vivió un momento de celebridad en 1926 cuando vemos en ella una “estrella del mañana”, un “estreno joven de comedia”. Las revistas publican su retrato y los lectores pueden pedir su foto autografiada. Luego, después de *Peau de Pêche*, *Un perro andaluz* y *Ces Dames aux chapeaux verts*, su carrera dio un vuelco, a pesar del apoyo de Marie Epstein y Jean Benoit-Lévy. Hasta 1939 estuvo confinada a papeles secundarios y nos olvidamos de ella. Su espectacular suicidio quemándose en 1954 recuerda que fue pareja del “epiléptico” Batcheff en la película de Buñuel y Dalí, única película que ahora citamos. Sin embargo, es la imagen que dio entonces en sus otras películas lo que puede hacernos comprender su elección por los cineastas de *Un perro andaluz*.

Palabras clave: actriz, Mareuil, estrella (star), *Un perro andaluz*, Batcheff, Buñuel-Dalí.

ABSTRACT: The young woman from *An Andalusian dog* had a unique destiny: debuting without a “job” in many films from 1922, she experienced a moment of celebrity in 1926 when we see in her a “star of tomorrow”, a “young premiere of comedy”. Magazines publish his portrait and readers can order his autographed photo. Then, after *Peau de Pêche*, *An Andalusian dog* and *Ces Dames aux chapeaux verts*, his career took a turn, despite the support of Marie Epstein and Jean Benoit-Lévy. Until 1939 she was confined to secondary roles and we forgot her. Her spectacular suicide by fire in 1954 recalls that she was the partner of the “epileptic” Batcheff in the film by

1 Dirección de contacto: francois.albera@unil.ch. NB. Remerciements à Patrick de Haas et Phil Powrie.

Buñuel and Dalí, the only film that we now quote. It is however the image that she gave then in her other films which can make understand the choice of the filmmakers of *An Andalusian Dog*.
Keywords: Actress, Mareuil, star, *An Andalusian dog*, Batcheff, Buñuel-Dalí

Simone Mareuil n'a guère laissé de traces dans l'histoire du cinéma en dehors de sa participation au film de Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un Chien andalou* (1929) où elle est la partenaire de Pierre Batcheff:

Pierre Batcheff et elle tournaient désespérément autour de l'amour. Ce film, *son* film porte le titre: *Un Chien andalou*. Elle eut certes d'autres rôles ; elle restera pourtant et à toujours celle qui se défend avec une raquette de tennis, celle qui perd ses poils, celle qui a peur des fourmis, celle qui ridiculement trahit l'amour et est engloutie par le sable vengeur.²

Il n'est de photographie de cette actrice, sur internet et ailleurs, que tirée de ce film devenu mythique.³

Pourtant cette native du Périgord a joué dans une quarantaine de films et, en 1926, un critique qui la découvrait voyait en elle une «étoile de demain» tandis que son portrait apparaissait en une de *Mon Ciné* en 1928.

Il ne s'agit pas tant ici de «réhabiliter» Simone Mareuil pour lui faire occuper une place qui lui aurait été déniée que de suivre la carrière d'une actrice française «montée à Paris» à 17 ans et rêvant de faire du cinéma. Cette carrière qui s'étend de 1922 à 1939 n'est pas unique. L'industrie du cinéma —comme toute industrie— consomme et détruit tout autant qu'elle produit selon un précepte associé désormais au théoricien du capitalisme Joseph Schumpeter mais que partageait aussi à sa façon le baron Pierre de Coubertin quand il prétendait qu'il fallait mille gymnastes obscurs pour faire quelques champions olympiques.⁴

2 SEGUIN, L. et KYROU, A., «Andrée Clément, Simone Mareuil, Francis-L. Sullivan, Lionel Barrymore sont morts cette année», *Positif*, n. 13, mars-avril 1955, p. 68.

3 Sans parler de l'impact qui fut le sien à sa sortie, on peut relever que quarante ans plus tard le cinéaste «lettriste» Maurice Lemaitre, dans son film de réemploi, *Le Soulèvement de la jeunesse. Mai 68* (1969), reprend plusieurs minutes du *Chien andalou* en pellicule négative, scènes où Pierre Batcheff entreprend sans ménagement Simone Mareuil (plans 106 à 126).

4 COUBERTIN, P. de, *Olympie*, Genève, 1929. Repris dans COUBERTIN, P. de, *Textes choisis* en 3 volumes, Rioux, G., Müller N. et Schantz, O. (dir.), Zurich / Hildesheim / New York, Weidmann, 1986. Doctrine vivement contestée dans les années 1920 dans le milieu du sport ouvrier, notamment en URSS avec les Spartakiades, qui privilégiaient les sports collectifs et récusaient l'élection d'un champion au dixième de seconde ou au centimètre près. Les jeux de Barcelone —qui durent être annulés en raison du putsch franquiste— et ceux de Berlin, en 1936, auraient dû rendre particulièrement éclatante cette opposition aujourd'hui oubliée.

Sur la base de cette modeste enquête on pourra s'interroger sur les raisons qui ont amené Buñuel et Dalí à choisir cette actrice comme partenaire de Batcheff.

Simonne Vacher, une vie

Marie-Louise Simonne Vacher naît à Périgueux le 25 août 1903 dans la famille d'un capitaine au 50^e régiment d'infanterie, François Vacher, et de son épouse, Marie Marguerite Soulet. D'après ses déclarations en 1926, elle était, dès 1918, «une fervente de l'écran», admirait «Pearl White et ses exploits, Mathot dans *Monte-Christo*, Huguette Duflos dans *La Femme inconnue*». ⁵ En 1920 sa famille s'installe à Paris et Simonne est présentée par une amie à Paul Cartoux, ⁶ collaborateur de Louis Feuillade, le réalisateur phare de la maison Gaumont dont les studios se trouvent à Belleville. Rien ne se passe avec Feuillade mais le régisseur général des studios, Monsieur AUFAN, l'engage néanmoins comme figurante. ⁷ Son premier petit rôle est celui d'une fille de salle dans *Chichinette et C^{ie}* d'Henri Desfontaines en août 1921 —son nom n'est pas mentionné au générique—. Blanche Montel en est la vedette. Puis elle enchaîne les rôles de servante dans *Jocelyn* de Léon Poirier —d'après un poème de Lamartine— qui sort en novembre 1922 où elle côtoie une vedette féminine de l'époque, Suzanne Bianchetti, ainsi que Pierre Blanchard et Roger Karl. On peut noter que les acteurs principaux de ce film sont Armand Tallier (*Jocelyn*) et Laurence Myrta (Laurence) —qui animeront le Studio des Ursulines à partir de 1925, salle «d'avant-garde» où aura lieu la première d'*Un Chien andalou* le 6 juin 1929—. Le tournage de *Jocelyn* se déroule dans les Alpes avec de grandes difficultés dues à la température et à des lieux inaccessibles aux automobiles. ⁸ Simonne est-elle du voyage ou tourna-t-elle son rôle en studio? On l'ignore. La même année elle enchaîne encore, chez Gaumont, des rôles de servante dans *Survivre* d'Edouard

L'épisode de la fête du sport rouge dans le *Kuhle Wampe* de Slatan Dudow, Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt (1932) en porte témoignage avec le Chant de la solidarité de Hanns Eisler et Brecht durant les épreuves.

⁵ Propos transcrits par Pierre Henry dans *Cinéa-Ciné Pour Tous*, n. 56, 1^{er} mars 1926, pp. 21-22.

⁶ Paul Cartoux (1885-1961), auteur dramatique, journaliste, scénariste. Il a écrit ou co-écrit les scénarios de plusieurs films de Feuillade dont *Parisette* (1922), *Le Fils du flibustier* (1923) et pour bien d'autres cinéastes (*Le Stigmate*, 1925, *Le Roi de la pédale*, 1925, *Le P'tit Parisot*, 1927) et a rédigé de nombreux «Grands Romans» —films racontés— chez Ferenczi (*Les Deux Gaminés* de Feuillade). Il collaborait par ailleurs à *L'Intransigeant*.

⁷ Monsieur AUFAN est ainsi évoqué par Musidora dans ses mémoires: «Un va-et-vient de gens étrangers les uns aux autres, une sorte de foire arrêtaient son mouvement devant le contrôle de M. AUFAN. Tout passait par lui. Gardien de ce domaine, il devenait pour ceux qui arrivaient le Sésame» («La Merveilleuse Jeunesse», cité par LACASSIN, F., *Maître des lions et des vampires Louis Feuillade*, Paris, Pierre Bordas & fils, 1995, p. 87).

⁸ Des fragments du «carnet de route» du réalisateur sont cités par Boisuyvon dans *L'Intransigeant* du 26 octobre 1922.

Chimot (1923), dans deux films de Roger Lion, *La Fontaine des Amours* et *J'ai tué* (1924, avec Sessue Hayakawa), dans *L'Île sans nom* de René Plaissetty (1923, avec Paul Ollivier, acteur «fétiche» de René Clair par la suite), dans *L'Affaire du courrier de Lyon* de Léon Poirier (1923, avec à nouveau Roger Karl, Laurence Myrka, Blanche Montel et Suzanne Bianchetti). Dans *Le Noël du père Lathuile* de Pierre Colombier (Les Films associés, 1923),⁹ elle fait une brève apparition en coussette et, dans un autre film du même réalisateur, elle est vendeuse de bonbons, avant de reprendre son tablier de soubrette dans *Paris* de René Hervil (Le Film d'Art, 1924, sur un scénario de Pierre Hamp)¹⁰ et une blouse de grisette dans *Milord l'Arsouille* de René Leprince (film Pathé-Consortium qui sort en 1925). Après un *Watteau* d'Alexandre Ryder (1924), elle participe également à une série d'Alexandre Nalpas, les *Films d'Éléances parisiennes* en 1924.¹¹

Comme on le voit son engagement chez Gaumont cesse avec *Le Noël du père Lathuile*, mais tous les rôles de ses quatre premières années de cinéma suggèrent qu'elle occupe un «emploi» comme on dit au théâtre. Il faut mettre à part deux films de 1924, *L'Ombre du bonheur* de Gaston Roudès (Gallo-Film) —où elle est Christine de Pedroso, mais la vedette de ce «drame de la jalousie» est France Dhélia— et surtout *La Galerie des monstres* de Jaque Catelain, production Cinégraphic, la compagnie de Marcel L'Herbier, directeur artistique du film. Simonne, là encore, ne joue pas un rôle majeur —on peine à la repérer parmi la troupe du cirque Buffalo en tournée à Tolède— mais elle se trouve pour la première fois jouer dans un film artistique et côtoyer des hommes et des femmes du milieu de la peinture et du théâtre d'avant-garde: Alberto Cavalcanti est l'assistant, Djo-Bourgeois le décorateur, Catelain joue lui-même ainsi que Philippe Hériat, Roland Toutain et Kiki de Montparnasse, la compagne et modèle de Man Ray, l'amie de Fernand Léger, une figure de Montparnasse.¹² On lit même çà et là que Michel Simon y débute mais

9 Un article sur ce film «sans sentimentalisme ridicule» paraît dans *Le Siècle* (18.XI.1922): «Ce film nous initie aux différents petits métiers auxquels se livrent les pauvres diables dans une grande ville: ramasseurs de mégots, cireurs de chaussures, commissionnaires pour les beaux messieurs, ouvriers de portières, etc.».

10 Pierre Hamp (Henri Bourrillon, 1876-1962) ce prolifique écrivain et dramaturge attaché à la description des métiers dans sa série de romans sans personnages individués intitulée «La Peine des Hommes» fit là sa seule incursion dans le cinéma. Abel Gance partit du *Rail* de Hamp (1911) pour écrire son scénario de *La Roue* (1923).

11 Au début des années 1920, Alex Nalpas crée un organe cinématographique, *Les Éléances parisiennes* qui produit chaque mois un film court de 600 mètres environ dont la formule est: «Du chic, de l'élégance, du luxe et de l'art». Il s'assure pour cela le concours des plus importantes maisons de couture afin de produire des films qui se veulent des «documents officiels de la mode à Paris». Les scénarios doivent être conçus de manière à y incorporer tout ce qui concerne la mode.

12 Jaque Catelain (1897-1965), acteur dans une cinquantaine de films, dont vingt-deux de L'Herbier, et réalisateur de *Marchand de plaisirs* de *La Galerie des Monstres*. Alberto Cavalcanti (1897-1982), architecte

cela semble conjectural. C'est un film qui comporte des scènes de danse endiablée où le montage court transcrit le rythme de la musique. Avec quelques autres films de cette époque —dont *Kean* d'Alexandre Volkoff avec Ivan Mosjoukine, *Maldone* de Jean Grémillon ou *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli—, *La Galerie des monstres* est retenu comme un exemple d'art cinématographique dans les revues et les conférences.

Le dernier film de cette première période est *Jocaste* de Gaston Ravel (1925, Films de France), d'après Anatole France, avec Sandra Milovanoff. Simonne est la maîtresse de Fellaire de Sizac (Abel Tarride). Dans l'article que Jean Delibron consacre au film dans un périodique de cinéma les acteurs principaux sont commentés mais Simonne n'est pas mentionnée.¹³

Quand Simonne Vacher prend-elle son pseudonyme de Simone Mareuil? Pourquoi ce nom d'origine gauloise qui est d'abord un toponyme —la paroisse puis la commune de Vieux Mareuil est l'une des plus étendues du Périgord—? Garde-t-elle la graphie «Simonne» —avec deux “n” — ou adopte-t-elle, celle, plus courante, de «Simone»? On observe qu'au générique du *Chien andalou* elle est toujours «Simonne» —ce qui a pu passer pour une faute d'orthographe, une négligence ou un lapsus de Buñuel de la part d'herméneutes—.¹⁴ En l'absence de son nom aux génériques des films, très succints à l'époque, il est difficile de le dire avant qu'elle n'acquiert un statut de comédienne reconnue.

La reconnaissance

C'est après ce qu'elle appelle elle-même «une courte incursion à la scène», au Lyceum, où elle joue des petites pièces de la duchesse d'Uzès,¹⁵ que cette reconnaissance ad-

devenu décorateur pour L'Herbier et réalisateur (*Rien que les heures*, 1926 et une soixantaine d'autres titres jusqu'en 1971). Djo-Bourgeois (1898-1937), architecte-décorateur moderniste proche de Robert Mallet-Stevens et partie prenante du mouvement des artistes décorateurs. Philippe Hériat (1898-1971), acteur dans une trentaine de films —dont plusieurs L'Herbier et Cavalcanti—, romancier et scénariste. Roland Toutain (1905-1977), acteur et cascadeur dans plus de soixante films notamment pour L'Herbier, Gance ou Renoir. Kiki de Montparnasse (1901-1953), chanteuse, danseuse, actrice, peintre, figure du Montparnasse de l'entre deux guerres, modèle de nombreux peintres —Soutine, Modigliani, Foujita, Kisling—. Compagne et modèle de Man Ray, elle apparaît dans les trois films de celui-ci —*Le Retour à la raison*, *Emak Bakia* et *L'Etoile de mer*— ainsi que dans *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy.

13 *Cinémagazine*, n. 19, 8 mai 1925, pp. 233-234.

14 Voir la *Revue belge du cinéma*, n. 33, 34, 35, 1993 (entièrement consacré au film), p. 25.

15 Sculptrice, écrivaine, pionnière de l'automobile, de la cause animale, Marie Adrienne Anne Victurienne Clémentine de Rochechouart de Mortemart, duchesse d'Uzès puis duchesse douairière d'Uzès (1847-1933) présidait le Lyceum de la Ville de Paris, créé en 1906 sur le modèle du Lyceum fondé à Londres

vient à la faveur d'une polémique dans les colonnes de *Cinéa-Ciné Pour Tous* entre Edmond Eparaud et Pierre Henry. Le premier, commentant le film *Chouchou poids-plume* de Gaston Ravel, où Simone Mareuil est «Moineau», avait fait de l'actrice un portrait peu enthousiaste que lui reproche vivement, dans le numéro de mars 1926, son confrère Pierre Henry qui consacre deux pages à cette «étoile de demain».

«Simonne Mareuil est une aimable et un peu timide midinette chez qui on voudrait plus de spontanéité» avait écrit Eparaud.¹⁶ À l'inverse, Henry s'écrie qu'il a connu

une véritable joie: celle de découvrir à l'improviste, au milieu d'une distribution, une personnalité attachante, neuve et pleine de promesses. C'était le cas dernièrement pour Nadia Sibirskaïa,¹⁷ [...] c'est le cas aujourd'hui [...] pour une jeune interprète de comédie, Simonne Mareuil [...] la production française qui, jusqu'ici, ne comptait guère qu'une jeune première de comédie en la personne de Dolly Davis,¹⁸ en possède maintenant une deuxième avec Simonne Mareuil.¹⁹

Un autre critique en parle comme d'un «petit moineau parisien, toute de charme, de gaminerie, de grâce juvénile: deux grands yeux étonnés, une petite bouche gonflée comme un fruit des tropiques mûri à l'aurore».²⁰

Mon Ciné met le portrait de Simonne Mareuil en «une» de son numéro du 22 novembre 1928 avec ce commentaire:

Il y a quelques années, Simonne Mareuil était une petite figurante inconnue, qui débuta modestement aux côtés de Blanche Montel dans *Chichinette et Cie*. À force de persévérance, elle finit par tourner d'abord des «silhouettes», ensuite des petits rôles, notamment dans *l'Ombre du Bonheur, J'ai tué! Paris, Watteau*. Elle tourna ensuite des rôles dans *les Murailles du silence, Chouchou Poids Plume, le Juif errant, la Petite Chocolatière, Poker d'As, Genêt d'Espagne*. Elle vient d'interpréter le rôle de Lucie dans *Peau de Pêche*, le film de Jean Benoît-Lévy et Marie Epstein que verrons bientôt.²¹

par Constance Smedley à destination des femmes intéressées par les arts, les lettres, les sciences et les questions de société.

16 *Cinéa-Ciné Pour Tous*, n. 50, 1^{er} décembre 1925, p. 25.

17 Nadia Sibirskaïa (Germaine Lebas, 1900-1980). Révélée par le cinéaste d'avant-garde Dimitri Kirsanoff, cette actrice a connu un moment de célébrité —films de Kirsanoff, Renoir, Duvivier, Grémillon— auquel la guerre mit fin.

18 Celle-ci est la partenaire de Pierre Batcheff dans *Claudine et le poussin* (ou *Le Temps d'aimer*) de Marcel Manchez (1924) et elle joue dans *La Petite Chocolatière* de René Hervil.

19 *Cinéa-Ciné Pour Tous*, n. 56, 1^{er} mars 1926, pp. 21-22.

20 QUERLIN, M., *Cinéa-Ciné Pour Tous*, n. 44, 1^{er} septembre 1925, p. 20.

21 *Mon Ciné*, n. 353, 22 novembre 1928, p. 1.

Une page intérieure lui est ensuite consacrée par Pierre Ramelot.²² Désormais les lecteurs peuvent commander sa photo dédicacée à *Cinéa-Ciné Pour Tous* comme une cinquantaine d'autres vedettes (15.V.1926). On cite son nom dans les potins de la vie parisienne parmi les «personnalités».

Cette reconnaissance correspond à son accession à des rôles plus importants: dramatiques avec *Le Juif errant* (Luitz-Morat, 1926 pour la Société des Cinéromans, annoncé d'abord comme d'Henri Fescourt), *Les Murailles du silence* de Louis de Carbonnat (Films Excelsior, 1926); de comédie avec *Genêt d'Espagne* (Gérard Orvin pour la Cie internationale de Distributions de Films, 1927). Le premier rôle prend le contrepied de ceux d'ingénue, paysanne ou grisette respirant la fraîcheur: aux côtés d'Antonin Artaud et de Gabriel Gabrio, elle est, en effet, Céphyse, la reine Bacchanal, sœur de la Mayeux, dans ce drame adapté d'Eugène Sue. Quant à *Genêt d'Espagne*, c'est une «comédie sportive» qui se déroule dans le monde des courses équestres et des malversations d'un entraîneur. Simone Mareuil est Irène Bertini (ou Bortoni), fille de l'aubergiste d'un village voisin du château du comte de Jumiègue propriétaire du cheval qui donne son nom au film. L'entraîneur félon la poursuit de ses assiduités tandis qu'elle soigne Yvan, un jockey blessé lors d'une chute provoquée. La présentation du film par Lucien Farnay dans *Cinémagazine* est bienveillante, le qualifiant de «sans grande prétention mais où l'intérêt ne se dément pas un seul instant». Simone Mareuil —citée en tête—, Groza-Wesco, Léonce Cargue, André de Gièvres et Morlas «tiennent adroitement les principaux rôles».²³

Ce film est suivi de *La Petite Chocolatière*, comédie de René Hervil (Société des Cinéromans, 1927) —où Simone n'a pas le rôle titre, tenu par Dolly Davis, mais où on la juge «toute de grâce»²⁴—, puis de *Poker d'as* d'Henri Desfontaines (Société des Cinéromans, 1928) avec René Navarre (héros des *Vampires* de Feuillade).

Avec *Peau de pêche* de Jean-Benoît Lévy et Marie Epstein en mars 1929 cependant, la carrière de Simone Mareuil semble prendre un nouvel élan. Elle est Lucie, la cousine de cet orphelin qu'on surnomme Peau de Pêche, un gamin de Paris qui ramasse un bijou perdu par une riche mariée sur un parvis et le lui rend s'attirant sa gratitude. Victime d'un accident de la circulation en voulant restituer une montre

22 Pierre Ramelot (1905-1942), journaliste, deviendra brièvement réalisateur pendant l'Occupation nazie de la France avec un film antisémite et antimaçonnique (*Les Corrupteurs*, 1942) et des sketches satiriques visant à stigmatiser le marché noir, les fausses nouvelles, le danger communiste, les zazous, etc. (*Monsieur Girouette*).

23 L. F., *Cinémagazine*, n. 17, 29 avril 1927, p. 249.

24 «La Petite Chocolatière», *Cinéa-Ciné Pour Tous*, 1^{er} juillet 1927, p. 24.

que sa marâtre, qui le maltraite, a dérobée à sa bienfaitrice, il est envoyé en convalescence à la campagne chez un oncle. Il tombe amoureux de Lucie, la fille de la maison. Or son copain La Ficelle l'est aussi: dans un plan suggestif, le reflet du visage de Lucie —qu'incarne Simone— se reflète en surimpression sur la surface de l'eau entre les deux jeunes rivaux. Peau de Pêche se sacrifie et rentre à Paris mais sa bienfaitrice arrange son mariage avec son aimée qui se désolait d'aimer le jeune homme en silence.²⁵

Le critique Robert Trevisse exalte «l'air vivifiant du dehors» que fait respirer ce film, loin des conventions de studios, loin du monde des dancings, des salons mondains et des music-halls. Et s'attachant à l'actrice, il ajoute: «Simone Mareuil est une jeune et très fraîche paysanne».²⁶ Pour *L'Intransigeant* c'est un «beau film qui fait le plus grand honneur à notre production nationale, un film simple, sans prétention, parfaitement équilibré et dont la réalisation atteste les plus grands soins». «Mlle Simone Mareuil, tout à fait charmante en petite paysanne».²⁷

Jean Marguet, de son côté, parle de Simone Mareuil comme «une de nos plus gracieuses ingénues [...] elle a fait de grands progrès, son jeu a perdu le maniérisme qui le rendait parfois insupportable. Elle a été une charmante Lucie d'une sensibilité délicate».²⁸

Ces appréciations, l'allusion à un «maniérisme» passé, expliquent sans doute le statut secondaire auquel est d'abord tenu Simone Mareuil et, en contrepoint, la faveur qu'elle gagne dès lors qu'elle joue de sa simplicité et de sa fraîcheur.

Le *Chien andalou*

C'est maintenant le tournage du *Chien andalou* qui va marquer à jamais l'actrice. Début avril Buñuel tourne aux studios de Billancourt «les intérieurs de son film d'avant-garde: *Dangereux de se pencher au dedans*» rapporte *L'Intransigeant* en nommant les deux protagonistes: «Mlle Simone Mareuil et M. Pierre Batcheff».²⁹

25 Une page de *Mon Ciné* est consacrée à ce film: *Mon Ciné*, n. 376, 2 mai 1929, p. 5.

26 *Cinéa-Ciné Pour Tous*, n. 126, 1^{er} février 1929, p. 26.

27 «Les films de la semaine», *L'Intransigeant*, (9.III.1929), p. 6.

28 *Cinémagazine*, n. 3, 18 janvier 1929, pp. 122-124.

29 «Cinéma. Courrier», *L'Intransigeant*, (7.IV.1929), p. 6. C'est le titre provisoire qu'utilise Buñuel dans une lettre du 10 février 1929 à José Bello où il évoque le titre futur comme étant «le Mariste à l'arbalète», cité dans la *Revue belge du cinéma...*, *op. cit.*, p. 1. On trouve aussi la formulation: «Interdit de se pencher à l'intérieur» inversion de la défense affichée alors dans les trains.

Comment et pourquoi Buñuel et Dalí, pour ce film réalisé en dehors de la production commerciale standard, ont-ils choisi Simone Mareuil?

Jacques-Bernard Brunius, présentant le scénario du *Chien andalou*, fait l'éloge de Batcheff, «autrefois astreint à des rôles idiots, déjà révélé par René Clair dans *Les Deux Timides* [qui] fait preuve ici d'une sensibilité et d'une intelligence qu'il est impardonnable d'avoir dissimulées si longtemps». ³⁰ De Simone il n'est pas question, ni de la part d'autres contributeurs à la revue qui interviennent sur le film de Buñuel.

Le choix de Batcheff se comprend donc aisément: on sait que Buñuel fit sa connaissance sur le tournage de *La Sirène des tropiques* (Henri Etiévant et Mario Nalpas, 1927) où il était assistant, mais par ailleurs, Batcheff fréquentait les milieux artistiques parisiens, était proche de la mouvance surréaliste. Il deviendra l'ami de Brunius et de Prévert et adhèrera à l'AEAR (association des écrivains et artistes révolutionnaires) l'année de sa mort. En outre son personnage même, à l'écran, est passé d'une figure de jeune premier sentimental à celle d'un jeune homme fragile, tourmenté. Il appartient à cette catégorie d'acteurs qui jouent d'une certaine androgynie, comme Jaque-Catelain, René Ferté, Nino Costantini voire Ivan Mosjoukine, à l'opposé des virils Edmon van Daële (préfiguration de Gabin), Jean Angelo ou Charles Vanel. Il assume donc assez logiquement cette «masculinité masochiste» mise en œuvre dans *Un Chien andalou* qu'ont bien analysée Phil Powrie et Éric Rebillard. ³¹ Mais Simon(ne)? On peut supposer qu'elle a été suggérée ou proposée par Marie Epstein avec qui Buñuel était resté en relation en dépit de sa brouille avec son frère Jean dont il avait été un temps l'assistant. En effet Marie Epstein, coréalisatrice de *Peau de Pêche*, fera encore tourner Simone Mareuil dans *Le Cœur de Paris* (1931, co-Jean Benoît-Lévy) et Benoît Lévy à son tour l'engagera pour un court métrage, *La Fée moderne* (ou *Prospérité*, 1929).

Il semble patent qu'au personnage de névrosé, inhibé, violent et ambivalent qu'incarne Batcheff les réalisateurs ont délibérément opposé la fraîche et pure jeune fille associée pour les spectateurs à ses rôles plutôt édifiants, voire «moraux» comme ceux des films de Benoît-Lévy. Batcheff est ici moins le gaffeur bredouillant de René Clair (*Les Deux Timides*) ou le fils à sa mère joueur et perdant du *Double*

30 BRUNIOUS, J.-B., «Un Chien andalou, par Louis Buñuel (Studio-Film)», *La Revue du cinéma*, n. 4, 15 octobre 1929, p. 68. *Les Deux Timides* était sorti sur les écrans quelques mois avant *Le Chien andalou*.

31 POWRIE, P. et REBILLARD, E., «Pierre Batcheff, the surrealist star», *Studies in French Cinema*, vol. 8, n. 2, juin 2008; POWRIE, P. et REBILLARD, E., *Pierre Batcheff and Stardom in 1920s French Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009. Voir aussi: POWRIE, P. et REBILLARD, E., «Pierre Batcheff: les Lacoudems et les aventures d'Émile-Émile», *1895 revue d'histoire du cinéma*, n. 93, printemps 2021.

Amour de Jean Epstein, que le personnage tourmenté, torturé de Scipion dans *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier que l'on définit comme «hystérique» —on observe d'ailleurs que dans ce film Mosjoukine se bat avec son double comme Batcheff avec le sien dans *Un Chien andalou*—. La participation de Simone Mareuil à des comédies, voire des rôles comiques, entre en outre dans la dimension parodique des codes et des genres cinématographiques qui caractérise le film de Buñuel et Dalí: elle trépigne, tire la langue, s'offusque et tape du pied... N'avait-on pas vu en elle une deuxième «jeune première de comédie» après Dolly Davis?

Peu après, alors qu'il échange avec Buñuel par lettres sur leur scénario de *L'Âge d'or*, Salvador Dalí se préoccupe encore de Simone: «Dis bonjour au petit Duberger [Albert Duverger, opérateur] et à Mareuil si tu l'as sous la main».³²

Après le *Chien*

Avant qu'*Un chien andalou* entame ses huit mois d'exploitation (au Studio 28), Simone tourne dans *Ces Dames aux chapeaux verts* d'André Berthomieu qui sort, le même mois, en octobre 1929. L'innocente paysanne et la gracieuse ingénue se fait plus délurée en orpheline parisienne recueillie, à la mort de ses parents, par trois austères vieilles filles de province, ses tantes, qu'on appelle les dames aux chapeaux verts. Arlette s'ennuie quelque peu jusqu'à sa découverte du journal intime de Marie, la plus jeune des trois sœurs, où elle apprend que la mère de celle-ci avait fait échouer son mariage avec un professeur de collège, Ulysse Hiacinthe. Arlette va s'efforcer de faire aboutir ce mariage empêché jadis. René Lefèvre, en gants blancs et haut de forme, vient ainsi, un beau jour, demander la main d'Alice Tissot qui s'évanouit d'émotion et d'étonnement. Simone Mareuil (Arlette) «rit de joie, ses machinations ont réussi». Elle-même n'est pas insensible au charme de Jacques de Fleurville, fils du propriétaire des trois sœurs. Après de menus incidents, les deux couples se retrouvent à la cathédrale où le double mariage est célébré.³³ Pourtant une photo publiée dans *L'Intransigeant* en septembre 1929 quelques jours avant la sortie du film est surmontée du titre: «Mélancolie» avec cette légende: «N'est-ce pas l'impression que donne ici Mlle Simone Mareuil, la charmante interprète de *Ces dames au chapeaux verts*, le film tiré du roman de Mme Germaine Acremant».³⁴

32 *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série/archives, «*L'Âge d'or*, correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents (1929-1976)», 1993, p. 54.

33 J. L., «Ce qu'on a fait, ce qu'on va faire», *L'Intransigeant*, (29.VI.1929), p. 6.

34 *L'Intransigeant*, (23.IX.1929), p. 5.

Comme il y a loin du *Chien andalou* à *Peau de pêche*! [...] Simonne Mareuil a su réussir dans les genres les plus opposés. Nous l'avons vue, dans *Peau de pêche*, jeune campagnarde plantureuse, fille des champs perchée sur une haute charrette de foin, une fourche sur l'épaule, un brin d'herbe entre les dents... Nous l'avons vue courir dans les blés coupés, jouer à cache-cache derrière les gerbes, tourner éperdument autour d'un arbre pour que le garçon du village ne parvienne pas à l'attraper. Dans *Ces dames aux chapeaux verts*, elle est devenue la petite Parisienne scandalisant les braves gens du village, se moquant des vieilles demoiselles de la sous-préfecture dont les guimpes montent jusqu'au menton, du professeur de collègue [...] amoureux et timide, riant de tout, enfin... Et c'est dans ce village dont elle s'est tant moquée qu'elle trouvera l'amour.³⁵

La comparaison-opposition entre *Peau de pêche* et *Un Chien andalou* porte précisément sur une scène qu'on pourrait croire reprise sur un mode parodique et violent par Buñuel, à savoir la poursuite de Simone par un prétendant parmi les gerbes...

L'image «fraîche» et «saine» de Mareuil qui se construit de film en film, violente par Buñuel, a sans aucun doute troublé le public comme les critiques. Est-ce alors pour donner des gages de conformité à la morale que Simonne participe à la «seconde messe du cinéma» à l'église de Sainte-Madeleine le 7 novembre 1929 sous la houlette de Mgr Crépin et de Mgr Beaupin avec présentation de films sonores et parlants dans le cinéma voisin et exécution de la cantate de Haendel *Nous l'adorons...*³⁶

Peu après la sortie du *Chien andalou*, Benoît-Lévy, parallèlement à *Maternité*, achève, en Alsace pour les extérieurs et au studio Duval pour les intérieurs, «un film social», *La Fée moderne* interprété par Simonne Mareuil, Mme Beaume et Léon Ambert.³⁷ Puis c'est *Le Cœur de Paris* (1931), où Marie Epstein et Jean Benoît-Lévy recourent à nouveau à Simone dans un film dont la vedette est le petit Jimmy Gaillard —qui a débuté en 1930 dans *Jimmy bruiteur* des mêmes cinéastes—. Un guide fait visiter Paris à des touristes dans un autocar découvert et ceux-ci «s'ébahissent devant Tuteur (Jimmy Gaillard) et ses camarades qui se livrent à toutes sortes

35 RÉGENT, R., *Pour Vous*, n. 47, 10 octobre 1929, p. 4. Cité par POWRIE, P. et REBILLARD, E., *Pierre Batcheff and...*, *op. cit.*

36 RAMELOT, P., «On célèbre la seconde messe du cinéma. A la Madeleine», *L'Intransigeant*, (8.XI.1929), p. 5. «On reconnaît des visages familiers et déjà le public qui stationne aux abords des grilles prononce des noms: Simonne Mareuil... Alice Tissot... Charles Sow... [...] des mininettes, des employés qui ont quitté leur atelier ou leur bureau, suivent attentivement l'entrée des artistes dont les traits leur ont été popularisés par l'écran [...]. On signale l'arrivée de Biscot...».

37 *L'Intransigeant*, (8.X.1929), p. 8.

d'excentricités». Puis Tutur monte dans le véhicule et fait le cicerone. Recrutant par la suite un visiteur, Américain de passage représentant en boule Quiès, il le conduit dans une guinguette où on découvre Jeannette (Simone Mareuil), sa sœur aînée, courtisée par un camelot, puis il amène le voyageur chez ses parents qui lui loue une chambre. Jeannette devient l'objet de la rivalité entre l'Américain et le camelot dans la conquête de son cœur.³⁸ Le film, en ce début du cinéma parlant, joue de manière inventive sur les relations son-image en dotant de boules Quiès les personnages dans certaines scènes ce qui les rend sourds, ainsi que le spectateur.

Dans son compte rendu du film, C.-A. Gonnet écrit que Simone «est une midinette exquise de parisianisme».³⁹

Puis sa carrière s'infléchit à nouveau. Dans *Le Juif polonais* de Jean Kemm (1931) elle est Annette. C'est un film entièrement conçu autour d'Harry Baur, jugé sobrement «sans intérêt», mais où on reconnaît à Simone «du naturel».⁴⁰

Et cette carrière s'interrompt en 1939 avec un film de Pierre-Jean Ducis, *Sur le plancher des vaches*. Un film qui s'inscrit dans la thématique de l'aviation populaire régnante au moment du Front populaire et par la suite, croisant l'importance que l'aviation militaire revêt à l'approche de la guerre et durant les premiers mois de celle-ci. C'est alors qu'est déclarée la guerre à l'Allemagne par la France et la Grande Bretagne que sort ce «film gai» sur les écrans. Le scénario et les dialogues sont de Noël-Noël qui est également l'interprète du timide employé de banque qui gagne un avion à la Loterie et, par amour pour une aviatrice, passe son brevet de pilote et s'efforce de partir à sa recherche quand elle tente une traversée de l'Afrique et semble s'y être perdue. Durand, aux commandes de son avion, s'abîme, lui, en Corse qu'il prend pour le Hoggart et attire sur lui l'attention de la championne.⁴¹ Si l'une des affiches du film mentionne le nom de Simone, la publicité ne le fait pas. Son rôle est encore une fois secondaire. Le compte rendu du film dans *L'Intransigeant*, centré sur l'intrigue principale et ses deux interprètes —Noël-Noël et Betty Stockfel—, se borne à indiquer que «complétant la situation Raymond Cordy, Georges Pécelet, Léon Bary, Lemontier, Simone Mareuil, Pauline Carton jouent avec entrain et sincérité leurs rôles respectifs, tous plus amusants les uns que les autres».⁴²

38 Voir VIGNAUX, V., *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie*, Paris, AFRHC, 2007, pp. 201-205.

39 *Cinémagazine*, n. 1, 1^{er} janvier 1932, p. 53.

40 «Des films», *Cinéa-Ciné Pour Tous*, 1^{er} janvier 1931, p. 33.

41 *Cinéma*, n. 587, 31 janvier 1940, p. 6.

42 ROLLOT, J., «Les Nouveautés cinématographiques», *L'Intransigeant*, (23.II.1940), p. 2.

Épilogue

Après être restée quinze ans sans tourner, Simone Mareuil connaît une fin tragique en «se suicid[ant] comme les bonzes vingt à trente ans après. Elle se versa dessus deux bidons d'essence, y mit le feu et se mit à courir enveloppée de flammes, dans un bois». ⁴³ Cette image qui peut faire penser à *La Girafe en feu* de Salvador Dalí (1937) inspire, dans leur nécrologie de l'actrice, Louis Seguin et Ado Kyrou qui écrivent un peu légèrement: «La mort de Simone Mareuil est celle de l'héroïne d'*Un Chien andalou*. Dans les flammes. Le feu fut son élément». ⁴⁴

Elle qui donnait l'image même de la mélancolie pour *L'Intransigeant* l'année même du *Chien andalou* aura donc traversé ces quarante rôles sans surmonter une probable mésestime de soi au terme d'un échec professionnel qui la conduit à la même extrémité que son partenaire du *Chien* qui était lui «l'un des jeunes premiers les plus originaux qu'on puisse voir ces temps-ci sur l'écran». ⁴⁵

43 BUÑUEL, L., «Entretien avec José de la Colina et Tomas Perez-Turrent», *Positif*, n. 238, 1981.

44 SEGUIN, L. et KYROU, A., «Andrée Clément, Simone...», *op. cit.*

45 FRANK, N., «Un Russe naturalisé français par sa carrière: Pierre Batcheff», *Pour Vous*, n. 6, décembre 1928, p. 9.

Un Chien andalou de Luis Buñuel: première réception critique dans la presse (juin-septembre 1929)

Claudia Teissier¹

CRIMIC, Sorbonne Université

RESUMEN: Este artículo pretende volver a estudiar la primera recepción crítica de la primera película de Luis Buñuel, *Un perro andaluz*. Entre junio y septiembre de 1929, antes de su programación pública en el Studio 28 en París a partir del 1 de octubre, el cortometraje fue proyectado puntualmente, de manera privada o restringida. Se trata de comprobar si ya desde estas primeras proyecciones a las que asistieron algunos críticos el éxito crítico de la película fue tan inmediato y total como se ha dicho después y hasta hoy. El análisis textual de un corpus de once artículos críticos publicados en la prensa francesa en el período considerado permite volver a encontrar las primeras palabras que sirvieron para caracterizar la película. La manera en que los autores la comentan también es reveladora del impacto que la película tuvo en ellos.

Palabras clave: Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, recepción crítica, prensa.

ABSTRACT: This article deals with the first critical reception of Luis Buñuel's first film, *An Andalusian Dog*. Between June and September 1929, before its public screening at Studio 28 in Paris from 1 October, the short film was shown occasionally in private or restricted screenings. The purpose is to check that the critical success of the film was as immediate and total as it has been said later and until today since these very first screenings which were attended by a few critics. The textual analysis of a corpus of eleven critical articles published in the French press over this period allows us to find again the first words that were used to describe the film. The way in which the authors comment on the film also reveals the impact that the film had on them.

Keywords: Luis Buñuel, *An Andalusian Dog*, critical reception, press.

RÉSUMÉ: Cet article se propose de revenir sur la première réception critique du premier film de Luis Buñuel, *Un Chien andalou*. Entre juin et septembre 1929, avant sa programmation publique au Studio 28 à Paris à partir du 1^{er} octobre, le court-métrage a été projeté ponctuellement, de manière privée ou restreinte. Il s'agit de vérifier si, dès ces toutes premières projections, auxquelles ont assisté quelques critiques, le succès critique du film a été aussi immédiat et total qu'on l'a dit par la suite et jusqu'à aujourd'hui. L'analyse textuelle d'un corpus de onze articles critiques parus dans la presse française sur cette période permet de retrouver les premiers mots qui ont été appliqués au film. La manière dont les auteurs le commentent s'avère tout aussi révélatrice de l'impact que le film a eu sur eux.

Mots-clés: Luis Buñuel, *Un Chien andalou*, réception critique, presse.

1 Adresse de contact: claudia.teissier@sorbonne-universite.fr.

Introduction

Le premier film de Luis Buñuel, *Un Chien andalou*, a été projeté pour la première fois suite à la rencontre de Buñuel avec Man Ray et Louis Aragon à Paris. Ceux-ci voient le film et décident de le projeter en complément de programme du film de Man Ray, *Les Mystères du Château du Dé*, dont l'avant-première privée a été planifiée pour le 6 juin 1929 au Studio des Ursulines à Paris.² Dans ses mémoires, Buñuel raconte sa nervosité³ devant le type de réception que pourrait susciter son court-métrage, court mais «totale­ment inhabituel, provocateur»⁴: «Je m'attendais au pire»,⁵ dit-il. L'anecdote des cailloux dans les poches, «pour les lancer sur l'assistance en cas d'échec» mais qui «ne furent pas nécessaires» devant les «applaudissements prolongés» de l'assistance,⁶ est fameuse et a été abondamment reprise, même si sa vé­racité demande à être discutée. Le fait est que l'idée d'un succès franc et immédiat et d'une réception critique enthousiaste et exceptionnellement unanime commence à se diffuser dès la fin de l'été y compris dans la presse espagnole, sous la plume de Juan Piqueras: un film «de cuyo interés no podemos dudar, después de visto su éxito en 'Le Studio des Ursulines' de París, y leído los elogios —unánimes— que la crítica francesa de cinema le dedica».⁷ On a ainsi beaucoup parlé, on parle toujours du «succès» critique et public du film, dès cette première projection. Mais ce discours n'a-t-il pas été exagéré de façon rétrospective, une fois Buñuel devenu célèbre et mondialement reconnu?

Il s'agit précisément, dans cet article, de vérifier le versant critique de ce succès initial au plus près des sources historiques. Pour y parvenir, nous nous proposons de revenir aux premiers mois d'existence du film sur les écrans, avant sa projection publique à partir du 1^{er} octobre 1929 au Studio 28, en nous concentrant sur les premières critiques parues dans la presse française —en l'occurrence parisienne— à partir de la projection du 6 juin 1929 et dans les mois qui suivent, jusqu'à fin septembre 1929. Buñuel, un étranger qui a produit lui-même son premier film, est alors un parfait inconnu, même s'il a publié quelques critiques de films dans les «Feuilles volantes» de la revue

2 Voir le carton d'invitation à la présentation du film: Filmoteca Española [FE], Archivo Buñuel [AB]/560, reproduit dans DAVID, Y. (éd.), *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p. 214.

3 BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay, 1986, p. 128.

4 *Ibidem*, p. 126.

5 *Ibidem*, p. 128.

6 *Ibidem*.

7 PIQUERAS, J., «Un perro andaluz», *Popular Film*, (Barcelone, 01.VIII.1929), p. 1.

Cahiers d'Art en 1927. C'est parce que son film accompagne celui de Man Ray, lui déjà connu pour ses photographies et ses films dont *Emak-Bakia* (1926) et *L'Étoile de mer* (1928), qu'il a droit à une première visibilité exceptionnelle et à une couverture dans la presse. Il s'agit d'observer comment les critiques parlent du film, si le film a effectivement été tout de suite encensé, ou si son succès critique a été plus mitigé.

C'est à partir du moment où le film est projeté publiquement au Studio 28, tous les jours du 1^{er} octobre à fin décembre 1929, que sont publiés la plus grande partie des articles critiques le concernant. Le film a néanmoins connu plusieurs projections ponctuelles privées ou restreintes avant octobre, mentionnées dans la presse, auxquelles les auteurs des textes que nous allons analyser ont pu assister. Certains ne précisent pas quand, dans quelle salle et à quelle occasion ils ont vu le film. Outre la célèbre première projection privée sur invitation au Studio des Ursulines le 6 juin, une projection a eu lieu lors d'une séance du ciné-club Film Club au Studio 28 le 22 juin, en supplément d'une conférence d'Antonin Artaud et de la projection de *Parnasse* d'Eugène Deslaw,⁸ une autre lors de l'inauguration du Normandy Cinéma à Paris-Plage —aujourd'hui Le Touquet-Paris-Plage— le 2 août, avec les «meilleurs films» de la saison,⁹ et le film a également été projeté au Congrès international du Cinéma indépendant à La Sarraz (Suisse) qui s'est tenu du 2 au 6 septembre.¹⁰ Les occasions de voir le film ayant été rares et d'accès restreint, ces premières critiques sont peu nombreuses mais d'importance, car elles ont pu constituer une sorte d'horizon d'attente pour la sortie officielle en octobre et influencer les critiques postérieures.

Les articles qui forment le corpus de cette étude sont des articles critiques, c'est-à-dire qui commentent le film, le qualifient, émettent un jugement. La constitution de ce corpus a été réalisée à travers deux recherches parallèles. D'une part, des articles correspondant à la période envisagée ont été cherchés dans les albums de presse ayant appartenu à Buñuel, aujourd'hui conservés à la Filmoteca Española à Madrid.¹¹ Buñuel lui-même y a collé les coupures de presse, françaises et étrangères, qui le concernaient lui ou ses films, en particulier *Un Chien andalou*, *L'Âge d'or* et *Las Hurdes*. S'il est difficile de savoir pourquoi il a pris le soin de minutieusement recueillir et conserver tous ces articles, en tout cas cela montre un vif intérêt pour la réception de ses films. On peut également être sûr que ce sont des articles qu'il a lus. Il a ce-

8 «Le Cinéma - Les présentations d'aujourd'hui», *L'Ami du peuple*, (Paris, 22.VI.1929), p. 6.

9 Voir par exemple «Spectacles & Concerts - De Paris-Plage», *Le Petit Journal*, (Paris, 13.VIII.1929), p. 4.

10 Voir par exemple «Le Congrès du Cinéma Indépendant», *Comœdia*, (Paris, 01.IX.1929), p. 6.

11 FE, AB/576, AB/1513, AB/1514, AB/1515.

pendant fallu vérifier si les mentions des titres des journaux et des dates de parution, écrites à la main par Buñuel à côté de chaque article, étaient bien exactes, en retrouvant l'exemplaire du journal à la date indiquée. D'autre part, la recherche d'articles s'est effectuée sur le site de presse de la Bibliothèque nationale de France, RetroNews, qui offre des possibilités de recherche par mots-clés dans une base de données fournie, mais non exhaustive. Cette recherche a permis de confirmer les informations au sujet d'une grande partie des articles trouvés dans les albums de Buñuel. Nous n'avons pas trouvé sur RetroNews d'autres articles critiques, pour la période envisagée, que ceux qui se trouvent dans les albums. Les articles des albums non trouvés sur RetroNews ont été retrouvés sur Gallica ou Ciné-Ressources, où l'on peut télécharger certains périodiques numérisés. Nous avons ainsi abouti à un corpus de onze textes, écrits par dix auteurs différents et issus de neuf journaux différents.

Il s'agit d'articles publiés dans des journaux d'information — *L'Intransigeant*, quotidien du soir orienté politiquement à droite, *L'Ami du peuple*, quotidien orienté politiquement à l'extrême-droite, *Le Merle*, hebdomadaire orienté politiquement à gauche—, des magazines — *Pour Vous*, *Cinémagazine* et *Cinéma*, magazines de cinéma hebdomadaires—, ou des revues — *Cahiers d'Art*, revue d'actualité artistique «paraissant dix fois par an», *La Nouvelle Revue Française*, revue littéraire mensuelle, et *Cinéma*, revue de cinéma mensuelle—. Parmi les dix auteurs, la plupart sont des critiques de cinéma: Jean George Auriol (1907-1950), qui signe son article «J. G. A.», fondateur de *La Revue du cinéma* en 1928; Pierre Bézard, sur qui nous n'avons pas trouvé d'information; Jacques Bernard Brunius (1906-1967), qui sera l'assistant de Buñuel pour *L'Âge d'or* l'année suivante; Max Falk, sur qui nous n'avons pas trouvé d'information; Michel Goreloff, qui écrit aussi sous le nom de Michel Gorel dans un autre article du corpus, dont on sait peu de choses par ailleurs. Jean Lenauer, pour sa part, est un journaliste et critique de cinéma né à Vienne, correspondant à Paris pour la revue britannique *Close Up*, qui écrit également des articles pour la presse française. D'autres sont avant tout écrivains: Alexandre Arnoux (1884-1973), romancier et dramaturge, Robert Desnos (1900-1945), poète surréaliste ayant également écrit des scénarios, ainsi que Jean Prévost (1901-1944), écrivain et journaliste. Enfin, un article, celui de *Cinémagazine*, n'est pas signé.

Analyse du corpus

Les analyses qui suivent, dans l'ordre chronologique de parution des articles, ne sont pas exhaustives. Elles visent à mettre en relief les caractéristiques principales de chaque texte et de chaque style.

La critique de Pierre Bézard, intitulée «Présentation au Studio des Ursulines»,¹² paraît dès le lendemain de la projection au Studio des Ursulines dans *L'Intransigeant* daté du 8 juin 1929, *L'Intransigeant* étant un journal du soir daté du lendemain. C'est peut-être la première critique du film à être publiée. Très bref, l'article porte sur les deux nouveaux films projetés, *Les Mystères du Château du Dé* et *Un Chien andalou*. La critique du film de Buñuel tient en une seule phrase, qui ne commente pas tant le film qu'elle ne révèle plutôt l'intérêt qu'il a suscité chez l'auteur pour les futures œuvres du cinéaste: «Quant au film de M. Louis Bunuel, *Un chien andalou*, nous en retenons particulièrement une technique qui nous permet d'espérer que ce jeune réalisateur nous donnera bientôt d'autres films d'une réalisation et d'une conception aussi originales». L'originalité semble être le critère majeur d'appréciation, susceptible de provoquer une demande: voir «d'autres films» de même qualité, et une hâte: «bientôt». Luis Buñuel, pour Pierre Bézard, est avant tout un «metteur en scène» prometteur.

Jean Lenauer a assisté lui aussi à la projection du Studio des Ursulines le 6 juin. Son article, intitulé «Deux nouveaux films: "Le Mystère [*sic*] du Château du Dé" et "Un Chien Andalou"»,¹³ paru dans le magazine *Pour Vous* une semaine après, le 13 juin 1929, commence comme celui de Pierre Bézard par une critique du film de Man Ray. La critique du *Chien andalou* qui s'ensuit est marquée par une forte personnalisation du discours. L'auteur s'implique dans sa critique à la première personne du singulier. Il fait même son «auto-critique» en analysant ses propres réactions face au film, et fait part au lecteur de ses scrupules au moment d'écrire son texte:

Je regrette de savoir que M. Bunuel est Espagnol [*sic*]. Car cela m'évoque fatalement l'Espagne et tous les clichés dont j'ai retenu les images. Ainsi mon imagination se mêle à mon esprit critique et je veux absolument y voir une expression du cinéma espagnol. Alors, j'ai peur de parler d'une violence brutale, qui m'a séduite [*sic*] dès les premières images et d'une chaleur fort belle et neuve qui fait battre votre cœur plus vite...

Cette forme d'honnêteté, comme un recours pour gagner la bienveillance du lecteur, a pour effet de créer un lien plus intime avec lui, renforcé par la formule générale mais à la deuxième personne du pluriel, qui permet à l'auteur de partager une

12 BÉZARD, P., «Présentation au Studio des Ursulines», *L'Intransigeant*, (Paris, 08.VI.1929), p. 6. Accessible en ligne: <https://www.retronews.fr/journal/l-intransigeant/8-juin-1929/44/908583/6>.

13 LENAUER, J., «Deux nouveaux films», *Pour Vous*, (Paris, 13.VI.1929), p. 4. Accessible en ligne: <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/13-juin-1929/2543/3666749/4>.

émotion ressentie et presque de la faire vivre au lecteur sur le moment, qui pourra ainsi être plus sensible à son discours et mieux convaincu. Remarquons également que deux paragraphes sont consacrés à l'éloge du jeu des acteurs principaux, longuement développé et abondant en comparatifs de supériorité pour Pierre Batcheff: «son jeu s'est encore enrichi; ses gestes plus sûrs, ses expressions encore plus subtiles». Simone Mareuil n'a droit qu'à une phrase commentant son physique plutôt que son jeu: «Mlle Mareuil est très simple et naturelle et sa santé ronde est bien reposante». C'est aussi la direction d'acteurs de Buñuel qui est valorisée: «j'aime le travail sincère de M. Bunuel pour son courage à manier les acteurs et à cause, surtout, de la réussite entière de ce travail». La critique positive de Jean Lenauer se termine, comme celle de Pierre Bézard, par la mise en avant de l'originalité du film: «une volonté sincère de travail et des idées originales valent très souvent quinze ans de métier incompris».

L'article de *Cinémagazine* est intitulé «Une forme de l'Art muet».¹⁴ Paru juste après celui de Jean Lenauer, le 14 juin 1929, il n'est pas signé. L'auteur, qui commence par donner son avis sur le film de Man Ray, a assisté à la projection du 6 juin. Il s'agit de la seule critique négative du corpus, négative aussi au sens où non seulement il manque une signature, mais aussi les informations principales au sujet du film: ne sont mentionnés ni le titre du film ni le nom du réalisateur. L'auteur parle du film non comme une œuvre mais comme une «petite chose» dont il fait reposer le caractère «indéfendable» exclusivement sur le contenu, et en particulier sur la séquence la plus frappante du film, l'emploi des italiques traduisant ce choc: «Qu'une bande de snobs aient cru devoir applaudir une scène où l'on nous montre une *main tailladant un œil à coups de rasoir*, ce qui dépasse la mesure de l'horrible, je leur en laisse toute la honte. Qu'ils aient applaudi d'autres inepties, tout le grotesque est pour eux». Il est intéressant de noter qu'il exprime son dégoût et son rejet de manière indirecte, en commentant avec mépris les réactions du public —probablement des surréalistes—. Remarquons toutefois que cette critique n'est pas entièrement négative: parmi tout ce discours dépréciatif, et même si c'est à travers un regret, l'auteur reconnaît tout de même le «talent» des «deux jeunes artistes»: «Il est seulement dommage que deux jeunes artistes français aient mis leur talent au service d'une si regrettable tentative». Même s'il se trompe sur la nationalité, l'auteur a le mérite de mentionner la participation de Salvador Dalí,

14 «Une forme de l'Art muet», *Cinémagazine*, (Paris, 14.VI.1929), p. 475. Accessible en ligne: <http://www.cinereources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=346>.

sans le nommer lui non plus. C'est le seul auteur du corpus à le faire, avec Jacques Bernard Brunius.

L'Ami du peuple est le deuxième quotidien d'information, dans ce corpus, à publier une critique du *Chien andalou*, sous la plume de Jean George Auriol, le 21 juin 1929. D'après l'épouse de Pierre Batcheff Denise Tual, il était présent lors de la séance au Studio des Ursulines.¹⁵ L'article, intitulé «Un Chien andalou»,¹⁶ est entièrement consacré à la critique du film de Buñuel. Outre l'insistance sur le caractère «espagnol» du réalisateur et du film, il faut noter la manière dont Jean George Auriol s'y prend pour faire l'éloge du film par contraste, en s'appuyant d'abord sur ce que Buñuel ou le film ne fait ou n'est pas: «Bien qu'il n'ait glissé aucun rappel pittoresque ou artistique de son pays dans son œuvre —réalisée en France— il s'en dégage quelque chose de terriblement espagnol»;

Un Chien andalou, de par son métrage, va être classé dans la catégorie des films courts, mais —attention !— n'allez pas en déduire que c'est un de ces divertissements de belles images gratuites et ambiguës que la misère et la sottise ont mis à la mode, ni un essai de vulgarisation de tous les sujets baroques actuellement cotés, ni enfin un dessert pour les critiques mondains. *Un Chien andalou* est conduit par un scénario solidement construit où l'insolite s'enchaîne à l'insolite avec une autorité irréfragable;

«Louis Bunuel, enfin, n'est pas un photographe, un collectionneur d'«angles», un contorsionniste, il est —on le devine sans tarder— un metteur en scène»; «sans qu'il ait pris un soin exagéré de sa pellicule, sans s'être jamais rendu esclave d'aucun usage esthétique, chaque scène, chaque mouvement, chaque vue de son film, commandé par le découpage rigoureux d'un scénario riche vient collaborer étroitement au développement de l'histoire, la fortifier, la soutenir, au lieu de la disperser». C'est le seul article du corpus qui mentionne deux autres acteurs du film, «Fano-Messan et l'auteur», en plus de Pierre Batcheff et Simone Mareuil. Soulignons que sur cette période, les critiques qui ont assisté à la projection du 6 juin ont pu rencontrer Buñuel en personne et le reconnaître à l'écran, mais on ne sait pas si celui-ci était présent lors des projections suivantes pour le Film Club au Studio 28 et l'inauguration du Normandy Cinéma à Paris-Plage. L'article se termine sur une même tournure à la deuxième personne du pluriel que celle employée par Jean Lenauer, qui parachève

15 TUAL, D., *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980, p. 65.

16 AURIOL, J. G., «Un Chien andalou», *L'Ami du peuple*, (Paris, 21.VI.1929), p. 4. Accessible en ligne: <https://www.retronews.fr/journal/l-ami-du-peuple-1928-1937/21-juin-1929/1029/4044167/4>.

la démonstration sur un silence, une suspension physique du souffle: «ce film où le cauchemar se mêle au drame, vécu la velle [*sic*] qui vous coupe encore la respiration». Expression qui pourrait s'appliquer au style passionné de Jean George Auriol, dont les longues phrases regorgent d'adjectifs plus dithyrambiques les uns que les autres, surtout dans l'avant-dernier paragraphe: «On pourra parler avec éclat de la férocité de l'ironie espagnole à propos de cette histoire où s'associent une tendresse brûlante, un goût instinctif de l'absurde qui commande une inspiration emportée et crée une puissance comique irrésistible, et une brutalité intense». Son enthousiasme volubile nous coupe aussi la respiration.

Robert Desnos fait partie des surréalistes présents le 6 juin au Studio des Ursulines.¹⁷ Son article, intitulé «Un Chien andalou»¹⁸ et publié dans *Le Merle* du 28 juin 1929, est une critique du film mais au prisme de la question de l'humour. Il tente dans un premier temps de définir ce «sentiment», cette «vertu»:

Qu'est-ce que l'humour? Ce sentiment que certains peuvent ressentir, cette vertu dont quelques-uns peuvent faire preuve n'est certes pas encore tombé dans le domaine des définitions. Comment, en effet, expliquer pourquoi Molière, Courteline, Perrault ne rentrent pas dans les limites de ses attributions, alors que Jarry, Cami, Mme d'Aulnoy, et parfois Victor Hugo y pénètrent? Au cinéma, il en va de même. L'humour tragique de Charlot, l'humour poétique de Mac Sennett, qui ont donné à cet art ex-muet la clé de nouveaux songes, restent des phénomènes inexplicables. J'entends bien que l'humour n'est possible qu'à la faveur d'une liberté d'esprit presque absolue, mais aussi d'un pessimisme profond. Il faut beaucoup d'espoir pour rire, pleurer, s'indigner, témoigner enfin de sentiments frénétiques... L'humour, après tout, n'est peut-être qu'un refoulement de ce frénétisme causé par un désespoir essentiel.

Il déclare ensuite que Buñuel se montre, une fois de plus cela est souligné, original en la matière: «C'est une forme nouvelle d'humour que celle qui inspire M. Bunuel, réalisateur du film *Un Chien andalou*, que vous ne verrez sans doute pas parce qu'il y a une censure en France, que les censeurs ne sont pas forcés d'être intelligents et qu'enfin je doute fort qu'ils aient le sens de l'humour». Robert Desnos se place dans la situation paradoxale de faire la critique d'un film qui ne sera, pense-t-il, pas accessible à ses lecteurs, à cause de la censure qu'il dénonce et dénigre dans deux litotes piquantes pour les censeurs. Le film pourtant obtient le visa de la censure

17 Il est cité par exemple dans l'article «Un Chien andalou», *D'aci d'allà*, (Barcelona, 01.VIII.1929), p. 273.
18 DESNOS, R., «Un Chien andalou», *Le Merle*, (Paris, 28.VI.1929), p. 19. Consulté à la Bibliothèque nationale de France, Microfilm M-14098.

dès la fin du mois de juin grâce à l'intervention du directeur du Studio 28, Jean Mauclair, d'après une lettre de Christian Zervos à Charles de Noailles datée du 1^{er} juillet 1929.¹⁹ Pour définir l'humour «morbide» de Buñuel —«morbide dans la mesure où ce mot exprime des sentiments profonds d'une âme digne de ce nom»—, Robert Desnos fait participer le lecteur, l'interpellant dans un style oral: «Franchement, lecteur, le cœur sur la main, là... vous n'êtes pas un peu morbide? A ce fond de vous-même qui est près de la surface? En conscience?... Vous voyez bien». Ce champ lexical de la profondeur, évoquant tout ce qui se trouve sous la «surface», reste présent tout au long du texte: «Le film de M. Bunuel s'adresse donc aux secrets les mieux cachés de l'âme humaine et il s'adresse à eux poétiquement»; «ce n'est pas le moindre mérite d'une pareille production que de mettre l'homme en face d'un lui-même dépouillé, écorché, autopsié sans pitié». C'est par cette capacité à atteindre le plus sensible en l'homme que le film est unique, selon lui: «Je ne connais aucun film qui agisse aussi directement sur le spectateur, qui soit fait pour lui, qui entre en conversation, en rapports intimes avec lui». Les effets physiques de cette action directe sont ceux déjà mentionnés par les critiques précédents: cœur qui bat plus vite, souffle coupé.

Présent lui aussi à la projection du 6 juin,²⁰ Jacques Bernard Brunius publie un article sur le film de Buñuel intitulé «Un Chien andalou - Film par Louis Buñuel»,²¹ illustré de neuf photogrammes, dans le numéro 5 des *Cahiers d'Art* publié à l'été 1929. Dans une démarche similaire à celle de Robert Desnos, Jacques Bernard Brunius aborde le film par un thème particulier, cette fois-ci «la question du scénario»: «Thème, thèse, sujet ou anecdote, je voulais en venir à l'importance du scénario et au *Chien andalou*». Il dénonce le manque d'histoire et surtout de «belle» histoire dans les films qui se veulent du «cinéma pur», souvent réduits à des «acrobaties d'ordre purement technique». Or *Un Chien andalou* représente pour lui l'exemple d'une parfaite «association des idées et des images», qui y «paraît automatique», où le «travail cinématographique» est «rigoureusement subordonné au sujet». En écho à la séquence de l'œil coupé, il forge de nouveaux mots composés pour se moquer des amateurs de «cinéma pur» et autres «spectateurs d'avant-garde»: «Dans la première minute de son film, Buñuel d'un coup de rasoir enfonce dans les orbi-

19 BOUHOURS, J.-M. et SCHOELLER, N. (eds.), *L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents (1929-1976)*, Paris, Les Cahiers du Musée national d'art moderne (Hors série/archives), 1993, p. 31.

20 TUAL, D., *Le Temps dévoré...*, op. cit., p. 65.

21 BRUNIOUS, J. B., «Un Chien andalou», *Cahiers d'Art*, n. 5, (Paris, 01.VII.1929), pp. 230-231. Accessible en ligne: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9795472d?rk=21459;2>.

tes leurs yeux luisants, aux voyeurs-de-belles-photos, aux amateurs-de-tableaux, aux chatouilleux-de-la-rétine», typologie complétée en fin d'article par l'expression «gens qui raffolent d'être violés». Son article entre en résonance avec celui de Robert Desnos dans l'idée d'un contact intime avec le spectateur —«De métamorphose en métamorphose, de disparition en disparition, il se sert de notre œil pour nous mettre sans cesse en présence de lui-même et de nous-même»—, et l'expression «une forme nouvelle de l'humour» est quasiment une citation de son article. Le lien entre humour, lucidité et poésie, déjà tissé chez Robert Desnos —Buñuel perce les «secrets les mieux cachés de l'âme humaine»— est aussi présent dans cet article: «Il n'y a pas ici d'invention mais seulement la lucidité propre aux poètes qui permet de déceler sous les apparences quelques points de contact dramatiques entre l'esprit et le monde, quelques combinaisons insolites mais vraies», la «forme nouvelle de l'humour» présente dans le film se définissant comme «un état d'esprit qui conditionne la poésie». Jacques Bernard Brunius clôt son article avec une expression ambiguë: le «joli succès de snobisme» qui semble promis à Buñuel et Salvador Dalí, qu'il nomme comme «scénariste», signifie qu'un certain public n'aimera le film que pour sa démarche provocante, sans en percevoir les enjeux véritables. Il exhorte Buñuel à rester sur ses gardes quant à la valeur d'une telle réception: «Puisse-t-il en profiter sans jamais en être dupe».

Jean Prévost, dans *La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} août 1929, est le premier du corpus à faire remarquer, dans l'article intitulé «Le cinéma - Chien andalou; L'eau; Gratte-ciel, au studio 28. Etat présent du cinéma»,²² que le titre du film de Buñuel n'a pas de rapport avec le contenu: «ainsi nommé parce qu'on y voit pas mal de bêtes et de pays, mais jamais rien d'Andalousie ni aucun chien». Il analyse le film de son point de vue d'écrivain et critique littéraire, en trouvant un caractère littéraire à ce film, qui «montre beaucoup de vigueur et d'humour, mais fait penser davantage encore à des œuvres littéraires. Il y a là-dedans du Jarry, aussi du Fargue de certains passages de *Vulturne*». A partir de ce même référentiel littéraire, il décrit la séquence de l'œil coupé comme une «métaphore réalisée»:

Il me semble voir dans certaines de ces fantaisies des métaphores réalisées: vous connaissez l'expression *fendre l'œil*; les fonctionnaires supérieurs ont fait perdre à cette alliance de mots, non pas tout ce qu'elle a de redoutable, mais tout ce qu'elle a de concret; mais Bunuel vous montrera un œil vivant fendu en deux

22 PRÉVOST, J., «Le cinéma», *La Nouvelle Revue Française*, (Paris, 01.VIII.1929), p. 283. Consulté à la Bibliothèque nationale de France, Microfilm M-563.

d'un coup de rasoir; de même pour les fourmis dans la main, et maint autre détail.

Nous n'avons pas retrouvé la signification de l'expression «fendre l'œil»; «fendre l'oreille», en revanche, signifie «mettre à la retraite». De plus, dans le bilan de la saison qu'il fait en fin d'article —l'«état du cinéma» annoncé dans le titre—, Jean Prévost caractérise le cinéma de Buñuel et de René Clair comme une «poésie parodique, cruelle ou surannée, à ironies transparentes», qui s'exprime avec «verve» ou avec «grâce». On devine que les mots «cruelle» et «verve» concernent *Un Chien andalou*. Enfin, comme Robert Desnos, Jean Prévost fait allusion à la censure: «s'il y avait jamais un cinéma libre de toutes contingences policières et matérielles, il faudrait beaucoup attendre de Bunuel». Mais la formulation de l'hypothèse au conditionnel suggère qu'il pense davantage aux futures œuvres de Buñuel plutôt qu'à celle-ci en particulier, faisant du jeune cinéaste, comme Pierre Bézard, un artiste prometteur. C'est justement la capacité d'émancipation par rapport à ces pressions que Jean Prévost valorise à deux reprises chez Buñuel: «La fantaisie très libre de Bunuel»; «Tenons-nous déjà heureux que les Ursulines puissent nous donner, en format restreint, un spécimen de ce cinéma libéré».

La critique d'Alexandre Arnoux dans *Pour Vous* du 29 août 1929 n'est qu'allusive; il consacra un long article au film dans *Les Nouvelles littéraires* du 12 octobre, après le lancement public du film. L'article de notre corpus, intitulé «Nos jeunes metteurs en scène n'ont pas une tâche facile»,²³ s'attache à décrire les «déplorables conditions» des débuts de carrière dans le cinéma en France, où les productions «ralentissent» ou «stagnent», où les studios n'embauchent plus, dans un contexte de transition du cinéma muet au parlant. L'auteur met en évidence le contraste avec la situation aux Etats-Unis, où «l'espérance, du moins, n' [...] est pas coupée sous le pied». En France, la carrière des jeunes cinéastes est paralysée. Alexandre Arnoux évoque alors *Un Chien andalou* à la fin d'une série de films de «débutants» qui relèvent du «miracle» et «témoignent de dons remarquables». Buñuel et les autres réalisateurs cités —Georges Lacombe, Jacques de Casembroot, Boris Kaufmann, Jean Lodz— semblent prometteurs, dans un contexte futur plus favorable: «des personnalités naissantes, mais déjà fortes, à qui j'espère que l'avenir offrira plus d'occasions de se manifester que le présent». De nouveau cette intuition est associée à Buñuel, ici parmi d'autres jeunes cinéastes. Son commentaire du film dit

23 ARNOUX, A., «Nos jeunes metteurs en scène n'ont pas une tâche facile», *Pour Vous*, (Paris, 29.VIII.1929), p. 2. Accessible en ligne: <https://www.retronews.fr/journal/pour-vous/29-aout-1929/2543/3666941/2>.

l'essentiel en quelques mots: il relève l'originalité, la violence et le «tempérament» du réalisateur: «cet étrange *Chien andalou* enfin, de Bunuel d'une saveur outrancière, qui révèle à coup sûr, un tempérament».

Michel Goreloff, dans le numéro de septembre de la revue mensuelle *Cinéma*, fait une critique comparée d'*Un Chien andalou* avec deux films de Dziga Vertov («Daigo-Vertoff»), *La Onzième année* (1928) et *L'Homme à la caméra* (1929), dans un article intitulé «Deux tentatives».²⁴ Il parle d'une projection d'*Un Chien andalou* «quelques jours plus tard» que celle des films de Vertov, dont on sait qu'elle a eu lieu au Studio 28 le mardi 23 juillet.²⁵ Il ne précise pas le lieu de la projection mais signale que celle-ci a été organisée par Jean Mauclair, directeur du Studio 28. Il s'agit donc vraisemblablement de la projection qui a eu lieu le 2 août à Paris-Plage lors de l'inauguration du Normandy Cinéma, «sous la direction artistique du Studio 28», comme on peut le lire dans les journaux.²⁶ Michel Goreloff en parle comme d'une «première vision», car il n'a probablement pas été au courant de la projection du 6 juin, ni de celle qui s'est tenue au Studio 28 lors d'une séance du Film Club le 22 juin. Il commence par en parler comme Jean George Auriol, par contraste, disant ce que le film n'est pas: «il s'agit de cinéma en rien semblable aux tristes poncifs, aux clichés lamentables dont nous gavent les marchands sans scrupules»; «Comme M. Daigo-Vertoff, M. Luis Bunuel — un Espagnol travaillant à Paris — se détourne avec mépris de toutes ces petites histoires qu'on réalise un peu partout à grands coups de dollars». Mais par la suite, sa critique se structure dans une opposition autour de la conception que les deux cinéastes ont de la technique: d'un côté, Vertov «s'efforce surtout de révolutionner la *technique*»; de l'autre, Buñuel, «au rebours de M. Vertoff, semble mépriser assez fortement la technique», pour se préoccuper plutôt de ce que l'auteur appelle «l'Esprit», «les Hommes», «la Pensée». Au «mécanicien» s'oppose le «poète»; au «plus plat conformisme politique» s'oppose «un humour absolument remarquable et non-conventionnel»; aux «tics d'une civilisation absolument mécanique» s'oppose «une sensibilité réelle, infinie, douloureuse»; au montage «froid» s'oppose un «mystère», qui provient «d'une très forte, d'une infiniment forte et exaltante tension intérieure»; enfin, au «triomphe hideux et infructueux du «métier»» s'oppose un film «dense, parfait et vrai comme l'amour». L'antagonisme entre ces deux «tentatives» est synthétisé dans l'interrogation finale et «vraiment

24 GORELOFF, M., «Deux tentatives», *Cinéma*, (Paris, 01.IX.1929), p. 7. Accessible en ligne: <http://www.cinresources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=337>.

25 MOUSSINAC, L., «L'école du Ciné-Ceil», *L'Humanité*, (Paris, 27.VII.1929), p. 4.

26 Voir par exemple «Spectacles & Concerts – De...», *op. cit.*

primordiale): «*Le Cinéma sera-t-il sauvé par un abus de technique ou par la recherche fébrile de l'Esprit? De l'homme ou de la machine, qui donc sera la base, le pivot du cinéma de demain?*».

L'article de Max Falk paru dans *Cinémonde* le 19 septembre 1929 évoque la situation du cinéma espagnol, comme l'indique le titre, «Cinéma espagnol»,²⁷ après deux longs articles dédiés au cinéma britannique et au cinéma chinois. Il décrit une Espagne à rebours des clichés, comme un «pays moderne» qui s'industrialise, qui «vit» et «vibre», qui «tressaille vraiment d'une ardeur tout moderne». Quant au cinéma, «elle y vient. Lentement. Mais sûrement». Après avoir évoqué le cinéma national, encore trop peu développé, l'auteur en vient aux productions d'Espagnols réalisées à l'étranger, dont fait partie *Un Chien andalou*. Il affirme que ce film «passe en Espagne, avec un extraordinaire succès», «en ce moment». Cela est très curieux car nous n'avons pas connaissance d'une projection en Espagne avant le 24 octobre 1929 au cinéma Rialto de Barcelone, lors de la quatrième session du cinéclub Mirador.²⁸ La plus grande partie de son allusion au film consiste à faire le récit de «l'histoire de ce film», résumée à grands traits:

Luis Bunuel rêvait depuis toujours de “faire du ciné”. Il n'y arrivait pas, faute d'argent. Il se fit embaucher comme assistant par Epstein, mais une dispute éclata bientôt entre les deux hommes et força Bunuel d'abandonner ses projets. Vint à mourir la mère de Bunuel. Le jeune homme hérita de 100.000 francs. Que fit-il de cet argent? Il s'empressa de le placer dans un film. Il tourna *Un chien andalou*, avec Pierre Batcheff et Simonne [sic] Mareuil, film d'une ironie féroce, d'un lyrisme puissant. Il est ruiné, maintenant. Mais il s'en moque. Son rêve ne s'est-il point changé en réalité?

Notons une deuxième erreur, cette fois certaine, au sujet de la mort de la mère de Bunuel: María Portolés est bien vivante en 1929, elle ne mourra qu'en 1969. L'argent qu'elle a donné à Buñuel —25 000 pesetas—²⁹ n'est donc pas un héritage, mais de l'argent à l'origine destiné à financer son projet de film avec Ramón Gómez de la Serna intitulé *Caprichos*, qui n'aboutira pas.³⁰ Le film n'est caractérisé que par deux paires nom-adjectif: «ironie féroce», «lyrisme puissant». Les adjectifs «personnels»

27 FALK, M., «Cinéma espagnol», *Cinémonde*, (Paris, 19.IX.1929), pp. 840-841. Accessible en ligne: <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=279>.

28 Voir par exemple DALÍ, S., «Un Chien andalou», *Mirador*, (Barcelone, 24.X.1929), p. 6.

29 PÉREZ TURRENT, T. et DE LA COLINA J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993, p. 24.

30 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal, 1900-1938*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, pp. 269, 277, 346.

et «curieux» se référaient au film de Buñuel parmi d'autres: «Si l'Espagne ne possède pas encore de cinéma national digne de ce nom, il y a déjà des Espagnols qui vont à l'Étranger réaliser des rubans personnels et curieux». De même, Buñuel est décrit parmi un ensemble d'hommes, avec toutes les qualités nécessaires pour devenir un des moteurs d'une «belle naissance du cinéma espagnol»: «amoureux du cinéma, gagnés à l'esprit moderne, entreprenants, courageux».

Une semaine après, le 26 septembre 1929, paraît à nouveau dans *Cinémonde* un article sur *Un Chien andalou*, intitulé «Films d'essai». ³¹ L'auteur, Michel Gorel, n'est autre que Michel Goreloff, l'auteur de la critique comparée dans *Cinéma*. Cet article adopte le même thème et la même structure que celui d'Alexandre Arnoux dans *Pour Vous*. En effet, il part du constat de «la terrible crise économique que traverse actuellement le cinéma français», qui explique que «pas mal de grands producteurs et metteurs en scène ont dû suspendre leur travail, s'arrêter», avant de rebondir sur l'espoir que suscite le travail de certains «jeunes» qui se lancent dans la réalisation de «films d'essai», car la poésie «se trouve à l'aise dans les situations les plus désespérées, les plus périlleuses». Il prend plusieurs films en exemple, dont *Les Mystères du Château du Dé* de Man Ray, mais commence par *Un Chien andalou*. Afin de louer la qualité du film, Michel Gorel joue sur l'opposition apparente entre «petit» et «grand», le film étant les deux à la fois, si on ne place pas les deux adjectifs sur le même plan sémantique —petit par la longueur, grand par la qualité—: «Ce petit film de 450 mètres est une belle et grande réussite»; de même, la légende de la photographie qui illustre l'article, une vue en plongée des deux maristes traînés au sol —Jaime Miravittles à gauche, Salvador Dalí à droite—, le décrit comme «un petit film qui en vaut plusieurs grands par sa technique et ses “comprimés” d'humour». Cette légende résume les deux points principaux développés dans l'article. L'humour y tient une place prépondérante, qualifié par rien de moins que six adjectifs en deux rythmes ternaires —«absolument personnel, âpre, fort»; «libre, cruel et audacieux»— et par trois propositions relatives: «qui bouscule à tout instant l'équilibre du monde»; «qui n'emprunte rien à la “peinture de mœurs”»; «qui se suffit pleinement et bellement à lui-même». Quant à la technique, dans un procédé inverse, c'est la brièveté du commentaire, sous forme d'exclamations, qui le rend percutant: «Et quelle réalisation impeccable. Quelle technique simple et sobre!» A la fin de son article, Michel Gorel emprunte un style prescriptif dans une réflexion

31 GOREL, M., «Films d'essai», *Cinémonde*, (Paris, 26.IX.1929), p. 855. Accessible en ligne: <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=279>.

sur le public de ces «bons» films d'essai: «Tout bon film doit, à mon sens, s'adresser au grand public»; «Tous les essais fructueux, intelligents, simples, devraient se faire en vue de ce public». Il dénonce le caractère trop restreint de la réception de ces films uniquement projetés dans les salles d'avant-garde, et non accessibles au «grand public», au public «toujours spontané et sincère des salles populaires», qu'il généralise en l'appelant aussi «le peuple». A ce public idéalisé, il oppose «quelques snobs fatigués de bâiller et de lire des bouquins qu'ils ne comprennent pas, des petites revues qui se moquent agréablement de leur insatiable paresse», rejoignant aussi bien l'auteur anonyme de *Cinémagazine* que Jacques Bernard Brunius dans la critique du snobisme cinématographique. Il veut dédouaner ces réalisateurs de tout «mépris» envers le grand public, rejetant la responsabilité de cette situation sur les «intermédiaires» et «éditeurs». On peut se demander pourquoi il le fait et comment il peut se montrer si sûr de lui et prétendre savoir ce que pensent les réalisateurs de leur public: «il est faux de croire que les auteurs des films d'essais méprisent ce public. Ils voudraient bien sans doute voir leurs films sur les écrans de Grenelle ou de Belleville»; «Si des films comme *Entr'acte* ou *Le Chien andalou* n'ont pas été vus par le peuple, la faute en est uniquement aux intermédiaires, aux éditeurs».

Si l'on étudie maintenant ces articles de manière transversale, il est intéressant de mettre en évidence les éléments les plus fréquemment cités au sujet du film de Buñuel. Relever ces éléments récurrents permet en effet de montrer ce qui retient plus particulièrement l'attention des spectateurs critiques, de faire comme un état de la critique du moment.

Plus de la moitié des articles —six sur onze— valorisent ainsi la maîtrise technique de Buñuel. C'est l'élément principal que retient Pierre Bézard dans sa courte critique; Jean Lenauer la décrit comme «parfaite», et valorise également le montage: «M. Bunuel a su lier d'une façon assez cohérente la suite des images». Jean George Auriol et Jacques Bernard Brunius louent les qualités de metteur en scène de Buñuel, dont «le travail cinématographique» est «rigoureusement subordonné au sujet», avec «simplicité», «perfection» et «maîtrise évidente» (J. B. Brunius). Michel Goreloff, sous le nom de Michel Gorel, fait l'éloge dans *Cinémonde* de la technique «simple et sobre» de Buñuel, ce qui, dans sa critique comparée pour *Cinéma*, est mis en valeur par contraste par rapport à l'usage abusif qu'en fait Dziga Vertov: Buñuel «ne se laisse jamais détourner par des recherches photographiques subalternes».

La question de l'originalité, de la nouveauté du film, en lien avec l'aspect personnel, est mentionnée à sept reprises. «Originales» est l'adjectif-clé de la critique de

Pierre Bézard, mis en valeur en tant que dernier mot du texte, qui qualifie la «réalisation» et la «conception» du film. Pour Jean Lenauer, ce sont les «idées» qui sont «originales». Robert Desnos et Jacques Bernard Brunius valorisent quant à eux la «nouveauté» de l'humour vu à l'écran, humour qui est pour Michel Gorel «absolument personnel». Dans l'article de *Cinéma*, il qualifie également de «personnel» le «cinéma» de Buñuel, tout comme Max Falk: «des rubans personnels et curieux».

La moitié des auteurs —cinq sur dix— insistent sur la nationalité espagnole de Buñuel et le caractère espagnol du film. Max Falk, dans un article qui traite justement du cinéma espagnol, souligne avec un superlatif et des guillemets, montrant par là le caractère typique et non seulement la nationalité, qu'il s'agit du «plus “espagnol” des films réalisés jusqu'ici». Pour sa part, Jean Prévost trouve que Buñuel a transmis ce caractère espagnol aux acteurs: «La fantaisie très libre de Bunuel garde cependant un caractère espagnol fort prononcé, qu'il a très bien su suggérer à la nonchalance ou aux humeurs sombres de ses acteurs». Ce caractère espagnol est presque à chaque fois associé à la violence. Jean Lenauer regrette que savoir cela lui impose une vision empreinte de «clichés», parmi lesquels une «violence brutale», qui pourtant le «séduit». Jean George Auriol et Jacques Bernard Brunius mentionnent d'emblée tous deux qu'il n'y a aucun «pittoresque» dans le film, le caractère espagnol se trouvant ailleurs, notamment dans une «brutalité intense» (J. G. Auriol) ou une «violence sans espoir» (J. B. Brunius). On peut également voir une allusion à la violence dans l'expression «saveur outrancière» employée par Alexandre Arnoux, tout comme dans la mention de la scène de l'œil tranché d'un coup de rasoir. Quand les auteurs racontent des scènes du film, c'est celle-ci qui est la plus citée, la plus violente et insupportable à voir, qui reste jusqu'à aujourd'hui l'emblème du film. Quatre auteurs la mentionnent: l'auteur anonyme de *Cinéma-gazine* pour en dénoncer l'aspect «horrible», Robert Desnos comme exemple de condensé d'humour et de poésie, Jacques Bernard Brunius comme une vengeance envers les spectateurs avides de belles images, et Jean Prévost comme exemple de «métaphore réalisée». Ainsi, sept auteurs sur dix retiennent plus ou moins explicitement la violence dans le film de Buñuel.

Un autre élément cité sept fois est l'humour. Nous l'avons déjà évoqué chez Robert Desnos et Jacques Bernard Brunius, en lien avec la poésie, ainsi que chez Michel Gorel, un humour omniprésent, qui «imbibe chaque image». Il reprend là une idée qui était déjà forte dans son article paru précédemment dans *Cinéma*: un humour qui «fulgure dans la moindre image». Il le décrit également comme un humour vraiment humain, car issu d'une «sensibilité réelle, infinie, douloureuse», par op-

position à la froideur de Vertov, mais aussi à un type d'humour qu'on sent trop usé et artificiel: «Il ne s'agit plus ni d'accent anglais ni d'histoires de belles-mères». Jean George Auriol parle non seulement de la «puissance comique irrésistible» de l'absurde dans le film, mais il distingue aussi un certain type d'humour, l'ironie: «la férocité de l'ironie espagnole», tout comme Max Falk qui reprend cet élément dans les mêmes termes: un «film d'une ironie féroce». Jean Prévost, lui, se contente de mentionner qu'il y a «beaucoup [...] d'humour», sans plus développer.

Enfin, l'attention à la réception et au public du film revient dans huit des onze textes. Trois auteurs abordent la question de la diffusion du film. Robert Desnos anticipe une probable censure du film qui rendrait impossible toute diffusion et tout visionnage public, tandis que Jean Prévost envisage une pression de la censure qui pourrait restreindre la création de Buñuel et la diffusion de ses prochains films dans un futur plus général. Quant à Michel Gorel, c'est sous l'angle de la programmation des salles qu'il critique le peu de visibilité des films d'essai et d'*Un Chien andalou* en particulier pour le grand public. Si ces auteurs se préoccupent de la diffusion restreinte du film, c'est parce qu'ils en souhaiteraient au contraire une large diffusion, tout simplement parce qu'ils l'ont aimé et le trouvent particulièrement «bon» et réussi (M. Gorel), mais aussi parce que pour eux ce film fait progresser l'art cinématographique dans la bonne direction, celle d'une plus grande liberté de création (J. Prévost), et parce qu'il est unique en son genre (R. Desnos). Jacques Bernard Brunius et Michel Gorel font référence, en le dénigrant, à ce type de public qui fréquente les salles d'avant-garde et qui profitera, mais comme sans l'avoir méritée, de la possibilité de voir et revoir le film: un public de «snobs» qui en restent aux apparences, aux «belles photos» (J. B. Brunius), Michel Gorel souhaitant une audience plus «populaire». L'auteur de l'article dans *Cinémagazine*, lui, attribue les réactions qu'il réprouve —des applaudissements— à des «snobs»; mais sous-entend-il la même définition du snob que les autres critiques? Le thème de la réception immédiate est également présent chez Jean Lenauer, Jean George Auriol et Robert Desnos dans la mention de réactions que l'on devine personnelles mais que les auteurs pensent pouvoir partager et anticiper chez leurs lecteurs, spectateurs potentiels. Michel Goreloff, enfin, anticipe —avec peut-être Jean George Auriol, qui parle d'un «goût instinctif de l'absurde»— une certaine incompréhension chez le public «moyen»: «Au public moyen certaines images du *Chien andalou* paraîtront peut-être quelque peu mystérieuses et obscures». Il paraît s'en étonner: «ce mystère ne provient pourtant que d'une très forte, d'une infiniment forte et exaltante tension intérieure». L'adverbe «pourtant» indique une sorte d'évidence, qui semble rester inaccessible à ce public «moyen».

Conclusion

Ce corpus de onze articles fait ainsi état de dix critiques positives contre une seule négative, ce qui semble confirmer l'idée d'une réception critique enthousiaste dès le début, bien qu'encore assez confidentielle. Rappelons ici cependant une restriction de cette étude: comme il s'agit d'une étude de la réception *critique* d'*Un Chien andalou*, le corpus choisi n'est pas nécessairement représentatif de la réception *publique* du film, car les auteurs de ce corpus font partie d'un type particulier de spectateurs, intéressés d'avance, avertis, prêts à accueillir toute sorte de proposition surprenante, déjà plus ou moins habitués de l'avant-garde. Par définition, le regard des journalistes critiques est exercé, leur sensibilité plus ouverte à des nouveautés que la moyenne du grand public.

L'analyse transversale de ce corpus de onze textes rédigés par dix critiques différents a permis de mettre en évidence les thèmes récurrents lors de ces premiers mois de projections sporadiques et très restreintes d'*Un Chien andalou*: la maîtrise technique, l'originalité, la violence, l'humour et la réception. La technique parfaitement maîtrisée reste sobre, ce qui met d'autant plus en valeur l'originalité des idées, du propos. C'est en particulier dans son humour, qualifié de «nouveau» à plusieurs reprises, que réside l'originalité du film. D'après ce qui ressort du corpus, cet humour consiste en un mélange paradoxal et provocant de tendresse et de violence, de sensibilité et de brutalité, d'humanité et de cruauté. On peut voir dans ce choc des contraires une forme d'ironie déstabilisante, qui «ne vise jamais à l'harmonie» (J. B. Brunius), qui «bouscule à tout instant l'équilibre du monde» (M. Gorel). En déployant un tel humour, qu'on pourrait qualifier de «décapant» au sens propre, car il décape le spectateur jusqu'à l'«écorcher» (R. Desnos), le film ne peut que provoquer de fortes réactions chez ce dernier. Certains critiques qui se réjouissent de ces audaces partagent avec leurs lecteurs les sensations éprouvées lors de la projection, ou se préoccupent de la façon dont la censure va percevoir le film. D'autres s'intéressent à la manière dont le film sera reçu dans différents types de publics dans lesquels ils ne s'incluent pas —snobs, public moyen—. Mais avant d'être reçu, il faut déjà que le film soit accessible, or la question se pose pour le grand public. Il faut attendre octobre 1929 pour qu'*Un Chien andalou* gagne en visibilité parmi ce public, avec sa programmation publique et quotidienne au Studio 28 qui durera trois mois d'affilée, avant que le film ne soit à nouveau projeté dans la même salle à partir de mi-février 1930.

Jeux de lettres. Luis Buñuel et Raymond Roussel

Érik Bullot¹

École nationale supérieure d'art de Bourges

RÉSUMÉ: Auteur d'une œuvre littéraire singulière, Raymond Roussel n'a cessé de fasciner les Surréalistes par son excentricité, son imagination capricieuse, avant de représenter un jalon de la modernité lorsqu'il révéla, de façon posthume, ses procédés d'écriture. Malgré cet enthousiasme, Roussel n'apparaît pas dans l'œuvre de Buñuel. Très peu cité dans ses entretiens, il ne constitue pas une référence majeure pour le cinéaste. S'il affleure dans sa biographie, c'est en secret, de façon indirecte. On peut s'interroger, donc, sur la nature de la relation possible entre l'écrivain excentrique et le cinéaste espagnol imprégné de littérature naturaliste fin-de-siècle, de drames picaresques et de surréalisme. Il n'y a pas, apparemment, de contrainte d'écriture stricte chez Buñuel, sinon le culte de l'irrationnel, du surgissement poétique, de la dictée automatique. Mais ses films, centrés sur la Loi et sa transgression, témoignent d'une construction rigoureuse, jouant d'oppositions réglées et de répétitions, quasi géométrique ou musicale. *Le Fantôme de la liberté* (1974), son avant-dernier film, en est l'un des exemples frappants.

Mots-clés: Raymond Roussel, Luis Buñuel, *Le Fantôme de la liberté*, permutation, répétition.

RESUMEN: Autor de una obra literaria singular, Raymond Roussel nunca dejó de fascinar a los surrealistas por su excentricidad, su imaginación caprichosa, antes de representar un hito de la modernidad al revelar, póstumamente, sus métodos de escritura. A pesar de este entusiasmo, Roussel no aparece en la obra de Buñuel. Muy poco citado en sus entrevistas, no es un gran referente para el cineasta. Si aflora en su biografía, es en secreto, de forma indirecta. Cabría entonces preguntarse sobre la naturaleza de la posible relación entre el escritor excéntrico y el cineasta español empapado de literatura naturalista finisecular, dramas picarescos y surrealismo. No hay, aparentemente, en Buñuel una estricta constrictión escrita, sino el culto a lo irracional, a la emergencia poética, al dictado automático. Pero sus películas, centradas en la Ley y su transgresión, dan testimonio de una construcción rigurosa, jugando con oposiciones y repeticiones regladas, casi geométricas o musicales. *El fantasma de la libertad* (1974), su penúltima película, es uno de los ejemplos llamativos.

Palabras clave: Raymond Roussel, Luis Buñuel, *El fantasma de la libertad*, permutación, repetición.

ABSTRACT: Author of a singular literary work, Raymond Roussel never ceased to fascinate the Surrealists with his eccentricity, his capricious imagination, before representing a milestone

1 Dirección de contacto: erikbullot@hotmail.com.

of modernity when he revealed, posthumously, his writing methods. Despite this enthusiasm, Roussel does not appear in Buñuel's work. Very little quoted in his interviews, he is not a major reference for the filmmaker. If it surfaces in his biography, it is in secret, in an indirect way. One can therefore wonder about the nature of the possible relationship between the eccentric writer and the Spanish filmmaker steeped in fin-de-siècle naturalist literature, picaresque dramas and surrealism. There is, apparently, no strict writing constraint in Buñuel, if not the cult of the irrational, of poetic emergence, of automatic dictation. But his films, centered on the Law and its transgression, testify to a rigorous construction, playing with regulated oppositions and repetitions, almost geometric or musical. *The Phantom of Liberty* (1974), his penultimate film, is one of the striking examples.

Keywords: Raymond Roussel, Luis Buñuel, *The Phantom of Liberty*, permutation, repetition.

Auteur d'une œuvre littéraire singulière, qui mêle le merveilleux scientifique aux ficelles du mélodrame, l'écrivain Raymond Roussel n'a cessé de fasciner les Surréalistes par son excentricité, son imagination capricieuse —Robert Desnos ou Salvador Dalí en furent de fervents lecteurs et spectateurs—, avant de représenter un jalon de la modernité lorsqu'il révéla, de façon posthume, ses procédés d'écriture basés sur des contraintes et des jeux de langage, anticipant le Nouveau Roman ou les travaux de l'Oulipo. Malgré l'enthousiasme du groupe surréaliste, Roussel n'apparaît pas dans l'œuvre de Buñuel. Très peu cité dans ses entretiens, il ne constitue pas, à l'instar du marquis de Sade, une référence majeure pour le cinéaste. S'il affleure dans sa biographie, c'est en secret, de façon indirecte. Je dénombre trois passeurs possibles. Exégète majeur de Roussel pour avoir décrypté avec patience le poème difficile des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Jean Ferry fut le scénariste de *Cela s'appelle l'Aurore*, réalisé en 1956. Mais les souvenirs de Buñuel sur cette expérience ne sont pas très heureux, et il serait difficile d'en déduire une influence poétique.² Autre exégète, proche de Jean Renoir et des frères Prévert, connu pour son rôle de faune dans *La Partie de Campagne*, concepteur d'une machine originale pour lire les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Jacques Brunius est un figurant dans *L'Âge d'or*. La relation est mince. Dernier messenger, plus convaincant sans doute, quoique retors, Salvador Dalí, qui publia en 1932 une note sur Roussel dans la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution* et envoya à l'écrivain l'édition de son scénario *Babaouo*.³ Sa passion pour l'écrivain sera continue. En 1975 avec José Montes-Baquer, il réalise le film, *Impressions de la Haute*

2 PÉREZ TURRENT, T. et DE LA COLINA, J., *Conversations avec Luis Buñuel*, trad. Marie Delporte, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p. 132.

3 DALÍ, S., *Babaouo c'est un film surréaliste*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1932; «*Nouvelles Impressions d'Afrique*», *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 6, 1933, p. 41.

Mongolie. Hommage à Raymond Roussel. Mais Buñuel et Dalí ont-ils partagé cette passion? L'absence de référence explicite à Roussel chez le cinéaste est curieuse. Doit-elle être interprétée comme un symptôme?

On peut s'interroger, certes, de façon légitime, sur la nature de la relation possible entre l'écrivain excentrique, jouant de la contrainte, puisant ses intrigues dans l'imaginaire de la féerie et du roman populaire, et le cinéaste espagnol imprégné de littérature naturaliste fin-de-siècle, de drames picaresques et de surréalisme. Le lien peut sembler ténu. Il n'y a pas, apparemment, de contrainte d'écriture stricte chez Buñuel, sinon le culte de l'irrationnel, du surgissement poétique, de la dictée automatique. Mais ses films, centrés sur la Loi et sa transgression, témoignent d'une construction rigoureuse, jouant d'oppositions réglées et de répétitions, quasi géométrique ou musicale. Réalisé en 1974, avant-dernier film du cinéaste, *Le Fantôme de la liberté* en est l'un des exemples frappants.⁴ Aucune référence explicite à l'écrivain mais un travail scénaristique très structuré, établissant des relations internes entre les éléments. L'esprit de Roussel hante le film. Je propose quatre points d'entrée: la permutation des motifs; le trouble ontologique; le travail de la parodie; l'esprit carnavalesque. L'hypothèse est volontiers spéculative; elle a pour enjeu d'observer chez Buñuel le rôle du procédé et le lien entre contrainte et liberté.

Permutation

Le Fantôme de la liberté présente une kyrielle de situations détachées les unes des autres, reliées par la simple rencontre fortuite d'un personnage, qui entraîne le film vers un nouveau récit, délaissant le précédent. Rencontres hasardeuses, récits inachevés, réunions fantasques ponctuent le film, assez cocasse et ironique, même s'il est hanté par une menace latente, liée à l'angoisse, à la maladie, à la mort. Ainsi une infirmière, partie rejoindre son père souffrant, se retrouve-t-elle dans une auberge à jouer au poker avec des moines carmélites avant d'être invitée à boire un verre de porto par un chapelier masochiste qui se fait fouetter publiquement par son assistante en lançant des jurons. Ainsi un préfet de police se retrouve-t-il arrêté de nuit dans le caveau de sa sœur, accusé de profanation de sépulture, après avoir rencontré dans une taverne un sosie de sa sœur et reçu un appel téléphonique de la défunte. La construction est très libre en apparence. C'est

⁴ Cet article reprend et développe de brefs aperçus proposés dans mon essai *Cinéma Roussel* (Yellow Now, 2021) qui se propose d'explorer l'esprit de Roussel dans des films qui ne lui sont pas directement redevables.

le charme du film qui surprend le spectateur à chacune de ses entorses narratives. On peut y voir une forme de cadavre exquis surréaliste. Des lectures, des leçons, des discours promis sont interrompus abruptement —l’histoire fantastique de Doña Elvira, la lettre reçue par Foucauld dans son sommeil, la leçon du professeur d’anthropologie, la dictée dans la salle de classe («Le verrons-nous revenir?», semble s’interroger l’institutrice), la lecture du procès-verbal de la découverte de la petite fille, le secret de la mort révélé par la sœur du préfet—, laissant le spectateur dans l’expectative. L’épisode du tueur poète, relié à l’histoire précédente par un détail discret —le cirage d’une chaussure—, forme une parenthèse dans le récit plus complexe de la recherche de l’enfant. Mais ce serait une fausse piste de ne voir dans l’enchaînement des situations que l’expression du hasard. Le film obéit à une structure interne; les motifs se répondent par séries. Aussi peut-on lire le film selon deux axes: un récit débridé, fantaisiste, surprenant, parfois énigmatique, qui court d’un personnage à l’autre; une structure rigoureuse, légiférée par des principes de symétrie et de dédoublement. Mais cette dualité n’est-elle pas propre à la lecture de Roussel? Si certains lecteurs affûtés ont pressenti le Procédé —Robert de Montesquiou parlant «d’équations de faits» résolues de façon algébrique, Jean Cocteau soupçonne la présence d’un chiffre, Roger Vitrac prête attention aux phrases à double sens—, il a fallu la parution posthume de *Comment j’ai écrit certains de mes livres* pour que soit révélées publiquement ses méthodes d’écriture basées sur l’homonymie, la paronymie et l’homophonie.⁵ On peut noter d’ailleurs que la connaissance du Procédé ne rend pas le texte transparent, mais crée un soupçon d’inquiétude chez le lecteur qui favorise une double interprétation. Il n’y a pas à ma connaissance chez Buñuel de phrases matricielles au sens de Roussel. *Le Fantôme de la liberté* révèle toutefois des surprises par un jeu de rimes internes au plan dramaturgique, visuel et verbal.

Il a déjà été observé combien les différentes situations narratives obéissent à des principes de répétition, de symétrie et de renversement.⁶ Chaque épisode se retrouve deux fois: le célèbre tableau de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814), figuré dans la séquence d’ouverture —Buñuel y apparaît vêtu d’une défroque de prêtre—, est visible dans le bureau du commissaire de police; la profana-

5 Nous écrivons Procédé pour désigner les techniques d’écriture révélées par Roussel et procédé pour un usage plus commun du terme.

6 Lire KINDER, M., «The Tyranny of Convention in “The Phantom of Liberty”», *Film Quarterly*, vol. 28, n. 4, 1975, pp. 20-25; SULEIMAN, S., «Freedom and Necessity: Narrative Structure in “The Phantom of Liberty”», *Quarterly Review of Film Studies*, n. 3.3, 1978, pp. 277-295.

tion de sépulture du préfet répond à l'ouverture de la tombe de Doña Elvira; le renard traqué sur les routes d'Argenton par les militaires trône empaillé près de la cheminée dans l'auberge; la danse flamenco de l'auberge trouve un écho dans la conversation sur le voyage en Espagne; le tabernacle profané par les soldats français qui dévorent goulûment les hosties anticipe le reposoir de Saint-Joseph; la visite médicale de Richard Legendre redouble celle de Foucauld; le jeu de domino du préfet répond au poker de l'auberge; l'autruche qui traverse la chambre de l'insomniaque apparaît à la toute fin du film. La présence des animaux dessine un fil rouge: argyronète, mygale, dessinées par la fille de Foucauld; poule, autruche dans la chambre des Foucauld; animaux empaillés sur le dessus de la cheminée de l'auberge —pie, hibou, singe, renard—; chien caressé et pigeon tué par le poète; animaux du zoo —casoar à casque, rhinocéros, otarie, hippopotame, éléphant, vautour, ours brun, ligre, autruche—. Autant de rimes internes qui révèlent, sous l'arabesque capricieuse, la présence d'une structure qui n'est pas sans rappeler les lois énoncées par Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*.

Le principe de répétition est renforcé par celui de la symétrie. Ainsi le premier préfet arrêté au cimetière retrouve-t-il en toute aménité un second préfet, induisant la situation curieuse de deux préfets de police. Sont-ils le double l'un de l'autre? Si le préfet dédoublé est interprété par deux acteurs différents, une même comédienne incarne sa sœur et son sosie. Le corps de jeune fille de la tante âgée de François de Richemond renvoie au corps intact de Doña Elvira à l'ouverture du tombeau. Foucauld déchire en deux moitiés la carte postale de la basilique du Sacré-Cœur —on peut interpréter le geste, de la part de Buñuel, comme un affront envers un édifice religieux construit pour effacer la mémoire de la Commune de Paris—.

Dernier principe: le renversement. Lors d'un dîner, raconté par le professeur d'anthropologie pour rappeler le caractère relatif des mœurs, les invités conversent aimablement autour d'une table, assis chacun sur un siège de toilettes, pantalons ou robe relevés, brochant avec délectation sur le thème des déjections corporelles, grimacent à l'évocation de la nourriture, et s'éclipsent, discrètement, pour aller manger dans une alcôve, inversant les opérations de l'alimentation et de la défécation. Renversement des fonctions corporelles dont on trouve un écho dans le récit du préfet sur sa sœur, décédée à la suite d'une colique du miserere, en rejetant les excréments par la bouche. Certaines facéties jouent sur des effets de recto-verso. Le chapelier nîmois masochiste enfiler un pantalon dont la découpe postérieure laisse ses fesses à découvert afin de mieux ressentir la violence du fouet; les élèves potaches épinglent une silhouette en papier au dos du professeur.

En jouant sur les principes de répétition, de symétrie et de renversement, en proposant une série de rimes internes, l'apparent coq-à-l'âne narratif se révèle obéir à une règle du jeu qui rappelle l'art de Raymond Roussel. On sait que l'écrivain a bâti son œuvre sur un Procédé dont il est l'inventeur. Partir d'une phrase dans laquelle chaque mot peut se prêter à un double sens pour écrire un conte qui relie le premier sens de la phrase au second. Disloquer une expression par homophonie — la comptine *J'ai du bon dans ma tabatière* devient *jade tube onde aubade*— pour former une chaîne de mots qui deviennent des éléments du récit. Autrement dit, un jeu de contraintes par torsion du langage. «Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phoniques».⁷ Si le matériau du cinéaste n'est pas strictement linguistique —mais les mots d'esprit abondent dans *Le Fantôme de la liberté*—, il répond lui aussi à une logique matricielle. La séquence d'ouverture napoléonienne expose nombres de thèmes et de motifs, à travers la profanation, la nécrophilie, la religion, le retour à la Loi, qui seront repris et exposés au cours du film. Ce travail formel reste, bien sûr, manifeste chez Buñuel, même s'il suppose une attention vigilante de la part du spectateur, alors qu'il est totalement effacé chez Roussel. La recherche des phrases matricielles par Jean Ferry dans le texte de Roussel s'est avérée impossible, voire chimérique.⁸ Mais la logique de permutation est commune à l'écrivain et au cinéaste. Je pense à la visite médicale de Foucauld, inquiet de ses insomnies et des apparitions nocturnes dont il est témoin. À son récit, le médecin reste sceptique, mais devient subitement intrigué lorsque son patient lui tend la lettre reçue pendant son sommeil, réalisant la prophétie de Coleridge. «Si un homme traversait le Paradis en songe, qu'il reçut une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil, il trouvât cette fleur dans ses mains... que dire alors?».⁹ Au moment où il s'apprête à la lire, il est appelé par son infirmière qui lui annonce qu'elle vient de recevoir un message l'informant de l'état de santé de son père. Le médecin se retrouve avec deux lettres entre les mains, il lit celle de son assistante et lui accorde son congé. En partant, l'infirmière reprend l'une des deux missives sans que nous sachions exactement laquelle. Permutation des lettres, ironique en un sens —le message reçu par Foucauld nous restera inconnu—, à la façon d'une énigme.

7 ROUSSEL, R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 2010, p. 23.

8 Cf. FERRY, J., *L'Afrique des impressions*, Paris, Pauvert, 1967.

9 Samuel Taylor Coleridge, cité par BORGES, J. L., dans «La Fleur de Coleridge», *Enquêtes*, trad. Paul et Sylvain Bénichou, Paris, Gallimard, 2006, p. 26.

Ontologie

La permutation des situations dramatiques n'est pas sans produire des écarts. Chaque reprise est source d'une différence. La séquence des cartes postales illustre à merveille ce processus. Alors que le spectateur est amené à penser qu'il s'agit d'images pornographiques par le caractère libidineux du personnage qui a glissé les cartes dans la poche de Véronique et la réaction de ses parents, pris de frénésie érotique à leur vue, il apparaît qu'il s'agit de simples clichés des monuments de Paris. Linda Williams a souligné combien le travail du film vise à créer de la différence dans le semblable, contrairement à la métaphore qui a la vertu de rapprocher des choses dissemblables.¹⁰ La séquence entière joue sur ce trouble ontologique. Rien n'est semblable à lui-même, les choses se dédoublent ou expriment leur contraire. Foucauld s'étonne que sa femme soit déjà de retour alors qu'elle n'est pas sortie. Elle lui fait remarquer qu'il ne la reconnaît pas dans la rue. «La mer n'est plus la mer», soupire-t-il à l'idée d'un séjour balnéaire. «Pourquoi un *check-up?*», s'enquiert-il, «il y a une expression en français qui signifie exactement la même chose: examen général». La tarentule *Lycosa* dessinée par sa fille est en fait une mygale. Les cartes postales sont rendues à Véronique comme si de rien n'était. Autant de signes d'une dissemblance au cœur des choses. On retrouve ce jeu dans l'ensemble du film. Les deux préfets sont-ils deux figures du même? «Saint Christophe n'est plus un saint», s'exclame le Carme. Aliette, la petite fille du couple Legendre, disparue de l'école, est en fait toujours là, occasionnant ce mot cocasse du commissaire —«Vous avez bien fait de l'amener, cela facilite beaucoup les choses»— alors qu'il s'apprête à organiser les recherches. Le tueur poète condamné à mort sort librement du tribunal et signe des autographes. *Le Fantôme de la liberté* déjoue les catégories de l'opposition et de la contradiction; il réunit les contraires en un seul objet.

Ce trouble ontologique est aussi propre à l'univers de Roussel. Le travestissement, le masque, l'hybridation, dont témoignent les spectacles des *Impressions d'Afrique* ou les cadavres jouant leur propre mort dans les serres réfrigérées de *Locus Solus*, manifestent une profonde ambivalence. Mais le jeu de la dissemblance est plus particulièrement au cœur des *Nouvelles Impressions d'Afrique*, publié en 1932. Dans ce long poème organisé en quatre chants, régi par un système de parenthèses allant jusqu'à cinq degrés d'inclusion, l'écrivain dresse la liste d'objets ou de

10 WILLIAMS, L., *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 183.

situations équivoques, de mots à double sens, des choses qui se ressemblent, qui rapetissent tout en restant semblables, qui forment une croix, qui se compensent, qui s'accordent avec bonheur, qui confondent le vrai et le faux. Traité de l'identité, selon Michel Foucault. Confusion généralisée qui invite à confondre

— à son clou mise, une bassinoire,
Pour un balancier mort, à revivre appelé;
ou
— Posé par l'escrimeur las, un masque isolant,
Pour un protège-orbite à remettre aux lunettes
D'un casseur de cailloux.¹¹

Cette attention aux effets de dissemblance, aux jeux d'échelle, qui traverse le poème de Roussel, est contemporaine d'une réflexion théorique en France chez des auteurs comme Louis Delluc ou Jean Epstein sur les puissances de la photogénie, envisagée comme un procédé de transfiguration du réel. La photogénie se caractérise par un double mouvement de ressemblance et de métamorphose. L'image cinématographique est à la fois mimétique et dissemblable. «La vue chancelle sur des ressemblances», écrit Epstein. «Cela n'est-il donc pas digne d'attention qu'à l'écran personne ne se ressemble? Qu'à l'écran rien ne se ressemble? Que chaque identité y réapparaisse avec d'autres traits, inconnus à l'œil humain?».¹² Epstein souligne, d'un côté, la difficulté de se reconnaître dans l'image, l'irréalité du gros plan, le caractère merveilleux des procédés comme le ralenti ou le mouvement rétrograde, et propose, de l'autre, d'utiliser le cinéma comme preuve juridique au tribunal. D'où le paradoxe d'un procédé contradictoire, entre ressemblance et déformation. Difficile de ne pas retrouver ici le trouble ontologique du *Fantôme de la liberté* qui repose lui aussi sur un principe de reconnaissance et de dissemblance. Les scènes des cartes postales ou de la petite fille disparue pourtant présente ne cessent de jouer sur les troubles de la reconnaissance. Le film tout entier repose sur un principe de désorientation dans l'espace par ses sautes narratives, dans le temps par ses ellipses, mais aussi par rapport aux personnes —les Carmes devenus joueurs de poker ou le tueur poète— ou affectant l'identité de la personne elle-même —le double préfet ou la tante âgée au corps de jeune fille—.

On peut s'étonner de cette référence à la notion de photogénie, totem théorique des avant-gardes des années 1920, à propos d'un film réalisé à 1974. Mais *Le Fan-*

11 ROUSSEL, R., *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1932, p. 97.

12 EPSTEIN, J., «La vue chancelle sur des ressemblances» [1928], *Écrits sur le cinéma I*, Paris, Seghers, 1974, p. 184.

tôme de la liberté fut reçu à sa sortie, ne l'oublions pas, comme un retour aux années de jeunesse surréalistes du cinéaste. Et la référence à Epstein n'est pas fortuite, puisque Buñuel fut son assistant sur *Mauprat* (1926) et *La Chute de la maison Usher* (1928) et publia en 1927 un essai, «Du plan photogénique», qui fait l'éloge du gros plan dans des termes proches d'Epstein, d'ailleurs cité dans l'article.¹³ Certes, la photogénie ne se réfère plus ici à la vertu du gros plan ou du ralenti; elle est convoquée au plan dramatique, comme si les personnages se débattaient dans les sortilèges de la dissemblance, à l'instar des situations trompeuses énumérées par Roussel dans ses *Nouvelles Impressions d'Afrique*.

Parodie

La passion de Roussel pour les images a souvent été relevée. Ses poèmes descriptifs dressent l'inventaire de miniatures —la vignette minuscule enchâssée dans un porte-plume (*La Vue*), une étiquette d'eau minérale (*La Source*), le dessin d'un en-tête de papier à lettres (*Le Concert*)—, scrutant chaque détail avec minutie. Il réussit le tour de force d'inclure au sein d'un paysage balnéaire la description d'images imprimées sur le seau d'un enfant sur la plage ou l'illustration figurant sur un rouleau de musique. Dans son roman en vers, *Les Noces*, découvert après sa mort, il insère dans le récit d'une croisière sur le bateau-mouche parisien ou d'une promenade au bois de Vincennes la présentation méticuleuse d'images trouvées —la page d'un journal ou une carte à jouer miniature—, à la manière de vignettes imbriquées dans un panorama.

Si l'on prête attention au décor du *Fantôme de la liberté*, force est de constater la présence foisonnante d'images en arrière-plan, qu'il s'agisse de tableaux, d'affiches, de dessins ou d'objets posés sur les meubles ou les dessus de cheminée. Buñuel aime l'image dans l'image. On peut citer les portraits et les paysages romantiques des appartements bourgeois des familles Foucauld et Legendre; les gravures chez le premier médecin; la nature morte et les estampes dans l'auberge; les affiches dans la salle de classe du commissariat; la reproduction de *L'Embarquement de la reine de Saba* de Claude Lorrain chez les amis du professeur; les toiles abstraites chez le second médecin; les dessins d'enfants qui décorent la classe d'Aliette; les dessins ferroviaires de la taverne; les tableaux de l'appartement du préfet; la carte de France dans la salle de classe de la police et celle de Paris dans le bureau du

13 BUÑUEL, L., «Du plan photogénique» [1927], *Le Christ à cran d'arrêt*, trad. Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Plon, 1995, pp. 146-151.

commissaire. À quoi s'ajoutent les nombreux objets disséminés dans le décor: l'horloge au centre du dessus de cheminée chez les Foucauld; les deux vases de porcelaine blanche dans leur chambre à coucher encadrant un buste; les animaux empaillés et les bassinoires de l'auberge; les deux potiches blanches de part et d'autre de l'aquarium du salon; les lampes métalliques et modernes du second médecin, etc. On peut aussi remarquer que la ligne de livres placés dans le secrétaire du salon derrière Foucauld, assis dans son canapé, est sensiblement la même que ceux placés sur une étagère dans le bureau du commissaire. La Gitane du paquet de cigarettes des joueurs de poker rappelle la danseuse de flamenco. Le film se plaît à présenter des rimes visuelles qui renforcent les échos entre les situations.

Mais quel est le statut exact de ces éléments de décor? Qu'il s'agisse d'un appartement bourgeois, d'un cabinet médical, d'une auberge de province ou d'un commissariat parisien, leur choix, dû au décorateur Pierre Guffroy, obéit à un typage sociologique manifeste.¹⁴ Est-ce pour autant leur seul rôle? Au-delà de leur fonction décorative, on peut déceler en effet un dessein plus poétique. Le statut ambivalent des cartes postales érotiques dans le film nous invite à regarder les tableaux et les objets du décor de façon soupçonneuse, à la façon des scapulaires et des médailles religieuses transformées en jetons de poker. Une image peut en cacher une autre, selon la leçon de Magritte. On décèle des signes troublants. Visible dès le générique, le *Tres de mayo* de Goya se retrouve de façon paradoxale et inattendue dans le bureau du commissaire de police. On pourrait multiplier les exemples. Les deux appartements bourgeois, les deux salles de classe, les deux cabinets médicaux semblent se répondre par un jeu discret de variations dans le placement des bibelots. Objets, tableaux et accessoires délivrent-ils un message symbolique précis? Rien n'est moins sûr. Ils fonctionnent davantage comme des signes vides, susceptibles de permutation, dont la présence insistante ne cesse de troubler. Chaque décor offre une panoplie de tableaux ou de bibelots qui frappent par leur banalité, leur caractère stéréotypé, et suggèrent un effet de trompe-l'œil. Les personnages circulent au sein d'un jeu de cartes. La parodie affleure en surface. On retrouve d'ailleurs le travail de la parodie dans le mélange des genres —comédie, drame, fantastique, policier—, le choix d'acteurs et de comédiennes familiers au cinéma français des années 1970 —le film de Buñuel se démarque assez peu en apparence des productions commerciales de son époque— et les intérieurs volontiers stéréo-

14 Pierre Guffroy (1926-2010) fut aussi le décorateur de Buñuel sur *La Voie lactée*, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Cet obscur objet du désir*.

typés. Un film peut en cacher un autre. Autant de traits qui rappellent aussi l'art de Raymond Roussel, épris de vaudeville et de mélodrame, reprenant et détournant les séries culturelles de son temps.

Carnaval

Lors de son séjour à Hollywood, le cinéaste dressa un tableau des situations narratives possibles au cinéma qui lui permettait, à la seule connaissance des éléments de départ, de deviner le récit complet d'un film.

Dans mes moments d'oisiveté, qui n'étaient pas rares, j'avais imaginé et fabriqué [...] un tableau synoptique du cinéma américain. Sur un grand morceau de carton, ou une planchette, je disposai diverses colonnes mobiles, à tirettes, faciles à manœuvrer. Dans la première colonne on pouvait lire par exemple *les ambiances*: ambiance parisienne, de western, de gangsters, de guerre, tropicale, de comédie, moyenâgeuse, etc. Dans la deuxième colonne on lisait *les époques*, dans la troisième *les personnages principaux*, et ainsi de suite. On comptait quatre ou cinq colonnes. Le principe était le suivant: à cette époque-là le cinéma américain obéissait à une codification si précise, si mécanique, qu'il était possible, grâce à mon système de tirettes, en mettant sur une même ligne telle ambiance, telle époque et tel personnage, de connaître infailliblement l'histoire principale du film.¹⁵

Le dispositif n'est pas sans rappeler les différentes machines inventées pour lire les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, notamment celle de Jacques Brunius, aujourd'hui disparue, qui disposait le texte en bandelettes.¹⁶ Il témoigne de l'intérêt du cinéaste pour l'art combinatoire et de son mépris pour les conventions du cinéma commercial. Il est loisible d'interpréter la logique narrative du *Fantôme de la liberté*, qui procède par des sauts imprévus entre les colonnes, comme un écho tardif et transgressif du tableau synoptique de sa jeunesse.

Cette construction par bifurcations et renversements participe de l'art du *carnaval*. Les exégètes ont déjà relevé l'importance du carnaval dans le cinéma de Buñuel.¹⁷ Il suffit de penser à la séquence de *La Cène* de *Viridiana* ou à *L'Ange ex-*

15 BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 160.

16 Lire FASSIO, J. E., «La machine à lire Roussel, ou la machine à lire les *Nouvelles Impressions d'Afrique*», *Bizarre*, n. 34-35, 1964, pp. 63-66. On pense au livre-objet de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, publié en 1961, offrant des languettes qui permettent au lecteur de composer des sonnets de façon combinatoire.

17 Cf. BIKANDI-MEJIAS, A., *El carnaval de Buñuel*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.

terminateur pour mesurer cette influence. Chacune des rencontres du *Fantôme de la liberté* repose sur une transgression de la Loi —inceste, nécrophilie, profanation, obscénités, licence érotique—, qui précipite le bouleversement de l'ordre social, la négation de la hiérarchie, la révolte logique, le retour des âmes des morts, propres à l'esprit du carnaval. Les personnages se heurtent à une limite morale ou juridique qu'ils outrepassent en s'affranchissant de l'autorité de la Justice, de la police, de l'État, de la médecine, de l'école, de l'Église. La fonction carnavalesque ne s'exerce pas seulement sur la nature des épisodes, mais sur la construction d'ensemble. Chaque situation est susceptible de se retourner ou de se renverser, voire de se contredire. La référence à Roussel insiste à cet égard. On connaît sa passion pour le carnaval. Son premier roman, *La Doublure* (1897), décrit le séjour d'un couple malheureux à Nice lors du Carnaval et propose un tableau détaillé sur trois mille vers des masques, des têtes de carton, des chars, en évoquant l'ambiance triviale de la fête, les pluies des confettis de plâtre, les facéties insolentes des participants. On peut citer également ses textes plus tardifs, *L'Inconsolable* et *Têtes de carton du carnaval de Nice* (1904). Mais sous la description des frasques turbulentes se devine un travail du signe. Roussel est fasciné par le caractère langagier des rébus du carnaval —pancartes, inscriptions, masques—, basés sur des tropes comme l'oxymore, la répétition, l'hyperbole.¹⁸ On retrouve ces figures dans le film du Buñuel, par exemple dans l'épisode de la tante âgée au corps de jeune fille —oxymore—, la double visite médicale —répétition— ou la recherche d'un renard par le tank des militaires —hyperbole—.

L'arbitraire du signe qui hante Roussel est présent chez Buñuel. L'écart entre les mots et les choses alimente les conversations. Dès l'ouverture, la bonne s'enquiert auprès de sa voisine de la définition du terme *paraphernalia*. «Qu'est-ce que c'est, le *paraphernalia*? C'est une herbe qui sent bon, c'est un chapelet?» Les jeux de langage prolifèrent. Je citerai le terme *néoplasie* utilisé par le médecin pour qualifier un cancer, le néologisme malicieux du gendarme —«Nous sommes de service à l'*artique échançrée moulinienne*»—, les définitions ambivalentes de la sainteté. Sans oublier les patronymes: si Foucauld peut évoquer le philosophe Michel Foucault, auteur d'un essai sur Raymond Roussel, Legendre rappelle l'historien Maurice Legendre dont les travaux inspirèrent *Las Hurdes*. De façon plus incongrue, le chapelier nîmois s'appelle Bermans —et non Rossetti, corrigé à la main sur le scénario: «Attention! Le Chapelier doit s'appeler M. Bermans. Sa compagne doit s'appeler Mlle Roseblum», soulignant l'importance du choix des patronymes—. D'où la fonction du langage, des tautologies, des quiproquos,

18 Cf. JENNY, L., «Le discours du carnaval», *Littérature*, n. 16, 1974, pp. 19-36.

comme fil conducteur de l'intrigue, qui confirme l'influence roussellienne. «On serait donc en droit de se demander si cette succession de scènes différentes n'a pas été obtenue par la combinatoire d'un nombre restreint de données initiales».¹⁹

Après avoir exprimé sa profonde lassitude —«J'en ai marre de la symétrie»—, Foucauld se lève de son canapé pour déplacer l'horloge sur le dessus de la cheminée. La scène prête à sourire. La phrase est l'une des rares répliques absentes du scénario, rajoutée au tournage. Foucauld est-il un avatar du cinéaste? En improvisant cette réplique, Buñuel nous livre-t-il un indice? Le cinéaste a toujours accordé en effet beaucoup de soin à la préparation de ses films. Ses tournages et ses montages sont connus, au dire de ses collaborateurs, pour leur brièveté et leur efficacité. À la lecture du scénario, on mesure d'ailleurs la fidélité du montage final au script. Buñuel a-t-il été lassé d'un excès de symétrie dans l'exécution de son film? Peut-on transgresser ses propres règles? Si le procédé roussellien donne lieu à l'invention d'un univers merveilleux, extra-humain, le monde décrit par Buñuel reste toujours rivé à la Loi. Les bifurcations narratives, les aléas des rencontres, le jeu du hasard semblent frappés d'un éternel retour, accusé par le caractère circulaire du film —le cri des Espagnols au générique manifestant leur attachement à la monarchie au point de renoncer à leur liberté résonne dans la scène finale du zoo—. *Le Fantôme de la liberté* apparaît à cet égard comme une réflexion, ironique et désabusée, sur la loi du récit et les paradoxes du libre arbitre.

Post-Scriptum

Le film de Buñuel sort à Paris en septembre 1974 alors que Dalí tourne à New York son hommage à Roussel.²⁰ Étrange coïncidence. Dans ce film réalisé pour la télévision allemande, il raconte un voyage imaginaire en Haute-Mongolie à la recherche d'un champignon hallucinogène. Les images, d'une rare beauté, sont tirées de vues microscopiques de taches d'oxydation d'un stylo-plume sur lequel l'artiste a uriné régulièrement. Si la référence à Roussel est continue chez Dalí, elle est absente, nous l'avons dit, chez Buñuel qui cite plus volontiers le marquis de Sade ou les écrivains naturalistes français de la fin du XIX^e siècle. Mais *Le Fantôme de la liberté* ne se prive pas d'allusions au surréalisme, ne serait-ce qu'à travers la figure du tueur poète rappelant la célèbre phrase de Breton: «L'acte surréaliste le plus

19 SAAD, G., «Un fantôme parcourt la langue, c'est le fantôme de la liberté», *La Licorne* [en ligne], Collection La Licorne, 1993 (<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=392>).

20 Lire BOFILL, J. et SALCEDA, H., *Dalí-Roussel. Paranoia crítica y cibernética textual*, Madrid, Libros de la resistencia, 2022.

simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule». ²¹ Et nous retrouvons Roussel, non seulement dans le principe de permutation et de dédoublement, mais dans la thématique incestueuse ou criminelle, si présente dans *Locus Solus*, l'esprit carnavalesque et la coprophilie, déjà épinglée par Dalí à propos des *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Le fantôme de Roussel hante *Le Fantôme de la liberté*. Comment interpréter cette présence latente?

Buñuel rappelle dans ses Mémoires que Dalí lui envoya des messages enthousiastes en 1966 pour l'inviter à une nouvelle collaboration. Ce à quoi Buñuel répondit par le proverbe espagnol: «*agua pasada no mueve molino*» (l'eau passée ne fait plus tourner le moulin). Peu après, lors d'un entretien à la presse, Buñuel déclara qu'il aimerait bien boire une coupe de champagne avec Dalí avant de mourir. Ce à quoi Dalí répondit: «Moi aussi, mais je ne bois plus». ²² Dialogue de sourds. Leurs messages croisés rappellent la substitution des lettres entre les mains du médecin. Buñuel a-t-il adressé, par le biais de Roussel, une lettre secrète à Dalí qui resta cachetée?

21 BRETON, A., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 78.

22 BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir...*, *op. cit.*, pp. 229-230.

ARCHIVOS/
DOCUMENTOS

Para una «autobiografía» de Luis Buñuel

Valentín Arteta Luzuriaga

NOTAS SOBRE EL AUTOR

Valentín Arteta Luzuriaga nació en Pamplona en 1915 y falleció en un accidente de tráfico en el puerto de Loiti (Navarra) en 1995. Fue un excelente conocedor de la lengua y la cultura francesa, jesuita y escritor que alcanzó en este ámbito cierta popularidad. Se licenció en Periodismo y en Teología, especializándose en Liturgia. Residió muchos años en Zaragoza, donde se hizo cargo de la publicación de la revista *Hechos y Dichos*. A comienzos de los años sesenta ya mantenía un estrecho contacto con Buñuel. En 1964 intervino como entrevistado en el documental *Cineastas de nuestro tiempo: Luis Buñuel*, dirigido por Robert Valey, comentando la vida y obra del cineasta que también participaba en esta película junto a los testimonios ofrecidos por Marx Ernst, Ricardo Urgoiti, Pierre Préver, Georges Sadoul o André S. Labarthe. En esta misma línea, Max Aub contó con Arteta para la colección de entrevistas con las que quería componer una biografía de Buñuel.¹ En su labor como escritor los intereses de Arteta fueron muy diversos, desde la historia (*El castillo y la villa de Javier: años del centenario 1552-1952*, publicado en 1952; *Aproximaciones al Nacionalismo Vasco en Navarra a través del Archivo Civil de Pamplona*, 1986), al arte (*Nuevos aspectos para comprender la figura de Ciga*, 1997). Colaborador habitual del diario *Deia*, participó y asistió con regularidad a la Semana Internacional de Cine Religiosos y Valores Humanos de Valladolid, el germen de lo actualmente es la SEMINCI. Estas actividades y sus vínculos con Zaragoza, fueron los que propiciaron su contacto con Luis Buñuel.

1 En la última edición de las conversaciones de Aub, a cargo de Jordi Xifra (2020), aparece como «Arteta Lusuviaga».

En una ocasión pregunté a Buñuel:

- Don Luis, ¿le gustaría escribir sus memorias?

- «¡No!».

- ¿Dictarlas?

- «Tampoco».

Yo vengo acariciando hace tiempo la idea de ir recogiendo lo que voy escuchando a Buñuel, a lo largo de las ya numerosas charlas y visitas, en una especie de «autobiografía dialogada». La empresa me parece pretenciosa. Además, difícil. Buñuel se pone en guardia, apenas ve que le preguntan en plan entrevista. Mi sistema ha sido conversar con él, largo y tendido y, después, fiado de la memoria, redactar unas notas en caliente de lo tratado.

Mis contactos personales con Buñuel han sido muchos a lo largo de los últimos años. Tengo anotadas unas cinco o seis de promedio al año, a partir de 1967, en que le conocí. En 1970 y 1971 puse en contacto con Buñuel a Manuel Alcalá, y le acompañé siempre que me lo pidió a visitarle. De estas entrevistas se ha beneficiado Alcalá para su libro. Aunque no lo parezca, por su cine agresivo, Buñuel es muy tímido y pudoroso. «Yo me azoro mucho. Hay cosas que me azoran, por ejemplo, que me observen, que me hagan fotos... Me han dejado un artículo de Villegas López, en *Sábado Gráfico*, titulado Buñuel y sus demonios. Villegas López es amigo mío y muy honrado... Pero no me gustan esos títulos... no he leído el artículo». Esto me decía el 11 de diciembre de 1971, en el Gran Hotel de Zaragoza. Y levantándose de la silla, después de una hora de charla, me dijo enérgicamente:

- «¡Vale, he hecho declaraciones para dos años!».

Cómo se inicia una de mis visitas a Buñuel

Tomo por ejemplo la del 5 de junio de 1971, en el piso 31 de la Torre de Madrid. Voy con Alcalá y Martín Cárdena, amigo mío.

- «¿Qué quieren tomar ustedes?», nos saluda. Y nos manda encargarse lo que queramos a la cafetería, porque no tiene nada que beber en el apartamento. Otras veces nos ha ofrecido el «buñueloni», un cóctel que él mismo prepara, con ginebra, campari² y martini *on the rocks*.

2 En puridad, es carpano, no campari.

Tenía en los labios un cigarrillo *Gitanes* apagado. Le ofrecí fuego. No aceptó, lo tiró y encendió otro nuevo.

Iniciada la conversación se encontró sentado enfrente de nosotros tres y exclamó:

- «Así no, que parece que me van a examinar...».

Reajustados los puestos se reanuda la conversación sobre los documentales acerca de Buñuel en diversas televisiones: el de la televisión alemana, pasado en Viena como presentación de *La Vía Láctea*; del de la mejicana dijo Buñuel que era muy malo. No le gustaban las preguntas que le hacían y entonces interrumpió y pidió: «¡Sáquenme haciendo algo!». Y se puso a hacer un cóctel. Y «después se lo montaron en escenas de sus films. ¡Horrendo!». El «mejor documental de televisión es el francés», que Buñuel vio en Venecia. Admitió que no estaba mal el de la RAI italiana.

Buñuel, palingenésico

Buñuel se está regenerando ocultamente a sí mismo. Cada film, diríamos, es una nueva generación de sí mismo, de su ideología, sobre todo la religiosa, que parece reproducirse encerrada en círculos concéntricos, sin apertura a las nuevas renovaciones.

Artística y filosóficamente se paró en el surrealismo y éste aflora en todo su cine. Religiosamente ha quedado marcado por la formación en el Colegio del Salvador, de Zaragoza, y las influencias recibidas en su juventud no han evolucionado al ritmo del tiempo. Su concepción del catolicismo es más bien tridentina que vaticanista —del Vaticano II—.

«Me gusta más Trento...», suele decir.

«Me gustan más los jesuitas antiguos que los modernos. Yo prefiero la Compañía antigua..., ¡aquella austeridad!». Decía esto mientras despotricaba contra las fotos de la revista *New York*, sobre unos jesuitas modernos que viven en pisos y, sobre todo, de un joven jesuita en traje de baño sentado con los pies sobre la mesa delante de un póster muy *pop*, de una chica semidesnuda. «En Europa hay más respeto, más dignidad, que en Estados Unidos» —Buñuel no deja pasar ninguna oportunidad de mostrar su poca simpatía hacia Norteamérica—.

A veces parece que se estancó en su vida de colegio, en su pubertad, y, echando mucho, en su primera juventud. Y, sin embargo, Buñuel ha leído mucho y de todo. A mí me prometió leer el *Nuevo Catecismo holandés*, que le regalé en cierta ocasión.

El día 1 de diciembre pasado le encontré preocupado por el milenario y la parusía, de la que estaba leyendo un libro. Reconoce que a la vejez están reviviendo con fuerza las vivencias de su niñez y que se siente volver a la infancia. «La infancia amable o trágica, siempre amable, a la cual se vuelve fatalmente».

Las clásicas hesitaciones de Buñuel

Me refiero a esa serie de contradicciones, tan propias del Buñuel de siempre, y a los titubeos del setentón.

Cannes 1971 le estimuló, y anunció su próxima película, que sería *Mater purissima*; después pensó en otra, cuyo guion creo ha hecho con Carrière, *El dulce encanto de la burguesía*.

El día 30 de noviembre de 1971 le encontré más frío que nunca a hacer cine. E incluso renunciando a contratos en blanco de un productor francés. Y entonces comenzaron las presiones de los amigos para convencerle a que se decidiera a hacer, por fin, una película. Pero Buñuel continuaba en su postura de duda, de miedo, *de síes y noes intermitentes*.

El día 1 de diciembre me dijo estas palabras, que pueden ser una explicación a sus hesitaciones:

«Vivo de recuerdos y me voy a dedicar a la oración... No me falta más que comer unas lechugas, solamente, para parecerme a un monje...» —Evidentemente el tono de voz y el gesto es de broma—.

- ¿Por qué no quiere hacer más películas?

- «Porque miro atrás y veo que no voy a ser eficaz, que ya no hay nada que hacer... Yo sé que lo que haga será algo dentro de mi línea y que gustará; estará mejor o peor, será de calidad inferior, pero sé que será bueno... Lo que no haré nunca es una obra que no me vaya, por ejemplo, *El Cid*, *El Quijote*...» —Aquí, Buñuel menciona una carta que ha recibido del alcalde de Zaragoza, proponiéndole hacer un film para celebrar el bimilenario de la ciudad. Le ha contestado amablemente que no, que haría falta un capital de millones de dólares; por tanto, es irrealizable, fuera de que reconoce, además, que el tema no le va—.

Dejando esto entre paréntesis, lo dicho antes recoge el temor del artista, que ha triunfado, al fracaso, y puede explicar muchas cavilaciones y hesitaciones de Buñuel.

También las explica el cansancio. Le cansa «buscar actores, escenarios naturales, vestuarios...». Y como está en todos los detalles «no tiene años para este traje». «Me siento cansado», termina enfáticamente.

Al fin, el 2 de abril me anuncia, en carta desde París, que el 15 de mayo empieza a rodar *Le charme discret de la bourgeoisie*.

Colegio, niñez, «mater purissima»

Colegio, infancia y devoción a la Virgen son algo inseparables en Buñuel. Por eso Buñuel quiere resumir su vida en una especie de película autobiográfica, centrada en el mes de mayo, en el Colegio del Salvador.

A partir de Cannes 1971, en que anunció que iba a hacer *Mater purissima*, he hablado muchas veces del tema con Buñuel. El día 30 de noviembre pasado me dijo que no tenía nada escrito sobre el guion, pero sí pensadas muchas ideas. Me llegó a confesar que si no hubieran derribado su colegio haría un film inmediatamente. «Aunque no importa, añadió, me bastaría el Colegio del Sagrado Corazón», sito junto al derribado Colegio del Salvador. «Con tal que haya pasillos y patios y clases... da igual, o si no el cuartel que se ve desde el apartamento de la Torre de Madrid (que me mostró en cierta ocasión); faltarían las acacias y el perfume. Pero todo se puede hacer en cine...».

No deja de ser sintomático que Buñuel compare su colegio a un cuartel, aunque no sea más que materialmente. Lo malo es que, cuando se refiere a la disciplina férrea de sus tiempos de colegial, parece añorar la vigilancia y ambiente un tanto cuarteros de su vida de colegio: «No hay derecho, decía con ocasión de una de sus últimas visitas al Colegio del Salvador, aquí no hay disciplina. Los chicos campan por sus respetos, van, corren y vienen sin vigilancia...». Eso de sentirse vigilado se le quedó muy grabado, «pues recuerdo que para ir sencillamente a los aseos había que pedir permiso, salían de uno en uno, al toque de la campanilla del inspector, otro vigilante les inspeccionaba en la esquina y otro en la puerta del urinario».

«La amistad particular era muy perseguida. Si te parabas a jugar o a hablar con otro, te ponían de plantón».

Así se comprende que Buñuel se fuera del colegio, porque estaba harto de tanta vigilancia y disciplina, «que me gustan tanto ahora».

A pesar de ello tiene buenos recuerdos del colegio, mejorados por el tiempo. Esto no quiere decir «que lo pasara bien, no le gustaba estudiar geometría y había que hacerlo».

La disciplina «impuesta» le parece bien «ahora». De acuerdo con esto, Buñuel ha educado a sus dos hijos, «con amor y libertad», pero como un tirano. Tirano quiere decir, explica, «que había que entrar en casa a tal hora, comer a tal hora...».

Conservo en mi diario un arsenal de recuerdos infantiles de Buñuel, de los que supongo va a estar esmaltado su film autobiográfico.

El film partiría de un hecho y día muy concreto, «por ejemplo, el tres de mayo» —«Yo arranco en todos los films de un hecho concreto»—. Arrancaría del ejercicio de las «Flores» y del clásico «ejemplo» leído por Ignacio Mantecón, revestido de sobrepelliz, como el sacristán, con el canto del «Dios te salve María, acompañado al armonio desde un local junto a la capilla...» —Aquí canta la melodía, que recuerda perfectamente—.

En junio de 1971 no tenía más «ideas sobre el film», pero se ve que poco a poco ha ido madurando el plan. «*Mater purissima* requiere un largo plazo para un ocio como yo...».

En noviembre pasado hablaba ya de un posible actor. «Yo busco un niño de ciertas condiciones», me dijo. Otra vez me dio a entender que le parece apto, para encarnar a Buñuel niño, Dominic Guard, el infantil protagonista de *El mensajero*, de Losey.

Además, me enseñó Buñuel una foto de Rommy Schneider, con unas letras de la actriz, en francés, ofreciéndose para hacer un papel en el film, y nada menos que el de la Virgen.

En el film saldrán los Padres y profesores con sus nombres propios, como el Padre Navas, «mi confesor, gran entomólogo», del que recibió Buñuel la afición por los insectos.

«No estudié con él, pues era profesor de sexto curso».

Otro es el Hermano Miró. De este Hermano, catalán, «alto, fuerte, en la tribuna alta, y ex guerrillero carlista...», Buñuel habla con frecuencia, e incluso reproduce frases suyas como diálogos del film:

- «Póngase de rodillas, póngase...».

Castigaba muchas veces, «con los brazos en cruz, y un libro en cada mano».

Le echó de clase dos veces y le sorprendió el Padre Prefecto, que se paseaba en el pasillo del piso principal y vigilaba las clases de 4º, 5º y 6º —«había seis o siete clases»—.

Buñuel se pasó de «plantón» casi todo el último año, junto a la barandilla, sin jugar, y si hacía algo me decía:

- «¡Vuélvase a la paret! (terminado en *t*, al estilo catalán). ¡Vuelva!».

Por faltas «más bien dinámicas» le hicieron comer de rodillas una vez o dos, en ocho años de colegio. En este tiempo vio comer así a cinco compañeros. —Llama la atención que los Padres de aquel tiempo condenaran a sus alumnos a comer de «pícala», una de las penitencias cuaresmales y de viernes que se usaban en los comedores de la Comunidad—.

«Al Hermano Miró le llamaban a otra Brigada a poner orden. Pues tenía fama de fuerte. Había estado en la guerra carlista. Por esta cualidad era el designado por los chicos para jefe contra la revolución popular. Los alumnos decían que los jesuitas guardaban armas en un pabellón anexo al colegio. Tenía unas ventanas con rejas, que, como a D. Quijote se le antojaban gigantes los molinos, a nosotros nos parecían aspilleras para poner fusiles».

Las secuencias del film se van sucediendo en la conversación.

El Colegio del Salvador estaba «separado por una calle del Colegio del Sagrado Corazón, al que iban las niñas bien de Zaragoza». Los chicos «malos» del colegio hablaban entre sí, «y yo me unía a ellos», de que había un subterráneo por donde pasaban los padres a ver a las monjas. Aquí, Buñuel empieza a construir la escena con su clásica socarronería: «dos niños hablan:

- Mira, ahí está el subterráneo... —*Flash*: Los Padres pasando por el subterráneo; se corre una puerta automática, aparece el subterráneo... y al otro lado les esperan las monjas: una mesa llena de botellas... y la Madre Superiora les invita—».

Se ve que Buñuel bromea al escribir esto y la orgía final:

- «Esto no lo haría... porque es una burla directa, y la burla directa no me interesa». No faltará una secuencia sobre los Ejercicios Espirituales: «Hacíamos Ejercicios en octubre, cuando las hojas amarillean y caen. Cuatro meditaciones diarias, en silencio todo el día, infierno y castidad: ante Herodes el libidinoso Cristo no levantó la vista».

La primera borrachera y síntomas de violencia

Un martes santo, unos amigos invitaron a Buñuel «a la taberna del Velódromo, que estaba frente a la puerta del colegio, a la izquierda del puente sobre el río Huerva, que venía de la Facultad de Medicina».

Se bebieron una botella de aguardiente. Después de la misa del colegio se sintió indispuerto. ¿Era su primera borrachera? Su Padre «le castigó a no ir a Calanda a tocar el tambor. Pero al fin le perdonó. Y el miércoles santo me fui».

Buñuel cuenta a continuación este primer brote de violencia. Un día envió un billete manuscrito a los M. con el siguiente desafío: «Esperadme al salir en la puerta, que os rompo la boca». El Padre Prefecto envió el «documento» al padre de Buñuel con esta apostilla, al dorso del papel de las notas: «Su hijo está demostrando sus instintos de violencia». —Buñuel guarda en su casa de Méjico estos papeles—.

«Los M. eran hijos de un industrial trapero. Eran mediopensionistas». Aquí, Buñuel habla de las diferencias sociales, que también «describirá en el film».

«Había tres clases de alumnos: los ricos, que eran internos; los menos ricos, pero ricos, que eran mediopensionistas, y los externos, que había a patadas, hijos de albañil... A estos otros los despreciaban».

El detallismo de Buñuel llega hasta señalar la hora de entrada en el colegio, las siete y media, y de la Misa, a las ocho menos cuarto.

Aficiones y repugnancias de Buñuel

A Buñuel le gustaba mucho la música de niño. A los trece años iba a los conciertos y gozaba con la música. «En Zaragoza se anunciaban los conciertos de la Filarmónica en octubre para marzo».

Esto prueba su fina sensibilidad.

Señal de su inocencia infantil es la repugnancia por el pecado sexual. «Le daba mucho horror el pecado sexual con mujeres. Ese Luisito X. anda con mujeres, porque tenía unos granitos en la sien, granitos de juventud», comentaban de un chico. Y aquí, Buñuel alude a otro condiscípulo, M., «El número uno del colegio...

¡Bueno! ¡Le hubieran salido los colores de oír esto!».

La devoción a la Virgen

Otro síntoma de esta «vuelta» a la infancia es cómo ha quedado Buñuel «marcado» por la devoción a la Virgen. No ahorra ocasión para hablar de Ella, y siempre con sumo respeto.

El día 20 de mayo de 1971 coincidió en el Festival de Cannes con los miembros del jurado de la OCIC.³ Su presidente, Bonneville, canadiense, le preguntó si pensaba hacer un film sobre Jesucristo:

- «De Jesucristo, no; de la Virgen, sí».

Le gusta la figura de María «frente a la disolución de costumbres y promiscuidad sexual, tan repugnante, y que es la muerte del amor. Frente a esto, la Virgen es muy simpática, como ideal de pureza».

- «La Virgen —me dijo el 3 de junio de 1971, en Zaragoza— es la sublimación del amor llevado al sumo de la pureza».

Por esta extraña asociación de ideas, libre e irracional, mecanismo al que dedica Buñuel las horas del insomnio —está en la cama nueve horas, duerme siete, las otras dos las dedica a ese juego del subconsciente—, va unido en su recuerdo a la Virgen el mes de mayo y la eclosión de la pubertad en primavera.

«En el mes de mayo había azucenas y flores y se daba una especie de efervescencia sexual», me dijo. «Esta sublimación del amor en la pubertad es asexual, por tanto incapaz de sugerir un pensamiento malo o feo. Ahora bien, a esta pureza de María rodea todo el mundo pasional de la pubertad».

La película *Mater purissima* es «la sublimación de la Virgen», me dijo Buñuel el 30 de noviembre pasado. «La Virgen es el prototipo de la mujer, el arquetipo de la madre. La madre para el hijo lo es todo: lo trae al mundo, le da de mamar... Pero pronto el niño empieza a oír de ella prohibiciones —no hagas esto—, lo cual deja en él, según los psicólogos, huella y complejos para siempre. La Virgen, en cambio, es la madre siempre buena, acogedora, perdonadora, comprensiva... El film arrancararía de lo real, de lo que se hace en el colegio cada día, a todas horas, a lo ideal, a la Virgen, como símbolo de pureza. Me atrae mucho la Virgen».

3 Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC), también conocida como Organización Católica Internacional del Cine, fue una asociación internacional católica dedicada a la difusión de los valores cristianos en el cine.

En medio de la explosión de la sensualidad, el amor puro a la Virgen llenó la infancia de Buñuel, porque «la pureza me atraía».

La pregunta brota espontánea: ¿Por qué esa veneración de Buñuel a la Virgen?, le he preguntado algunas veces. No busquemos explicaciones de reviviscencia de la fe perdida. Es un mero mecanismo psíquico. Buñuel, «el increyente», asocia sencillamente el personaje de María a sus vivencias del colegio; por ejemplo, «el perfume de las acacias».

«La Virgen es la sublimación del amor puro del niño, que es asexual», el ideal dentro del «conflicto entre el amor puro y la brutalidad sexual inicial». «Respeto tanto a la Virgen porque es un recuerdo de mi infancia».

Buñuel quiere, además, «rehabilitar» a la Virgen, pues cree que después del Concilio «se la considera menos y está en decadencia». Yo suelo decirle que la Virgen no ha «caído», sino que el Concilio ha querido poner las cosas en su sitio.

Hay otra explicación a este marianismo de Buñuel, la reacción contra el film de Louis Malle, que vio en Cannes en mayo de 1971, *Le souffle au cœur*.

Buñuel estaba «escandalizado sobre todo del libro, mucho más fuerte que el film ¡Vaya madre! No quisiera que fuese mi madre». De los hermanos del niño protagonista decía «que había que meterlos a trabajos forzados», del ambiente colegial comentaba: «Ese no es mi colegio... Y el confesor... (¿homosexual...?) ¡no es jesuita!». «Malle estudió en los jesuitas y en los Carmes».

Comentando con Buñuel, en Madrid, las sonrisitas de Malle a propósito de su proyecto *Mater purissima*, contra el erotismo de *Le souffle au cœur*, Buñuel terminó:

- «Sí, ya he dicho a Malle: contra tu Mater p...ísima, yo voy a hacer mi *Mater purissima*».

Madrid, 1917

Abundan los recuerdos y detalles de Buñuel sobre su vida de estudiante en Madrid. Se instaló en la Residencia de Estudiantes y trabó amistad con Lorca, Alberti y R. G. de la Serna.

Forzado por su padre, que por lo visto quería dedicar a Luis al cultivo de sus fincas en Calanda, comenzó la carrera de ingeniero agrónomo. «Después de tres años de calabazas para ingresar, se dirigió al arabista Asín Palacios para que conviniera a su padre de que le dejara comenzar los estudios de Historia Natural, que

tanto le gustaban desde el Colegio». Hizo dos años de Historia Natural, con Bolívar. «Le gustaban los insectos mucho desde el Colegio, pero le interesaban no científicamente, sino biológicamente», dice él. Con todo, parece que la Historia Natural es, para Buñuel, como un hobby, pues la carrera que terminó fue la de Filosofía y Letras, en la que es licenciado.

Al recordar su período de Madrid, Buñuel suele hablar de la Generación del 98 y de la del 25 o del 27 según se quiera numerar. «Iba a las tertulias de la Generación del 98, como uno más, con Morente». Trató a Ortega en grupo, en la *Revista de Occidente*, con ocasión de unas conferencias que dio Buñuel en la Sociedad de Cursos y Conferencias, de la Residencia de Estudiantes. Pasó siete films mudos, de vanguardia, entre ellos *Entr'acte*, de René Clair, considerada como la obra más importante surrealista, y *Rien que les heures*, del brasileño Cavalcanti, una escena, solamente el sueño, de *La fille de l'eau*, de Renoir, un film de Krasanof⁴ y pequeños cortos científicos alemanes, como muestra de la técnica cinematográfica. «Se veía salir una bala de un cañón, una pelota que cae o un vaso que se rompe en el suelo... y todo acompañado por un piano. Y delante del piano un explicador, que se coloca delante de la pantalla, como un maestro al lado del pizarrón».

Asistían Juan Ramón y Ortega, quien dijo que «si tuviera veinte años se dedicaría al cine». Frecuentó el grupo de «*La Gaceta Literaria*», con quienes fundó el primer cine club de España y de Europa. Conoció y trató a todos los escritores y artistas de la Generación del 27, o del 25, a la que él pertenecía ideológicamente.

En el libro de Aranda hay una foto en la que están, con los Buñuel, Alberti, Neruda, García Lorca, Rafael Sánchez Ventura, financiador de *Tierra sin pan* al tocarle la lotería, Pepín Bello, colaborador de *Un perro andaluz*. «Sobre todo fui amigo de García Lorca», Buñuel suele decir que en la Residencia de Estudiantes de Madrid se «entendían muy bien aragoneses y andaluces».

—De García Lorca cuenta que poco antes de estallar la guerra civil, por miedo a lo que iba a pasar y para estar más seguro se fue a Andalucía, donde encontró la muerte: «Si se hubiera quedado en Madrid, se hubiera salvado». De él dice que «era un pésimo dramaturgo, pero muy buen poeta lírico».—

4 Desconocemos quién puede ser este cineasta, aunque a la vista de otros errores que contiene la entrevista y que hemos corregido, podría tratarse perfectamente de una confusión al hacer la transcripción. Es bastante probable que Buñuel se refiriese a Dimiti Kirsanov, cuyas películas fueron distribuidas por Pierre Braunberger, quien también se hizo cargo de la distribución de las obras de otros autores de vanguardia de la época entre los que se contaban Jean Renoir, Cavalcanti, Man Ray y, a partir de 1929, Luis Buñuel.

París, 1925

Buñuel no fue un refugiado político en París. Se exiló a sí mismo, voluntariamente, en busca de aires de libertad. Buñuel dice que se fue «porque se ahogaba en España». «Se instala en París con el pretexto de trabajar en el Institut International de Cooperation Intellectuelle. Obtuvo el puesto de secretario de un departamento cultural, dirigido por Eugenio D'Ors».

En París se definió su vocación por el cine. Llama la atención que Buñuel, con su carrera de Filosofía y Letras, no se haya dedicado a escribir. El suele decir que «es un mal escritor, porque tiene obsesiones de forma y estilo, y duda sobre cada palabra y frase que escribe», pero es «un buen argumentista y estructurador, incluso de los diálogos». Ahora «lamenta no saber escribir, pues en su soledad se dedicaría a ello, y se valdría por sí sólo» —Alude a la necesidad de recurrir siempre a la colaboración de un buen escritor para redactar los guiones—.

¿Cuándo despertó en Buñuel la afición al cine?

Cuenta él que el año 23, en Madrid, iba con García Lorca, Bello, Alberti, Dalí... al cine «a ver los grandes cómicos Keaton y Ben Turpin, por los tipos, por las situaciones». Pero el cine era para ellos «como un modo de pasar el rato, para llevar a la novia». Todavía «no tomaba el cine como un medio de expresión, no lo creía capaz de decir nada serio, nada importante».

En París vio, en Le Vieux Colombier, una película de Fritz Lang, *Las tres luces* (*Der müde Tod*), sobre la lucha del amor contra la muerte, que determinó su vocación por el cine. «Le impresionó», sobre todo, «una escena del principio. Le encantó un individuo que llega con una capa negra y los muertos». Y comenzó a pensar «que el cine era algo más que para ir con la novia». «Y dejó todo por el cine». «Todavía no pensaba en el surrealismo».

Cuenta Buñuel que *Juana de Arco*, de Dreyer, «le emocionaba». Como anécdota cuenta que quiso actuar de extra en este film y guardó cola para ello, pero justamente «cuando faltaban dos puestos para llegar a él cerraron la taquilla». Por esta coincidencia el recio rostro de Buñuel no aparece en los impresionantes primeros planos de Dreyer. Esto era antes de haber vestido el hábito monacal en *Mauprat*, de Epstein. Como ayudante de dirección de este film inició su carrera profesional. —Entre sus pinitos como actor recuerda que en su film *Él* «iba a actuar de monje, pero que al fin se retiró». Saura lo hizo verdugo en *Llanto por un bandido*, «pero sólo aparece en los títulos. La censura lo cortó, porque los ahorcados eran personas

conocidas por su significación política»—. ¿Influyó Epstein en Buñuel? Dice él que «el contacto con Epstein (que representaba en el cine *l'esprit nouveau*), fue una manera de acercarme a un buen cineasta».

Su madre se oponía a que se dedicara al cine y «hubiera preferido que ejerciera su profesión». Pero el señor Palá, notario de la familia, la convenció de que «el cine era ya una profesión digna».

En 1931, a raíz del éxito de *La edad de oro*, pasa una breve, como improductiva temporada en Hollywood, contratado por la Metro Goldwyn Mayer. «Le hicieron un contrato especial de seis meses de prueba: Usted no sabe técnica, tendrá que cambiar». «Debía de estar un mes en cada sección».

Muy propio de Buñuel el plante que por entonces dio a Greta Garbo. Estaba la estrella trabajando en el plató, Buñuel «entró al estudio y ni la miró, se hizo el desentendido».

En 1931 vuelve a España. De 1933 a 1935 realiza doblajes para Paramount en París. En Madrid produjo y supervisó varios largometrajes en Filmófono. «Su madre puso capital en el negocio». Dice Buñuel «que fue productor ejecutivo y que artísticamente influyó indirectamente, pues aceleraba el trabajo, mandaba cortar cosas... Era una especie de dictador del estudio. Los films los hacían otros... Le obedecían a él, por ejemplo, Sáenz de Heredia. Luis Marquina...». El director era Ricardo Urgoiti y el jefe de publicidad Enrique Herrero.

Buñuel habla de su presentación, como realizador de cine, ante el público de Madrid. Pasó en el Royalty, en sesión de 11 de la mañana, *Un perro andaluz*, presentada por E. Giménez Caballero y presenciada por Ortega y Gasset. Además, presentó al público de Madrid *La edad de oro*, también presenciada por Ortega y G. Lorca. «Sacó 700 duros, para pagar los portes y las aduanas».

Buñuel cuenta que Agustín de Foxá, en su novela autobiográfica *Madrid, de corte a checa*, recoge dos acontecimientos clave en el deslinde de campos entre izquierdas y derechas: la proyección de *La edad de oro*, en el Palacio de la Prensa, «a la que asistían intelectuales y damas de izquierda», y el mitin de la Comedia, donde hablaron Ruiz de Alda, García Valdecasas y José Antonio Foxá, que es el protagonista José Félix, asistía a la proyección desde una platea, y hace esta sabrosa descripción: «Vibraba en el telón de plata la última cinta de Buñuel. Aquel hombre de aire abrutado y encrespado cabello había fotografiado el subconsciente. Todo era turbio, como entre incienso, gasas de sueño o fondo de mar, alcobas lentas de solteras, con tormentas en los espejos de tocador y una pesada vaca lechera con cencerro sobre

el edredón de la cama nupcial, simbolizando el aburrimiento. Y escorpiones en la costa de la isla, en cuyos acantilados cantaban, entre el viento y las gaviotas, unos esqueletos revestidos de obispos, con báculos recargados y mitras sobre calaveras».

«En los descansos hablaban de Freud, de Picasso, de los amigos de París». «Asistían Alberti, Neruda, Bergamín y María Zambrano, Rivas Cherif y Margarita Xirgu». ⁵

Surrealista y revolucionario, 1930

Buñuel pasa por ser el portavoz de la revolución surrealista en el cine, con sus obras representativas *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Tenía treinta años cuando hizo este film. «A los treinta años empezó el período propiamente más maduro de su vida». Se declara plenamente surrealista. Comparando el dadaísmo con el surrealismo dice que el dadaísmo es amoral, mientras que el surrealismo es inmoral.

«El surrealismo era un movimiento moral poético de destrucción de todo lo anterior y de creación de un modo artístico nuevo». Buñuel se define: «Soy corrosivo, pero no pretendo hacer nada corrosivo». Resulta que sin quererlo ni pretenderlo «es corrosivo a posteriori». Cita a Bretón: «La belleza será corrosiva o no será», y añade: «El humor será corrosivo o no será». «Por eso tengo humor, y si resulta mi humor corrosivo a posteriori, yo digo ¡adelante!...».

Él, que defiende la libertad absoluta de expresión, se siente molesto cuando coaccionan su libertad. Comentando lo incómodo que se sentía tan vigilado en el Colegio, añade (30 noviembre): «ahora bien, esta coacción de la libertad se siente siempre. El comunismo y el surrealismo también coartan la libertad».

- ¿También el surrealismo?

- «También. Si un surrealista escribía un artículo en un periódico burgués, los pontífices de la escuela lo excomulgaban».

En esta época de los años 30 «era muy revolucionario, pero una cosa es ver la revolución de lejos, marginada, y otra de cerca, como en 1936». «El acontecimiento que más le impresionó fue la guerra civil».

Por estas fechas hizo *España leal en armas* y fue enviado al extranjero como supervisor de producciones sobre la guerra civil. Buñuel dice que se limitó a «hacer el montaje de los documentales y reportajes que recibía».

5 FoxÁ, A. de, *Madrid, de corte a checa*, San Sebastián, Librería Internacional, 1938, pp. 158-166.

Buñuel se define como destructivo «teóricamente», en la práctica actúa de otro modo. Cuando la quema de conventos, en 1931, quiso venir de París a «quemar el Museo del Prado, por ir contra la cultura».

- ¿Pero si usted es muy culto?

- «Sí, por desgracia, porque mis padres me dieron una cultura y una carrera...».

Quiso quemar la copia de *Un perro andaluz*, pero Bretón y sus amigos le disuadieron, «porque era un contrasentido, no vamos a quemar nuestras cosas, quememos las de los otros». Y añade: «Ahora mismo pondría una cerilla a *Tristana*. Me basta con que haya gustado a mis amigos. Prendería fuego todas mis películas y después a todas las cinematecas». «Estoy contra la sociedad».

Su familia

- ¿Qué recuerdo guarda usted, don Luis, de su padre y de su madre?

- «De mi padre, buen recuerdo. De mi madre, que era muy buena, porque siempre que iba a Zaragoza le pedía dinero y me lo daba. Ella financió *Tierra sin pan*».

Es muy agradable asistir con Buñuel a una tertulia familiar con sus hermanos, Conchita y Leonardo, en casa de este último en Zaragoza, comiendo pan y queso y bebiendo vino tinto. O en Calanda, con María, Alicia y Margarita. A Alfonso, el arquitecto, no le conocí.

Todos los hermanos de Buñuel son de acusada personalidad y se merecen un libro, titulado «Los Buñuel» o «Los hermanos Buñuel».

Buñuel habla raramente de sus hermanos. De quien más le he oído hablar, tal vez porque es su secretaria, cuando viene a Madrid, es de Conchita, a la que describe así: «Muy sensible y delicada, un poco extremosa en sus resoluciones».

Le he oído hablar con frecuencia de su mujer e hijos.

Su mujer es francesa, de Lille, durante la Primera Guerra Mundial le tocó vivir en territorio ocupado por los alemanes. Su infancia fue muy azarosa. «No hizo más que los estudios primarios».

«Mi mujer es antintelectual, no tiene nada de intelectual. De una familia alto burguesa de Lille, que estuvo presa de los alemanes en la guerra del 14. La conocí cuando tenía ella quince años. Yo soy diez años más viejo que ella. Le gusta el cine. No

le gusta viajar y ahora no quiere acompañarme». «Esto me huele a divorcio», añade Buñuel en un tono evidente de broma.

«Ahora se ha quedado en Méjico, ensayando el papel de viuda».

Alguna vez me ha dicho Buñuel que en casa hacen vida por separado, incluso duermen en habitaciones distintas. Se casó con ella en París, en 1933.⁶ Se comprometió con ella, ante la ley, y la ha sido siempre fiel.

«Yo me he adaptado muy bien a Méjico. Me gusta mucho Méjico. También ella está aclimatada a Méjico».

Después describe Buñuel algunos detalles de su peregrina vida familiar: «En mi casa no nos felicitamos el santo, ni el cumpleaños. No nos decimos los buenos días ni las buenas noches. Cada uno se levanta de la mesa cuando quiere y se va a la cama sin decir nada. Me molestan las felicitaciones de Navidad. Algunas son de amigos y me traen sus buenos recuerdos, pero la mayoría son comerciales (anuncian turrón o aparatos de cocina). Los anuncios como éste: “¡Atención! ¡Gracias por habernos hecho caso!”, dirigidos en general, no me gustan. No me agradan las felicitaciones de Pascua ni por mi santo. No contesto a ellas».

Esto no quiere decir que no le guste la Navidad. Guarda muy buen recuerdo de la Nochebuena en su casa: «La Nochebuena es lo que más me gusta, con el frío teórico que debe hacer, la nieve... El día de Nochevieja, por el contrario, me acuesto a las nueve, como todos los días...».

Tiene dos hijos. El mayor, Juan Luis, es francés, y está casado con Joyce. El pequeño, Rafael, es americano. Están bautizados. A Juan Luis «lo bautizó mi madre a traición y no me supo bien». Rafael fue bautizado «con consentimiento de Buñuel, por deseo de sus padrinos, Rosita Díaz y Juan Negrín».

La amistad y el amor

Buñuel cultiva la amistad y es fiel y cordial con ella. Y así como es desconfiado con los desconocidos, con las personas de su simpatía se encuentra a sus anchas, como un pez en el agua.

Esto lo observé en una reunión que tuvo Buñuel con los jóvenes jesuitas de *Reseña*, en la casa de Pablo Aranda, de Madrid, el día 6 de diciembre pasado. Tomó unas

6 Buñuel contrajo matrimonio con Jeanne Rucar en París el 23 de junio de 1934.

copas y contestó con verdadera simpatía a todas las preguntas. Estuvo cordial, como suele.

Al salir, le dije:

- Los jóvenes jesuitas han descubierto al otro Buñuel, al humano..., totalmente diferente del que aparece en su cine.

- «El feroz, el blasfemo, comentó Buñuel con humor, pero yo no caigo en la cuenta de que lo soy...».

- El sádico, añado yo. Y pregunto: ¿Por qué refleja tanto en su cine el sadismo y el masoquismo?

- «Lo hago para divertirme, porque me hace gracia. En nuestra civilización técnica no me gusta más que el arte cristiano».

Al pasar en coche, camino de la Torre de Madrid, por el antiguo cementerio de la Sacramental —hoy, convertido en parque—, Buñuel alude a sus recuerdos de estudiante, en Madrid. Venía con frecuencia a este cementerio con sus amigos. Le daban unas pesetas al portero y les dejaba entrar.

- «Allí estaba enterrado Larra...».

Parece ser que a Buñuel le gustan los cementerios. En París se hospeda en la Residencia de Aiglon, que da sobre el cementerio de Montparnasse.

En la conversación surge la descripción que hace, su hermana Conchita, de una visita con Buñuel a un cementerio.

- «Sí, me gustan los cementerios. Pero no soy necrófilo. Mi hermana es un poco novelera. Tiene mucha imaginación, es muy sensible, y la más literata de las hermanas».

Buñuel rodea a sus amistades de una especie de culto a la muerte. Al decirle yo que había muerto el P. Valls S. J., compañero suyo de Instituto, con quien terminó el bachillerato en Zaragoza, comentó:

- «¡Qué pena! No lo sabía. Pasaré a mi lista de muertos. Tengo una lista con 360 nombres de amigos difuntos o gente con quien he tenido contactos humanos, o que se me han hecho simpáticos. Mi mujer me dice: «¡Eres un sádico!». No, es afecto. Si no fuera por esa lista me olvidaría de ellos... Además, tengo otra lista de vivos, unos 50, a los que pondría en la lista de los muertos...».

Del amor, Buñuel, habla menos que de la amistad. Anoto, en estos apuntes para una autobiografía dialogada de Buñuel, esta sentencia que le oí: «La consecución inmediata del amor diluye el amor».

Buñuel enjuicia sus films

Suele decir Buñuel que no ha visto sus films dos veces. Por eso resulta más admirable ver cómo se acuerda de todos los detalles de la gestación y realización de sus películas.

Divide sus obras en dos grupos. El primero está formado por aquellas películas en las que ha dicho lo que piensa y siente.

- «Solamente me expreso y digo lo que quiero en las películas propias, hechas sin atosigamiento ni necesidad económica».

- ¿Qué películas, de las suyas, le gustan más?

- «A partir de *Viridiana* me gustan todas, son buenas todas».

En el segundo grupo de películas, Buñuel incluye las de su época comercial.

- «Las hice por necesidad. Cobraba 2.000 dólares».

Y aquí suele recordar lo que cobró por *Los olvidados*.

- «Por *Los olvidados* cobré 2.000 dólares y el 12 por 100 de distribución». Siguiendo su teoría de que más vale pájaro en mano..., percibió por adelantado 1.000 dólares, en concepto de tanto por ciento de distribución. Y añade con tono lacrimoso: «Luego ha dado mucho dinero...».

El 10 de diciembre de 1971, le fui leyendo, en el Gran Hotel de Zaragoza, su filmografía. Buñuel fue calificando sus films y esmaltando la conversación de recuerdos sabrosos.

Un perro andaluz (1929). «Me gusta». Alude a su trabajo de limpiar córneas de saltamontes, con Cándido Bolívar, en Madrid, para hacer microfotografías para Ramón y Cajal. ¿No será un recuerdo de estas faenas científicas la secuencia de *Un perro andaluz* de cortar la córnea de una ternera?

L'Âge d'Or (1930). «Es la película que más me gusta, por el estado de ánimo que tenía a los treinta años. Me gustaba yo a mí mismo. Ahora prefiero la serenidad de la vejez». De este film he hablado frecuentemente con Buñuel. El día 17 de junio,

por ejemplo, me dijo, en Zaragoza: «Ataco a la sociedad actual burguesa, a sus estructuras, al concepto que la burguesía tiene de la religión y de la iglesia...». Con esta observación, Buñuel parece curarse en salud de la acusación de blasfemo e irrespetuoso.

- «Lo que quiero es fastidiar a la burguesía. Estoy contra esta sociedad».

Es conocido el revuelo que armó el film el día de su estreno en París, en el Studio 28, de Montmartre.⁷ Las invectivas debieron de ser brutales contra Buñuel. Pero él no se ofendió.

- «No me ofendo nunca. Los críticos escribieron artículos feroces, llenos de insultos: que era un extranjero miserable, que corrompía a la juventud francesa, hablaron de complejo anal...».

Buñuel está encantado:

- «Estábamos orgullosos, los surrealistas. Era un honor para nosotros que nos atacasen. Lo horrible hubiese sido que nos hubieran alentado. Por cierto, el que más me combatía apareció muerto en una casa de prostitución».

En Londres se pasó *La edad de oro* en 1955, en el National Film Theatre. Se pasó doce veces. Todo el mundo se reía. Gustó, excepto a una señora, que dijo que era repugnante.

Raramente Buñuel alude a sus recuerdos técnicos. Me dijo que él «en este film empleó, por primera vez en el cine, la voz pensadora, sin abrir los labios, en un diálogo de cama, pero en el jardín».

Tierra sin pan (1932). La hizo «con mucho cariño. Con los cinco mil duros que le dejó su madre.⁸ No estaba sonorizada. La sonorizó en París durante la guerra. La República española la prohibió en España y que se proyectara en Europa».

Cuenta Buñuel que tuvo con el doctor don Gregorio Marañón, presidente del Patronato de las Hurdes, una entrevista muy violenta. Le presentó el film y le pareció horrible y poco verídico.

⁷ *La edad de oro* se estrenó en privado en el palacete que los Vizcondes de Noailles tenían en la plaza de los Estado Unidos, en París, donde ofrecieron varios pases a comienzos de julio de 1930. A partir de aquel momento fue fraguándose el escándalo, que estallaría ostentosamente con el estreno público de la película el 28 de julio de 1930 en el Studio 28.

⁸ Arteta mezcla los recuerdos, pues Buñuel nunca dijo esto de *Las Hurdes, tierra sin pan*, sino de *Un perro andaluz*.

- «Usted ha visto las Hurdes Bajas, contestó Buñuel, porque yo he visto pueblos sin pan...».

«Y fue prohibido por la República».

El día 30 de noviembre de 1971 Buñuel visitó las Batuecas, con Fernando Rey, recordando los tiempos y recorriendo los caminos en que filmó *Tierra sin pan*. A la vuelta me contaba su viaje. Su visita al monasterio, restaurado ahora ya, que él conoció en ruinas y quiso comprar el año 36, «para instalar en él una especie de convento para monjes laicos, para sus amigos franceses... Pero vino la guerra... Ahora viven en él unos carmelitas de clausura, enamorados de San José, al que ponen como remedio de todos los males».

- «El mundo está perdido, nos decía el Superior, el remedio es oración y penitencia».

- «De acuerdo, comenta Buñuel con su habitual socarronería, si los tres mil millones de hombres hacen oración y penitencia todo se arregla, pero vaya usted a convencerlos a todos...».

Gran casino (1946). «No me interesa...» Pertenece a las películas que Buñuel llama «alimenticias» —porque «le daban de comer»—.

- «He procurado siempre no infringir mi línea. Era una película banal. Dentro de mil películas banales es de las peores».

Yo le digo que en estas películas comerciales he encontrado algunos hallazgos técnicos. Aquí, Buñuel alude a un recurso técnico que en la época causó sensación, «un tango de Lamarque, ponía siempre el pie en la misma sílaba. Rodé la escena con dos cámaras que se movían en dirección contraria, primero horizontal y después vertical».

El gran calavera (1949). «Infecta. El libreto era de Torrado, es decir, de un escritor malo. Una comedia tonta. Pero gracias a ella pude hacer *Los olvidados*».

Los olvidados (1950). «La hice en veinte días, pero anduve seis meses viendo, bien vista, la vida de los barrios pobres, los jacales (chozas) y tugurios. Costó setenta mil dólares (unas trescientas mil pesetas) y dio mucho dinero...».

Susana la perversa (1950). «La pusieron en Francia. Es menos mala que el *Casino*, pero sigue la línea de las películas alimenticias».

La hija del engaño (1951). No le gusta nada. «Banalísima».

Subida al cielo (1951). «No es de las malas, me gustó bastante».

Una mujer sin amor (1951). «Nada».

Él (1952). «Buena... Se inspiró en el amigo que le ayudó a financiar *Tierra sin pan*».⁹

El bruto (1952). «Regular. Hay detalles buenos».

Cumbres borrascosas (1953). «Podía haber sido la mejor de mis películas. El reparto fue fatal. El *scénario*, el mejor».

La ilusión viaja en tranvía (1953). «Nada. No me interesa».

El río y la muerte (1954). «Regular».

Ensayo de un crimen (1955). «Bien. Me gusta. Barata, la hice en veintitrés días. De un solo decorado hacía varios, cambiando cortinas, sillones...».

Cela s'appelle l'aurore (1955). «Me gusta».

La muerte en este jardín (1956). «Podría haber sido buena. La segunda parte no está mal».

Nazarín (1958). «Me gusta».

La fiebre sube al Pao (*Los ambiciosos*) (1959). «Mala. Aquí tuve menos libertad».

La joven (1960). «Bien. Me gusta. Empecé a tener libertad a partir de *Nazarín*».

Viridiana (1961). «Buena. Original». Buñuel cuenta el origen del título, como un recuerdo de su infancia y del Colegio. «En Carnaval solíamos hacer la vela al Santísimo, por turno, como desagravio. En los ratos de espera leí, en la *Hormiga de oro*, que había una Santa llamada Viridiana. Luego vi en el Espasa que esa Santa llevaba consigo las insignias de la pasión: la cruz, la corona de espigas y los clavos. Y llamé al film *Viridiana*, que no tiene nada que ver con el tema de la película».

Cuenta también que la idea de *Viridiana* se debe a los recuerdos eróticos de su infancia: «A los catorce años quería poseer a la Reina María Cristina, que era muy guapa. Era un deseo puro, platónico. Era, además, un deseo imposible. Como en *Viridiana*, ella es joven, él viejo; ella sobrina, él tío; ella religiosa... Él no podía tenerla».

9 Probablemente sea de nuevo un error de transcripción, pues Ramón Acín fue fusilado en 1936. Lo que se ha documentado hasta la fecha es que la película se inspiró en el libro de carácter autobiográfico *Él*, de Mercedes Pinto y también en un proyecto presentado al MoMA titulado *Psicopatologías*, en el perfil de su cuñado y en algunas de las experiencias del propio Buñuel hombre celoso.

La coincidencia de la recogida del perro con la de los mendigos es fortuita. Buñuel vio un perro amarrado debajo de un carro y le dio lástima.

«Improvise una escena en el film, para Paco Rabal, con este diálogo:

Rabal. -¿Por qué lleva usted el perro así? ¡Pobrecito! ¿Por qué no lo sube usted arriba?

Carretero. -Porque arriba no es para los perros, sino para las personas.

Rabal compra el perro. El carretero se lo vende, diciendo:

Carretero. -Aunque usted mejore la situación de ese perro no remedia a tantos perros como hay por esos mundos de Dios, más desgraciados que éste».

«Viridiana no sabe a qué dedicar la casona que hereda». A Buñuel le parece que «dedicarla a recoger prostitutas es muy barato como recurso artístico. Entonces decide dedicarla a recoger mendigos. Pero le dicen a Viridiana:

- ¿Qué remedias con recoger a esos pocos mendigos, habiendo tantos abandonados por ahí?

La coincidencia de ambas frases es meramente casual».

Respecto a las irreverencias que algunos encuentran en la navaja-crucifijo y en quemar la corona de espinas, Buñuel se defiende diciendo que «todavía venden esas navajas en Albacete y el quemar las cosas benditas se recomendaba más que el tirarlas».

El ángel exterminador (1962). Buñuel tuvo el proyecto, en 1957, de hacer un film con el título «Los naufragos de la calle Providencia», obra de teatro «que iba a hacer Bergamín», quien autorizó el título. Por fin, en 1962, la llamó *El ángel exterminador*; «nombre de una secta mormónica que se dedicaba a matar liberales.¹⁰ Había otra secta parecida, que se llamaba El Apocalipsis». Para las escenas de magia aprovechó los grimorios, «son libros de magia y brujería, de hechicería y diabolismo, como si dijéramos de patología de Paracelso. Los ritos con palabras hebreas, que se reproducen en el film, según el libro, hacen venir infaliblemente al demonio. En efecto, añade Buñuel con su clásica guasa, el diablo se apareció».

10 De nuevo debe tratarse de un error de comunicación o de transcripción porque *El ángel exterminador* era una sociedad secreta ultracatólica auspiciada por la monarquía durante el reinado de Fernando VII. Se menciona en dos obras de Benito Pérez Galdós, *Un voluntario realista* y *La Fontana de oro*, que Buñuel conocía muy bien ya que formaban parte de su biblioteca personal. Concretamente en *La Fontana de oro*, Galdós describe las actividades de los serafines de *El Ángel exterminador*, una agrupación clerical ultracatólica que al grito de «¡Viva la religión y mueran los masones!», abogaba por reinstaurar la Inquisición y matar liberales.

Fiel a su constante de revivir recuerdos de la infancia, en *El ángel exterminador* Buñuel revive «el miedo que le daban en Calanda, de niño, las misas de corpore presente, con el Dies Irae».

Buñuel describe así la angustia del film: «Los encerrados en una habitación, espacio pequeño, y durante un tiempo de duración indeterminada, y difícilmente de medir en absoluto, después de salir de la casa y cantar el *Te Deum* prometido, en la iglesia, certifican que tampoco pueden escapar. Se ven cerrados en un espacio mayor, pero encerrados al fin».

Le journal d'une femme de chambre (1963). Mirbeau, autor de la novela que le inspiró el film, «no me gusta nada», dice Buñuel. Es curiosa la observación que hace Buñuel sobre otro libro del mismo autor: «El libro contra los jesuitas no es malo, *nos* pone regular».¹¹ Y bromea sobre su proyecto de meterse jesuita, pero *lego...*; como siempre he sido muy aficionado al escándalo, daría un escándalo».

Simón del desierto (1965). «La dejé sin terminar por falta de dinero». No quiere terminarla. En cierta ocasión me dijo cómo la terminaría, pero lo dejo para otro capítulo, pues me apartaría demasiado del tema al contarlo ahora».

Buñuel suele decir que «a los dominicos les gusta *Simón* y no les gusta *La Vía Láctea*. A los jesuitas les gusta más *La Vía Láctea*».

Belle de jour (1966). «El libro es infecto, un folletín, y siendo un folletín hice que tuviera otra elevación, otra significación. Mezclar la realidad con la fantasía. Encontré el huevo de Colón».

La Vía Láctea (1968). «Ha dado dinero. En Francia ha ido mejor que *Tristana*».

Tristana (1969). «Cuando termino una obra nunca me quedo contento. Debo contrastar mi opinión con un contemplador imparcial. Ahora me he reconciliado, me he quedado contento con *Tristana*. Tanto verla, pensarla y corregirla me aburre. Es la misma película vista cien veces. La confrontación con la opinión de los demás me anima. Saber que impresiona, que gusta, me agrada, y la veo con ojos de más simpatía».

Hablando de *Tristana* brota espontánea la teoría de Buñuel sobre el erotismo:

- «No me gustan los lugares comunes... dar besos al estilo que los dan. Si no se prodigaran tanto en el cine, tal vez los pusiera yo...» —Aquí me cuenta una anécdota de

11 Se trata de la novela *Sébastien Roch*, que Octave Mirabeau publicó en 1890.

Gerard Phillippe y María Félix, que contaré en otro capítulo, pues ahora nos apartaría del tema—. Buñuel sigue fiel a su teoría del erotismo subterráneo.

- ¿Hay surrealismo en *Tristana*?

- «No puedo desprenderme de él. Aunque no sea un animal irracional, siempre soy instintivo. El final no tiene explicación». Yo se lo quise buscar. Es como si Tristana, recordando su vida, en el resumen final, se dejara llevar de la venganza, no llamando al médico y dejando morir así a don Lope. No agradó a Buñuel esta explicación.

«El *flashback* final, comenta, no es un recuerdo de Tristana, sino que lo puse yo porque no quería terminar el film con un crimen».

Buñuel habla de su última película

Una entrevista con Buñuel siempre es interesante, sobre todo cuando acaba de terminar su último film.¹² Ha trabajado en el rodaje del 15 de mayo al 13 de julio. Y ha terminado el montaje tres días antes de lo previsto.

He pasado con Buñuel dos horas en el Hotel L'Aiglon, del Bd. Raspail, el día 13 de agosto. Desde la ventana de la suite se contempla el cementerio de Montparnasse.

- «Hace quince años que vengo a este hotel, dice Buñuel, abriendo la ventana para que se despeje el humo de la habitación. Y mirando al cementerio de Montparnasse, añade: en vez de ver un muro veo un jardín». Descorcha una botella de champagne Paul Bara, de las veinticinco que le regaló Stéphane Audran.

- «Tome una galleta, me dice llenándome medio vaso, y agítelo para quitar el gas, y cómase la galleta para que haga algo en el estómago». Después me contó cómo un eclesiástico, don (Dominus) Pérignon, del siglo XVII o comienzos del XVIII, es el inventor del champagne».

- Es usted una enciclopedia viva, comento yo.

- «Alcohólica, de vinos, etc.», responde él.

Así se ha creado un clima favorable para una conversación amistosa. Y yo entro suavemente en el tema que me interesa: el último film de Buñuel, *Le charme discret*

12 En el momento de la edición de la revista, agosto-septiembre de 1972 su última película era *El discreto encanto de la burguesía (Le charme discret de la bourgeoisie)*, que obtuvo el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en la edición de estos premios celebrada en 1973. Justamente ahora y con este número de *Buñueliana* celebramos el 50 aniversario de este galardón.

de la bourgeoisie, cuyo título castellano era anterior, *El dulce* [sic] *encanto de la burguesía*.

Me han dicho que el film va a ser su mejor película. ¿Es cierto?, pregunto.

Buñuel no asiente y yo objeto a los que esto dicen que difícilmente será mejor que *L'Âge d'Or*, o *Los olvidados*, o *La Vía Láctea*.

- «La idea del film, dice Buñuel, se me ocurrió hace dos años. El punto de partida es este: Seis personas intentan cenar seis o siete veces. Pasa algo y no pueden cenar. Esto no se nota en el film. Pero si el film fuera esto sólo sería una tontería. Hay ocho sueños y se ven dieciocho muertos. No se mata más que uno, pero se ven dieciocho cadáveres. Son espectros». Y continúa Buñuel: «Está más en la línea de *El ángel exterminador* que en la de *Tristana* o *Los olvidados*...».

- Por tanto, ¿es un film completamente surrealista?, pregunto yo.

- «Hombre, responde Buñuel, completamente surrealista, no. Es de tendencia surrealista. Una película muy personal, de las más personales mías». Buñuel lo define como un film «serio, dramático, una comedia dramática». Y añade: «La película es normal, no es política, ni doctrinal, ni racional. Es fantasía. Dentro de un contexto absurdo puede pasar cualquier cosa. Por ejemplo, hay un obispo-obrero».

Hasta ahora se conocían sacerdotesobreros. Buñuel ha inventado el obispo-obrero. Pero después de escrito el guion, el P. Peña le dice que en Francia hay dos obispos-obreros. Pero éste es uno muy a lo Buñuel, como se ve:

- «Buscan un sacerdote que dé la absolución a un moribundo, sigue Buñuel. El obrero, que es obispo, se da a conocer como sacerdote. Antes de absolverle reconoce en el moribundo al asesino de sus padres, a quienes envenenó con arsénico. Le da la absolución (en francés, con la fórmula actual, que se la dio el P. Peña) y después el obispo le levanta la tapa de los sesos de un tiro. Así, termina Buñuel, le abre las puertas del cielo, pero se venga de sus padres».

Y añade más detalles del film:

- «La policía es francesa, los militares son franceses, el coronel de caballería fuma marihuana. Se habla mal de los Estados Unidos (¡Qué raro en Buñuel!). Un brigadier martiriza a un estudiante para hacerle declarar...».

- «En el guion los uniformes eran impersonales, de un país occidental cualquiera. Pero el productor del film me dijo: ¡No! Quiero que sean franceses. Resulta que yo

era más conservador que el productor. Yo no quería poner ningún país determinado en el lugar de la acción. Los ocho oficiales franceses fuman marihuana... Y termina: «En Francia esto lo acepta la censura».

Pero el productor le dijo a Buñuel: «No me importa que sean franceses. Y si me prohíben el film, mejor... No me importa jugarme el dinero».

- He leído, le pregunto, que los productores franceses pusieron el veto a Lola Gaos.

- «No es cierto, contesta Buñuel, yo no pensé en Lola Gaos. Si trabaja Fernando Rey es porque desempeña el papel de un embajador de un país imaginario, y debe hablar el francés con acento extranjero. Por eso permitieron los franceses que trabajara él, solamente».

- Y entonces, ¿por qué Amparo Soler Leal?

- «Sólo aparece unos momentos. Es uno de los cadáveres, termina Buñuel. Y añade: es un film cien por cien francés, en espíritu y en todo. Definitivamente no es coproducción española. Ya podrá verlo usted cuando lo pasen en el sur de Francia».

- ¿Le gusta a usted la película?

- «Unas cosas sí y otras no. No me gusta el guion. Tiene que ver con la película, porque es más o menos lo mismo. Pero he cambiado en el rodaje bastantes cosas. Tiene diecisiete mil metros. Una película francesa ordinariamente tiene cuarenta mil. Sólo he tirado cinco minutos. Yo todo lo que ruedo lo empleo».

Max Aub

Después hablamos de Max Aub, recientemente fallecido. Buñuel no está muy impresionado por su muerte. Si Max Aub podía hablar de Buñuel, también Buñuel tiene algo que decir de Max Aub, pero lo hace con su acostumbrada discreción.

- «Su libro, comenta, hubiera sido muy interesante, porque era un pretexto para dar una época».

A juzgar por las personas a quienes Max Aub interrogó, su intención era reconstruir la época de los años veinte.

Le recuerdo a Buñuel que Max Aub vino a Zaragoza a hablar conmigo de su parte. Después de la conversación me dijo Aub: «¿Cuándo encontraré un cura que hable mal de Buñuel?».

- «Eso es humor de Max Aub, dice Buñuel». Le continúo contando que tuve la debilidad de pasar al magnetofón de Aub los tres cuartos de hora de charla que Buñuel había grabado, por excepción, en el mío. Max Aub comentó: «Esto me lo guardo. Y si ahora no puedo usarlo, cuando se muera Buñuel...».

- «Eso es humor». Fue el único comentario de Buñuel. Y termina pensando, más o menos, lo que iría a decir Max Aub: «Es más interesante contar la parte negativa de una persona que la positiva. Lo negativo se presta más...».¹³

En este momento llega Alcalá, que nos sirve más champagne. Y seguimos hablando de *Charme discret de la bourgeoisie*.

- ¿Ha podido influir su sordera en la constante de no poner casi música en sus películas de la última época?

- «No, contesta Buñuel. Lo hago expresamente. En *Charme discret* he puesto música en el salón de té, un terceto tocando mal a Schubert».

-¿Cuándo se quedó usted sordo?

- «El oído derecho lo perdí haciendo ejercicios de tiro, en Zaragoza, con Tomás Pelayo, el 32 ó 33. La explosión de un fusil Mauser, en un lugar cerrado, con las ventanas cubiertas, dañó mi tímpano. Fui a ver al doctor Tapia y me dijo: Hay que operar, si no esto irá a más. Pero no quise. Más tarde, hacia el año 44, empecé a notar que no oía por el otro. Evidentemente esto ha influido en mi concepción social de la vida. Y ha influido, sobre todo, en el aislamiento de mi vida. Pero el no poner música en las películas es consciente, no es consecuencia de mi sordera».

Otros detalles para su autobiografía

Habla de sus tiempos de la Residencia de Estudiantes de Madrid:

- «Tenía cuatro amigos, sobre todo, Lorca, Dalí y Pepín Bello, residentes, y Alberti, que no era residente. Formábamos un grupo muy unido, de unos diez amigos. Hacíamos excursiones a Toledo... Pero, sobre todo, esos cuatro eran mis amigos...».

Buñuel no quiere responder a mi pregunta, indiscreta, de cuánto ha cobrado por

13 Max Aub quería escribir un libro sobre Luis Buñuel utilizando distintas conversaciones que mantuvo con el cineasta y testimonios de muchas de las personas que le conocieron. Se han ordenado y transcrito los materiales y las entrevistas que realizó Max Aub en distintas publicaciones, la más reciente y en la que se incluyen todas las entrevistas es AUB, M., *Buñuel, Todas las conversaciones*, edición de Jordi Xifra, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

esta última película. La conversación deriva a la parte crematística. Buñuel repite lo que me dijo en cierta ocasión, y que ya publiqué en «Reseña».

- «No creo en el mañana. Más vale pájaro en mano que cien volando. No voy nunca al tanto por ciento. Si hubiera ido al tanto por ciento ya tendría seiscientos mil dólares por *Belle de jour*. Las películas que han dado más dinero, en proporción con lo que costaron y con lo que yo cobré, han sido *Robinson Crusoe* —cobré cinco mil dólares— y *Los olvidados* —cobré dos mil dólares—».

Buñuel divide así las etapas de su vida: «Catorce años en París, siete en Estados Unidos y veinte años en México».

Estados Unidos

En esta ocasión hablamos de la película alemana *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1936). La montó en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York, antes de los acontecimientos de Pearl Harbour. «Eran veinticuatro rollos y quedó en diez. Si hubiera sido montador de oficio, dice Buñuel, no hubieran tardado tanto. Como yo no entendía alemán, me ayudó una señorita alemana, para que en el montaje hubiera continuidad en los discursos de Hitler, Goebels, etc.».

El Monje

- ¿Por qué vendió usted a Kyrrou los derechos de su guion sobre *El Monje*?

- «Era una película que tuve gran ilusión en hacer. Pero cuando un guion no se hace en seguida, me parece que ya está hecho, no me interesa. Claudia Cardinale, hace cinco años, hubiese sido el tipo de actriz que me interesaba para este film. La novela era el libro de los surrealistas. Yo la leí el año 30».

Posible influencia de Man Ray

- ¿Conocía usted las películas surrealistas de Man Ray?

- «Sí, responde Buñuel, pero eran películas más bien fotográficas. Man Ray era pintor y fotógrafo surrealista». Aquí recuerda Buñuel cómo «en una *première*, en el Studio des Ursulines, de París, presentó su *Chien andalou* con *Les Mystères du Château de Dé*, de Man Ray. El castillo era más bien una abadía sobre una colina, en Hyères, cerca de Toulon, perteneciente a Noailles» —que por lo visto se había constituido en mecenas de los surrealistas—.

Proyectos no realizados

- «Tuve el proyecto de hacer *La femme et le patin*, pero no la hice, cuenta Buñuel. Tenía el guion, pero el productor me propuso a Brigitte Bardot y a Cary Grant. B. B. era un manojito de huesos, no me gustaba. Y Cary Grant, haciendo de señor andaluz, tampoco. Yo propuse a Mylène Demongeot y a Vittorio de Sica».

- «Otro proyecto que me interesaba era *Hijo de flauta*.¹⁴ Pero no la hice». «Para *Los seres queridos* ya tenía los actores contratados. Pero el productor, norteamericano, no pudo encontrar dinero y no se hizo».

Estos comentarios brotaron al ver, en la filmografía del libro de Freddy Buache,¹⁵ incluidos los proyectos de Buñuel.

Buñuel va al cine

El año 1971 me dijo en Cannes que pensaba volver al festival al año siguiente, porque «quería ver cine, para que no le sucediera lo que alguna vez, que su ayudante de dirección le decía, ante una realización técnica, que él creía nueva, que eso ya lo había hecho fulano».

En efecto, ha vuelto a Cannes 72, pero sólo estuvo tres días, antes de empezar el rodaje de *Charme discret*. No le gustó lo que vio. Sí le gustó mucho, *Roma*, de Fellini.

- «De *Roma*, comenta, me gusta la plástica. No tiene contenido, pero de color es maravillosa. Ha costado muchísimo dinero, pero Fellini tiene talento. Se ha hecho construir para el film una autopista de trescientos metros. Las secuencias de los italianos, de la autopista, de las prostitutas y de la moda eclesiástica, me gustan. Ridiculizan el culto romano, parece ser que al Papa no le ha gustado, pero por encima de la pompa, queda la verdad de la Iglesia».

Buñuel escribió a Fellini una carta de felicitación.

- «La respuesta de Fellini, comenta, ha sido exuberante. Comienza: Carísimo Luigi..., y termina: io te ambragio...». Me pareció una pretensión pedirle copia de las

¹⁴ Se refiere a *Ilegible, hijo de flauta*. Luis Buñuel y Juan Larrea escribieron la primera versión de este guion en los primeros meses de 1947.

¹⁵ BUACHE, F., *Luis Buñuel*, Lausanne, La Cité, 1970.

cartas, pero hubiera sido interesante para el lector esta correspondencia Buñuel-Fellini.¹⁶

Al decirle yo que al llegar a París, en la Gare de Montparnasse, vi cómo estaban preparando una secuencia del film que está rodando Zinneman sobre de Gaulle,¹⁷ con la fachada de la antigua estación reconstruida, una tribuna delante, llena de banderas francesas, la cruz de Lorena y retratos del general, policías de verdad, con metrallera, falsos militares con quepís..., comenta Buñuel: «Los americanos gastan mucho dinero. También Fellini. Gastaría en *Roma* no menos de cinco millones de dólares. Stanley Kubrick más». Y aquí da su juicio sobre *La naranja mecánica*, que ha visto en París:

- «Es muy buena. Es una alegoría de nuestra época. Tremenda. Muy fuerte, sobre todo el comienzo. Alegoría del sexo y la violencia de nuestra época».

Tuve curiosidad por saber por qué esta película le gustaba a Buñuel. Y me fui a verla. En efecto, *A clockwork orange* contiene todos los elementos destructivos y anarquistas, tan caros a Buñuel. Me explico que le agrada. Porque Kubrick ataca todas las estructuras de la sociedad, incluida la familia, de las cuales el hombre está, y estará, prisionero fatalmente. La primera parte es más instintiva e intuitiva, la segunda, más teórica e ideológica, en la expresión hablada del escritor y del ministro, que manejan a Alex para servir a intereses que ignora. El alegato contra la sociedad es realmente, empleando el calificativo de Buñuel, «tremendo».

El film de Juan Luis Buñuel

- ¿Qué piensa usted del film de su hijo Juan Luis?¹⁸

- «Es un film extraño. Una casa de campo donde ocurren fenómenos inexplicables».

- ¿Ha recogido Juan Luis la antorcha de manos de Buñuel?

- «No, responde Juan Luis, (que ha llegado al hotel para acompañar a su padre a cenar con unos amigos), yo hago un cine propio, mío. Mi película es completamente amoral. La he titulado *Lune coquelune*, como el título de la canción de niños».

16 La correspondencia que por estas fechas mantuvieron Fellini y Luis Buñuel forma parte del Archivo Buñuel que custodia Filmoteca Española. Algunas de estas cartas están trascritas y traducidas en EVANS, J. y VIEJO, B., *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 673 y 675.

17 Zinneman, F. (Director). (1973). *Chacal (The Day of the Jackal)*. Coproducción Francia-Reino Unido, United Artist.

18 Se refiere a *Cita con la muerte alegre (Au rendez-vous de la mort joyeuse)*, dirigida por Juan Luis Buñuel en 1973.

- Su padre me ha dicho que es una película barata.

- «Sí, responde Juan Luis, ha batido el récord de película barata en Francia. Cien millones de francos antiguos».

Me promete pasarme la película cuando esté terminada.

La conversación final recae sobre *Jesucristo Superstar*.¹⁹ Todos coincidimos en que es un movimiento fanático. Precisamente se pasa en París, actualmente una película que ridiculiza el fanatismo de este movimiento, la publicidad que se le hace, sus canciones... Se titula *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, de Jean Yanne.²⁰ Tal vez este sea el mayor interés del film.

Despedida

Buñuel se marcha a México a principios de septiembre. No asistirá al estreno de *Charme discret*, el día 15. No le interesa. No le gustan esos ruidos.

- «Dieron ahora, me dice, un festival de mis películas en Fiesole. Me han invitado. Ni he contestado. ¡Yo rehúso todo eso!».

Sigo creyendo en su modestia innata, que influye en esta actitud, tanto, al menos, como su sordera.

Yo también me despido con estas notas recogidas en mi última charla con Buñuel. He de reconocer que lo escrito hasta aquí son meros datos para una autobiografía, datos recogidos en diversos momentos de nuestras charlas, y que reproduzco escuetamente, sin comentarios; pues creo que así responden mejor a mi deseo de objetividad. Sin embargo, esto mismo encierra el gran inconveniente de ser, tan solo, una serie sucesiva de «datos», y que tal vez, al ser unificados, aislados del contexto que los vio nacer, no reflejen, completamente, el pensamiento de Luis Buñuel. Porque las cosas, vistas en su conjunto, varían.

Por otra parte, reconozco que, posiblemente, haya pecado de detallismo, sin dar cuadros de conjunto. O sea, como un pintor que se fija más en los detalles que en el ambiente. Es mi estilo. El lector sabrá interpretar las cosas a la luz de este criterio.²¹

19 Jewison, N. (Director). (1973). *Jesucristo Superstar (Jesus Christ Superstar)*. [Película]. Estados Unidos, Universal Pictures.

20 Yanne, J. (Director). (1972). *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*. [Película], Francia, Cinéquanon.

21 Valentín Arteta Luzuriaga publicó esta colección de artículos que título "Para una «Autobiografía» de

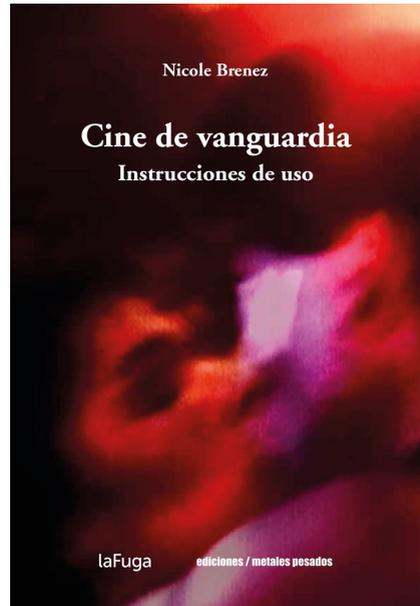
Buñuel", en cuatro ejemplares de la revista *Cinestudio*, una de las publicaciones de cine más representativas de la época junto a *Film Ideal* y *Nuestro Cine*. Comenzó a editarse en Madrid en mayo de 1961 y publicó su último número en diciembre de 1973. Arteta publicó sus artículos en el 109 (mayo 1972), 110 (junio 1972), 111 (julio 1972) y 112-113 (agosto-septiembre de 1972). En esta sección de documentos publicamos la transcripción corregida, anotada y unificada de los artículos aparecidos en estos números.

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

Cine de vanguardia. Instrucciones de uso

BRENEZ, N., *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*, Santiago de Chile, La fuga / Ediciones metales pesados, 2021, 183 pp.

Àngel Quintana¹
Universitat de Girona



¿Cómo expandir el cine de vanguardia más allá de las vanguardias históricas?

¿Qué entendemos hoy por cine de vanguardia? En su libro *Cine de Vanguardia. Instrucciones de uso*, la ensayista y profesora Nicole Brenez parte de esta pregunta para buscar el modo de darle la vuelta a la cuestión y ampliar el horizonte con el que generalmente se han movido la historia tradicional del cine, el mundo del arte contemporáneo y la vieja cinefilia. Si partimos de lo que han dicho los múltiples libros de historia del cine sobre la vanguardia nos encontraremos con que estos suelen concentrar la vanguardia a una época muy determinada, los años veinte del siglo XX, mientras que consideran los años treinta como el tiempo de crisis y de la vuelta al orden. Dentro de este marco existen tres vanguardias posibles asociadas a tres grandes ciudades: París, Berlín y Moscú. La primera sería la francesa, que se generó como extensión de las diferentes rupturas del mundo del arte —del dadaísmo al surrealismo—, la segunda abarcaría los restos del expresionismo alemán y el cine llevado a cabo en los grandes estudios alemanes durante los años de la República de Weimar, mientras que la tercera sería la del cine surgido después de la

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

revolución rusa que sería anulado para potenciar, desde el estalinismo, el realismo socialista. Este relato podría encontrar su extensión con otro relato más reciente en el que se indica que del mismo modo que el arte de vanguardia se desplazó de París a Nueva York acabada la Segunda Guerra Mundial, en el mundo del cine hubo una vanguardia americana que surgió a finales de los años cuarenta con la figura de Maya Deren. El movimiento se estableció en los cincuenta a partir de los trabajos experimentales de Kenneth Anger o Stan Backhage y tuvo su auténtica meca creativa en el Antology Cinema Archive, la sala y cooperativa creada por Jonas Mekas en Nueva York.

Nicole Brenez no asume esta historia más que previsible. La autora parte de una serie de premisas muy amplias como puede ser la visión transhistórica y retrospectiva del concepto «según la cual cada época engendra su propia vanguardia artística». De este modo pone como ejemplos significativos el hecho de que Germain Bazin escribió una historia de la vanguardia en el arte que partía del siglo XIII hasta el siglo XX o que Patricia Falguières habló de una vanguardia del siglo XVI que tenía su epicentro en el manierismo, cuyos pintores claves fueron Rafael o Corregio. De todos modos, si nos centramos en el siglo XX veremos que al hablar de vanguardia se establece una línea divisoria entre una cierta definición leninista que entiende el arte como un instrumento político —al servicio de la revolución— y la que considera el arte como fuerza autónoma —al servicio de la estética—. Estas dos concepciones entran en conflicto y marcan un determinado camino de exploración que expande las viejas historias cerradas en torno al concepto de unas vanguardias históricas. La autora no lleva a cabo una defensa encarnecida de la forma política frente a la estética, ni tan siquiera establece una confrontación entre ambas. Nicole Brenez se propone sobre todo pensar cómo «el cine participa de esta gloriosa y compleja historia de las ideas y los medios que le son propios». Si como indicó Herbert Marcuse, «el arte continúa siendo una fuerza disidente», quizás ahora sea el momento conveniente para plantear de qué modo dicha disidencia afecta al mundo del cine. Por este motivo, Nicole Brenez no duda en considerar que desde una posición de vanguardia «el arte no tiene sentido si no rechaza, contesta y pulveriza los límites de lo simbólico».

Al proponerse analizar de dónde surge la vanguardia en el mundo del cine, la autora muestra a lo largo de su texto la dificultad de que surja una vanguardia desde el interior de la industria o que surja otra vanguardia a partir de los recursos que los Estados dedican a la producción del cine. La vanguardia aparece generalmente desde la autoproducción o a partir de la producción doméstica. Los cineastas mu-

chas veces se congregan en grupos, algunos de los cuales pueden poseer una clara voluntad política y en otros casos los grupos forman parte de diferentes cooperativas de producción y de distribución que permiten que se lleve a cabo una buena circulación alternativa de las obras.

El libro *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso* no surge de la nada. Sus ideas parten de un largo período de reflexión y de trabajo que ha llevado a cabo la investigadora a lo largo de los años en clases, seminarios y publicaciones. Este trabajo previo la ha llevado a conceptualizar los conceptos y a descubrir nuevas piezas que permitan pensar la vanguardia desde el propio presente. Dentro de la bibliografía escrita de Nicole Brenez hay dos obras previas que son fundamentales como auténticos antecedentes del presente libro. La primera es la obra coeditada con Christian Lebrat titulada *Jeune/dure/pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, que fue editada por la Cinémathèque Française en 2001. La segunda es el librito *Cinémas d'avant-garde*, publicado en 2007 por Cahiers du cinéma como una obra de divulgación. En este último libro, Brenez ya conceptualizaba la idea de vanguardia que acabará marcando el presente libro, que ha sido editado en Chile por La Fuga y pensado para difundir las ideas de la autora al lector en lengua española.

Una vez conceptualizada la idea de vanguardia, Nicole Brenez divide su trabajo en tres partes. La primera consiste en definir cuáles han sido las tareas y los principales gestos del cine de vanguardia. El capítulo se presenta como si fuera un auténtico manifiesto político desde el que se articulan y se definen algunas nociones esenciales. Así entre las misiones del cine de vanguardia en primer lugar encontramos algunas propuestas de carácter estético como el hecho de elucidar las propiedades específicas del cine, el acto de inventar nuevas formas narrativas o la posibilidad de documentar los fenómenos profundizando las propiedades descriptivas propias de la analogía cinematográfica. Todas estas decisiones conviven con algunas de carácter político como el acto de realizar y difundir las imágenes que una sociedad no quiere ver, o de anticipar o acompañar las luchas políticas para llegar a establecer otro mundo aquí y ahora, en un registro eufórico o melancólico. Las dos vías propuestas como acciones de la vanguardia acaban confluyendo en un gesto esencial: la posibilidad de salir de lo simbólico. En este último gesto, Nicole Brenez busca de nuevo una definición de la vanguardia a partir de sus raíces históricas.

El cine de vanguardia constituye un laboratorio, pero también un conservatorio, pues preserva los ideales estéticos instituidos principalmente en el Siglo de las Luces, comenzando por las dinámicas de innovación, de originalidad, de crítica

y de responsabilidad política del arte, que siguen siendo bastante ajenas al cine de consumo masivo.

La segunda parte esencial del trabajo emprendido por Nicole Brenez parte de la premisa de que la primera década del siglo XXI, marcada por la llegada de la tecnología digital, ha sido clave para la creación de la nueva idea de vanguardia. Durante este período el cine explota de inventiva, se disuelve en otras prácticas, se transforman los términos de producción de la imagen y se crean los nuevos circuitos para su circulación. Para demostrar esta premisa, la autora recoge el ejemplo de once películas provenientes de países diferentes y de modelos aparentemente contrapuestos. El punto de partida es *Fóllame (Baisse-moi)*, (2000) de Virgnie Despentes y Coralie Trinh Thi, cuya visión libertaria de la sexualidad contrasta con el tono contemplativo de una película como *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* (2001) de Pedro Costa centrada en la mostración del proceso de montaje del largometraje *Sicilia* (1999) de Jean-Marie Straub y Daniele Huillet. El cine de agitación está representado en la selección por el cine de guerrilla visual, integrado por una serie de múltiples *cine-trak*, que acaban constituyendo el proyecto *Camera War* (2008-2009) de Lech Kowalski. Otra vía de disolución de lo simbólico es la presentación del trabajo exhaustivo en torno al *found footage* —recuperación de materiales inéditos de archivo— sobre los años de la Rumania comunista llevado a cabo en la película *La autobiografía de Nicolae Ceausescu* (2010) de Andrei Ujica. El recorrido en torno al nuevo canon de cine de vanguardia de la primera década del presente milenio finaliza con *Film socialisme* de Jean Luc Godard. Brenez la presenta como una película pensada como el fin de un trauma político, pero también como un ostentoso compendio de plasticidades contemporáneas y como «un arsenal de anotaciones visuales sobre los tormentos humanos».

La tercera parte del libro reúne un total de doce textos de referencia para pensar el cine de vanguardia. La idea no reside en establecer una antología de manifiestos del cine de vanguardia, ni en retomar algunos de los textos paradigmáticos como los escritos de Dziga Vertov, Sergei M. Eisenstein, Glauber Rocha o Fernando Solanas y Octavio Genino. La idea básica consiste en explorar textos menos conocidos que puedan ser altamente representativos de la concepción expuesta en el libro. La selección no nos sitúa en el siglo XXI como nos situaba la selección de las películas, sino que nos lleva al pasado. El primer texto se titula *El verdadero propósito del trabajo* y fue escrito por Raymond Duncan en 1912, hermano de la bailarina Isadora Duncan quien afirma de forma contundente: «Yo creo que una revolución política o social no tendría ningún valor si no estuviera precedida por

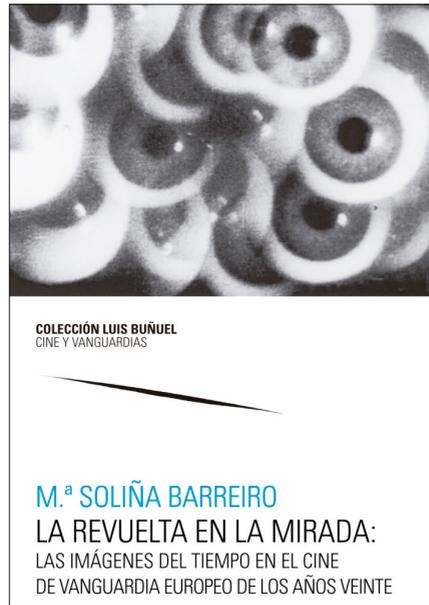
una revolución individual. Y para poder iniciar una revolución individual nos hace falta poseer los medios de educación». La selección sigue con fragmentos de una entrevista a Teinosuke Kinugasa cuando realizó en 1926 *Una página de locura*, la película que abre el camino de la vanguardia dentro del cine japonés. Jean Epstein está presente con su texto *El cine del diablo* (1947) y Jean Luc Godard con un texto de 1970 titulado ¿Qué hacer? publicado en el período marxista-leninista del cineasta en la revista inglesa *Afterimage*. En este texto redactado en forma de manifiesto, Godard establece la visión antagonista entre: «Hay que hacer películas políticas. Hay que hacer películas políticamente». Como militante marxista considera que la primera cuestión no es más que el resultado de una concepción idealista y metafísica del mundo, mientras que la auténtica cuestión dialéctica se halla en el gesto de hacer cine políticamente. La selección finaliza con un texto de Philippe Grandjeu titulado *Carta sobre la enseñanza del cine* y otro de Peter Whitehead titulado *Al principio fue la imagen, antes del principio fue la vanguardia...*

El libro finaliza con una selección articulada como una filmografía cronológica sobre el cine de vanguardia que parte de los dispositivos creados entre 1890 y 1899 por Thomas Edison, Etienne-Jules Marey, Edward Muybridge y sigue con un amplio campo de obras experimentales realizadas entre 1900 y 2020 que abre *The Big Swallow* de James A. Williamson (1901) y cierra *Amarilys - a study* de Jayne Parker (2020). La visión expandida que propone el libro es apasionante pero también polémica. Si analizamos las películas reseñadas y su concepción de la vanguardia, quizás nos encontraremos con la paradoja de que Nicole Brenez no establece ninguna reflexión sobre el papel que el videoarte jugó desde los años sesenta de forma paralela al cine. En las páginas del libro no están presentes nombres como los integrantes de Fluxus, Vito Acconci, Martha Rosler o Antoni Muntadas. Quizás la vanguardia del videoarte formaba parte de aquella vieja división de lo que a principios de los setenta Peter Wollen bautizó como las dos vanguardias. La primera estaría formada por el cine pensado para la *black box* —la sala oscura— y el cine para la *white box* —la galería—. Esta vieja división abre otros caminos que tienen que ver con las fronteras que separan el cine experimental y el cine militante, con las instalaciones y producciones en video. Quizás el debate sobre si existió otra vanguardia relacionada con el videoarte es parte de otra historia, de otro libro.

La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte

BARREIRO, M.^a S., *La revuelta en la mirada: las imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022, 424 pp.

Alfonso Puyal¹
Universidad Complutense



El cine ha sido, sin lugar a dudas, el medio que ha representado, mediante imágenes en movimiento, todas las rupturas perceptivas, formales y temáticas que desplegó la vanguardia europea de entreguerras. El libro de María Soliña no hace sino abundar en un componente clave en este proceso: la temporalidad; una temporalidad entendida no solo como recurso expresivo sino también como indagación conceptual. Esa disolución del tiempo a través de la fragmentación y la ausencia de continuidad llevó a la búsqueda del dinamismo en pintura y fotografía y a la exaltación de la velocidad en el cine. Los cineastas no han dejado de reflexionar sobre el componente temporal. Dziga Vertov, quien desarrollara la teoría de los intervalos, llamaba «negativo del tiempo» al movimiento inverso efectuado por la cámara. «Cine es la diferencia entre dos fotogramas», afirmaba el realizador alemán Werner Nekes en un artículo titulado, precisamente, *Lo que ocurre entre las imágenes* (1977).

Son contadas las monografías en español dedicadas a la vanguardia fílmica y aquí nos encontramos con un buen exponente. El núcleo de *La revuelta en la mirada* consiste en la exposición de siete categorías temporales —dislocado, reversible, cir-

1 Dirección de contacto: puyal@ucm.es. ORCID: 0000-0003-1330-9499.

cular, anulado, proyectado, intenso y mecánico—, presentes en las películas de vanguardia. Para ello la autora «se centra en estudiar cómo se producía la conciencia temporal de una época y cómo esta conciencia temporal se expresaba a través de un lenguaje y de un medio que reflejaban lo novedoso de la época como ningún otro» (pp. 19-20). Interesante resulta el empleo de las fuentes, que primordialmente están extraídas de teorías coetáneas al objeto de estudio. Hay que considerar que las teorías sobre cine en los años veinte provenían en gran medida de los propios cineastas —Eisenstein, Epstein, Artaud, Léger—; incluso se puede llegar a afirmar que un altísimo porcentaje de los directores citados en el libro escribieron textos sobre cine. A esto se suma la aportación de pensadores y críticos de la cultura que se acercaron al medio desde la reflexión —Benjamin, Kracauer, Lukács—. Esta confluencia entre teoría y praxis hizo de las vanguardias históricas un periodo tan prolífico, creativa e intelectualmente hablando, hasta tal punto que Annette Michelson hablara de una «euforia epistemológica».

La primera parte del volumen, “Toda la historia debe ser incendiada”, tiene cierta vocación totalizadora, posiblemente por surgir el libro de una tesis doctoral. Soliña explica con una impecable escritura las implicaciones de lo moderno; en especial, las experiencias perceptivas de la modernidad a través de la mirada, no solo del artista sino del ciudadano. Una modernidad que es causa y consecuencia de la reproductibilidad de la imagen, lo que implica un trastoque en los modos de ver del transeúnte. Retomando las teorías de la visualidad, habla de los cambios en la percepción provocados por los medios de comunicación y transporte; fenómeno al que Paul Virilio denominó «el arte del motor» (1993), y que la autora conecta con el mecanismo del reloj —en tanto que medidor objetivo del tiempo—, con la ciencia y, por supuesto, con el cine: «El cine de vanguardia explora el movimiento de la vida moderna a través del tiempo, y así destila en sus filmes la esencia de la vivencia temporal moderna» (p. 386).

La segunda parte, “El cine al servicio de la vanguardia”, habla de las corrientes fílmicas producidas en el eje París-Berlín-Moscú, cuyo contexto artístico fue espléndidamente mostrado por el Centro Georges Pompidou en sendas exposiciones dedicadas a *Paris-Berlin* (1978) y *Paris-Moscou* (1979). Dichas corrientes pueden verse reflejadas en los debates en torno a la confluencia entre vanguardia estética y vanguardia política, establecida por Peter Wollen (1975), cuando a principios de los años treinta los artistas se inclinan hacia el compromiso político sin renunciar por ello a la experimentación formal. Los cineastas de vanguardia emplearon los recursos técnicos de su tiempo, al avanzar no solo un acto creativo sino también al

proclamar una protesta social. Es palmario el caso del soviético Vertov —a quien la autora dedica atención en todos los capítulos—, aunque también los cineastas adoptaron claras posturas ideológicas en Alemania y Francia. Otro enfoque que ayuda a explicar la temporalidad en el cine de vanguardia está, por supuesto, en la forma expresiva. La variedad de modalidades producidas por el cine de vanguardia fueron sintetizadas por Paul Adams Sitney en *Cine gráfico y cine subjetivo* (1976), el primero se refiere al cine abstracto, mientras que el segundo alude a la vanguardia narrativa del cine francés y al surrealismo. En el epígrafe dedicado a las tendencias «a contracorriente» (pp. 104-123), se incluyen modalidades discursivas tales como cine abstracto, sinfonía urbana, vanguardia narrativa, surrealista y animación —habría que añadir el cine amateur, dado que está muy cercano a una autoproducción a la que recurrían algunos realizadores—. Decir que hasta aquí Soliña no se sale del canon establecido, pero ciertamente resulta una información necesaria para un lector no del todo familiarizado con esta filmografía. La autora utilizará estas corrientes para establecer una categorización —original y propia— de la construcción temporal en los filmes de vanguardia. Una temporalidad que escapa a la lógica lineal y causal, y en absoluta consonancia con la mentalidad de los tiempos modernos.

En cuanto al método, el libro combina teorías con películas. Y este aspecto sirve para adentrarnos en la tercera parte, que cartografía la temporalidad en el cine de vanguardia, y donde reside el verdadero interés de *La revuelta en la mirada*. Por un lado, se vale de la descripción de teorías clásicas —procedentes de la literatura, la psicología, la filosofía o el arte—, a las que aporta reflexiones propias que, en algunos casos, hacen de corolario. Por otro lado, acude a los filmes de vanguardia —se incluye un útil índice de títulos—, cuyo corpus constituye una suerte de canon que ha venido aumentando la historiografía sobre vanguardia y cine. El análisis filmico, una vez desgranada la trama, le sirve para proponer las categorías temporales, establecidas por similitud o contraste —léanse por ejemplo los sugerentes apartados delicados al hombre mecánico y al autómatas, (pp. 348-377)—.

A partir de ahí, el libro va engarzando teorías y títulos de películas, en la mayoría de los pasajes de una manera fluida y en otros quizá más forzada —‘Tiempo intenso’, epígrafe 10.2—. Ambiciosa, por ejemplo, puede parecer, en una primera lectura, la nueva función en el uso del tiempo que adelanta el cine de vanguardia: «la crítica de la organización social capitalista» (pp. 319-320). En cualquier caso, la autora avanza con valentía a través de las más de cuatrocientas páginas de ensayo, y establece conexiones curiosas, casi siempre bien arropadas por un aparato crítico y un

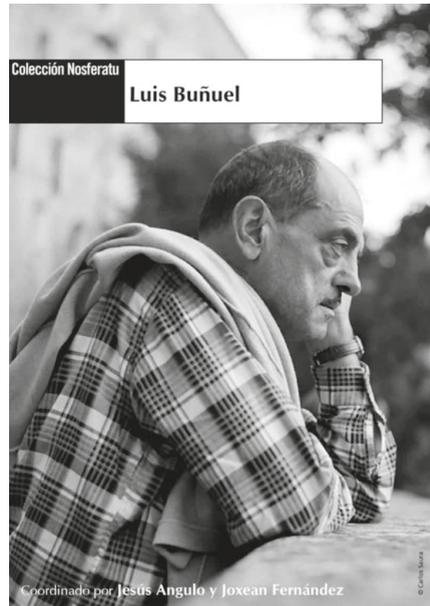
análisis pormenorizado de películas. Escribe Soliña: «Pero el cine científico puede considerarse la base genética de toda la familia del cine abstracto» (p. 258). Son afirmaciones atractivas en su planteamiento —y al mismo tiempo arriesgadas—, que se vinculan con el cine de atracciones y con el uso de las imágenes técnicas por parte del cine experimental.

Con todo, la monografía de María Soliña —y la colección Luis Buñuel, Cine y Vanguardias— recupera el ensayo sobre cine en tanto que reflexión, más allá de tratamientos biográficos o históricos; algo que cada vez se encuentra menos en las secciones de cine de las librerías. La obra viene respaldada con un prólogo de François Albera, académico que, además de ocuparse de las relaciones entre cine y artes plásticas, ha rescatado el pensamiento cinematográfico de los formalistas rusos, Pierre Francastel y Maurice Merleau-Ponty, entre otros.

Luis Buñuel

ANGULO, J. y FERNÁNDEZ, J. (eds.),
Luis Buñuel, Donostia/San Sebastián,
E.P.E. Donostia Kultura, Filmoteca
Vasca (Colección Nosferatu), 2020,
307 pp.

Sofía Malvido Cordeiro¹
Universidade de Vigo



Contradiendo la lógica occidental establecida, voy a comenzar este repaso señalando la importancia que el final de este libro tiene para cualquier estudioso o interesado en la figura de Luis Buñuel y sus exégetas. El apartado último, que precede a las fichas técnicas de las películas y los índices autoriales, es para mí de un valor fundamental, ya que, en él, no solo se presenta una nómina de obras teóricas que giran alrededor de la figura y el trabajo cinematográfico de Luis Buñuel, sino que, con un acertado ojo crítico, se sintetiza aquello por lo que una u otra aportación merece ser visitada y tomada como modelo de análisis en cada caso. Es este último apartado un terreno fértil sobre el que indagar y profundizar en los estudios buñuelianos para generar renovadas, aunque difícilmente nuevas, visiones de su cine.

Retomando esta idea de establecer un canon crítico, me atrevo a añadir un elemento faltante y fundamental en la ecuación de este apartado bibliográfico final: el mismo libro que contiene esta información. Un libro que encierra muchos otros y que busca acercar a Luis Buñuel —hombre, cineasta, creador y figura fundamental del cine español e internacional— a los lectores desde un multiperspectivismo y una pluralidad de voces que dejan apenas hueco a la crítica o al añadido.

1 Dirección de contacto: smalvido@uvigo.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3307-6680>.

Restableciendo la ordenación natural de las más de trescientas páginas que nos ofrece este trabajo, trataré de repasar por orden de aparición los diferentes y nutridos capítulos y apartados que lo componen resaltando aquellos aspectos que a lo largo de la lectura y análisis se van presentando.

Tras la introducción de los coordinadores del volumen, el prólogo toma forma de misiva incompleta dirigida al mismo Buñuel y escrita *calamo corrente* por Carlos Saura —también fotógrafo de la instantánea que ilustra el volumen— en la que el director oscense demuestra su admiración y la profunda amistad que lo unió con su compatriota aragonés.

Tras este apartado introductorio, comienza otro titulado “Buñuel cronológico” donde se repasa su andadura vital y profesional. De la mano de uno de los grandes especialistas en la obra de don Luis, Agustín Sánchez Vidal, se presenta un análisis detallado de los «años de aprendizaje» que nos llevan de viaje a Zaragoza, Madrid y París entre 1900, año del nacimiento del cineasta en Calanda, hasta 1932 cuando nos encontramos con un Buñuel con el estatus ya adquirido de artista surrealista y director controversial en la Francia del momento. Este repaso, que podría obviarse para aquellos familiarizados con la bibliografía sobre el director, dialoga y pone en perspectiva cuestiones ampliamente aceptadas debido a la versión de los propios hechos que ha promulgado Buñuel. Un ejemplo de esto último es el grado de implicación de Dalí en la gestación de *La edad de oro*. Un análisis minucioso en su capacidad para hilar referencias e influencias clave en la obra del de Calanda y que acierta al profundizar en aspectos menos explorados en la ya copiosa bibliografía sobre el cineasta.

El siguiente capítulo, a cargo de Carlos F. Herrero, repasa la etapa dedicada a la supervisión, producción ejecutiva, dirección y demás tareas cinematográficas a cargo de la productora Filmófono en el convulso periodo histórico que precede a la guerra civil española. Esta iniciativa, que Buñuel realiza con Ricardo Urgoiti como socio, se propone tomar como ejemplo el sistema de producción hollywoodiense sin dejar de lado los argumentos de raigambre popular y con éxito comercial constatado en la España del momento. Será en estos proyectos cinematográficos donde darán sus primeros pasos figuras prominentes del medio, tales como Sáenz de Heredia, Luis Marquina y Nemesio Sobrevila, acompañados por actores y actrices consagrados que apoyarán el éxito en taquilla de las cintas. Este capítulo constituye un exhaustivo y magníficamente bien cohesionado repaso al contexto de creación de la productora, su calado cultural e implicación política hasta su final, sin dejar de lado aquellos proyectos que por razones diversas no llegaron a realizarse.

Julián Casanova firma el siguiente capítulo en el que repasa la filiación política de Buñuel o la no existencia de esta y cómo se fue modelando conforme las circunstancias históricas que vivió el cineasta. En el vaivén de este compás vital, desde su juventud en Madrid entre 1914 y 1939 en tiempos de tertulias y efervescencia cultural; el París de los años veinte con la revolución como motor y el surrealismo como principal vía de desahogo para estos impulsos rupturistas y anarquistas; pasando por el comunismo militante que propicia su salida del grupo de Bretón (1932), la creación de *Las Hurdes* y su fuerte compromiso social, que acabará con su implicación en la causa republicana y con un paseo sin final por el escándalo y la revuelta allá por donde su genio creador puso la mirada y la crítica.

El final de este capítulo cede el testigo cronológico y temático al que sigue de manera precisa. Con Fernando Gabriel Martín nos adentramos en el Buñuel rojo o revolucionario que pasa de «turista surrealista», en los años treinta, a refugiarse en los Estados Unidos por razones políticas. Con grandes dificultades para subsistir, pero con la amistad y ayuda inestimable de Iris Barry, conservadora de la sección cinematográfica del MoMA, Buñuel crea lazos con la intelectualidad neoyorquina, da a conocer parte de su obra y tiene la oportunidad de trabajar tanto en el propio museo como en otras iniciativas relacionadas con el cine de «buena voluntad» (*goodwill*) para estrechar lazos con Latinoamérica en la era Roosevelt. Es en este momento, en que se encuentra supervisando varios proyectos cinematográficos encuadrados en este movimiento, cuando en 1943 se ve obligado a dimitir por su vinculación política. Todo esto propiciado por las acusaciones de Dalí en su autobiografía acusándolo de comunista que sirvieron como acicate en este asunto. Después de este escándalo, realizará trabajos alimenticios dentro de la industria hasta 1947, año en que se muda a México ignorando que este país se convertiría en su segunda patria y escenario de gran parte de su cine.

El capítulo quinto, a cargo de Amparo Martínez Herranz, se emplea en explorar las diferentes etapas que componen el periplo profesional y vital de Buñuel en México, donde realizó veintidós de sus treinta y dos películas. Haciendo equilibrios entre el cine comercial y sus inquietudes artísticas, don Luis experimentará las mieles del éxito —en muchas ocasiones tardío— junto con grandes decepciones en cuanto a la recepción de sus películas. Tras la propuesta inicial del productor Óscar Dancigers para dirigir *Gran Casino* (1947), se establecerá en el país y obtendrá la nacionalidad en 1949, un año antes de crear una de las grandes obras de la historia del cine mexicano: *Los olvidados* (1950). Por lo prolongada que fue su estancia y las dificultades con las que se topó para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos,

esta etapa se solapa con las coproducciones que realizó con Italia, España y Estados Unidos —*Las aventuras de Robinson Crusoe* (1952) y *La joven* (1960)— y una segunda etapa francesa del autor, después del surrealismo iniciático, que supondrá su consagración. Una de las cuestiones más interesantes de este capítulo reside en la exploración de forma concienzuda de aquellos proyectos que no salieron adelante, pero que sí dejaron huella en los sucesivos, siendo esta herencia la que permite atisbar aquellas referencias interartísticas que habitan sus películas y no siempre son perceptibles a ojos poco duchos en la materia.

Retomando la importancia de Francia en Luis Buñuel, Emmanuel Larraz se encarga en el siguiente capítulo de «el más francés de los cineastas españoles» y sostiene con un sólido argumentario que existe una constitución francesa fundamental en el cineasta más allá de su clarísima vinculación con «lo español». Desde su llegada al surrealismo, pasando por la importancia de figuras como la de Sade o Freud y la presencia del humor en sus trabajos, Larraz configura un relato vital y profesional del cineasta que conquistó Cannes y estableció junto con Jean-Claude Carrière un binomio que conjugó talento y éxito a través de seis películas y un libro de memorias.

Nancy Berthier ahonda en *Viridiana* y en los elementos subversivos y circunstancias de creación que hicieron de esta película un escándalo y propiciaron su censura y posterior prohibición en España. Partiendo del regreso, esperado a la par que polémico, del aragonés en pleno franquismo, esta cinta ya comenzó con una alta carga de ruptura de las expectativas y atención mediática. La blasfemia y la alusión a los elementos religiosos con un tratamiento desacralizado, en el contexto de creación en el que se llevó a cabo, y la repercusión que traería consigo el premio en Cannes hacen de este capítulo una síntesis exhaustiva que permite asomarse a la película y atender al alcance de aquello que Buñuel nos obligó a ver, aunque no siempre supiéramos dirigir la mirada e interpretarlo.

El octavo y último capítulo de este bloque temático inicial está dedicado a la España de 1960 a 1977 y el devenir de Luis Buñuel en este periodo de tantos cambios en la sociedad y la creación cinematográfica en el país. Carlos Losilla explora el papel de Films 59 como la productora que posibilitó las grandes películas de la primera etapa de este periodo, el panorama del cine del momento y las características concomitantes que se encuentran en estas producciones. Por otro lado, se centra en *Tristana* (1970), película que sitúa en el contexto del Nuevo Cine Español, para ahondar en sus vinculaciones con las películas de este periodo y con el resto de la obra del cineasta.

El segundo bloque, bajo el título de “Buñuel transversal”, reúne aportaciones con este enfoque multidisciplinar y centrado en algún aspecto más focal de la obra de don Luis.

El primero de los capítulos, de Santos Zunzunegui, se encarga de contraponer *Abismos de pasión* (1953), versión cinematográfica de Buñuel, y su referente literario original, escrito en 1847 por Emily Brönte, que constituye todo un tratado sobre el *amour fou*, idea que tanto interés despertaba en los surrealistas. Por otro lado, el autor aprovecha la ocasión para destacar el rol del productor Julio Alejandro en la gestación de la obra y su colaboración con el cineasta.

Seguidamente, Luis Alegre toma el relevo con el capítulo ‘No es país para Luis Buñuel’. En él indaga acerca de la paradoja que supone el reconocimiento internacional del que ha gozado el cineasta, en contraposición con el desconocimiento y olvido en su país natal. En este extenso capítulo cabe destacar por su valía e interés un cuadro detalladísimo de la filmografía de Buñuel, centrado en la recepción y difusión de su obra en España. Un elemento de alto valor para cualquier estudioso de su cine. A partir de estos datos, el autor explora las dificultades de proyección de sus películas en el país, el peso de la censura, la recepción comercial y la difusión en TVE entre otros factores.

Arantxa Aguirre explora la relación entre Buñuel y Galdós, desde su encuentro en la etapa de la Residencia de Estudiantes del primero hasta la lectura en profundidad de la obra galdosiana que llevó a cabo en los años treinta y que lo convertiría en todo un referente en su cine. Tras varios intentos fallidos de filmar la obra de Galdós, realiza *Nazarín* (1958) aunque sometiéndolo, como es habitual en Buñuel, los personajes y la trama a cambios en el proceso de trasposición. Después se propone también llevar a la pantalla Ángel Guerra, pero finalmente realizará, en coproducción y con la colaboración necesaria de Gustavo Alatríste, *Viridiana*, que toma elementos y motivos de varias novelas de Galdós y que ganará la Palma de Oro en Cannes generando, como ya se ha dicho, un gran escándalo.

Otro aspecto fundamental en su obra es la presencia de las mujeres y su relación con el deseo masculino. Inma Merino se encarga de aportar una crítica feminista consciente de su objeto de análisis y del contexto de creación de este. Repasa la configuración de los personajes y la fuerza de la mirada masculina a la hora de crear a estas mujeres que, en muchas ocasiones, adolecen de falta de profundidad o motivaciones. Estas lecturas de su obra constituyen un soplo fresco, ya antes explorado, pero que todavía es minoritario en los acercamientos críticos al cine de Buñuel.

Desirée de Fez aborda el estudio de las relaciones entre el cine de Luis Buñuel y los posibles herederos del cineasta. Las conexiones entre una y otra película resultan a veces arbitrarias o discutibles, aunque el argumentario es bastante sólido y los ejemplos elegidos parecen notorias alusiones a su cine en otras visiones creadoras —declaradas o latentes—. Como ocurría cuando Buñuel buscaba adaptar un motivo o un argumento, las historias se ven inevitablemente marcadas por el sello personal e intransferible de un autor y del tiempo en que fueron creadas; por tanto, son productos vinculados, pero profundamente independientes. Resulta interesante el intento de clasificación de los distintos enfoques o aproximaciones análogas al cine de Buñuel en la obra de otros artistas.

Por último, Quim Casas explora los espacios de Buñuel «como símbolo y relato», llevando a cabo un pormenorizado repaso rico en referencias y argumentos a los lugares físicos y elementos que configuran el escenario de sus películas. Desde el espacio simbólico a sus unidades de sentido, configuradoras de atmósferas y creadoras de intrigas, la lógica o su ausencia en su construcción y la elección de uno u otro espacio según la obra y la etapa a la que se vincula la misma; todo esto determina en gran medida el desarrollo de la historia y forma parte de los elementos centrales que se recogen en este capítulo.

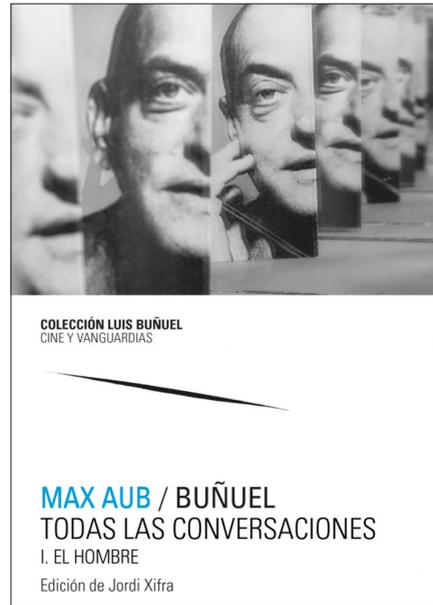
El bloque final que da término a la obra es el dedicado a los “Testimonios sobre Buñuel”. En el primero de ellos, Carlos Boyero relata su encuentro con don Luis en Toledo y el juicio que el cine del calandino le merece. Le sigue una entrevista con Ángela Molina sobre su experiencia a las órdenes del cineasta. Por último, Jordi Xifra —actual director del Centro Buñuel en Calanda— se ocupa de reflexionar sobre la relación de Buñuel con su tierra natal y los proyectos de divulgación y puesta en valor del artista llevados a cabo por la fundación.

A pesar de las inevitables repeticiones o solapamientos en algunos capítulos, esta monografía merece ser destacada como una nueva y muy interesante aportación a los estudios sobre la obra de Luis Buñuel.

Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones

XIFRA, J. (ed.), *Max Aub / Buñuel.
Todas las conversaciones*, Zaragoza,
Prensas de la Universidad de
Zaragoza, 2020, 1049 pp.

Guy H. Wood¹
Investigador independiente



En su Introducción, Jordi Xifra afirma que el objetivo de su nueva edición de las conversaciones entre Max Aub, Luis Buñuel y los familiares, amigos y colaboradores del realizador aragonés es ampliar y actualizar las de sus precursores: Álvarez (1985), Peire (2013), Antequera (2014) y Jones (2017). A ese fin, ha recopilado la totalidad de los espontáneos informes orales —de ahí conversaciones y no entrevistas— que el novelista grabó o mecanoscrió con una variopinta multitud de interlocutores entre 1968 y 1972. Aub tenía la intención de utilizarlos como las basas de una obra híbrida que pensaba titular *Buñuel, novela*. El 18 de julio de 1968 esboza su proceder en una carta a su amigo calandino: «yo no puedo hacer este libro más que hablando contigo, contando las cosas que sé [...] y no puedo contar sin tu consentimiento y lo que no sé me tendrías que decir [...] no se trataría de sentarnos frente a frente sino hablar después de comer, o antes, con tinto o blanco, en México, en París» (p. 17). A vuelta de correo (25.V.1968) contesta Buñuel: «Acepto tu proposición [...] Hablaremos y sobre todo beberemos» (p. 18). Es obvio que la idea de colaborar en un libro les hacía ilusión a los dos apátridas. Aún más, el literato contaba con una estrategia y un ayudante milenarios: *In vino veritas*.

1 Dirección de contacto: gwood@oregonstate.edu.

Desgraciadamente, el fallecimiento del literato en 1972 puso fin a aquellos planes. No obstante y como avalan estas quintillizas editoriales, la «mastodóntica labor compiladora» (pp. 15-16) aubiana no se realizó en vano, ya que para el interesado en el cineasta esta nueva adición a las historias orales buñelianas constituye una aproximación imprescindible al universo del realizador. A pesar de que Xifra puntualice que su recopilación solo pretende ser «un eslabón más del *work in progress*» (pp. 15-16) sobre estos coloquios —están pendientes de una catalogación y siempre puede haber más descubrimientos—, los dos volúmenes de *Todas las conversaciones* ponen de manifiesto las «*massive contradictions*» (Evans) del realizador —«Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas» (p. 560) y el «enigma sin fin» (Sánchez Vidal)— «Hay a menudo en sus películas *gags* que son tan personales que no son percibidos por nadie» (Ado Kyrou, p. 619) que ha sido y sigue siendo Luis Buñuel. Sin duda, todo lo que atesoran estos tomos está destinado a arrojar más luz sobre el director y su filmografía.

Si asombra lo que hizo Aub, impresiona también la igualmente paquidérmica labor de Xifra: traducir —en algunos casos— y corregir —en otros— a sus precursores, además de reconstruir este maremágnum biográfico-sociohistórico-cultural de forma que resultase tan accesible para el fan buñeliano como para el estudioso del realizador. El Volumen I, *El hombre*, traza las principales etapas que jalonaron la vida y obra de Buñuel: “Infancia y adolescencia (1900-1917)”, “Madrid (1917-1925)”, “París, Hollywood y pasos por Madrid (1925-1932)”, etc. Estas se dividen, asimismo, en apartados; por ejemplo, la madrileña consta de cuatro —‘Llegada a Madrid’, ‘La Residencia de Estudiantes, Federico García Lorca y otras amistades’, etc.— que facilitan la comprensión de la vida tan trashumante como aventurera del realizador.

El montaje cronológico-biográfico del Volumen I y los comentarios yuxtapuestos en torno a las distintas películas buñelianas permiten al lector enfocarse en determinado momento de su vida y correlacionarlo con lo dicho sobre su cinematografía del mismo periodo. Por ejemplo, en las conversaciones sobre la primera estancia de Buñuel en París y el rodaje de *Un perro andaluz* a finales de los años veinte, Santiago Ontañón recuerda: «un día [José] Moreno Villa bajó a desayunar a la Residencia muy impresionado porque había soñado que, afeitándose con una navaja, se había cortado el ojo» (p. 322). Hay que preguntarse si una de las secuencias más surrealistas y uno de los *slashers* más célebres de la historia del séptimo arte se inspiraron en la pesadilla de Moreno Villa, y no en los sueños que Buñuel y Dalí se contaron mientras que colaboraron en la redacción del guion de su ópera prima.

Estas remembranzas informan y amenizan la lectura a veces dilatada de *Todas las conversaciones*.

El Volumen II, *El artista*, tiene una estructura temática —“Las vanguardias y sus protagonistas”, “El oficio de cineasta”, “Política”, etc.—, motivos que, según su extensión, también se dividen en apartados. De nuevo, la información biográfica y temática se concadenan de manera que el lector concienzudo pueda ir profundizando en el mundo cultural y el ambiente profesional en los que faenó Buñuel. “El oficio de cineasta” es, seguramente, el apartado más interesante para el estudioso, ya que, como anota Xifra, sus conversaciones: «incluyen a los principales analistas de la obra de Buñuel y a sus colaboradores más estrechos [...] aquellos que han analizado o vivido su experiencia como cineasta» (p. 615). *El artista* acorrala también anécdotas y opiniones acerca de los rodajes, las redacciones de guiones, los *gags* y las relaciones de Buñuel con los actores, cineastas y productores que colaboraron con él en la realización de sus films.

Este tomo recopila dos entrevistas propiamente dichas. La primera, entre Artela Lusuviaga S. J. y Buñuel, va seguida de una conversación de Aub con el jesuita, quien afirma sobre el cine del historiado realizador ateo que «es casi mejor comprendido por los eclesiásticos que por los civiles» (p. 757). La segunda se titula “Buñuel psicoanalizado”, y resulta ser una extensa aproximación freudiana a varios films buñuelianos llevada a cabo por el psicoanalista mexicano Fernando Césarman y su esposa que se publicó en 1976 en un libro polémico titulado *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Anota Xifra acerca su transcripción: «hemos tenido que intervenir en no pocas ocasiones para clarificar el texto y la lectura» (p. 831). Aun así, la travesía de estas ciento treinta y seis páginas pondrá a prueba la paciencia del lector. No obstante, las exégesis de los mexicanos entroncan con las observaciones aclaratorias de los otros dialogadores acerca de algunas de las películas más opacas —*Nazarín*, *Simón del desierto*, *La Vía Láctea*— de Buñuel. De ahí su valor.

Normalmente, cada etapa o apartado de los dos tomos se inicia con un diálogo entre Aub —en cursiva— y Buñuel —en letra redonda; letras, por cierto, casi indistinguibles—. Son coloquios que pretenden orientar al lector antes de que se adentre en lo que recuentan los otros interlocutores. Lo dicho por Buñuel en *El hombre* sobre su larga estancia en la Residencia de Estudiantes —los comentarios de esta etapa ocupan ciento treinta y dos páginas del Volumen I— no tiene desperdicio. Por ejemplo, afirma que «estaba mucho más cerca de Dalí, de su manera de pensar y todo;

pero a Federico le debo mucho más: me descubrió mucho más mundo» (p. 124). Y pasa a aseverar sobre el poeta y dramaturgo andaluz: «para que no haya equívocos, que para nosotros un marica era tan hombre como un hombre cualquiera, o tan mujer como otra. Era marica. ¡Qué le vamos a hacer! Nació así» (p. 129). Estos diálogos preliminares entre los dos colaboradores constituyen algunos de los pasajes más sustanciosos de los dos tomos. *In vino veritas*.

Hay otros muchos aspectos de *Todas las conversaciones* dignos de destacarse. Consciente de la envergadura de su recopilación, así como del paso del tiempo, Xifra va ensanchando los horizontes de sus lectores —sobre todo los de generaciones más jóvenes y de los extranjeros— a través de un atinado uso de notas a pie de página. Las que versan sobre los interlocutores constituyen un sucinto *Quién es quién* acerca de los individuos que desempeñaron algún papel en la vida y obra de Buñuel. Los dos Índices —onomástico y temático de los dialogadores— forman otro logro notable. Se agradecerán porque posibilitan a uno acercarse a Buñuel de acuerdo con su necesidad de precisión, o sencillamente para satisfacer alguna curiosidad. Además, ayudan a separar la cizaña —léanse las suposiciones y elucubraciones que salpican el texto— del buen grano. La “Filmografía de Luis Buñuel citada” será otro apoyo valioso, sobre todo, para el que desee encontrar información sobre determinada(s) película(s).

Mucho más que «un pedazo de la historiografía buñueliana» (p. 9), *Todas las conversaciones* es una rigurosamente reelaborada y bien pensada reconstrucción del cajón de sastre dialogado aubiano. Hasta que haya nuevos descubrimientos sobre Buñuel, su cine y sus tiempos, todo interesado en el cineasta estará en deuda con Jordi Xifra.

PROPÓSITO Y ALCANCE

BUÑUELIANA, Revista de cine, arte y vanguardias es un anuario de la Fundación Centro Buñuel Calanda, publicado en colaboración con Prensas de la Universidad de Zaragoza, cuyo objetivo es la transmisión del conocimiento a través de la publicación de artículos y textos académicos que analicen las relaciones entre el cine y las vanguardias, entendiendo como tal cualquier movimiento, grupo o minoría que anticipe tendencias artísticas. Asimismo, otro de los propósitos de la revista es dar cabida a aquellos trabajos de investigación focalizados en la obra del cineasta aragonés Luis Buñuel Portolés y convertirla en referente editorial de los estudios buñuelianos, a imagen y semejanza de la colección de libros «Luis Buñuel. Cine y vanguardias» que también publica Prensas de la Universidad de Zaragoza.

La gestión de la revista es una labor colegiada, desarrollada en equipo por un **Comité de redacción** conformado profesores universitarios de diferentes universidades españolas. La revista cuenta, asimismo, con un **Comité científico** conformado por investigadores de reconocido prestigio de diferentes universidades españolas y extranjeras, especialistas en diferentes líneas de investigación en Historia de las Vanguardias artísticas e Historia del Cine. Además, el Comité de redacción recurre a la colaboración de **asesores externos** para desarrollar el sistema de evaluación ciega por pares de todos los artículos que se presentan para su posible publicación en la revista.

La revista podrá contar con las siguientes secciones:

Monográfico. Esta sección persigue abordar el estudio de un tema concreto, distinto cada vez, desde diferentes puntos de vista.

Varia. Esta sección está pensada para poder acoger cualquier investigación sobre cine y vanguardias, siempre que esta sea original e inédita.

Archivos / Documentos. Esta sección pretende recoger artículos que aporten documentación inédita o entrevistas a personas de especial relevancia en los campos de investigación de la revista. Son artículos breves (de un mínimo de 3.000 y un máximo de 5.000 caracteres sin espacios), que no requieren ni de resúmenes, ni de palabras clave, ni de aparato crítico, aceptándose, en todo caso, las notas a pie que se consideren estrictamente indispensables, siempre que se redacten conforme a las normas de edición de la revista.

Los interesados deben enviar sus originales conforme a las normas de edición de la revista antes del **30 de septiembre** de cada año. Una vez cerrado el plazo, los trabajos se someten a un **sistema de evaluación ciega por pares** para el que la revista cuenta con el concurso de **asesores externos**, especialistas en los temas que se proponen. Los trabajos deben contar con dos informes favorables.

Crítica bibliográfica. Esta sección tiene por objeto hacerse eco de las novedades editoriales en Vanguardias artísticas, Historia del Cine y Luis Buñuel. En este caso, es el Comité de redacción el que encarga, o el que, en su defecto, recibe y evalúa la pertinencia de la publicación de las

reseñas, que deben consignarse antes del 30 de septiembre de cada año.

La revista BUÑUELIANA no se identifica con las opiniones o juicios que los autores puedan exponer en sus artículos en uso de la libertad de expresión y no asumirá el pago de ningún derecho de reproducción por las imágenes que los ilustren, de las que son únicos responsables los autores.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Fechas de recepción y aceptación de originales: Los originales presentados hasta el **30 de diciembre** 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 **30 de marzo**.

Textos e ilustraciones: Los artículos deberán ser originales e inéditos y presentarse en su redacción definitiva, podrán ser enviados en español, inglés, francés y tendrán que remitirse por correo electrónico, en un formato de procesador de textos estándar (Microsoft Word para PC y Macintosh). **Su extensión será de entre 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.

Ejemplo:

SÁNCHEZ VIDAL, A., “The Andalusian Beasts”, RAEBURN, M, (edit.), en *Salvador Dalí: The Early Years*, London, South Bank Centre, 1994, pp. 145-170.

Si esta misma contribución volviera a citarse: SÁNCHEZ VIDAL, A., “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. 1hora 12' 24".

Pruebas de imprenta: Los autores recibirán tan sólo primeras pruebas para su corrección, que se limitará únicamente a las erratas de imprenta o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren significativamente el ajuste tipográfico.

VARIA

La imagen-silencio o la suspensión del sentido
en la obra literaria y cinematográfica de Luis Buñuel

Francisco José Villanueva Macías

Los albores del naturalismo en Buñuel:
imagen-pulsión y pulsión-imagen en *Menjant garotes*

Jordi Xifra

Simonne Mareuil, «étoile de demain»

François Albera

Un Chien andalou de Luis Buñuel:
première réception critique dans la presse (juin-septembre 1929)

Claudia Teissier

Jeux de lettres. Luis Buñuel et Raymond Roussel

Érik Bullot

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

Para una «autobiografía» de Luis Buñuel

Valentín Arteta Luzuriaga

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

CBC

Centro Buñuel Calanda