



BU
ÑUE
LIA
NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

03
2024



BU
ÑUE
LIA
NA

Revista de cine,
arte y vanguardias

03
2024

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*
Jacqueline Collins, *University of Strirling*
Arnaud Duprat, *Université Rennes 2*
Pietsie Feenstra, *Université Paul-Valéry Montpellier 3*
Joxean Fernández, *Filmoteca Vasca*
Carlos Losilla, *Universidad Pompeu Fabra*
Julio Gracia Lana, *Universidad de Zaragoza*
Fernando Gabriel Martín, *Universidad de La Laguna*
Adrian Martin, *Monash University*
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, Paris*
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 03 ÍNDICE

VARIA

La Communicating vessels: the influence of Luis Buñuel's early films on the Belgian avant-garde cinema. <i>Santiago Rubín de Celis Pastor</i>	9
El deseo, la frustración y el crimen: un diálogo entre Luis Buñuel y Carlos Saura. <i>Arnaud Duprat de Montero</i>	25
Sonoridades de vanguardia: la eclosión musical de Luis Buñuel a través de su estrecho círculo de amistades. <i>Laura Miranda</i>	39
1929: técnicas de abismación en <i>El hombre de la cámara</i> , <i>Un chien andalou</i> y <i>Viaje a la luna</i> . <i>Daniele Corsi</i>	61
Buñuel, desde la vanguardia al compromiso. <i>Entre Menjant garotes y Así es la aurora</i> . <i>Ángel Vega</i>	71
Buñuel y Simó. Un acercamiento a Las Hurdes a través del realismo y la animación. <i>Nuria Lon Roca</i>	105

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

<i>Hamlet</i> (mecanuscrito). <i>Luis Buñuel</i>	121
--	-----

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

BUÑUEL, L., <i>Obra literaria reunida</i> . BUÑUEL, L., <i>Le chien andalou et autres textes poétiques</i> . <i>Ramon Girona</i>	139
CORSI, D., MOJARRO, J. (eds.), <i>Ultraísmo. La vanguardia histórica española</i> . <i>Jordi Xifra</i>	145
XIFRA, J., <i>Menjant garotes [En mangeant des oursins] de Luis Buñuel</i> . <i>Boris Monneau</i>	149
Propósito y alcance	153
Normas de publicación	155

VARIA

Communicating vessels: The influence of Luis Buñuel's early films on the Belgian avant-garde cinema

Santiago Rubín de Celis Pastor¹

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

RESUMEN: *La perla* y *Monsieur Fantômas*, obras tempranas del cine de ficción en Bélgica, son dos ejemplos poco estudiados dentro del cine de vanguardia del primer tercio del siglo XX. Obras singulares, en primer lugar, dado que fueron los únicos filmes realizados por sus autores, Henri d'Ursel y Ernst Moerman, respectivamente, pero también por su adhesión a los principios discursivos y a la estética del cine surrealista desarrollado en las décadas de los 20 y 30 del pasado siglo. El presente artículo las contextualiza dentro del cine de vanguardia y del cine nacional belga, ahonda en su relación con la cultura de dicho país y, por último, también examina la huella en ellas de la obra de notables representantes del movimiento artístico como René Magritte o Luis Buñuel.

Palabras clave: *La perla*, *Monsieur Fantômas*, cine belga, vanguardia cinematográfica, surrealismo, Luis Buñuel, René Magritte.

ABSTRACT: *La perle* and *Monsieur Fantômas* are early examples of the fiction film features in Belgium and both have not been studied much among the avant-garde school of films spread in the first third of XXth century. They are both quite unique, first of all as they were the only feature films shoot by their directors, Henri d'Ursel and Ernst Moerman respectively. But also because of their early adoption of the discursive principles and visual aesthetics of Surrealist cinema of the 1920's and 30's. The present article put them in context not only among the contemporary avant-garde cinema but also among Belgian film history. It explores too the cultural background related to Belgian cultural heritage and finally it studies their connections with the works of reputed surrealist artists like René Magritte and Luis Buñuel.

Keywords: *La perle*, *Monsieur Fantômas*, Belgian film, Avant-garde cinema, surrealism, Luis Buñuel, René Magritte.

RÉSUMÉ: *La Perle* et *Monsieur Fantômas*, œuvres précoces du cinéma de fiction belge, sont deux exemples peu étudiés du cinéma d'avant-garde du premier tiers du XXe siècle. Ce sont des œuvres singulières, d'abord parce qu'elles sont les seuls films réalisés par leurs auteurs, respectivement

1 Dirección de contacto: santiago.rubin@unir.net. ORCID: 0009-0009-2631-3113.

Henri d'Ursel et Ernst Moerman, mais aussi parce qu'elles adhèrent aux principes discursifs et à l'esthétique du cinéma surréaliste développé dans les années 1920 et 1930. Cet article les replace dans le contexte du cinéma d'avant-garde et du cinéma national belge, explore leur relation avec la culture belge et, enfin, examine également l'empreinte qu'ils portent sur l'œuvre de représentants notables du mouvement artistique tels que René Magritte et Luis Buñuel.

Mots-clés: *La perle*, *Monsieur Fantômas*, cinéma de Belgique, cinéma d'avant-garde, surréalisme, Luis Buñuel, René Magritte.

“Movies are as delicate as babies”² wrote François Truffaut in his movie-going memoir *Les films de ma vie*. Dealing with the works of certain French underground auteurs of the ‘post-*Nouvelle Vague*’ generation, including, amongst others, Philippe Garrel, Jean Eustache, Maurice Pialat and Jacques Doillon, Truffaut championed some films which were badly distributed in France and then, having been unable to reach an audience, simply abandoned. In trying to avoid this cinematic limbo, several such films passed from the artisanal conditions of their production “to the heaven of the Cinémathèque”,³ specialist cinemas being the solution to the ‘invisibility’ associated with the scarcity of their resources. Truffaut’s line of argument is, of course, particularly pertinent to underground and/or experimental film, and was precisely the case with two fine and remarkable examples of Belgian avant-garde cinema: Henri d’Ursel’s *La Perle* (1929) and Ernst Moerman’s *Monsieur Fantômas* (Flemish title: *M. Fantômas*, 1937). Having been rarely screened, both were ‘rescued’ by the Belgian Royal Film Archive (Cinémathèque Royale de Belgique), under the direction of Jacques Ledoux (the Belgian equivalent of France’s Henri Langlois), which bought the original prints of the films some decades ago. More recently, they were released in a DVD special edition,⁴ also including some early avant-garde films by the prestigious Henri Storck and Charles Dekeukeleire.

Less known internationally than the French, German, or Russian experimental film, the Belgian avant-garde cinema of the 1920’s and 1930’s was deeply rooted in the tradition of Surrealist films such as Luis Buñuel’s early works *Un Chien andalou* (1929) and *L’Age d’or* (1930) —in fact, as I will propose later, Buñuel was a major influence behind both films. “Belgian experimental cinema 1927-1937 was (...) a

2 TRUFFAUT, F., *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, p.146.

3 *Ibidem*.

4 *Avant-Garde 1927-1937* (2-DVD Set) (2006), Brussels, Les Filmarchief de la Cinémathèque.

short-lived adventure. It was also an affair with a very limited number of players”.⁵ Aside from d’Ursel and Moerman,⁶ other Belgian surrealist filmmakers included Pierre Charbonnier, director of *Ce soir à huit heures* (1930), and Marcel Mariën, who directed a short film titled *L’imitation du cinéma* (1959). Mariën was one of the most intriguing and elusive members of the Belgian wing of the Surrealist movement. He was not only a bookseller, poet, essayist, journalist, photographer, artist (collagist and object maker) and filmmaker, but an early chronicler and historian of Belgian Surrealism —his classic book *L’Activité surréaliste en Belgique* was published in 1979. Moreover, Mariën published prolifically as editor of a great number of surrealist magazines like *L’Aiguille aimantée*, *La Terre n’est pas une vallée de larmes*, *Le Ciel bleu*, *Le Miroir infidèle*, *Le Feuille chargée* (the last two co-edited with his close friend René Magritte) and *Les Lèvres nues*.

All along the early decades of its development “short features and documentary films were the most interesting part of film production in Belgium”,⁷ as internationally well-reputed Belgian filmmakers such as Jacques Feyder —his work includes *Visages d’enfants* (1925), *Anna Christie* (1930) and *La kermesse héroïque* (1935), would rather work in most important film industries like Hollywood, France, or Germany. Aside of E. G. de Meyst, forefather and patron of the Belgian national cinema, seminal Belgian films of the period came from key figures connected with experimental film. The work of well-known documentary filmmakers Henri Storck and Charles Dekeukelaire also began within the avant-garde. Storck, who worked in various capacities on *Zero for Conduct* (*Zéro de conduite*, 1933), Jean Vigo’s subversive depiction of the life in an authoritarian boarding school, and who co-directed with Joris Ivens the powerful documentary *Misère au Borinage* (1933), was very keen on avant-garde filmmaking during his early years as director. Some of his works of the period 1929-1933 were ‘montage films’ influenced by Dziga Vertov’s ‘Cine-Eye’: *Images d’Ostende* (1929), *Sur les bords de la caméra* (1932) and *Le soldat inconnu* (1932). At the same time, Storck also developed a fine example of ‘pure cinema’ with *Abstracte films getekend op pellicule* (1930) and an openly surrealist statement, *Pour vos beaux yeux* (1929), shot one year after Buñuel’s *Un Chien andalou*. In parallel, Dekeukeleire’s first films, such as *Combat de boxe* (1927),

5 MARTENS, E., “Le temps des expérimentations”, in *Avant-Garde 1927-1937*, *op. cit.*, p. 74.

6 The reader can find some more biographical information about both d’Ursel and Moerman in CANONNE, Xavier, “Les écrans perlés”, in *Avant-Garde 1927-1937*, *op. cit.*, pp. 54-57, which is probably the most extended source of biographical information on them.

7 JEANNE, R. y FORD, C., *Historia ilustrada del cine Vol. 3: el cine de hoy (1945-1965)*, Madrid: Alianza Editorial, 1974, p. 286.

Impatience (1928) and *Histoire de détective* (1929), are experiments based on movement (and rhythmic editing) and visual distortion —using the usual mixture of lap dissolves, superimpositions, and other photographic techniques quite common at the time.

Both Henri Storck and Charles Dekeukelaire were lifelong friends of the aristocratic Henri d'Ursel. He was born in Brussels in 1900, full name Henri Charles Francis Joseph Marie d'Ursel, the 8th Duke of Hoboken (but the dukedom is better known under the name Duke d'Ursel), a Belgian title of nobility of ancient origin, and Count of Saint-Empire. The Count's personality was most attractive. He lived in Paris during the 20's and he was a regular amongst surrealist circles. One of his closest acquaintances at the time was the versatile poet Georges Hugnet, who wrote the script and played the lead in d'Ursel's only film, *La Perle*. As d'Ursel later confessed, they made the film, shot in France, in the flush of inexperience. Perhaps this was the reason he used the pseudonym Henri d'Arche. Some years later, d'Ursel settled back in his own country and, in 1937, founded with Louis Camu the Prix de l'image, anticipating the work of experimental film festivals such as Knokke-le-Zoute. In the aftermath of World War II, the Count founded with Luc Haesaerts the Séminaire des Arts, one of the most prestigious cine-clubs in Belgium for the next two decades. Highly appreciated in Belgian *cinéphile* circles, d'Ursel was appointed Vice-President of the Royal Film Archive, a position that he held for 25 years until his death in 1974.

The rather obscure figure of Ernst Moerman is, if possible, even more eccentric. He is described by his friend, writer Robert Goffin as “an extraordinary person, with poetry expressing itself in every gesture of his life”. Moerman, who was born in 1897, died at age 46 in 1944. a passionate surrealist, his life was not only short but quite uneven —he ended his days living in a caravan. Like d'Ursel, he too was close to the Parisian surrealist group in the 1920's, and there he became a close friend of the poet Paul Eluard. In fact, Eluard's *Capitale de la douleur* (1926) —heavily quoted in Jean-Luc Godard's noirish sci-fi film *Alphaville* (*Alphaville, un étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965)— is visually quoted in Moerman's one and only film: *Monsieur Fantômas*. Moerman was a very talented young man not only interested in film but also in poetry and jazz as well as in theatre —his stage productions included a surrealistic version of the legend of Tristan and Iseult and a *Vie imaginaire de Jésus-Christ* (*An Imaginary Life of Jesus Christ*). In recent years, his poetry book *Fantômas 1933*, a private printing of 375 numbered copies, dedicated to Jean Cocteau, has become a valuable collector's item. However, his poem 'Louis

Armstrong', dedicated to the popular American jazzman, is still his best-known piece of writing in English speaking countries thanks to Samuel Beckett's translation for Nancy Cunard's book *Negro: An Anthology* (1934). A script titled "Fantômas 37 (Film surréaliste)", dated April 1937, is available at the Royal Film Archive. This nine-page document details 98 shots and 35 intertitles and is apparently an early draft of the screenplay of *Monsieur Fantômas*, although its *découpage* differs slightly with the final 'montage' of the film.

Both *La Perle* and *Monsieur Fantômas*, surrealist films *avant la lettre*, share a characteristic amateur film look as they were shot very much in the home movie mold so common to the independent cinema of the time. In fact, they were made for incredibly low budgets and neither ARC nor Films Hagen-Tronje, the production companies behind them, would develop any further film projects. *Monsieur Fantômas*' small crew included cinematographers Norbert and Roger Van Peperstraete and art director E. Van Tonderen, while its cast was composed of non-professional actors. An exception was Jean Michel (Léon-Michel Smet, father of French singer/actor Johnny Hallyday), who plays the title role. D'Ursel's *La Perle* relies visually on strong cinematography by veteran cameraman Marc Bujard, whose superb visual skills had been definitively proven in Abel Gance's *I Accuse (J'accuse!)*, 1919) and *The Wheel (La Roue)*, 1923), and in Raymond Bernard's *The Chess Player (Le joueur d'échecs)*, 1927). But, as with *Monsieur Fantômas*, its cast boasts just one professional actor: Marcel L'Herbier's stock company member Kissa Kouprine.

D'Ursel and Moerman were both ardent fans of Pierre Souvestre and Marcel Allain's character Fantômas, 'the Master of Crime', and, of course, of the five films dedicated to him by Louis Feuillade between 1913 and 1914.⁸

In the case of Moerman, who dubbed Fantômas 'the demoralizing gentleman', he left us a testimony of his penchant for Souvestre and Allain's character:

"Of the time when I read the 35 volumes of Fantômas, I keep the obsessive and hazy memory of what we consider, perhaps, a dream, an epic poem, more unreal than absurd, set in a world in which nothing is impossible and where a miracle is the shortest way to our bent for mystery. Working on the script of M. Fantômas, I've tried precisely to create a communication with that world, in which a fantastic reality rules, making each object, every visible thing shine with its own true and inner light".⁹

8 *Fantômas, à l'ombre de la guillotine* (1913), *Juve contre Fantômas* (1913), *Le mort qui tue* (1913), *Fantômas contre Fantômas* (1914) and *Le faux magistrat* (1914).

9 MOERMAN, E., "Un film belge : Mr. Fantômas", *Le Rouge et le Noir*, Brussels, 29/09/1937.

The exploits of Fantômas were an immediate success among the surrealists, who felt much attracted by the criminal milieu so brilliantly described in Feuillade films (and not only in the *Fantômas* films but also in other serials such as *Les Vampires* [1915], *Judex* [1916] or *Tih Minh* [1918]). Many poets and writers connected in one way or another to the avant-garde, such as Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Blaise Cendrars, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos, Jean Cocteau, Francis Ponge, Max Jacob, Francis Carco and Raymond Queneau, acknowledged *Fantômas* as a very powerful source of inspiration. It's not surprising, then, that film historian Georges Sadoul mentioned how "Luis Buñuel was very harsh towards the French avant-garde films. He angrily rejected the fashionable technical acrobatics which prevailed at that time. His model was Fantômas or Les Vampires, a direct translation, without affected mannerisms, of an unusual reality".¹⁰ This widespread enthusiasm also reached Belgium, as seen for example in the early paintings of René Magritte.

In 1928, the Belgian artist painted a canvas titled *Le Barbare* (*The Barbarian*, 1928), destroyed in a bombing around 1940, depicting a portrait of Fantômas (as painted by illustrator Gino Starace on the cover of the first Souvestre and Allain adventure) fading in and out of a brick wall. But his sinister influence can also be traced in other paintings by the artist such as *L'Assassin menace* (*The Threatening Murderer*, 1926), *La Traversée difficile* (*Difficult Crossing*, 1926) and *Le Musée d'une nuit* (*One Night's Museum*, 1927), among others. In his book on Magritte's paintings,¹¹ art historian Patrick Waldberg has probed this influence further by comparing some of the titles of the artist's early canvases —*The Threatening Murderer*, *The False Mirror*, *The Phantom's Wife*, *The Prisoner*, *The Empty Mask*, etc.— with the titles of the chapters of the first two *Fantômas* adventures —*The Master of Crime*, *Tragic Dawn*, *Night Escape*, *Under the Floor Tiles of the Morgue*... The affinity is self-evident, even when most of these Magritte paintings are not related to their very evocative titles. The main function of these titles, as Uwe M. Schneede has pointed out, is an allusive one, providing the viewers with some "allusions that, with their wide range of possible associations, promise important events".¹² Some Magritte scholars have dubbed these early works by the Belgian artist as 'Detective Themed Paintings'. I will later propose their influence on the aesthetic of Moerman's *Monsieur Fantômas*.

10 Quoted in ZAGURY, F., «"The Public is My Master": Louis Feuillade and Les vampires», text included in the DVD edition of *Les vampires* (Paris, Image Entertainment, 1998).

11 See WALDBERG, P. (1965), *René Magritte*, Brussels, André De Rache Editeur, 1965.

12 SCHNEEDE, U., *René Magritte*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1978, p. 10.



René Magritte not only as a seminal aesthetics influence in *Monsieur Fantômas*, but also as a diegetic presence in the film, painting his iconic canvas *Le viol* (c. 1934).

Moerman's film was shown for the first time by the Cercle du Cinéma, a left-wing film society in Brussels, at the Palais des Beaux-Arts on October 12th, 1937. *Monsieur Fantômas* was screened on the same programme as Buñuel's *Un Chien andalou*, which seems a good choice as both films have elements in common. First, they are both consciously immoral acts of savagery, partly sadistic, partly intellectual satires, with religion and love as their two main objects of attack. It is self-evident that both can be described as furiously anticlerical— Buñuel and Moerman were well-known for their virulent, lifelong anti-clericalism. But whereas *Monsieur Fantômas* proves to be a satirical indictment of the church in the style of a parody, Buñuel's critique goes way beyond that, emerging as something considerably more merciless. In the case of Moerman's film, Raymond Borde¹³ asserts that its anticlericalism comes

13 BORDE, R., "Mr. Fantômas", *Midi/Minuit Fantastique* (France) n° 24, winter 1970-71, p. 69.

from an ancient tradition in Belgian culture, from the famous medieval Carnival at Binche to the works of James Ensor. In the opening sequence, a nun finds a priest in women's underwear putting on make-up. Throughout the film, one can see masked nuns and perfidious priests almost everywhere, reminding us of both works of the Marquis de Sade,¹⁴ one of the Surrealist's forerunners ("Sade wanted to restore to civilized man the power of his primitive instincts",¹⁵ wrote André Breton in his *Anthology of Black Humour*), and the blasphemous and lurid paintings of Clovis Trouille. Another example of this farcical attitude towards the church is the scene in which Fantômas is judged and later sentenced to death for his evil crimes and immoral outrages. The court is composed of a cruel and blood-thirsty Archbishop assisted by a General and an executioner, key representatives of the established socio-political powers of society: religion, authority, and violence. Finally, at the end of the film, a lively group of nuns and priests perform a frenzied dance on the deserted beach, celebrating the death of the master criminal.

It is easy to establish connections not only between *Monsieur Fantômas* and *Un Chien andalou*, but also with Buñuel's next film, *L'Age d'or* (1930), aside from their anticlericalism. The three of them use the surrealist concept of *amour fou*, as a negation of the traditional bourgeois notion of love, to challenge the established order of things. As proper surrealist films, they represent a subversive revolt against social and moral bourgeois principles. As with their anticlericalism, the main difference between them is their degree of intensity. If both Buñuel films were conceived as a sort of means of agitation, planned to clash with the norms and values of a middle-class audience, *Monsieur Fantômas* took its rebellious ideals less seriously. In opposition to the phenomenal fury and the delirium of the absurd that throws Buñuel's characters into blasphemous and iconoclastic anger in *Un Chien andalou* and *L'Age d'or*, Moerman's film is more recreational and somewhat less effective. Nevertheless, the battlefield chosen by the two filmmakers to fight for that liberation is a common one, that of desire. "Fantômas travels the world searching for the woman he loves", says one of the intertitles (despite being shot in 1937, the film is silent). The well-known criminal (played by Jean Michel) wanders, lonely, across dunes on a beach, empty fields, and wastelands in search of love. And he finally finds it in the person of the beautiful Elvire (Trudi Van Tonderen), whom

14 For an in depth analysis of the connections between Sade and the Belgian Surrealists see FUESSLE, S., "The Belgian Surrealists and Sade: A Criminal Affinity", *Image [&] Narrative* n° 13, November 2005 <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/fussle.htm>>.

15 BRETON, A., *Antología del humor negro*, Madrid, Círculo de Lectores, 2005, p. 36.

he meets floating in a river in an image that seems to be inspired by the painting *Ophelia* (1852) by John Everett Millais. Theirs is a love at first sight, a sort of *amour fou*. However, despite Fantômas's most solemn oath —“Elvire, I will love you for the rest of my life”— their union will prove to be impossible. Moerman's approach has nothing to do with love as a sort of liberation, as it is in *L'Age d'or*, for example, in which the lovers, by facing all the social taboos about love and sex, manage to be “reborn one to the other in a sparkling sublimation of erotic ecstasy”.¹⁶ Instead, his love-death vision naturally suggests myth (of course, mythological thought has animated the avant-garde from its beginnings, from Jean Cocteau's *Le Sang d'un poète* (1930) to Maya Deren's film trilogy). Unlike Buñuel's liberating vision of love, the irresistible impulse which draws Fantômas and Elvire to each other against all odds is destined to fail. For ‘the genius of crime’ seems to be invariably destined to kill the woman he loves. “Will Fantômas ever be able to love?” questions one of the intertitles.

I have previously discussed the connection of this film with the works of René Magritte. In fact, a young Magritte himself appears in front of the camera, pretending to be painting his iconic canvas *Le Viol* (*The Rape*, c. 1934). His presence could be somewhat expected as *Monsieur Fantômas* is heavily influenced by his paintings— something especially evident in the sequences located by the solitary seaside. Many of them seem to refer to paintings by the Belgian artist such as *L'Homme du mer* (*The Man of the Sea*, 1926), *La Condition humaine* (*The Human Condition*, 1935) and the different versions of *La Belle captive* (*The Beautiful Captive*, from 1931 to 1967). It is as if Moerman—with the help of his art director Van Tonderen, who captures Magritte's sense of astonishment by using a few design elements (the door, the gigantic key, etc.) juxtaposed with a beach landscape— would have liked to animate those paintings,¹⁷ bringing them to life. Furthermore, this ‘animation’ also uses many iconic images taken from the previously mentioned ‘Detective Themed Paintings’ such as the bowler hats and long coats used by their mysterious figures (represented by Inspector Juve and his men in the film). Of course, Magritte was a champion of the binary nature of incompatible readings. In his paintings, diverse significations not only fail to merge, but they simply clash. Magritte's work consists of fragmentation and juxtaposition, and therefore, as Silvano Levy put

16 BUACHE, F., *Luis Buñuel*, Madrid, Editorial Labor, 1976, p. 16.

17 Of course, Alain Robbe-Grillet would do pretty much the same in his film *La Belle Captive* (1983), inspired directly by one of Magritte's paintings of the same title.

it, “space is destabilized, and unitary components are dismantled”.¹⁸ Moerman’s sense of space is equally disrupted. For example, in the scene in which Fantômas and Elvire arrive at their bizarre ‘home’ in the middle of the dunes, represented by some incongruous fragments of interior decor. Nothing but the door distinguishes these two spaces, inside from outside, which are in fact the same beach setting. By practicing the surrealist principle of combinatorial art, both Magritte and Moerman combine two opposite environments. The result of this paradoxical exercise is a very personal, eye-catching, and unusual quality, which they share.



“Fantastic reality rules making each object, every visible thing shine with its own true and inner light” (Moerman). The strong visual and poetic influence of Magritte’s symbols and iconography on *Monsieur Fantôme*.

18 LEVY, S., “Magritte at the Edges of Codes”, *Image [&] Narrative* n° 13, November 2005 <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/surrealism/levy.htm>>.

As with Buñuel's films, *Monsieur Fantômas* is very rich in terms of surrealist images —e.g. three mysterious masked men cycling across the beach in slow motion, Inspector Juve's assistants breaking down a door in the middle of the sand with the help of a gigantic key used as a battering ram, the two lovers' romantic and rather gripping walk along the seaside (he is masked, while she is wearing a nun's wimple and a swimming suit) hand in hand... But one image stands out from all the rest: the sequence in which Fantômas is surrounded by police. The contagious and enjoyable sense of humour¹⁹ running throughout the film suddenly comes to the surface. Given the surrealists well-known taste for slapstick humour, this is not surprising. As if in an old Mack Sennett or Ben Turpin film, the master criminal turns into a double bass to escape the police. Logic and reason ("The absolute rationalism which is still the fashion does not permit consideration of any facts but those strictly relevant to our experience",²⁰ reads the Surrealist Manifesto) are now gone, if ever they once ruled, and the time has come for pure fantasy and delirium. In fact, this penchant for farcical elements is one of the most remarkable qualities of the film. On many occasions, surrealists refer to the 'immediate absurdity' of their output, the peculiar quality of that absurdity being a yielding to whatever is most admissible and legitimate in the world: divulcation of a given number of facts and properties overall not less objectionable than others. Undoubtedly, *Monsieur Fantômas* represents the quintessence of that particular taste for absurdity.

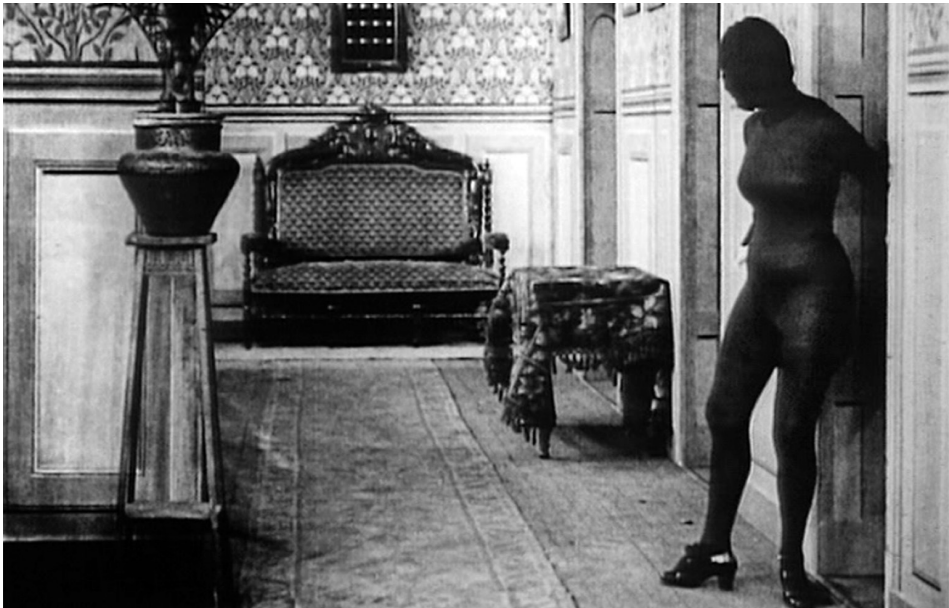
Moerman, evoking the screening of his film on October 12th, 1937, at the Palais des Beaux-Arts in Brussels, described the opening night as deeply marked by "silent film nostalgia".²¹ While teaching at the Ecole Nationale Supérieure des Arts in La Cambre, Henri d'Ursel usually expressed to his students the very same nostalgic thoughts of the cinematic past. For him, silent films were "the only ones whose horizons were dreams".²² It is easy to trace the influence of early silent era film narrative principles in both *Monsieur Fantômas* and *La Perle*. For instance, the principles of a 1914 film by Louis Feuillade, with its series of static long duration wide shots, frontal framings, editing that just knits together scenes, etc. As in the case of Moerman's film, *La Perle* seems to be inspired by such Feuillade films as the five *Fantômas* features and *Les Vampires* (1915). Moreover, the film seems to stem directly from the Irma Vep character (played so enthusiastically by Musidora) in the latter.

19 Belgian avant-garde scholar Francis Bolen praised the 'farcical intention' of the film in his classical essay "À propos de «Monsieur Fantômas»", *Midi/Minuit Fantastique* (France), n° 24, winter 1970-71, p. 71.

20 BRETON, A., *Manifestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2001, p. 68.

21 CANONNE, X., *op. cit.*, p. 54

22 *Ibidem*.



Looking alike: the iconic Musidora of Feuillade's *Les vampires* (1915), muse and model for the thief character (Kissa Kouprine) in *La perle*.

The surrealist poet Robert Desnos surrendered to the charms of Musidora in a film review for *Le Soir*: “Musidora, how beautiful you were in *Les Vampires*! Do you know we dreamed about you? And that you, when night fell, dressed in your black body stocking, came in silently to our bedroom? And that the next morning we searched for the trace of the trembling hotel thief who has visited us?”.²³ This brief extract gives us a perfect idea of the plot of d’Ursel’s film. The search for a pearl which constantly disappears in a string of bizarre encounters allows a young man (played by Georges Hugnet) to meet the most fantastic women —a hotel sneakthief dressed up as Irma Vep (Kissa Kouprine) and a somnambulist walking the roof-tops (Renée Savoye). In fact, in *La Perle* everything refers us to the realms of dream. Almost all of its characters —the young man, Lulu (Mary Stutz), his fiancé, the thief, the somnambulist— sleep in before our eyes. The film’s logic is that of a dream in which reality has been dismantled. The French poet Gérard de Nerval, a major influence on the surrealists, dubbed the dream a second life, inseparable from daily existence. It is precisely that continuing alternation between reality and dreamed fantasies, intermingling, inseparable, that gives the film its haunting and dream-like look. For the surrealists, heavily influenced by Freud’s theories, dreams were one of the most crucial weapons to fight against social repression: “No other realm can be, in fact, as rich as that of dreams, where no curb inhibits the individual, and in which images are the symbols of his subterranean instinct’s life”.²⁴ In the film, the young man, a waking dreamer, releases all his amorous fantasies thanks to his erotic dreams of love, monopolized by the disturbing presence of the thief, played by the fascinating Russian actress Kissa Kouprine.

However, the *amour fou* that springs up between them is, as in the case of that between Fantômas and Elvire in *Monsieur Fantômas*, an impossible one. I have already pointed out the mythological side of the love-death theme so cherished by members of the avant-garde. For example, it is not difficult to connect both tragic love stories with a classic myth such as the Orpheus myth. “Thanks to Moerman, Fantômas becomes a tragic hero, a sort of modern-day Orpheus searching for absolute love, thus justifying his misdemeanours”.²⁵ In both films, the lovers are condemned to live alone and to finally lose their love. One of the most powerful erotic images in d’Ursel’s film is the thief’s death scene. As the girl suddenly dies, the young man

23 Desnos quoted in LACASSIN, F., *Louis Feuillade. Maîtres des lions et des vampires*, Paris : Pierre Bordas et fils, 1995, p. 218.

24 DUPLESSIS, Y., *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 96.

25 CANONNE, X., *op. cit.*, p. 82.

removes the pearl (once more lost) from her blood-stained mouth. Immediately, her black body stocking turns into her ordinary clothes. Although men are not free to keep the women they love, Hugnet and d'Ursel bear witness to one of the key surrealist convictions: the absolute power of desire. One of the aspects most praised by the film's reviewers is the 'unending eroticism' reflected in its images. Of course, this eroticism serves, as in *L'Age d'Or*, for example, as an incitement to transgression, and its power is a liberating one, because, as surrealist poet Benjamin Péret wrote, "the expression of supreme love is only conceivable in a society that has been liberated from all its blockages".²⁶ This is where Buñuel's films and *La Perle* connect. Their aim is very much the same: to liberate man by liberating all his primitive instincts, no matter how deeply buried they might be.



²⁶ CANONNE, X., *op. cit.*, p. 82.



The erotic Love-Death logic of Henri Ursel's *La perle* as shown in two frames of the film.

Writing about the instant and crucial influence of Buñuel's *Un Chien andalou* on subsequent avant-garde filmmaking, Jacques B. Brunius describes the Spanish filmmaker as a figure that “haunts the years to come”.²⁷ Furthermore, he points out how films like *La Perle* and *Le Sang d'un poète* are undoubtedly indebted to Buñuel's early films. In the case of d'Ursel's film, it is crystal clear that both thematically (*amour fou* as a sort of liberation, eroticism, a particular sense of humour coming from the absurd...) and aesthetically (the dream-like quality of the images, the poetic search based on a series of iconic elements — death, sex, crime, etc.), the film is heavily Buñuelian. Indeed, the uproarious premiere of *L'Age d'or*, at the Parisian Studio 28 on November 28th, 1930, was a milestone for avant-garde

27 BRUNIUS, J. B., *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954, p. 139.

filmmaking. At the same time, these early films by the Spanish filmmaker also brought about a slight decay of abstract (or 'pure') cinema, with its firm belief in the lens of the camera, photographic tricks and those 'technical acrobatics' which Buñuel was so opposed to. The revelations of *Un Chien andalou* and *L'Age d'or* meant an obvious revolution in terms of filmic calligraphy, but, furthermore, as Brunius states, they also signified an exemplary, ambitious moral example for the rest of the avant-garde filmmakers. Unconnected with the abstraction of works by the likes of Hans Richter, Oskar Fischinger, Viking Eggeling and so on, *La Perle* and *Monsieur Fantômas* mark a middle ground between a more self-consciously poetic filmmaking —that of Cocteau's *Le Sang d'un poète* or Herman G. Weinberg's *Autumn Fire* (1930), for example— and, due to their nonconformist attitudes, the moral avant-garde tendency represented by Buñuel.

Finally, both films were quite warmly received by the surrealists, if not by the audience, as they had quite a short-lived exhibition run. Although *La Perle* was shown for three weeks at the Studio des Ursulines in Paris without the scandal caused by Buñuel's films, it was immediately appreciated by the surrealists. In fact, it earned Georges Hugnet entry into Breton's group, in which he played a major role until the early 1940's. In the case of *Monsieur Fantômas*, it was highly praised by Paul Eluard, who considered it a masterpiece equal to Buñuel's early films— no matter if it does not have the same powerful tragic beauty and violence, and shows a naivety and innocence completely alien to the works of the Spanish cineaste. "Everything is light-hearted and lovely in this film, with intertitles few in number but nevertheless worthy of Tzara or Breton",²⁸ wrote Dominique Païni. And the truth is that the poetry, the power of imagination and free-form fantasy, and the certain sort of freshness coming from the somewhat amateurish filmmaking of these two unique efforts can only lead us us to guess what other unpredictable films d'Ursel and Moerman might have been dreaming of.

28 PAÏNI, D., "Monsieur Fantômas", in *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Paris, Musée d'art Moderne/ Yellow Now, 1990, p. 210.

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

Arnaud Duprat de Montero¹
Universidad Rennes 2 (Francia)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Enrique BRASÓ, *op. cit.*, p. 236.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En otra carta, añadió:

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

¹⁸ *Ibidem*, pp. 667-668.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sonoridades de vanguardia: La eclosión musical de Luis Buñuel a través de su estrecho círculo de amistades

Laura Miranda¹
Universidad de Oviedo

RESUMEN: La figura de Luis Buñuel, su vida y su obra, han sido analizadas con profusión desde los años sesenta, poniendo el acento en un cine de autor que trascendía cinematografías nacionales. Sin embargo, el aspecto musical de sus films o la importancia de la música en el recorrido vital del compositor han permanecido relegadas a un segundo plano en el general de su obra. En este capítulo planteo un acercamiento a la formación musical y melómana del director y, sobre todo, a los estrechos vínculos que mantuvo con la vanguardia musical, tanto española como francesa, en la primera mitad del siglo XX y hasta su madurez en México, arropado por un círculo íntimo de compositores. Basándome en su autobiografía, en las conversaciones que mantuvo con Aub y con Pérez Turrent y de la Colina, y en el epistolario del director, además de la revisión de los siguientes fondos: Luis Buñuel y Ricardo Urgoiti, de la Filmoteca Nacional; y Fernando Remacha, del Archivo General y Real de Navarra, ahondaré en los intereses de Buñuel sobre la música y el planteamiento de la música en su cine.

Palabras clave: Música de cine, Luis Buñuel, Georges Auric, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha.

ABSTRACT: The figure of Luis Buñuel, his life and his work, have been analyzed profusely since the 1960s, emphasizing an auteur cinema that transcended national cinemas. However, the musical aspect of his films or the importance of music in the composer's life journey have been relegated to the background of his work. In this chapter I propose an approach to the musical and music-loving training of the director and, above all, to the close links he maintained with the musical avant-garde of his time, both Spanish and French, in the first half of the 20th century and until his maturity in Mexico, surrounded by an intimate circle of composers. Based on his autobiography, on the conversations he had with Aub, and with Pérez Turrent and de la Colina, on the director's epistolary, as well as a review of the following collections: Luis Buñuel and Ricardo Urgoiti, from the Filmoteca Nacional; and Fernando Remacha, from the Archivo General y Real de Navarra, I will delve into Buñuel's interests in music and the approach to music in his cinema.

Keywords: Film music; Luis Buñuel; Georges Auric; Gustavo Pittaluga; Fernando Remacha.

RÉSUMÉ: La figure de Luis Buñuel, sa vie et son œuvre, ont été abondamment analysées depuis les années 1960, mettant en avant un cinéma d'auteur transcendant les cinématographies

1 Dirección de contacto: mirandalaura@uniovi.es. ORCID: 0000-0001-6322-4720.

nacionales. Cependant, l'aspect musical de ses films ou l'importance de la musique dans le parcours du compositeur ont été relégués à l'arrière-plan de son œuvre en général. Dans ce chapitre, je propose une approche de la formation musicale et mélomane du réalisateur et, surtout, des liens étroits qu'il a entretenus avec l'avant-garde musicale, tant espagnole que française, dans la première moitié du XXe siècle et jusqu'à sa maturité au Mexique, entouré d'un cercle intime de compositeurs appartenant aux principaux courants d'avant-garde de l'époque. En me basant sur son autobiographie, sur les conversations qu'il a eues avec Aub, et avec Pérez Turrent et de la Colina et sur la correspondance du réalisateur, ainsi qu'un examen des collections suivantes : Luis Buñuel et Ricardo Urgoiti, de la Filmoteca Nacional ; et Fernando Remacha, de l'Archivo General y Real de Navarra, j'approfondirai les intérêts de Buñuel pour la musique et l'approche qu'il en a eue dans son cinéma.

Mots clé: Musique de film; Luis Buñuel; Georges Auric; Gustavo Pittaluga; Fernando Remacha.

Aunque son varias las películas de Luis Buñuel que se caracterizan por el escueto uso que hace de la música, esto no significa que, como bien han apuntado Kinder y Viejo, no tuviese interés en ella.² Su vasta formación musical y su latente melomanía le permitieron poner en claro desde sus inicios como director el uso tan particular que confirió a la música en su cine. En las siguientes páginas esbozaré la importancia capital de la música en la formación académica de los primeros años de Buñuel en Aragón, sus intereses por la modernidad de los 1920s a través del jazz y, sobre todo, los estrechos lazos que mantuvo con la vanguardia musical, tanto española como francesa, en la primera mitad del siglo XX y hasta su madurez en México, arropado por un círculo íntimo de compositores franceses y españoles. Basaré esta investigación en su autobiografía, en las conversaciones que mantuvo con Aub y con Pérez Turrent y de la Colina y en el epistolario del director, recientemente publicado por Evans y Viejo.³

Los inicios. Primeros intentos musicales y el descubrimiento del jazz

El interés de Buñuel por la música fue palpable desde temprana edad y el propio director dedica diversos comentarios en su autobiografía a recordar anécdotas relacionadas con su instrucción musical. A los doce o trece años —la versión cambia

2 KINDER, M., *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993; VIEJO, B., "La libertad de la imaginación: música y sonido en el cine de Luis Buñuel", en la revista *Bulletin of Spanish Studies*, n. 93(4), 2016, pp. 639-656.

3 BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982 (reed. 2000 FNAC); AUB, M., *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985; XIFRA, J., *Max Aub / Buñuel. Todas las conversaciones. I. El Hombre*. Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2020; PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Ediciones Plot, 1993 (reed. 1999); EVANS, J., y VIEJO, B., *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*, Madrid, Cátedra, 2018.

según la cuenta el protagonista o su mujer Jeanne— Buñuel comienza sus clases de violín frente a su casa. Cursó hasta sexto curso y recibió también clases de piano y armonía, la niñera le acompaña y porta su violín,⁴ y la familia disfruta de sus recitales caseros. Con una conservadora educación católica romana en la España de provincias de 1900, participaba del coro musical de la Virgen del Carmen junto a otros seis o siete niños: Buñuel tocaba el violín, un amigo el contrabajo y el rector de los escolapios de Alcañiz, el violoncello. Junto a un coro de cantores de su edad actuaron una veintena de veces.⁵

Buñuel recordaba en una nota autógrafa a su amiga de infancia Carmen Sampietro, que ella había sido “la primera persona que me produjo las primeras emociones musicales”, ya que tenía las reducciones de piano de óperas como *Carmen* (libreto de Ludovic Halévy y Henri Meilhac, música de Georges Bizet, 1875) o *Fausto* (libreto de Jules Barbier y Michel Carré, música de Charles Gounod, 1859).⁶ Cuando una orquesta daba un concierto en Zaragoza, “se apoderaba de nosotros una agradable excitación, una verdadera voluptuosidad de la espera. Nos preparábamos, contábamos los días, buscábamos las partituras, las tarareábamos ya”.⁷ Sus padres le inculcaron el amor por el teatro lírico, y asistía a representaciones de óperas, operetas y comedias: “Me gustaba la ópera. Mi padre me llevaba a ella desde los trece años. Empecé por los italianos para acabar con Wagner. En dos ocasiones he plagiado libretos de ópera, *Rigoletto* en *Los olvidados* (el episodio del saco) y *Tosca* en *La fièvre monte à El Pao* (la situación general es la misma)”.⁸

Buñuel asiste a representaciones de ópera en el Teatro Principal en 1915, donde ve y escucha *Margot* (libretto de Gregorio Martínez Sierra, música de Joaquín Turina, 1914), *La Favorita* (libretto de Alphonse Royer, Gustave Vaëz y Eugène Scribe, música de Gaetano Donizetti), *Lucía de Lammermoor* (libretto de Salvatore Cammarano y Gustave Vaëz, música de Gaetano Donizetti), *Fausto* (libretto de Jules Barbier y Michel Carré, música de Charles Gounod, 1859), *Rigoletto* (libretto de Francesco Maria Piave, música de Giuseppe Verdi, 1851), *La sonámbula* (libretto de Felice Romani, música de Vincenzo Bellini, 1831), *El Barbero de Sevilla* (libretto de Cesare Sterbini, música de Gioachino Rossini, 1816) y *Carmen* (libretto de Ludovic Halévy, Henri Meilhac, música de Georges Bizet, 1875).⁹

4 RUCAR DE BUÑUEL, J., *Memorias de una mujer sin piano*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 137-138.

5 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 18.

6 Nota autógrafa del 25 de octubre de 1973 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 681).

7 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 258.

8 *Ibidem*, p. 266.

9 GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 88.

De hecho, comenta a Pérez Turrent y de la Colina que “he sido un fanático de la ópera italiana. Yo tenía un libro maravilloso, que he perdido, con los argumentos de unas cuatrocientas óperas. Excelentes argumentos, melodramáticos. Fuertes, de pura acción”.¹⁰ Su hermano Leonardo explicaba a Aub que le gustaba tanto la música, la ópera italiana, que por las mañanas Buñuel silbaba números operísticos hasta el punto de que Leonardo se las aprendía de memoria, convirtiéndose así la música en una cuestión obsesiva.¹¹

Tras los inicios en la ópera italiana, llegó el turno de Wagner. Buñuel afirma con rotundidad: “Wagner ha sido para mí todo: el teatro, la música, el arte”.¹² “He adorado a Wagner y me he servido de su música en varias películas, desde la primera (*Un chien andalou*) hasta la última (*Ese oscuro objeto del deseo*). Lo conocía bastante bien”.¹³ Como señala el escritor José Repollés, junto a Buñuel y su hermano Alfonso, “nos encerrábamos muy a menudo con un tocadiscos, allí, a oír *Los maestros cantores* o a oír, oiga, lo que fuera, pero siempre música de Wagner”.¹⁴ Su hermana Conchita llegó a notar lo “wagneriano” de sus conciertos en casa: “Empezaba siempre explicando el “tema” (...) Luis llegó a formar una orquesta y en las grandes solemnidades religiosas, lanzaba desde lo alto del coro sobre la multitud extasiada las notas de la misa de Perossi [Perosi] y del *Ave María* de Schubert”.¹⁵

Desde la perspectiva de la vejez, Buñuel rescata a Beethoven, César Frank, Robert Schumann y Claude Debussy, principalmente, como sus compositores predilectos. Terminado el bachillerato, su primer impulso vocacional es la música, y comenta a su padre sobre la posibilidad de continuar sus estudios en la Schola Cantorum de París, pero recibe una negativa.¹⁶ Por ello, se traslada a Madrid para convertirse, en principio, en ingeniero agrónomo. Durante esta nueva época en la madrileña Residencia de Estudiantes, Buñuel también dedica su tiempo a la escritura, y una de sus primeras poesías fue “Instrumentación”, para 21 instrumentos de la orquesta, dedicada al compositor Adolfo Salazar y publicada en la revista del movimiento

10 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 112.

11 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 58.

12 *Ibidem*, p. 521

13 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 257. Parcialmente citado en KINDER, M., *op. cit.*, p. 292.

14 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 44-45.

15 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 42.

16 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 34; BARBÁCHANO, C., *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 31; VIEJO, B., *op. cit.*, p. 642; XIFRA, J., *op. cit.*, p. 520. La Schola Cantorum es una escuela francesa de música, abierta en París en 1896. Fue fundada por Charles Bordes, Alexandre Guilmant y Vincent d'Indy con el fin de recuperar la grandeza de la música religiosa gregoriana y palestriniana.

ultraísta *Horizonte*,¹⁷ revista a la que el propio Buñuel había ayudado con una inversión económica, en homenaje a la influencia de Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías.¹⁸

Descubrió el jazz, y le gustaba tanto (“me tenía cautivado”), que comenzó a tocar el banjo. Se compró un gramófono y varios discos norteamericanos, que escuchaba con sus compañeros mientras consumían alcohol.¹⁹ “tal vez no se llamase jazz (...), pero había el ritmo, el tempo de una música completamente exótica para nosotros, acostumbrados al pasodoble, al chotis, al vals, (...) lo que llaman en Madrid los chulos el *twist-teen*”.²⁰ Su amigo José Repollés señalaba, no obstante, que el interés de Buñuel por el jazz ya había comenzado a los quince años y tenía los primeros discos que habían salido al mercado. En esta misma época comenzó a interesarse por el boxeo y el saxofón, que perfeccionó con un vecino de Calanda, Gregorio Brumos Blasco, hasta que Buñuel cambió el saxofón definitivamente por el violín.²¹ Fundó en la Residencia de Estudiantes el primer club de jazz y, en los años siguientes, en Francia, mantuvo estas costumbres jazzísticas, y se vanagloriaba de tener más de sesenta discos.²²

Escuchaba jazz en directo en el hotel Mac-Mahon y bailaba en el Château de Madrid en el Bois de Boulogne.²³ En Francia solía frecuentar el Bal Bullier, el *Bal Musette* o sala de baile que estaba frente a la Closerie des Lilas en compañía de su amigo de Zaragoza Juan Vicens de la Llave. La orquesta del local estaba especializada en *shimmy* y *fox* y se había convertido en lugar de encuentro popular para españoles y latinoamericanos.²⁴ Su esposa Jeanne le enseñó a bailar el tango

17 BUÑUEL, L., “Instrumentación”, en la revista *Horizonte*, n. 2, 1922, p. 4; BUÑUEL, L., “Instrumentación”, en la revista *Pauta, Cuaderno de Teoría y Crítica Musical*, n. 107, 2008; GIBSON, I., *op. cit.*, pp. 150-151; SÁNCHEZ VIDAL, A., p. 34; VIEJO, B., *op. cit.*, p. 642.

En su autobiografía Buñuel modifica el título del poema y se refiere a él como “Orquestación”. El *Ultraísmo* fue un movimiento literario iniciado en España en 1918, siguiendo el modelo creacionista de Vicente Huidobro, enfrentado al modernismo y al novecentismo, que habían dominado la poesía en lengua española desde fines del siglo XIX. Adolfo Salazar fue un musicólogo, crítico, historiador, periodista y compositor español discípulo de Bartolomé Pérez Casas, Manuel de Falla y Felipe Pedrell, y mostró predilección por Ernesto Halffter.

18 Las greguerías, inventadas por el escritor español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), son aforismo que presenta una visión personal, sorprendente, aguda y frecuentemente humorística de algún aspecto de la realidad.

19 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 74.

20 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 522.

21 *Ibidem*, pp. 82, 93

22 *Ibidem*, p. 522.

23 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 96.

24 BAXTER, J., *Luis Buñuel. Una biografía*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 64-65.

en la cocina de su casa de París —él señala que lo aprendió en una academia en 1925²⁵— pero, pese a sus conocimientos musicales, “no tenía ritmo, aún así bailábamos *fox-trot*”.²⁶

Eran frecuentes sus visitas no solo al cine, sino a la ópera, solos o acompañados de sus amigos españoles: Salvador Dalí, Vicens, Pepe Moreno Villa o Paquito García Lorca, hermano de Federico. En una visita familiar, Jeanne trató de impresionar a su future marido interpretando “algo de Strauss” al piano, pero él le contestó secamente que “para tocar como tocas... sería mejor no hacerlo”, lo cual indica la familiaridad de Buñuel con la música, su formado oído musical y su capacidad para emitir juicios de valor acerca de una interpretación.

Sin embargo, y pese a sus gustos refinados y cosmopolitas en lo musical, Buñuel permanece fiel a las tradiciones calandinas. Disfruta del “fenómeno de la jota”, en concreto la “jota olivarera”, que escucha durante la recogida de la aceituna en los olivares de su padre.²⁷ Y, en Semana Santa, al menos hasta la Guerra Civil, Buñuel aporrea los famosos tambores de *putuntunes* —paisanos vestidos de soldados romanos que interpretan rítmicamente algo similar a “pu-tun-tuntún”— que incluye ya en *L'âge d'or*. Incluso, fue el inventor de algunos términos de la tradición tamborilera, que incluye diferentes ritmos por grupos, a modo de guerra sonora: el *juanete* o la *correata* son ejemplos de estos ritmos, a los que Buñuel añadió uno de su propia cosecha, “*me la han cascao*”.²⁸ Era tal su interés por la tradición tamborilera de Calanda, que en una carta fechada el 18 de julio de 1923, su padre le resume las fiestas de ese año, a las que Buñuel no pudo acudir.²⁹ Es más, el redoble de tambores en *L'âge d'or* no fue interpretado por los habitantes de Calanda, sino por la Banda Republicana, conformada por 12 instrumentistas, a quienes el propio Buñuel enseñó a tocar al modo calandino, cuestión que repitió muchos años después en México con *Nazarín*.³⁰

Buñuel contó entre sus amistades y su círculo íntimo a reconocidos músicos académicos, principalmente compositores españoles y franceses. En la Francia de los años 20 se rodeó de compositores pertenecientes al *Groupe des Six* y, en la España

25 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 520.

26 RUCAR DE BUÑUEL, J., *op. cit.*, pp. 37-38.

27 GIBSON, I., *op. cit.*, p. 82.

28 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 51; XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 80-81, 83.

29 VIEJO, B., *op. cit.*, p. 41.

30 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 32..

de los 20 y 30, de músicos pertenecientes al *Grupo de los Ocho* o *Grupo de Madrid*.³¹ Se mantendrá fiel a estos compositores en los EE.UU. de los años cuarenta y, posteriormente, en México.

Francia, el surrealismo y el *Groupe des Six*

En sus primeros años parisinos, Buñuel se relacionó con músicos reconocidos gracias a sus amistades de la etapa madrileña. Era amigo de Hernando Viñes, sobrino del famoso pianista español Ricardo Viñes, divulgador de la moderna música francesa y española, amigo de Maurice Ravel, Claude Debussy y Manuel de Falla, y descubridor de Erik Satie. En las reuniones en casa de Viñes, Buñuel entra en el círculo de compositores vanguardistas franceses, como Henri Sauguet o Darius Milhaud.³² Gracias a su formación musical y a una carta de presentación para Ricardo Viñes,³³ éste le plantea la posibilidad de estrenarse como director escénico en Ámsterdam con *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Falla, inspirada en *El Quijote*, y concebida como una escenificación con orquesta, coro e intérpretes.³⁴ Junto a la bohemia española en París preparó una representación con muñecos de guiñol y actores con máscaras, y trabajó codo con codo con el famoso director de orquesta Willem Mengelberg, la orquesta Concertgebouw —desde 1988 denominada Orquesta Real del Concertgebouw— y cantantes de la Ópera Cómica, como Vera Janocópulos.³⁵ “Teóricamente, todos sus personajes son títeres doblados por las voces de los cantantes. Yo lo innové traduciendo a cuatro personajes de carne y hueso que asistían, enmascarados, al espectáculo de Maese

31 El *Groupe des Six* es un grupo francés de músicos de principios de la primera mitad del siglo XX, formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Garmaine Tailleferre, Jean Cocteau (único miembro no músico) y Erik Satie. Su música se revelaba fundamentalmente contra el impresionismo y el wagnerismo. En un espíritu similar y con el fin de combatir el conservadurismo en la música, el *Grupo de los Ocho* o *Grupo de Madrid* estaba formado por un conjunto de compositores españoles de principios del siglo XX, equivalente musical de la Generación del 27, e integrado por Ernesto Halffter y su hermano Rodolfo, Juan José Mantecón, Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga. Asociados a este grupo aparecen las figuras de Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar.

32 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 280.

33 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 38.

34 Buñuel recibirá durante su etapa mexicana una oferta para volver a poner en escena esta obra con una compañía norteamericana (carta fechada el 5 de septiembre de 1948 [EVANS y VIEJO 2018, 312]).

35 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 58; GIBSON, I., *op. cit.*, pp. 206-209; PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 20; SÁNCHEZ VIDAL en DAVID, Y., *¿Buñuel! La mirada del siglo. Catálogo de la exposición*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996; VIEJO, B., *op. cit.*, p. 643; XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 132, 280. Buñuel escribe a Federico García Lorca desde Ámsterdam para anunciarle su trabajo sobre Falla (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 49).

Pedro y de vez en cuando intervenían en la acción, doblados también por los cantantes que se encontraban en el foso de la orquesta”.³⁶ Así, le nombraron director escénico: “Yo no tenía más experiencia teatral que las ‘óperas’ que también improvisábamos en broma en la Residencia de Estudiantes. Me equivoqué en la distribución de las luces y al principio, por eso, no lograba dar profundidad en el escenario”.³⁷

Tras este primer intento, entre 1927 y 1928 Buñuel programa y exhibe en la Residencia de Estudiantes cine de vanguardia al que había tenido acceso en Francia. Además de la novedad de las propias películas, la proyección estuvo acompañada por un terceto de cuerda (violín, cello y piano) que interpretaba obras de Schubert (*Rosamunda*, 1823), Mendelssohn (*Gruta de Fingal*, op. 26, 1830), Ravel (*Pavana a una infanta difunta*, 1899; y *Ma Mère l’Oye*, 1910), Debussy (*Petite Suite*, 1889) y Moussorgsky (*Cuadros de una exposición*, 1874),³⁸ lo que demuestra cómo su estancia francesa va penetrando en sus planteamientos estético-musicales. En Francia, el primer trato de Buñuel con los surrealistas fue con Louis Aragon y Man Ray, a quienes “les pareció bien” su primera película, *Un chien andalou*: “Se proyectaba la película y yo manejaba el gramófono. Arbitrariamente ponía aquí un tango argentino, allá *Trista e Isolda*. Al terminar me proponía hacer una demostración surrealista, tirándole piedras al público. Me desarmaron los aplausos”.³⁹

Durante su relación con los surrealistas, descubrió que Breton —al igual que muchos compañeros del grupo— odiaba la música, especialmente la ópera. Buñuel trató de modificar esta negativa y les acompañó a la Ópera Cómica, donde se representaba *Louise* (Gustave Charpentier, 1896). Buñuel señala en sus memorias que la puesta en escena, nada convencional, desconcertó al grupo, de modo que Breton se levantó enfurecido e indignado por haber perdido el tiempo, algo que secundó el resto del grupo, Buñuel incluido.⁴⁰

36 BUÑUEL, L., *op. cit.*, pp. 98-99.

37 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 20.

38 GIBSON, I., *op. cit.*, p. 230; XIFRA, J., *op. cit.*, p. 287. Gibson difiere de lo señalado por Buñuel en la entrevista con Aub, incluyendo en el repertorio a Moussorgsky y eliminando a Dukas. Además, señala las obras interpretadas y no solo a los compositores.

39 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 25. Como ha señalado Viejo, esta película ha inspirado composiciones de músicos contemporáneos: en 1982 Mauricio Kagel’s *Szenario, concerto grosso para cuerdas y ladrado* (1982), y en 1984 Wolfgang Rihm’s *Bild (eine Chiffre)* (1984). Véase VIEJO, B., *op. cit.*, p. 649.

40 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 129. Parcialmente citado en KINDER, M., *op. cit.*, p. 292.

Judi soir
8 heures

cher Luis,

je rentre du studio, à l'instant seulement, hélas! - après une de ces journées de travail que je n'ai pas besoin de vous décrire...

Je suis, pour la seconde fois de cette semaine, furieux et navré de mener une existence aussi imbécile... Mardi déjà - comme je l'avois craint lorsque vous êtes venu me voir si gentiment - il m'aurait été impossible de me rendre libre (je m'étais "engagé" depuis une semaine et je ne suis pas arrivé à arranger cela). Ce soir, après être parti de chez moi à 10 heures du matin, je lis et relis le pneumatique m'invitant à l'Opéra Ventôme. J'aurais tellement aimé vous revoir - mieux que l'autre jour. - Et maintenant, je crains que vous ne répondiez des vites...

cher Luis, quand vous revenez-vous?

Vous savez que je n'ai jamais oublié les jours passés agréés avec vous. Ah oui!... c'était alors vraiment (mais vous ne le savez pas...) l'Age d'Or...

votre ami -

Georges Auric.

Carta de Georges Auric a Luis Buñuel sobre un posible encuentro.
Fuente: Colección de Filmoteca Española. Archivo Buñuel / 606.

Gracias a Jean Cocteau, Buñuel conoció a los vizcondes de Noailles, quienes se interesaron por su propuesta audiovisual, y al compositor Georges Auric.⁴¹ A finales de 1929 Buñuel mantiene correspondencia con el vizconde, su mecenas para *L'âge d'or*, y recibe invitación para acercarse a su villa de Hyères esas navidades. El vizconde le previene de que podría encontrarse entonces con varios amigos que estaban pasando las navidades en su casa, como Jean Cocteau, Georges Auric y el escenógrafo Christian Bérard. En correspondencia posterior, Buñuel envía recuerdos a Auric, mostrando así su interés personal por el compositor.⁴² Será entonces el comienzo de su amistad con los integrantes del *Groupe des Six*, sobre todo con el matrimonio Nora y Georges Auric. Buñuel señala: “En un mes acabé *L'âge d'or*. Auric me hacía compañía” (Xifra 2020, 299).

Sobre el aspecto musical de la película, la única condición que Noailles impuso en un primer momento fue la contratación de Igor Stravinski para ocuparse de la música, a lo que Buñuel señaló: “¿Cómo puede imaginar que yo vaya a colaborar con un señor que se pone de rodillas y se da golpes en el pecho?”.⁴³ Al final, el propio Buñuel se encargó de la música junto a Georges van Parys —ambos sin acreditar— y Armand Bernard como director,⁴⁴ lo cual hace notar la capacitación del propio director para asumir responsabilidades de índole musical. La interconexión subversiva de la música con la imagen en un sentido de collage surrealista fue posible en esta película gracias a la formación, interés y preferencias musicales personalísimas del entonces joven director: la compleja y dramática banda de sonido —primera vez de la voz en off, que Buñuel tilda de “voz pensada”⁴⁵— y el empleo del leitmotiv de la *Sinfonía 4 en mi menor, Op. 98* (1885) de Brahms en los inicios del sonoro, además del pasodoble “Gallito” (Santiago Lope Gonzalo, 1905) resumen las preferencias, gustos y herencia cultural del calandino en esta etapa. Buñuel es rotundo: “¿Tú hiciste la sonorización?”, le pregunta Max Aub. “Como de todas mis películas”, le contesta.⁴⁶

A la presentación de la película acudió lo más nutrido de la sociedad parisina, aristócratas, intelectuales y la bohemia, entre los que se encontraba el círculo

41 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 297.

42 Cartas fechadas el 19 de diciembre de 1929 y el 14 de febrero de 1930 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 98, 101, 107-108).

43 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 131; XIFRA, J., *op. cit.*, p. 297.

44 Georges van Parys (1902 - 1971) fue un compositor francés de cine, operetas y música ligera. En 1930 conoció a René Clair, cuando se iniciaba el cine sonoro, y compuso junto a Armand Bernard y Philippe Parès la música del primer film sonoro musical francés, *Le Million* (René Clair, 1931).

45 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 28.

46 XIFRA, J., p. 300. Sobre la música y la sonorización de *L'âge d'or*, véase Kinder, M., *op. cit.*, pp. 278 y ss.

musical de Buñuel: los vanguardistas franceses Auric, Milhaud, y los estadounidenses Cole Porter y Virgil Thompson —quien más tarde trabajaría, al igual que Buñuel, para la Fundación Rockefeller y el MOMA—, además de sus compañeros surrealistas, artistas plásticos como Picasso o arquitectos como Le Corbusier.⁴⁷

El posterior escándalo de *L'âge d'or* encuentra a Buñuel en Hollywood, contratado para estudiar el sistema de los estudios por un breve período de tiempo. Desde allí, mantiene correspondencia con los Noailles, y encuentra espacio para enviar saludos a Auric (“le envidio”).⁴⁸ A su vuelta a París, continúa su relación con los Auric y acuden a eventos nocturnos juntos, como al Panthéon, donde se encuentran con Milhaud,⁴⁹ quien compondrá la música para el documental de Buñuel *Las hurdes, tierra sin pan* (1933). Sus viajes entre España y Francia le obligan a preguntar por los Auric y el trabajo del compositor para *À nous la liberté* (René Clair, 1931) por correspondencia, lo cual demuestra su interés en mantener viva esa amistad.⁵⁰

En 1932, participó en un encuentro artístico en la villa de los Noailles en Hyères. Allí coincidió con Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Ígor Márkevich, Henri Sauguet y Jean Cocteau, todos compositores salvo el último. Con los músicos Márkevich y Nobokov, a quienes conoce en este encuentro, y con quienes charla en varias ocasiones en casa de los Noailles, se planteó la posibilidad de poner música a su primitivo guion de *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, Emily Brontë, 1847), novela de culto surrealista que finalmente adaptará en México con el título *Abismos de pasión* (1953).⁵¹

En esta etapa Buñuel sigue fascinado con Wagner y su costumbre madrileña de acudir al Real con las partituras. Contaba con los discos de *Los maestros cantores de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868), la segunda ópera del ciclo *El anillo de los nibelungos*, *La walkiria* (*Die Walküre*, 1870) y el festival sacro escénico

47 GUBERN, R., y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel, Zaragoza*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Centro Buñuel Calanda and Gobierno de Aragón, 2021, p. 68.

48 Carta fechada el 7 de febrero de 1931 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 141-142).

49 Carta fechada el 19 de octubre de 1931 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 153).

50 Cartas fechadas el 5 de diciembre de 1931 y el 27 de enero de 1932 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 154-156, 158-159).

51 Carta fechada el 18 de agosto de 1932 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 174).

Parsifal (1882). En una reunión con el *Gropue des Six*, “hablaba de eso con Auric. Todos odiaban a Wagner. No podía creer lo que oía. Llamó a los demás, a Poulenc y a los otros. ‘¡Vengan! ¡Vengan!’ Los reunió a mi alrededor. ¿A que no saben qué músico le gusta a Buñuel?”.⁵²

Tras esta experiencia, Buñuel acudió a la representación de los nuevos Ballets Rusos acompañado del director de orquesta, Roger Désormières.⁵³ Es obvio que la postura de Buñuel sobre la música y su movimiento en el ámbito musical eran bien distintos de la propuesta entonces por los surrealistas o el *Gropue des Six*. Aun así, siente un interés desmedido por la vanguardia musical francesa, se muestra conocedor de la misma y colabora en su difusión.

Por ejemplo, mantenía correspondencia con un amor de juventud, la pianista zaragozana Pilar Bayona,⁵⁴ relacionada con la Generación del 27 y que entonces ya había realizado una gira por Alemania interpretando a músicos contemporáneos como Debussy, Falla, Ravel o Albéniz. Durante su adolescencia, Buñuel disfrutaba yendo a casa de Bayona a escuchar sus conciertos de piano casi a diario, a los que acudía acompañado del investigador y diplomático español Rafael Sánchez Ventura y del violinista Rafael Martínez.⁵⁵ Buñuel le escribió en 1925 para proponerle un concierto en París para el invierno, con un programa “a base de españoles, de Falla a Halffter [su discípulo Ernesto], dejando un pequeño hueco para Poulenc y Milhaud”.⁵⁶ Más adelante, en 1927, solicita desde Madrid al librero afincado en París León Sánchez Cuesta que le envíe la partitura que Erik Satie había compuesto para el film dadaísta *Entr’acte* (René Clair, 1924), pero especifica que no quiere la versión original, sino la adaptación para violín y orquesta de Darius Milhaud.⁵⁷

52 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 235; Xifra, J., *op. cit.*, p. 521

53 BUÑUEL, L., *op. cit.*, pp. 134-135; Xifra, J., *op. cit.*, p. 521.

54 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 109, 112.

55 *Ibidem*, p. 114. Se refiere a Rafael Martínez del Castillo, violinista y director de orquesta, hermano del famoso director español Florián Rey, colaborador musical de sus películas, así como de otros directores. Durante los años cuarenta Rafael colaboró con su ex-cuñada, la diva Imperio Argentina, en sus conciertos radiofónicos y giras de conciertos por América en los años cuarenta.

56 Carta fechada el 10 de octubre de 1925 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 43). La muerte de Bayona, atropellada por un automóvil, sorprende tristemente a Buñuel. Telegrama del 15 de diciembre de 1929 (*Ibidem*, p. 737).

57 Carta fechada el 21 de abril de 1927 (*Ibidem*, p. 55).



Luis Buñuel, flanqueado por Poulenc a su izquierda. Fuente: Colección particular.⁵⁸

Los tránsitos entre Francia y España son nota dominante en esta etapa. En 1926 escribe al librero, en esta ocasión desde Madrid, para solicitarle varias obras que le ayudarían a contextualizar una película biográfica sobre Goya que, finalmente, nunca se realizó: las zarzuelas *Pan y toros* (libreto de José Picón, música de Francisco Asenjo Barbieri, 1864) y *El barberillo de Lavapiés* (libreto de Luis Mariano de Larra, música de Francisco Asenjo Barbieri, 1874), el entremés en un acto *Las glorias del toreo* (Manuel Fernández y González, 1879) y *Goya* (Laurence Matheron, 1890), además de cualquier publicación sobre los reinados de Carlos IV y Fernando VII.⁵⁹

⁵⁸ La autora agradece a Jordi Xifra su colaboración en este artículo.

⁵⁹ Carta fechada el 14 de septiembre de 1926 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 51-52).

El vasto conocimiento musical sobre teatro lírico español es palpable en el epistolario de Buñuel donde, por ejemplo, Dalí le envía desde Nueva York una carta encabezada irónicamente con una referencia a la zarzuela en un acto *Buenas noches, señor don Simón* (libreto arreglado al teatro de Luis de Olona, música de Cristóbal Oudrid, 1852).⁶⁰ Buñuel se bandea entre su extensa formación musical clásica internacionalista, de Barbieri a Wagner, y su particular incursión en la vanguardia musical francesa del momento.

Aventura “filmofonista” y exilio americano en el seno del *Grupo de los Ocho*

De vuelta en España, el propio Buñuel se encarga de la sonorización de su documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) y de acompañar con discos su proyección. La banda sonora llamó mucho la atención en su momento por el empleo de la *Cuarta Sinfonía en mi menor op. 98* de Brahms (1885):

Hay unas cuantas obras musicales que se me han quedado grabadas de manera obsesiva, y siempre busco emplearlas en mis películas (aunque muy rara vez uso la música). En Nueva York pasó *Las Hurdes* en una asociación de documentalistas y causó sensación ese acompañamiento. A mí me parece que le va muy bien a la película. ¿Por qué lo uso? Es algo irracional, algo que no podría explicar. (...) La oía mentalmente mientras montaba la película, y sentí que le iba bien.⁶¹

Durante su involucración en la productora Filmófono, en calidad de socio y productor ejecutivo, Buñuel trabó amistad con el músico español Fernando Remacha, perteneciente al *Grupo de los Ocho*. Vierge ha notado la más que posible involucración de Remacha como asesor musical asalariado de Ricardo Urgoiti para el estreno de *Un chien andalou* en el octavo Cineclub en diciembre de 1929 y su posterior revisión en junio del año siguiente.⁶² Juntos, no solo desarrollaron proyectos profesionales, sino que entablaron una amistad con episodios citados por el propio Buñuel, como cuando se enfrentaron a unos anarquistas en la España en guerra de 1937 por unas botellas de vino que los segundos querían llevarse de un restaurante.⁶³

60 Carta fechada en abril de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 236).

61 PÉREZ TURRENT, T., y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 36.

62 VIERGE, M. A., *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 1998, pp. 109-110.

63 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 181; Gubern, R., y Hammond, P., *op. cit.*, p. 312.

Remacha dirigió los doblajes de Filmófono y, desde octubre de 1933, se habilitó a tal efecto una dependencia en la sede de Unión Radio para reducir costes.⁶⁴ Su experiencia en la radio le permitió introducir una técnica denominada “enlace sonoro” de los discos, una señalización de la partitura para que el tocadiscos bajase la cabeza en el momento deseado. Además, fue nombrado presidente del Comité de Control Obrero hasta 1937.⁶⁵ Remacha participó en la composición musical de varias películas de Buñuel para Filmófono, grandes éxitos de entonces, como *La hija de Juan Simón* (1935) y *¡Centinela, alerta!* (1937) —en colaboración con Daniel Montorio— y *¿Quién me quiere a mí?* (1936) —en colaboración con Juan Tellería—. Cumplió, además, funciones de contratación, como en el caso de José Luis Sáenz de Heredia en *La hija de Juan Simón*, a quien Remacha ofreció 1.500 pesetas por su trabajo y le dijo: “el que va a llevar todo es el señor Buñuel, usted estaría para dar la cara, estar en el plató y hacer lo que el señor Buñuel le ordene”.⁶⁶

El regusto zarzuelero que algunos autores han señalado en la obra de Buñuel, sumado al interés del director por la modernidad jazzística y la vanguardia académica del momento, se aprecian con fuerza en estas películas de Filmófono.⁶⁷ Por ejemplo, Barbáchano ha señalado la interesante mezcla de zarzuela militar, comedia y melodrama que supuso *Centinela alerta*, con “números musicales excelentes, en una atmósfera rebosante de jovial vitalidad”, en la que el famosísimo cantante español Angelillo actúa junto a coristas al estilo de musical hollywoodiense.⁶⁸ *La hija de Juan Simón*, por su parte, se estrenó con el eslogan: “Lo que la música de Falla o los romances gitanos de García Lorca: la superación de la raíz popular del arte”. Una de las pocas escenas por las que Buñuel tenía predilección pertenece a *La hija de Juan Simón*, y es interpretada por la bailaora y cantaora de flamenco Carmen Amaya, por quien la Generación del 27 sentía

64 Sobre Unión Radio, revítese ARCE, J., *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, 2008.

65 GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 264, 269-270, 333.

66 CASTRO, A., *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 369; GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 291-292.

67 Sobre la música en estas películas de la etapa republicana, revísense KINDER, M., *op. cit.*; y ALONSO, C., 2023. “Copla and Flamenco in Spanish Republican cinema. The cantaor Angelillo and the director Luis Buñuel in the film production company Filmófono”, en LÓPEZ GÓMEZ, L. (edit.), *Popular Music in Spanish Cinema*, Abingdon y Nueva York, Routledge, 2023, pp. 26-40.

68 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, pp. 130-131.

denotado interés.⁶⁹ Y la adaptación del sainete de Arniches y Guerrero, *Don Quintín el amargao*, incluyó en el aspecto musical chotis o mazurcas que mantenían la continuación del lírico patrio en la pantalla.

Estas películas, como tan bien señaló Sáenz de Heredia, provocaron grandes tensiones en Buñuel, puesto que plantean su alejamiento de obras “de calidad” en pos de otras más “comerciales” con grandes beneficios económicos. Desde la perspectiva de Estados Unidos, etapa de escasez de recursos económicos, Buñuel se replantea su trabajo en la España republicana con tintes nostálgicos, refiriéndose a esta etapa en Filmófono como “tan buena escuela, tan económica y tan falta de sentido artístico y moral como la de Buñuel-Remacha”.⁷⁰

En estos años la correspondencia con Ricardo Urgoiti, la otra “mitad” de Filmófono, demuestra el interés que Buñuel tiene por saber de Remacha, depurado tras haber llevado los negativos de Filmófono a París y colaborar en el Pabellón Español de la Exposición de 1937.⁷¹ Buñuel facilita cartas de Urgoiti a Remacha en mano y hace de intermediario entre ambos para cuestiones económicas.⁷²

Durante la Guerra Civil, Buñuel participa desde París en varios documentales de guerra, también en el aspecto musical. En el caso concreto de *España leal en armas* (Luis Buñuel y Jean-Paul Le Chanois, 1937), conocido como *España 1936* o *Madrid 36*, Buñuel incluye extractos de la 7ª y 8ª sinfonías de Beethoven, con un efecto simbólico sustancial en la película, “el contrapunto irritante al texto de comentario lacónico”.⁷³ Desde París intercambia información sobre sus colegas del *Grupo de los Ocho* con Urgoiti, Rodolfo Halffter y Julián Bautista, prestando especial atención a Remacha —“daría algo porque [por que] estuviera aquí con nosotros”—.⁷⁴

69 Mientras Buñuel trabaja en el MOMA en 1940, Filmófono regala al museo la bobina de esa escena. Carta fechada el 28 de noviembre de 1940 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 258). También citado GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 296, 298.

70 Carta fechada el 1 de abril de 1940 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 250); FERNÁNDEZ COLORADO, L., y CERDÁN, J., *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid: Filmoteca Española, 2007, p. 202; también citado en GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 268.

71 GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 298, 314, 382.

72 Carta fechada el 2 de febrero de 1938 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 216).

73 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 141; RUIZ DEL OLMO, F.J., y XIFRA, J., “Public Relations Discourse, Ethical Propaganda and Collective Identity in Buñuel’s Spanish Civil War films”, en la revista *Public Relations Review*, n. 43, 2017, pp. 358–365.

74 Carta fechada el 11 de agosto de 1938 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 219).

Su interés por el devenir de Remacha se mantiene intacto desde su exilio en Estados Unidos en 1938. Desde Los Ángeles escribe a Urgoiti: “Me acuerdo mucho de los amigos, los cuales me faltan terriblemente. Si me va bien y gano dinero (...) proveeré para hacerlos vivir si las cosas en España fueran mal. (...) Por cierto, que Remacha está entre esa reducida familia”.⁷⁵ El interés es recíproco y Remacha también trata de convencer a Buñuel para que participe en alguna producción de Urgoiti en Argentina a finales de los 1930s.⁷⁶ Las estrecheces de Buñuel en Los Ángeles le hacen replantearse la posibilidad de volver a ser otra vez “filmofonista”, y trabajar con el equipo de antaño: “Apenas tuviéramos un éxito, que sería el primer film, haríamos venir a medias a Remacha. ¿Qué es de él a estas horas?”, sin saber de su purga y exilio interior en Tudela.⁷⁷ Su angustia por el devenir de Remacha es palpable en varias misivas a Urgoiti —en algunas, incluso ya sin esperanza—,⁷⁸ que le lleva a preguntarse:

“¿Sabes algo de Remacha? Yo estoy muy preocupado con su suerte. Grèmillon [director Filmófono acreditado] recibió un telegrama de Remacha, fechado en Tudela, en febrero. Le rogaba se ocupase de su mujer e hijo, que se hallaban en un campo de concentración francés. Pero después nada se volvió a saber de él, a pesar de que en París se movieron mucho mis amigos para ayudar a su familia. Dame cuantas noticias sepas”.⁷⁹

Su interés por la situación de Remacha sigue presente en los años siguientes hasta, al menos, 1946, como puede apreciarse en diferentes cartas intercambiadas con Urgoiti conservadas en la Filmoteca Nacional. La relación entre ambos se retomará, en cierto modo, cuando Buñuel vuelva a España en 1960.⁸⁰ Del mismo modo, mantiene contacto con el musicólogo y compositor Adolfo Salazar, en el exilio mexicano, que había ingresado a La Casa de España en México en las fechas de su contacto con Buñuel.⁸¹

75 Carta fechada el 2 de enero de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 230).

76 Carta fechada el 14 de diciembre de 1938 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 228).

77 Carta fechada el 30 de enero de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 233).

78 Cartas fechadas el 1 de abril de 1940 y el 30 de julio de 1946 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, pp. 250, 285).

79 Carta fechada el 11 de agosto de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 241). Filmoteca Nacional, Fondo Ricardo Urgoiti, ref. RU 1, 4, 14.

80 Filmoteca Nacional, Fondo Ricardo Urgoiti, ref. RU 5, 1, 40; RU 5, 1, 44; y RU 5, 1, 45.

81 Carta fechada el 14 de marzo de 1939 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 234). Salazar llama socarronamente a Buñuel “Su Alteza Real”, como si fuese necesario pedir audiencia para poder quedar con él. Carta fechada en febrero de 1957 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p.380).



Recordando la etapa filmfonista. De izquierda a derecha: Luis Buñuel, Ana María Custodio, Ricardo Urgoiti y Fernando Remacha. Fuente: Archivo General de Navarra. Fondo Fernando Remacha, referencia FOT_REMACHA_01.⁸²

Durante sus años en el MOMA, cuando Buñuel trabaja para el Coordination of InterAmerican Affairs, mantuvo relación personal y profesional con los compositores Gustavo Pittaluga y Gustavo Durán,⁸³ que había colaborado con Buñuel en el viaje exploratorio a Las Hurdes para realizar el documental homónimo⁸⁴ y también habían colaborado en la Paramount, además del escritor, guionista, director de cine y escenógrafo Eduardo Ugarte.⁸⁵ A esto se añadía la relación profesional que habían mantenido en los años treinta Luis y Ana María Custodio —casada con Pittaluga en segundas nupcias—, tanto en sus películas españolas para Filmófono, *Don Quintín* y *¡Centinela, alerta!*, como su trabajo en las *Spanish versions* en Hollywood. Al describir la obra de Buñuel en el MOMA, Pittaluga declaró: “Luis creó unas 2.000 obras

82 También aparece esta foto en Vierge, Marcos Andrés, *op. cit.*, p. 114.

83 Gubern y Hammond han notado el personaje “interesante y complejo” de Durán, militante comunista durante la Guerra Civil, que trabajó en el MOMA y, posteriormente, en el departamento de Estado estadounidense y en la ONU (GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 161).

84 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 349; GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, pp. 181, 214.

85 BARBÁCHANO, C., *op. cit.*, p. 150; BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 152; GUBERN, R., y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 244. Se conserva una fotografía de la sala de proyección del MOMA de 1943 en la que aparecen Pittaluga y Buñuel (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 264).

magníficas. Nosotros recibíamos documentales anodinos, materia prima a veces deleznable, que el equipo del Museo, y concretamente Buñuel, transformaba en películas maravillosas. Y esto se aplicaba no solamente a la versión española sino también a la portuguesa, francesa e inglesa (...) *Creaba un buen documental*”.⁸⁶

Buñuel ya conocía a Pittaluga de su etapa madrileña de los 1920s, y señalaba entonces el interés del compositor en trabajar para el cine, sobre todo en una película de presupuesto escandaloso —125.000 pesetas de entonces— para la que el compositor se había quedado sin financiación: “estos muchachos son de una imaginación calenturienta”, concretaba entonces Buñuel.⁸⁷

Pittaluga llega a Nueva York en un momento en que Gustavo Durán se marchaba del MOMA, y le sustituye a los pocos días de llegar. El compositor señala que la vida entonces se planteaba como “una vida familiar [para] casi todos los refugiados europeos, especialmente los españoles (...) superpuesta a Nueva York y nos veíamos constantemente”. Pittaluga no duda en señalar a McCarthy como el causante de la salida de Luis del MOMA hacia Hollywood: “les hizo la vida imposible a todos. A Gustavo Durán, a mí, a Luis Buñuel, a todo Cristo que tenía una etiqueta rojilla nos hizo la puñeta, denunciándonos a todos. (...) Y de Hollywood [Luis] tuvo que salir, no a causa de McCarthy directamente, sino del macartismo”.⁸⁸ Buñuel se siente solo en Los Ángeles tras su salida de New York, sin estos amigos de España, y se lo hace saber a Pittaluga en una extensa carta: “De todos sé algo, menos de ti. ¿Qué haces? ¿En qué trabajas para subsistir y en qué para perdurar? ¿Qué planes tienes? (...) Dame detalles de vuestra vida, cuanto más minuciosos mejor. Imagínate cuánto los deseo, dada la gran soledad en que aquí vivo, sin un solo amigo. (...) Espero el día de nuestra liberación y vuelta al terruño”.⁸⁹

Fiel a su compromiso con sus amigos, le plantea asimismo la posibilidad de trabajar con él: “si te interesa venir como músico, dímelo y veríamos. (...) esto lo haremos cotizar en España, no en dinero, claro, sino en prestigio, para que el futuro cine español no caiga en el *perojismo*”.⁹⁰ Por tanto, Buñuel se mantiene fiel asimismo a su interés por volver

86 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 166.

87 Carta fecha el 21 de abril de 1927 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 55).

88 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 398-399.

89 Carta fechada el 15 de febrero de 1945 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 270). Esta carta se ha extraído del catálogo de una exposición realizada en España en 1986, a cargo del Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*, que contó con catálogo. VV.AA., *La música en la Generación del 27 homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

90 Referente al director español Benito Perojo. Sobre su trabajo, revítese GUBERN, R., *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, INAEM, 1994. Buñuel había tratado de contar con Perojo durante su etapa “filmofonista”, pero el segundo, ajetreado, renunció (GIBSON, I., *op. cit.*, p. 604).

a trabajar en el cine español, aunque no queda claro en qué términos ni con qué planteamientos. Por ejemplo, en su correspondencia con Urgoiti, como ya vimos, pretende retomar el trabajo realizado por Filmófono, y no tiene problemas en realizar filmes comerciales alejados de sus propuestas de autor, probablemente debido a la escasez de recursos con que cuenta en Estados Unidos en los años 1940s. Escribe a Urgoiti:

“Tu pesimismo sobre nuestra futura colaboración me parece excesivo. No creo que sea mañana ni pasado, pero cuando dos personas quieren una cosa, esta se realiza. Basta que uno de los dos triunfe para que le ofrezca al otro la inmediata oportunidad. Si no es en España, por el momento, puede ser en otro país. Pero algo me dice interiormente que volveremos a trabajar juntos [nunca ocurrió]. ¡Qué lástima que terminase lo de Madrid! A estas alturas, ¿qué no hubiéramos hecho ya?”⁹¹

Durante esos años es poco conocida su amistad con el compositor norteamericano George Antheil,⁹² con quien mantuvo correspondencia, y cuyas memorias, *Bad Boy of Music* (1945), Buñuel leyó con interés.⁹³ En opinión del propio compositor, “Inasmuch as [Buñuel], his wife and his little boy seemed to be such absolutely normal, solid persons, as totally un-Surrealist in the Dalí tradition as one could possibly imagine”.⁹⁴

Cuando Buñuel arriba a México y acepta la realización de una serie de películas designadas por él mismo de forma peyorativa como “alimenticias”, nada queda de las posibilidades de una vuelta a Filmófono en España. Sin embargo, lejos del aislamiento que Buñuel señala haber sentido en Estados Unidos, en México se reencuentra con viejos conocidos, amigos exiliados de su etapa madrileña con los que ahora comparte sus inquietudes profesionales. Su mujer Jeanne, que afirmó haberse sentido excluida de la vida social de su marido durante sus años en España y en Estados Unidos, ahora es parte fundamental del grupo de amistades alrededor de los Pittaluga, que les ayudan a instalarse en México,⁹⁵ con quienes comparten muchas cenas y reuniones de amigos y con quien Buñuel colabora profesionalmente —Gustavo Pittaluga compuso la música para varias películas del director—. Junto a ellos, reaviva la nostalgia de tiempos pasados con visionados de *Don Quintín el amargao* en la “salita de Directores”.⁹⁶

91 Carta fechada el 30 de julio de 1946 (EVANS, J., y VIEJO, B., *op. cit.*, p. 285).

92 George Carl Johann Antheil fue un pianista y compositor estadounidense, en sus inicios dadaísta convencido. Inventó con Hedy Lamarr la primera versión del espectro ensanchado que permitió las comunicaciones inalámbricas de larga distancia.

93 VIEJO, B., *op. cit.*, p. 644.

94 BAXTER, J., *op. cit.*, p. 183.

95 XIFRA, J., *op. cit.*, pp. 411-413.

96 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *op. cit.*, p. 61.



Luis Buñuel con Gustavo Pittaluga (servilleta en mano) y José Moreno Villa (entre ambos).
Fuente: Colección de Filmoteca Española. Archivo Buñuel / 1461.5.

Los Pittaluga se convirtieron en un pilar fundamental en la vida de los Buñuel. Las familias de ambos artistas tenían fuertes lazos que unían su amistad personal y profesional, acrecentada por su posterior condición de exiliados en México. Como señalé más arriba, ambos habían coincidido en la Residencia de Estudiantes madrileña, pero la diferencia de edad no había permitido una relación más allá de la cordialidad entre ambos.⁹⁷ Los Pittaluga pertenecían a su círculo cercano y les habían ayudado a instalarse en México, de modo que Jeanne, la mujer de Buñuel, se apoyó en ellos cuando las obligaciones cinematográficas de éste crecieron. El propio Buñuel encargó a Gustavo la música de *Los olvidados* (1950), pese a que el sindicato exigía un compositor mexicano y música más “convencional”. Para apaciguar la situación, Pittaluga se encargó de “subrayar musicalmente el subtexto de la película” y las composiciones originales se atribuyeron a otro exiliado español nacionalizado mexicano y perteneciente—al igual que Pittaluga—al Grupo de los Ocho, Rodolfo Halffter, a partir de temas de Pittaluga.⁹⁸

97 XIFRA, J., *op. cit.*, p. 255.

98 BAXTER, J., *op. cit.*, p. 255.

Poco después, Pittaluga compuso la música de *Subida al cielo* (Luis Buñuel, 1952), pero los celos de Buñuel dieron al traste con la relación entre ambos durante años. Pese a la empatía de Jeanne con los Pittaluga-Custodio,⁹⁹ en una visita de Jeanne, ésta se encontró a solas con Gustavo, y Buñuel acusó a su mujer de haber mantenido un romance con Pittaluga. De hecho, cogió su revólver para matarle, pero Jeanne y Gustavo le disuadieron.¹⁰⁰ Como resultado, Buñuel y Pittaluga no volvieron a colaborar hasta *Viridiana* en la España de 1960. Entonces, Buñuel volvió a Madrid. Las aguas volvieron a su cauce y tanto Buñuel como Pittaluga —que había regresado a España definitivamente— comenzaron a coincidir tanto en sus tertulias caseras como en la tertulia del Café Viana de Madrid, que también frecuentaban el escritor José Bergamín, el cirujano y actor ocasional José Luis Barros o el torero Luis Miguel Dominguín.¹⁰¹

La constante nostalgia española...

La música fue para Buñuel no solo una práctica snob de familia adinerada de provincias en la España de principios de siglo XX, sino un elemento fundamental de su universo estético-cultural particular que le ayudará a conformar un planteamiento audiovisual sólido tras sus propuestas experimentales en el primer sonoro francés y español. Sus amistades incluyeron reconocidos músicos de la intelectualidad francesa y española que colaboraron en su formación musical e interés por las vanguardias musicales: Darius Milhaud y Georges Auric en Francia; Fernando Remacha, Julián Bautista y Gustavo Durán en España; y Adolfo Salazar, de nuevo Durán, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga en USA y México reafirman la importancia de la música en el universo buñueliano, que abarca tanto su faceta personal como profesional. Los sonidos de su infancia y las músicas —teatro lírico nacional e internacional, jazz y música sinfónica— que escucha e interpreta, y sobre las que también discute, forman parte de su obra, en particular sus adorados tambores de Calanda, que presenta en sus películas desde sus inicios audiovisuales. Desde su exilio, esa maraña musical evoluciona, al igual que su cine, y le permitirá alcanzar la madurez cinematográfica con su retorno profesional a la España de intención aperturista en 1960.

99 La propia Ana María había acompañado a Jeanne al médico en un momento tan duro como un aborto sufrido a su llegada a México (BAXTER, J., *op. cit.*, p. 273; RUCAR DE BUÑUEL, J., *op. cit.*, p. 70).

100 BAXTER, J., *op. cit.*, p. 273; RUCAR DE BUÑUEL, J., *op. cit.*, p. 104.

101 ARANDA, J. F., *op. cit.*, p. 255; BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 278.

1929: Técnicas de abismación en *El hombre de la cámara*, *Un chien andalou* y *Viaje a la luna*¹

Daniele Corsi²

Università per Stranieri di Siena

RESUMEN: En esta breve nota se estudian algunos casos de *mise en abyme* en tres textos cinematográficos claves de 1929: *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí y *Viaje a la luna* de Federico García Lorca. Tales obras cumplían el deseo de arte total que había ido persiguiendo toda vanguardia histórica: cristalizar en un arte nuevo, el celuloide, una síntesis intermedial entre distintos sistemas signícos y medios de comunicación.

Palabras clave: Dziga Vertov, Luis Buñuel y Salvador Dalí, Federico García Lorca, *Un perro andaluz*, *El hombre de la cámara*, *Viaje a la luna*.

ABSTRACT: This brief note examines some cases of *mise en abyme* in three key film texts of 1929: Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera*, Luis Buñuel and Salvador Dalí's *An Andalusian Dog* and Federico García Lorca's *Trip to the Moon*. These works fulfilled the desire for total art that had been pursued by every historical avant-garde: to crystallise in a new art form, celluloid, an intermedia synthesis between different sign systems and media.

Keywords: Dziga Vertov, Luis Buñuel y Salvador Dalí, Federico García Lorca, *An Andalusian Dog*, *Man with a Movie Camera*, *Trip to the Moon*.

RÉSUMÉ: Cette brève note examine quelques cas de *mise en abyme* dans trois textes cinématographiques clés de 1929: *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí et *Le voyage dans la lune* de Federico García Lorca. Ces œuvres répondent au désir d'art total poursuivi par toutes les avant-gardes historiques: cristalliser dans une nouvelle forme d'art, le celluloid, une synthèse intermédia entre différents systèmes de signes et de médias.

Mots-clés: Dziga Vertov, Luis Buñuel y Salvador Dalí, Federico García Lorca, *Un chien andalou*, *L'Homme à la caméra*, *Le voyage dans la lune*.

1 En este artículo reelaboro y actualizo datos procedentes de la primera parte de mi ensayo "Lirismo y fotogenia. Procesos intersemióticos entre cine y literatura en el Ultraísmo", en Corsi, D., Mojarro, J. (eds.), *Ultraísmo. La vanguardia histórica española*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2023, pp. 323-368.

2 Dirección de contacto: corsi@unistrasi.it. ORCID: 0000-0003-2423-8964.

Esta película es un experimento en la transmisión cinematográfica de fenómenos visibles. Sin el apoyo de intertítulos (un filme sin intertítulos). Sin el apoyo de un guion (un filme sin guion). Sin el apoyo del teatro (un filme sin escenografías, actores, etc.). El objetivo de esta obra experimental es la creación de un lenguaje cinematográfico internacional absoluto, totalmente separado del lenguaje del teatro y la literatura.
Autor-Supervisor del experimento: Dziga Vertov.³

Con una proclama futurista proyectada entre los títulos de crédito se abría en 1929 *Čelovek s kinoapparatom* (*El hombre de la cámara*).⁴ Su autor, el padre del movimiento *Kinoglaz* (“Cine-Ojo”) David Abelevič Kaufman, era más conocido en aquella época por su pseudónimo de Dziga Vertov, “gira, peonza” en ucraniano.⁵ El 6 de junio del mismo año, en el Studio des Ursulines de París, Luis Buñuel y Salvador Dalí estrenaban *Un chien andalou*. Y al cabo de unos meses, en una Nueva York otoñal, Federico García Lorca escribía el guion de *Viaje a luna* dejando el manuscrito al cineasta, pintor y fotógrafo de vanguardia Emilio Amero y sin volver a darle vueltas en vida. Aunque el guion “imposible” de Lorca se quedó en una existencia puramente literaria hasta 1998 cuando fue adaptado a la pantalla tanto por el escenógrafo y artista visual Frederic Amat como por Javier Martín-Domínguez,⁶ dichos textos artísticos cumplían el deseo de arte total que había ido persiguiendo toda vanguardia histórica: cristalizar en un arte nuevo, el celuloide —y gracias a la especificidad del lenguaje multimodal del séptimo arte—, una síntesis intermedial entre distintos sistemas signícos —en particular el lenguaje lírico-literario, el plástico y el fílmico— y medios de comunicación.⁷ La convergencia intermedial y el maridaje intertextual entre artes espaciales y temporales, debido a la traducción

3 Vertov, D. (Director). Unión Soviética (1929). *El hombre con la cámara*. [Película]. Divisa Home Video 2007. 67 min

4 En España la película también se ha distribuido con el título *El hombre con la cámara*.

5 Dziga Vertov es notorio incluso con el nombre de Denis Arkadevič Kaufman.

6 Amat había trabajado previamente en el montaje de *El público*, dirigido por Lluís Pascual y estrenado el 12 de diciembre de 1986 en el Piccolo Teatro di Milano. La adaptación de *Viaje a la luna* se estrenó el 17 de junio de 1998 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mientras que la película de Javier Martín-Domínguez fue proyectada en abril de 1998 en el Northfolk Art Center de Nueva York (véase CORSI, D., *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*, Roma, Aracne, 2014, pp. 129-131, espec. n. 8. y n. 12). Como destaca Ángel Quintana, en febrero de 2009 el director argentino Fernando Tobar Castro llevó a cabo otra adaptación y relectura de la obra lorquiana (véase QUINTANA, Á., “*Viaje a la luna* de García Lorca, el guion que nunca quiso ser una réplica de *Un chien andalou*”, en *Buñueliana*, n. 1, 2022, p. 44).

7 En la última parte de *Literaturas europeas de vanguardia*, titulada “Cinegrafía”, Guillermo de Torre habla de “enlace lírico-fotogénico” (TORRE, G. DE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 388).

intersemiótica, producen una isotopía figurativa donde estructuras compositivas y recursos técnico-formales propios de un medio o de un sistema expresivo, como la poesía, interactúan y se transfieren a otro medio, el cine (y viceversa). Además, pueden considerarse textos metacinematográficos, antes que nada, por el uso “pretextual” de las técnicas narratológicas de la *mise en abyme* y “subjética libre indirecta”, correlato fílmico del discurso libre indirecto a juicio de Pier Paolo Pasolini (1965).⁸ Los tres autores logran fundir en su quehacer cinemático, de forma inmejorable, fotogenia y poesía —en el caso de Lorca incluso el dibujo— haciendo uso de un *découpage* semánticamente marcado, montaje que podríamos definir “metafórico” o “connotativo”.

Vertov se propuso traducir de la palabra a la imagen-movimiento las teorías sobre el cine documental del grupo de los *Kinoks*, mediante la reproducción de la jornada laboral de un atrevido operador de cámara que filma escenas de vidas cotidianas por las calles contorsionadas de Odessa, desde la aurora hasta el atardecer. La película llega a ser el paradigma, que no manifiesto definitivo, del *city film* experimental: una sinfonía visual de la urbe “multánime” y de su “marea humana polirrítmica”, como escribió Torre, años antes, en su poema en versículos whitmanianos *Al aterrizar*, contenido en la segunda sección del florilegio *Hélices* (1923).⁹ En el entramado léxico y fraseológico de la proclama que citamos en abertura resuena la “antiretórica”¹⁰ y la idea de “arte-azione” de los manifiestos futuristas: “Sin el apoyo de intertítulos [...] Sin el apoyo de un guion [...] Sin el apoyo del teatro [...]”.¹¹ La declaración de principios pertenece al firmante, alias director empírico: los espectadores extradiegéticos estamos presenciando a un experimento fílmico enunciado y “supervisado” científicamente por el mismo director: “Autor-Supervisor del experimento: Dziga Vertov”. Siendo cada manifiesto de vanguardia un acto perlocutivo-performativo orientado a crear una realidad extratextual, después de anunciar verbalmente la tesis, con anhelo didáctico-social, se intenta corroborarla transmutándola a la pantalla. La exposición fílmica

8 PASOLINI, P.P., “‘El ‘cinema di poesía’”, *Filmcritica*, n. 156/157, abril-mayo de 1965, pp. 275-285.

9 Véase TORRE, G. DE, *Hélices. Poemas (1918-1922)*, Madrid, Mundo Latino, 1923, p. 13.

10 Véase STEGAGNO PICCHIO, L., “‘El manifiesto come genere letterario: i manifesti modernisti portoghese’”, en *Miscellanea di Studi in memoria di Melillo Erilde Reali*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, p. 221.

11 Acerca de las áreas léxicas y las técnicas comunicativas de los manifiestos y escritos programáticos del Futurismo, Ultraísmo y de las vanguardias ibéricas, véanse: STEFANELLI, S. (ed.), *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, Livorno, Sillabe, 2001; STEFANELLI, S. (ed.), *Avanguardie e lingue iberiche nel Primo Novecento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007; CORSI, D., *op. cit.*, pp. 143-214.

propiamente dicha empieza con un alucinado plano secuencia: un operador cinematográfico diminuto (hombre-masa y alter ego del director), antes se asoma y luego baja de una enorme cámara de filmar, tan alta y mastodónica como si fuera una montaña, un tren o tranvía. Acto seguido, el operador entra en una sala de proyección pública —cuyas banquetas cobran vida, abriéndose solas, para recibir al público en masa— para proyectar el montaje de lo que acaba de filmar, en su día laboral, a los espectadores intradieéticos. La identificación metafórica entre lente mecánica y ojo del operador-creador se hace total: hacia la mitad del filme, a través de un fundido encadenado, se ensambla la instantánea de un ojo con la del objetivo del aparato cinematográfico y, más tarde, la cámara misma se humaniza —otra metagoge visual— y echa a andar por la ciudad gracias a las patas metálicas de su trípode. Mediante la construcción de abismaciones enunciativas (el mani-fierto extradiegético) y diegéticas (el filmador como doble del autor), Vertov aboga por un “cine-verdad”, sin actores y guion, ajeno a la lógica de la industria cinematográfica de los estudios y estrellas. Apartarse de la literatura significa, en su caso, rechazar el cine novelado o teatralizado, pero eso no supone rehusar la poesía o la fórmula del cine-poema. El cineasta, al igual que el poeta, aspira a sumirse en la realidad fenoménica sin intermediarios. En este sentido, el director soviético prelude el concepto de *Camera-stylo* formulado en 1948 por Alexandre Astruc, idea que a partir de 1959-60 mucho influirá en los jóvenes directores de la *Nouvelle vague* como Godard, Truffaut o Varda.

Para Jean Epstein, maestro de Luis Buñuel en París, un cineasta debía ser ante todo un poeta que “piensa en imágenes visuales”.¹² Como señalaba Agustín Sánchez Vidal (1982: 16), en la trayectoria artística del calandino, “lo que hubiera podido alcanzar pleno desarrollo por medios específicamente literarios culminó en el celuloide”.¹³ Tras publicar sus primeras prosas en revistas ultraístas como *Vltra* (Madrid, 1921-1922) y *Horizonte* (Madrid, 1922-1923), hacia 1927 Buñuel compuso una serie de poemas y cine-textos,¹⁴ como “Palacio de hielo”, que agruparía bajo el título *Polismos* —dejando al descubierto la influencia de Ramón Gómez de la

12 Véase TORRE, G. DE, *op. cit.*, p. 387.

13 SÁNCHEZ VIDAL, A., “Introducción”, en Buñuel, L., *Obra literaria*, Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, p. 16.

14 Escritos de poetas que despliegan una retórica fílmica o que tienden a reproducir efrásticamente el lenguaje cinematográfico, aunque no sean guiones ni textos destinados a ser traducidos audiovisualmente o a otros sistemas de signos. Consúltase el estudio de AUROUET, C., *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l’Eau, 2014, p. 215.

Serna, el vínculo con el Ultraísmo y el Creacionismo¹⁵ (y otras corrientes de vanguardia como el Surrealismo) y su decidido despegue por Góngora y Juan Ramón Jiménez— y que más tarde recibirían el título definitivo de *El perro andaluz*. Como se sabe, el florilegio, que habría tenido que contar con veintidós poemas, no llegó a editarse nunca, aunque a lo largo de 1929 revistas como *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1932) o *Hélix* (Vilafranca del Penedés, Barcelona 1929-1930) recogieron algunos fragmentos. Al igual que su mentor, Buñuel llega a las orillas del séptimo arte después de prácticas literarias, ensayísticas y una honda reflexión poética.

Es posible enmarcar *Un chien andalou*¹⁶ en el ámbito del *cinema di poesia* por el uso extensivo de “*soggettive libere indirette pretestuali*” según la definición de Pasolini (1965: 275-285), siendo un relato o poema cinematográfico —y una *summa* estética de varios intertextos internos y externos que pertenecían tanto al tándem Buñuel-Dalí como al entorno cultural de la Residencia de Estudiantes y de las vanguardias parisienses—¹⁷ basado en la sucesión rítmica de metáforas visuales o “*greguerías filmicas*”, *pendant* visual del artificio ramoniano.¹⁸ La ficcionalización

15 La obra literaria de Luis Buñuel necesita todavía de una honda sistematización teórica. Sánchez Vidal (*op. cit.*, p. 18) le tilda de “anarquista ultraísta”. Juan Manuel Díaz de Guereñu (“Conjeturando lejanías. Buñuel y los creacionistas”, en AA.VV., *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*. Madrid: Residencia de Estudiantes / Fundación ICO, 2000 pp. 127-137) conjetura coincidencias entre la poesía de Buñuel y la de Juan Larrea, especialmente en el poema del primero “No me parece ni bien ni mal”. Por su parte, Juan Manuel Bonet (“Luis Buñuel, ultraísta”, en AA.VV., *op. cit.*, pp. 93-103) rastrea su “bagaje ultraísta” —asimilado creadoramente por el aragonés— en “Una traición incalificable”, cuento aparecido el 1 de febrero 1922 en el n.º 23 de *Vltra* (p. 4), y en poemas en prosa compuestos entre 1925-26 como “Teorema” y “Diluvio”, donde “las imágenes buñuelescas siguen siendo deudoras de los modos del Ultra”, por el empleo de figuras como la metáfora. En la “Introducción” y notas a la reciente *Obra literaria reunida* (Madrid, Cátedra, 2022, pp. 11-195), el editor Jordi Xifra resume varias instancias y actualiza datos relativos al macrotexto literario buñueliano.

16 Filmado en París en abril de 1929 gracias a la contribución de veinticinco mil pesetas que Buñuel obtuvo de su madre, *Un chien andalou* fue presentado por primera vez el 6 de junio del mismo año en el Studio des Ursulines, cosechando la ovación del grupo surrealista francés. Desde el mes de octubre, permaneció durante nueve meses en la programación de Studio 28. En España se proyectó primero en Barcelona, en octubre de 1929, y luego se replicó en Madrid el 8 de diciembre en el Cine Royalty, en ocasión de la octava sesión pública del Cineclub Español que incluía también la proyección de la película *La chute de la maison Usher* (1928) de Jean Epstein, en la que Buñuel había trabajado como asistente de dirección. El guion original de Buñuel y Dalí fue terminado a finales de enero de 1929 en la localidad catalana de Cadaqués (véase GUBERN, R., *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 322-327).

17 Escribe Víctor Fuentes (*Buñuel del surrealismo al terrorismo*, Sevilla, Renacimiento, 2013, p. 49): “Buñuel y Dalí en el guión, y posteriormente Buñuel en la filmación, se valen de intertextos del gran acervo cultural artístico, clásico y del establecimiento cultural, pintura, literatura y, especialmente poesía, para, en la absorción, crear un nuevo texto alternativo, con frecuencia opuesto al inicial”.

18 El comienzo de *Un chien andalou* también puede interpretarse como un intento de trasladar la ecuación “Metáfora + Humor = Greguería” al lenguaje cinematográfico. Véase el apartado “Buñuel e la metáfora filmata” en CORSI, D., *op. cit.*, pp. 317-334 donde se sintetizan perspectivas críticas relativas a la influencia de Ramón Gómez de la Serna —y de su “psicología de las cosas” (MONEGAL, A., *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 25) que bien se conectaba con la “ossessione lirica della materia” y “psicología intuitiva della materia” teorizadas por Marinetti en el “Manifiesto técnico della letteratura futurista” de 1912— en las primeras prosas de Buñuel y se ofrece una lectura “greguerístico-ultraísta” del prólogo de *Un perro andaluz*.

del autor Buñuel que afila su navaja y corta el ojo a Simone Mareuil en el prólogo de la película o de la pareja Dalí-Buñuel disfrazados de maristas en la secuencia de los burros putrefactos que yacen sobre los pianos de cola equivalen, además, a una “enunciación enunciada” que produce una abismación metaléptica, es decir, una forma extrema de *mise en abyme* donde los lindes entre lo autobiográfico y lo ficcional se desdibujan, como en la autoficción.¹⁹

Si Dziga Vertov preparaba de forma explícita al espectador, involucrándolo *in crescendo* en su experimento hasta llegar, al final, a la visualización sintética de su teoría, el engarce iconográfico entre ojo humano (el del operador, disfraz del director) y ojo mecánico, Buñuel lo epata ya desde el principio penetrando directamente, en forma de autor-actor, dentro de su creación filmica. Al seccionar el canal de comunicación narrativo, el director abre su pieza antiartística a un abanico de posibles interpretaciones. El espectador modelo deja de ser un ente pasivo porque, como el lector de poesía, está delante de un artefacto lírico abierto a múltiples lecturas. Cada nueva secuencia cobra, entonces, un valor altamente marcado: equivale a un verso poético o a una red de metáforas, imágenes, analogías entre campos semánticos lejanos, metagoges (en particular, cosificación de personas y animación de objetos). En tal sentido, la obra de Buñuel y Salvador Dalí adquiere *in toto* el valor programático de un ingenioso manifiesto literario de vanguardia fílmico, en el cual se traducen intersemióticamente —del verbo a la imagen-movimiento— los procedimientos metafóricos de la poesía ultraísta-creacionista, en particular los conceptos de “imagen múltiple” e “imagen polipétala”.²⁰ Al mismo tiempo, la película es una reescritura cinematográfica (un

19 Sobre la figura de la metalepsis narrativa o “*métalepse de l’auteur*” mediante la cual “on attribue à l’auteur le pouvoir d’entrer lui-même dans l’univers de sa fiction”, véanse: GENETTE, G., *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 292-295; GENETTE, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. Por lo que se refiere a las estrategias metadiegticas y las diferentes variedades de “metaficción” o de “abismación” en la novela vanguardista española e iberoamericana, se remite a los estudios de RÓDENAS DE MOYA, D., *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998 y de HADATTY MORA, Y., *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 50-69.

20 A partir del prólogo, se despliega en la película un amplio espectro de analogías y proximidades entre “realidades más o menos alejadas”, como apuntaba Pierre Reverdy en su ensayo teórico *L’Image*, escrito en el alba del Cubismo literario y publicado en *Nord-Sud* en el marzo de 1918. El montaje connotativo adoptado por Buñuel parece el equivalente cinematográfico de las técnicas metafóricas de los poetas ultraístas que intentaban, como apuntaba Jorge Luis Borges, sintetizar “dos o más imágenes en una” para ensanchar su “facultad de sugerencia” (BORGES, J.L., “Ultraísmo”, en *Nosotros*, XV, n. 151, diciembre de 1921, p. 467).

remake), o mejor, una adaptación libre-interpretativa —y “saqueo”—²¹ de fragmentos de poemas y prosas procedentes del poemario nunca publicado de Luis Buñuel. El cuento lírico “Palacio de hielo”,²² además de contener el germen que prefigura la escena de la mutilación ocular propone, al revés y con un homenaje implícito a *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya (1814), la misma metalepsis del autor (“los ojos de Luis Buñuel”):

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. Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada. Una enfermera viene a sentarse a mi lado a la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:

“Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos”.²³

La imagen de la luna activa, además, numerosas implicaciones. No hay que olvidar que los ultraístas habían resemantizado su connotación y función lírica: asociándola a la pantalla cinematográfica o a la luz mecánica del proyector de elemento romántico pasadista, rechazado por los futuristas en el manifiesto “Uccidiamo il chiaro di luna” (1909) y evocado por Tristán-Ramón en el prelude de la “Proclama futurista a los españoles” de 1910 (“¡Pedrada en un ojo de la luna!”), el astro se había convertido en uno de los *topos* de la vanguardia histórica española. En las obras creativas de los escritores del Veintisiete, asume sendas simbologías. En Lorca, por ejemplo, a menudo se humanizará adquiriendo varios disfraces con connotaciones de muerte y será la protagonista *in absentia* y ‘cambia-formas’ de su guion lírico *Viaje a la luna*. En cualquier caso, creo que el elemento más importante del prólogo no es la luna como símbolo autorreferencial o como guiño intertextual a Lorca y a su *Romancero gitano* como muchos críticos han relevado, sino la mirada de Buñuel hacia la luna. Es el plano subjetivo que vehicula la imaginación y posibilita la creación de imágenes inéditas. La película está basada, de hecho, en una continua

21 A propósito de las nociones de “adaptación interpretativa” y “adaptación libre” de un texto literario, véanse los trabajos de Alain Garcia (*L'adaptation du roman au film*, Paris, If Diffusion, 1990, pp. 181-191) y José Luis Sánchez Noriega (*De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Prólogo de Jorge Urrutia, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 63-72).

22 El poema en prosa “Palacio de hielo”, compuesto en 1927, fue publicado en el mayo de 1929 en el n. 4 de la revista *Hèlix* junto al poema “Pájaro de angustia”.

23 En BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 141.

transfiguración de fenómenos (eventos y existentes) a través de los ojos de los dos protagonistas: la mujer (Simone Mareuil) y el hombre (Pierre Batcheff). Buñuel recurre al expediente del plano/contraplano, a la alternancia entre cámara objetiva y “ocularizaciones internas secundarias”,²⁴ para traducir en el código fotogénico el efecto prismático y deformante de las metáforas verbales de la nueva lírica.

El recurso a la *mise en abyme* y a la reduplicación, multiplicación o metamorfosis de miradas y objetos se hace paroxístico en *Viaje a la luna* de Lorca, texto “a medio camino entre la poesía y el cine, entre el papel y la pantalla”, como bien apuntaba Antonio Monegal.²⁵ El mismo título expresa una antífrasis respecto a la película de Georges Méliès de 1902: no se cumple una ruta hacia la luna, sino que asistimos al reflejo o espejismo de un viaje protagonizado por una luna prismática y sedienta de muerte que muestra su identidad solo al final del guion: “72. Y al final con prisa la luna y árboles con viento”.²⁶ En este guion en forma de poema —o poema en forma de guion— el autor, entre otras cosas, pone al desnudo su acto de escribir transfigurándolo en un “gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco”.²⁷ No usa un alter ego como Vertov y, a diferencia de Buñuel, no penetra dentro de su universo de ficción a través de su yo autobiográfico,²⁸ sino mediante la representación metafórica de su proceso de escritura, hasta llegar, en el cuadro 21, a interrumpir un momento el flujo creativo, mostrarnos la misma hoja blanca donde está componiendo su obra y salirse por otro posible callejón poético: “21. Un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta. (Todos estos cuadros rápidos y bien ritmados.) Aquí un letrero

24 En *L'oeil caméra. Entre film et roman* (Lyon, Presses Universitaires, 1987), François Jost distingue la “ocularización” de la “focalización” teorizada por Gérard Genette (1972) con la intención de precisar la peculiaridad de la narración cinematográfica respecto a la literaria. Dado que cada película cuenta mostrando por imágenes, resulta que en el cine la adquisición y la organización de un “saber” se funda primariamente en la dimensión perceptiva de la mirada. En la administración del “saber” del espectador, la ocularización se define como “la relación que se establece entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve”.

25 MONEGAL, A., “Introducción”, en García Lorca, F., *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, Edición, introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 40.

26 GARCÍA LORCA, F., *op. cit.*, p. 76.

27 *Ibidem*, p. 62.

28 En los cuadros 17, 18, 19 hay una posible alusión a la película de Buñuel y Dalí mientras que en el cuadro 45 se produce una ocularización interna múltiple donde el objeto de la mirada es la luna: “17. De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta y de la cabeza muerta un cielo con luna. 18. La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y se disuelve sobre 19. Dos niños que avanzan con los ojos cerrados. [...] 45. Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío. Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita” (*Ibidem*, p. 63 y p. 70).

que diga *No es por aquí*.²⁹ En la adaptación de Frederic Amat de 1998, con acierto el director elige en este punto hacer sobresaltar la cinta hasta llegar al clásico plano blanco que encontramos al inicio de un nuevo filme. Después de este plano blanco la película parece, de hecho, ponerse en marcha. Estamos en una habitación con una puerta por donde sale un hombre con bata blanca, mientras por el lado opuesto viene un muchacho con traje de baño:

25

El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.³⁰

Los cuadros 1-29, que sirven de prólogo, contienen los elementos básicos para el desarrollo de la antitrama, pero constituyen un falso comienzo, como si el autor saliera de un sueño ambientado en Broadway para entrar en otra pesadilla que se desarrolla dentro de la boca de un pez donde “cien peces saltan o laten en agonía”.³¹ *Viaje a la luna* es, de hecho, un caleidoscopio donde cada fenómeno está en perpetua transformación. La fijeza sólo la mantiene el hombre de las venas por ser el único personaje sin máscara ni disfraz. Para encadenar y simultanear los planos entre ellos, Lorca recurre a fundidos encadenados —expresados con el verbo “se disuelve”— y a la “doble exposición” y “triple exposición” de los fotogramas, técnica ya empleada por el cine dadaísta de René Clair, Man Ray o Marcel Duchamp. Estas técnicas cinematográficas y fotográficas le permiten hacer dialogar varios universos semánticos y transfigurar así el artificio de la metáfora del verbo a la imagen en movimiento.³² Interrumpir la escritura mostrando al lector-espectador su obra al desnudo equivale, como la sección del ojo en *Un chien andalou*, a una declaración metafílmica de búsqueda de una nueva relación comunicativa entre realizador y espectador que, precisamente, debe ver con otros ojos y pensar en un posible simulacro del autor para poder entrar en la atmósfera perturbadora del filme y decodificar la vasta cadena de imágenes que la sintaxis del montaje enhebra en cada secuencia. Nos quedamos huérfanos por la falta de una explicación, por el grado de

²⁹ *Ibidem*, p. 64.

³⁰ *Ibidem*, p. 65

³¹ *Ibidem*, p. 66.

³² Como recuerda Michele Cometa (*La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 46): “il desiderio di mettere in movimento le immagini non è circoscrivibile nell’epoca del cinema ma è anzi un Desiderio (e una paura) che ha guidato tutta l’antropologia dell’immagine, almeno in Occidente, sin dai suoi primordi”.

hermetismo de estos textos porque viven dentro de la esfera de la intertextualidad interna. En particular, como varios estudios han relevado, *Viaje a la luna* sería un guion casi imposible de descifrar sin cotejarlo con otros textos del ciclo lorquiano de aquel periodo como las piezas *El público*, *Así que pasen cinco años*, *Comedia sin título* o los poemas que formarán parte de *Poeta en Nueva York*.

Lorca demuestra, además, conocer el cine experimental de su época cuyo objetivo era generar un producto artístico autónomo mediante la búsqueda de una modulación lírica: el hecho de que el cine de vanguardia había de tener una vocación más poética que narrativa. Y está especialmente familiarizado con la noción de *photogénie*: la idea del cine como arte independiente del lenguaje de literatura y del teatro, tesis ya identificada el 15 de noviembre 1916 por los futuristas italianos en el manifiesto “La cinematografía futurista”. La fotogenia para Jean Epstein traducía los fragmentos de la realidad en algo inédito. El cinema crea visiones —y transposiciones— totalmente artificiales: la estructura de la imagen cinematográfica produce un sentido inmediato, totalmente diferente respecto a la imagen de la realidad. La cámara, al igual que la metáfora verbal, transforma profundamente los fenómenos y origina enfoques que no tienen nada de natural. El cine, pues, es algo altamente sobrenatural y místico. Su belleza fotogénica permite experimentar percepciones y sensaciones que en la realidad no sería posible distinguir. Esta teoría se emparejaba con la noción de “ritmo visual”, elemento que debía regir la relación contrapuntística entre los planos. Gradualmente, surgió que el ritmo visual por sí solo podía convertirse en un principio estructural alternativo a la exposición narrativa tradicional. El actor, guionista y director parisiense Henri Chomette, hermano de René Clair, acuñó la expresión *cinéma pur* (cine puro con afán antinarrativo) para referirse al necesario retorno del medio a sus elementos primordiales: movimiento, composición, ritmo. El ritmo es sin duda uno de los rasgos más acusados del caleidoscopio lorquiano. Cada plano está conectado al siguiente mediante rápidos cortes en seco, travellings, fundidos encadenados, doble y triple exposiciones. Este eco rítmico enreda los iconos entre ellos, los reduplica, transforma y propaga fuera del texto, en aquel abismo de obras lorquianas escritas entre 1929 y 1930.

Buñuel, desde la vanguardia al compromiso. Entre *Menjant garotes* y *Así es la aurora*

Ángel Vega¹

Investigador independiente

RESUMEN: En 1930, Luis Buñuel realizó *Menjant garotes*, una pequeña película documental de poco más de cuatro minutos, en la que filma unas escenas de la vida cotidiana de Salvador Dalí Cusí y su esposa Catalina Domènech. La película fue filmada durante el rodaje en Cadaqués de algunas escenas de *La edad de oro*. Todo parece indicar que su realización estuvo motivada por la necesidad de congraciarse con el poderoso notario que, muy enfadado por el escándalo familiar suscitado por su hijo, podía llegar a generar problemas o contratiempos en el rodaje del largometraje. Buñuel no solo va a “agradecer” al señor notario que le permita filmar en Cadaqués sin contratiempos la película, también será el pretexto para dar por finalizada la etapa de colaboración con su amigo y, además, le servirá para cuadrar cuentas con la burguesía que tan bien representa el notario. Para ello, Buñuel se valdrá de alusiones a *Un perro andaluz*, *Nosferatu* o *El fantasma de la libertad* que, siendo muy posterior en el tiempo a la película de los Dalí, acabó, por capricho de la historia, convertida en un “antecedente” de la misma. Años después, tras su regreso a Europa, Buñuel vuelve a recuperar su película familiar en *Así es la aurora* pero, después de Auschwitz, las cosas habían cambiado mucho.

Palabras clave: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, *Así es la aurora*, Nuevo Romanticismo.

ABSTRACT: In 1930, Luis Buñuel made *Menjant garotes*, a small documentary film of just over four minutes, in which he films some scenes from the daily life of Salvador Dalí Cusí and his wife Catalina Domènech. The film was filmed during the filming of some scenes from *The Golden Age* in Cadaqués. Everything seems to indicate that its production was motivated by the need to ingratiate himself with the powerful notary who, very angry about the family scandal caused by his son, could cause problems or setbacks in the filming of the feature film. Buñuel will not only “thank” the notary for allowing him to film the film in Cadaqués without any setbacks, it will also be the pretext to end the stage of collaboration with his friend and, in addition, it will serve to settle accounts with the bourgeoisie who The notary represents so well. To do this, Buñuel will use allusions to *An Andalusian Dog*, *Nosferatu* or *The Phantom of Liberty* which, being much later in time than the Dalí film, ended up, by the whim of history, becoming a “precedent” of the same. Years later, after his return to Europe, Buñuel returned to recover his family film in *Así es la aurora* but, after Auschwitz, things had changed a lot.

Keywords: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, *This is the dawn*, New Romanticism.

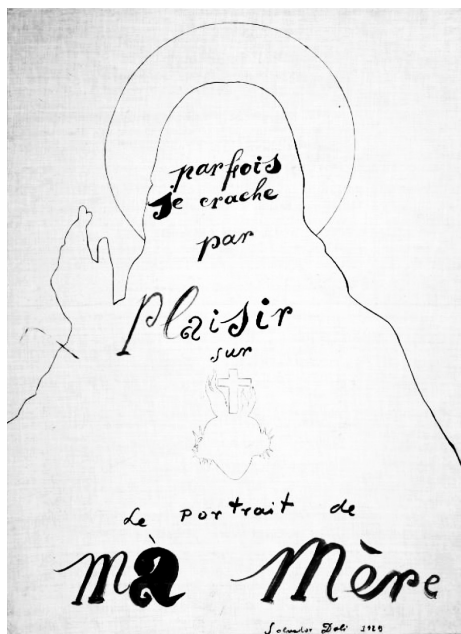
1 Dirección de contacto: angelsvega@hotmail.com. ORCID: 0009-0005-6930-4058.

RÉSUMÉ: En 1930, Luis Buñuel réalise *Menjant garotes*, un petit film documentaire d'un peu plus de quatre minutes, dans lequel il filme quelques scènes de la vie quotidienne de Salvador Dalí Cusí et de son épouse Catalina Domènech. Le film a été tourné lors du tournage de certaines scènes de *L'Âge d'Or* à Cadaqués. Tout semble indiquer que sa production a été motivée par la nécessité de s'attirer les bonnes grâces du puissant notaire qui, très en colère contre le scandale familial provoqué par son fils, pourrait causer des problèmes ou des revers dans le tournage du long métrage. Buñuel non seulement "remerciera" le notaire de lui avoir permis de tourner le film à Cadaqués sans aucun problème, ce sera aussi le prétexte pour mettre fin à l'étape de collaboration avec son ami et, en plus, cela servira à régler ses comptes avec le bourgeoisie que Le notaire représente si bien. la même. Des années plus tard, après son retour en Europe, Buñuel revint récupérer son film familial dans *Así es la aurora* mais, après Auschwitz, les choses avaient beaucoup changé.

Mots clé: *Menjant garotes*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, *Ceci est l'aube*, Nouveau romantisme.

Introducción

Entre el 20 de noviembre y el 5 de diciembre de 1929, Dalí expone por primera vez en la galería Goemans. Entre los once cuadros que cuelga figura *Le Sacré-Coeur*, una tinta sobre lienzo, que habría de ser el causante de su expulsión de la casa familiar y, como consecuencia, de la realización de *Menjant garotes*, por parte de Buñuel.



Tras leer en la prensa la noticia sobre el cuadro con la injuriosa frase escrita sobre la silueta del sagrado corazón, que su hijo había presentado en la galería francesa, el enfurecido notario le expulsa de la casa familiar.² Poco después, al enterarse de que su hijo había comprado una pequeña barraca propiedad del hijo de Lidia en Port Lligat, con la intención de convertirla en su residencia, le escribe una carta a Buñuel. En ella le pide que informe a su hijo de que también le tiene prohibido acercarse a Cadaqués, y que está dispuesto a recurrir a la fuerza pública, o a cualquier otra forma de presión, para evitar que se presente en el pueblo.³ En vista de las duras advertencias que el padre dirige a su hijo, y conociendo bien el carácter autoritario y el gran poder social del padre de su amigo, Buñuel consideró muy conveniente evitar cualquier tipo de problemas ante el inminente rodaje, en los alrededores del cabo de Creus, de varias secuencias de su película. A pesar de la urgencia de tiempo de rodaje, agravado por el mal tiempo atmosférico reinante, el cineasta accedió a filmar con negativo destinado al rodaje de *L'Âge d'or*, una pequeña película que mostrase la feliz vida familiar del notario y su segunda esposa, Catalina Domènech, “la tieta”.

Menjant garotes

Rodada casi con total seguridad entre los días 3 y 10 de abril de 1930, *Menjant garotes*, como ahora se denomina la película, es un pequeño filme de 83,2 metros, con una duración de poco más de 4 minutos. Buñuel filma en ella varias escenas de la vida familiar del notario y su esposa, que culminan con el succulento festín de erizos de mar con el que el padre del pintor se regala en presencia de su mujer. Una vez finalizado el rodaje, el filme fue proyectado a la familia. A Salvador Dalí Cusí le gustó tanto “su película”, que hizo que la pasaran en el cine de Cadaqués. Sin embargo, a juzgar por su buen estado de conservación, su tiempo de exhibición debió de ser breve. Una vez finalizada la novedad, la película fue guardada por Ana María Dalí en una caja de galletas durante sesenta años, sin que nadie hablara de ella, ni volviera a ser proyectada hasta que, una vez fallecida esta, sus herederos entregaron la caja a la Filmoteca de Cataluña.⁴

2 A Salvador Dalí, padre, ya le habían llegado a finales de noviembre rumores sobre el asunto del cuadro, pero lo que colmó su paciencia fue leer en La Gaceta Literaria un artículo firmado por Eugenio d'Ors en el que, tras reconocer en Dalí un temperamento bien dotado para el arte, lamentaba su obscenidad, su ánimo de escándalo y, sobre todo, la ofensiva frase del cuadro expuesto en París (GIBSON, I., *Dalí joven, Dalí genial*, Barcelona, Penguin Random House, 2019, pp. 378-379).

3 AGUER, M. y FANÉS, F., “Biografía” en *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, MNCARS, pp. 39-43.

4 FANÉS, F., “Antes de Las Hurdes”, en GUIGON, E (ed.), *Luis Buñuel y el Surrealismo*, Teruel, Museo de Teruel, 2000, pp. 189-213; GIBSON, I., *op. cit.*, pp. 400-405..

El filme se abre con un plano general de una sala en la que una mujer (Catalina Domènech, “la tieta”), permanece sentada en una silla mecedora, leyendo ante un inmenso ventanal.



Hay algo en la imagen de Catalina Domènech, algo en su manera de sentarse leyendo, en la estructura y diseño de la mecedora, en la fuente de iluminación, que nos “golpea” a modo de un *punctum* barthiano.⁵ Algo que nos reenvía a otro lugar ya conocido, que nos retrotrae a otra sala similar.



5 BARTHES, R., *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1990, pp. 63-66.

En este plano de *Un perro andaluz*, Buñuel y Dalí colocan a Simone Mareuil en una posición muy cercana a la que el cineasta colocará a la Tieta en *Menjant ga-rotos*: ambas mujeres sentadas erguidas, con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, y mostrando las piernas; ambas leyendo un libro, y recibiendo la luz desde un gran ventanal situado a su izquierda.

He aquí, pues, la primera referencia a su amigo Dalí, de quien ya ha comenzado a distanciarse ante la imposibilidad de trabajar juntos como antes de la irrupción de Gala. A Buñuel no le interesa mostrar un cuadro u otra imagen directa o indirectamente atribuible al pintor, por eso la referencia a su amigo ausente se va a focalizar en la composición del propio plano inicial de la película familiar, tan similar al de Simone Mareuil leyendo en *Un perro andaluz*. Plano que, además de suponer una velada alusión al filme realizado por ambos a dúo, pone en escena fantasmáticamente al propio Salvador, a quien convoca valiéndose del difuminado reflejo de la figura de su padre, apenas entrevisto en el cristal de la puerta.

A partir de aquí, Buñuel no solo comienza su estrategia de congraciamiento con el señor Notario, también inicia un plan de “eliminación” de ambas figuras: la de su amigo, valiéndose de su padre, y la de la clase social a la que todos pertenecen, al igual que lo estaba llevando a cabo en su rodaje de *La edad de oro*, en los acantilados de Creus.

Inmediatamente, la imagen del padre reflejada en el cristal de la puerta da paso a la imagen real del mismo. Ante la atenta mirada de su mujer, un Salvador Dalí Cusí jovial pone en funcionamiento un tocadiscos portátil colocado en el alfeizar del ventanal, símbolo inequívoco del elevado estatus social y cultural de la familia que el notario quiere destacar.

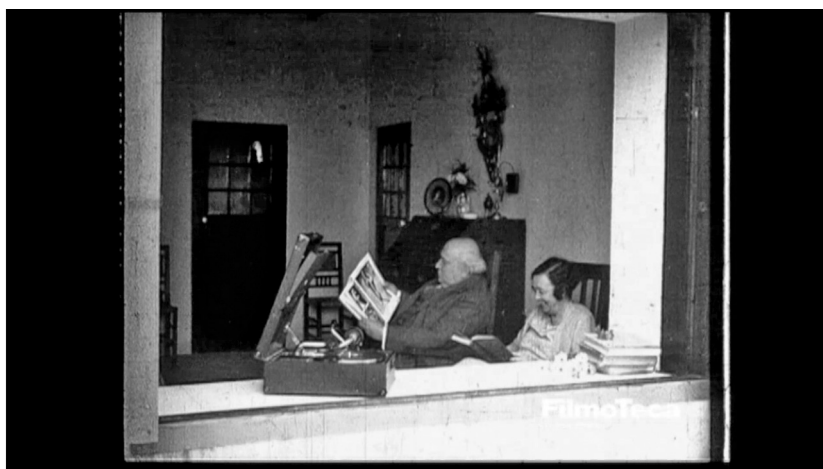


Acto seguido recoge una revista depositada junto al tocadiscos, en el propio alfeizar, y se dispone a abandonar el lugar.



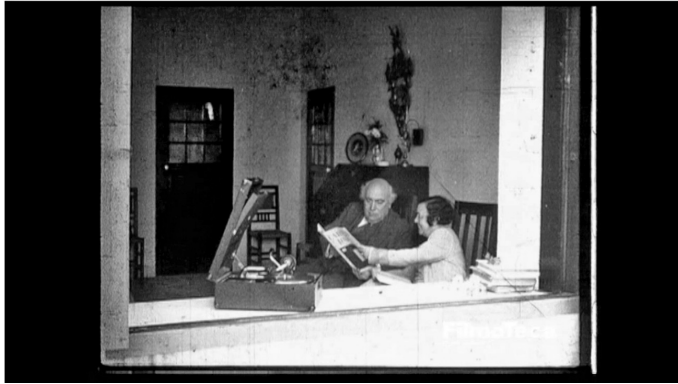
Al mismo tiempo, en el cristal de la puerta se vuelve a entrever una figura que parece muy atenta, aunque excluida, al desarrollo de la plácida escena familiar.⁶ Sin ninguna duda, volvemos a estar ante una nueva imagen fantasmática del pintor expulsado del paraíso paterno, invocada por su amigo.

A continuación, sin interrumpir la continuidad del plano, el notario entra en la sala y se dirige a otra mecedora, tomando asiento al lado de su esposa. Un cambio de plano nos permite ver en plano medio, desde el exterior del edificio, al matrimonio leyendo juntos dentro de la sala familiar. Él ojea un número de la revista de arte ilustrada, *Cahiers d'Art*, mientras ella sigue leyendo el mismo libro que leía anteriormente.



6 Félix Fanés sostiene que la figura reflejada podría ser la del propio Buñuel dirigiendo la escena. Véase FANÉS, F., *op. cit.* p. 192.

Instantes después, él reclama la atención de ella y le muestra algo en la revista que a los espectadores no se nos permite ver.



¿Qué puede significar este gesto, esta negativa a compartir con nosotros aquello que llama poderosamente la atención de los personajes? En *Un perro andaluz*, Buñuel y Dalí no dudaron en hacer partícipes a los espectadores de aquello que Simone Mareuil miraba con suma atención, en el libro que tenía en sus manos. Así, tras el plano de conjunto en el que la actriz leía plácidamente en su habitación, un fundido, con cambio de eje y escala, nos la muestra leyendo en plano medio frontal. El ruido de un ciclista que pasa por la calle interrumpe su atención. Enojada, arroja el libro. A continuación, un primer plano del libro abierto posado sobre una mesa, entre una jeringuilla y una jaula, nos permite ver una reproducción fotográfica del cuadro *La encajera*, que Johannes Vermeer, el pintor holandés que tanto admiraba Dalí, pintara hacia 1669.





No cabe duda que en *Menjant garotes*, la negativa de Buñuel a permitir ver aquello que parece alterar al matrimonio conlleva, de algún modo, la exclusión de Dalí y la reivindicación de su exclusiva autoría, de su poder único para tomar decisiones sobre la realización del filme. Negarse a insertar en la película un plano que muestre lo que mira la pareja y que contenga una imagen que pudiera ser causa de agrado o enfado de Dalí, un plano que pudiera suponer algún tipo de responsabilidad de su amigo en la elección del contenido del mismo, corrobora su distanciamiento y rechazo definitivo a cualquier forma de colaboración artística con él. Por eso, a diferencia de la opción adoptada por ambos en *Un perro andaluz*, en *Menjant garotes* Buñuel rechaza mostrar aquello que tan poderosamente llama la atención de la pareja.

Inmediatamente ambos, visiblemente serios, se levantan de sus asientos y salen de la sala.

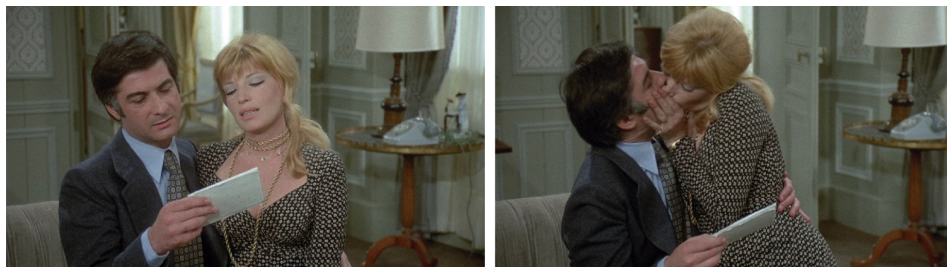


¿Cómo no considerar esta pequeña escena como un nuevo *punctum*, algo que atrae nuestra atención y la dirige hacia el motivo de la expulsión del pintor de la casa paterna? Parece como si Buñuel, de manera sibilina, estuviera poniendo en escena el preciso momento en el que el padre descubre la traición de su hijo a la memoria de su madre y a la respetabilidad, decoro y buen nombre de la familia.

Además, esta pequeña escena le permite a Buñuel anticipar el comienzo de su tarea de demolición de los ideales burgueses respetados por el padre. Esta escena del matrimonio leyendo y comentando la noticia de la revista, adelantan otra escena “similar” rodada por el calandino en 1974, en *El fantasma de la libertad*, que viene a corroborar lo adelantado por nosotros. En esta otra escena, Buñuel “retrata” a una pareja burguesa que aprovecha la visión de unas imágenes supuestamente pornográficas, regaladas por un pedófilo a su pequeña hija, para excitarse sexualmente. Estas imágenes supuestamente obscenas y abyectas que les incomodan, indignan y entristecen en grado sumo.



Pero que acaban por excitar a la pareja.



No son otra cosa que...



simples postales turísticas.⁷ Esta escena sobre la fatuidad e incoherencia de la burguesía, rodada por el cineasta en *El fantasma de la libertad* viene a reafirmar, 44 años después, su convencimiento de la ignorancia y fatuidad mostrada por el padre, indignado por el cuadro de su hijo. El *Sagrado Corazón* que Dalí pintó y expuso en la galería de Goemans, y que le supuso su expulsión de la casa paterna, no era otra cosa que una tarjeta postal o un “reclamo turístico” para burgueses; un ejercicio de *épater les bourgeois* cuyo único objetivo era obtener nombre y fama rápidamente. El escándalo suscitado por el cuadro acabó convirtiéndolo en

7 Esta inesperada “sorpresa” no deja de tener su punto de ironía si tenemos en cuenta que el propio Dalí defendió en su conferencia “*Posición moral del surrealismo*”, que tuvo lugar en el Ateneu barcelonés, el 22 de marzo de 1930, que: “...consideramos la tarjeta postal como el documento más vivo del pensamiento popular moderno, pensamiento tan profundo y agudo que escapa al psicoanálisis (me refiero especialmente a las tarjetas postales pornográficas)...”. Véase GIBSON, L., *op. cit.*, pp. 396-399.

una suerte de dispositivo que ponía en evidenciaba tanto la fatuidad supina del padre como el comienzo de un desmedido afán de notoriedad, fama y dinero por parte de su amigo.

Finalizada la primera parte del filme (La escena de la lectura en la sala y la siguiente, con la pareja sentada a una mesa tomando café en el exterior de la casa), se inicia su segunda y última parte, que transcurre íntegramente en el jardín de la casa. Allí los esposos recorren las diferentes terrazas y parterres del jardín contemplando, arreglando o regando algunas plantas y arbustos, para acabar sentándose a una mesa colocada en una de las terrazas, donde el notario se dará un festín de erizos en compañía de su mujer, que le atiende servicialmente en la mesa.



Esta secuencia que combina en su construcción planos generales y planos de conjunto, picados o contrapicados, puede ser entendida como una tarjeta postal en movimiento remitida por Buñuel, en la que se muestra, como en cualquier postal, lo más característico y destacable de la vida familiar del notario. Una familia perfectamente estructurada, en la que cada uno de sus miembros ocupa un lugar preestablecido, y actúa conforme a lo que se espera de él. El esposo detenta el poder

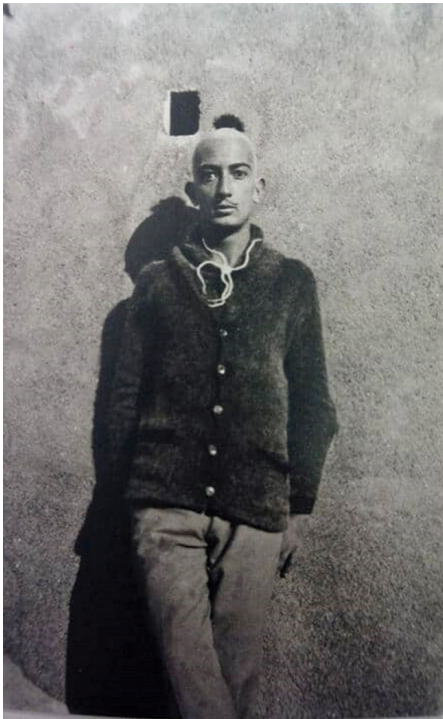
de forma notoria, sin fisura alguna. Si en la casa él era quien hacía funcionar el tocadiscos, dirigía la conversación, indicaba el momento de levantarse y abandonar la sala e, incluso, en la mesa exterior cogía la cafetera de las manos de su mujer para servir él mismo los cafés, en esta secuencia del jardín también es él quien dirige los recorridos por las terrazas, indica los lugares donde detenerse y es, también, quien realiza las labores de mantenimiento necesarias. Su mujer se limita a esperarle pacientemente, a seguirle dócil por los senderos del jardín, a contemplar embelesada las labores de mantenimiento realizadas por su marido o, cuando este le cede la regadera, se limita a dirigirla hacia el lugar que él le indica.

Si la escena de la lectura conjunta de la pareja en la sala de la casa, permite entrever el inicio del ataque del cineasta al mundo que representa y defiende el padre del pintor, será la escena de la comida de erizos la que le permite culminar el proceso de ruptura e interrupción de la colaboración con su amigo, y conjeturar la inminente desaparición del mundo que representa y defiende el propio notario.

Para remarcar la ruptura y finalización de colaboración con su amigo, Buñuel se va a servir tanto de una fotografía del pintor tomada por el propio cineasta el día 6 de diciembre de 1929, poco después de que el notario hubiera expulsado a su hijo, como en los últimos planos de la escena de la comida de los erizos.

Tras el escándalo familiar de *Le Sacré-Coeur*, Salvador Dalí Cusí expulsa a su hijo de la casa de Figueras. No obstante, esperando, tal vez, su retractación le permitió alojarse en la casa de Cadaqués. Dalí se dirigió allí con Buñuel, con quien escribía en esos momentos en Figueras el guión de *La edad de oro*. Pocos días después, antes de la partida de Buñuel hacia Zaragoza, Dalí recibió una carta de su padre en la que le comunicaba que quedaba desterrado de la familia y, presumiblemente, que quedaba desheredado, tras los cambios realizados en su testamento. Lejos de amilanarse, Dalí se corta los cabellos y los entierra en la playa de Es Llané, afirmando así su intención de no arrepentirse y comenzar una nueva vida. Luego decide raparse al cero y le pide a Buñuel, que había vuelto a Cadaqués, que lo fotografíe apoyado a la pared de la casa, con una estrella de mar a modo de pajarita y un erizo sobre su cabeza, como primera alusión a la leyenda de Guillermo Tell, que tanta repercusión habría de tener en su próxima pintura. Tras la partida de Buñuel, Dalí se quedó unos días solo en Cadaqués. Tras hartarse de comer erizos de mar, se marchó definitivamente.⁸

8 GIBSON, I., *La vida desaforada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 315-318



Buñuel “recoge” esta instantánea suya, en la que su amigo Salvador se ofrece, como nuevo hijo de Guillermo Tell, a la puntería e ira de su padre. Pero ni Salvador Dalí padre es un legendario y certero Guillermo Tell figuerense, ni Salvador Dalí hijo porta sobre su cabeza una manzana. El fruto elegido para coronar su cabeza desnuda es un erizo de mar, un “fruto” marino muy apreciado por el padre. Por eso el detalle y detenimiento con el que el cineasta muestra el ritual de preparación y degustación de los erizos, por parte del señor notario. 57” sobre un total de 250” (4’ 10”, por la copia de que disponemos), una quinta parte del total de la película está consagrada a mostrar el padre, al igual que un moderno Saturno, devora metafóricamente a su hijo que se le ha ofrecido en sacrificio “transmutado” en erizo de mar. Si en la primera escena del filme, Buñuel convocaba a su amigo valiéndose del difuminado reflejo de su padre en el cristal de la puerta, aquí lo hace sirviéndose de esta escena en la que su padre armado con una aguzada navaja se entrega a abrir, limpiar, seleccionar las partes comestibles de los erizos y, finalmente, a devorar con unción su contenido, servido puntual y eficazmente por su mujer.



Finalizado su festín el padre sonríe satisfecho ante el gesto complacido de su mujer. Un último trago de vino, a modo de brindis, pone fin al festín y a la película.



Con este último trago de vino el padre parece dar por zanjada la crisis familiar abierta por su hijo. De igual modo, Buñuel aprovecha también esta clausura paterna de la crisis familiar para anunciar, metafóricamente, el fin de su etapa de trabajo conjunto con su amigo.⁹

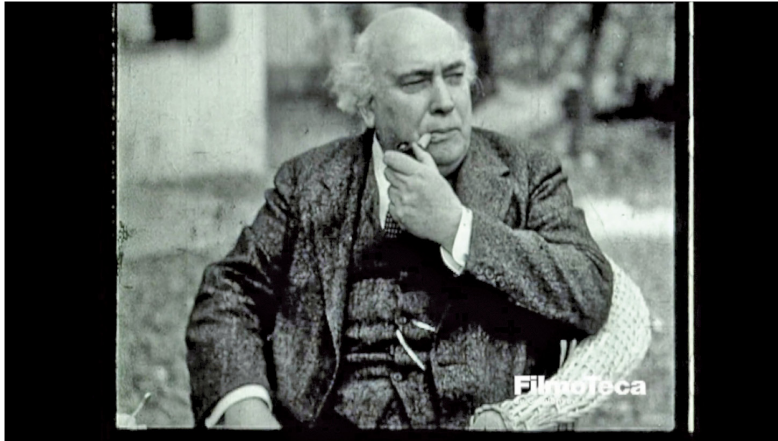
Esta misma escena del festín de erizos le sirve también para augurar el oscuro futuro que le aguarda a la clase social a la que tanto el padre de su amigo como su propia familia pertenecían. Hemos visto que durante la escena final de *Menjant garotes*, Salvador Dalí padre come erizos sentado a una mesa del jardín, ante la atenta y servicial mirada de su mujer. Mientras prepara y come la carne de los erizos algo vuelve a golpearnos en el transcurso de la escena, reclamando nuestra atención y transportándola a otro lugar. Varios gestos y expresiones de su rostro mientras come los erizos, su prominente cabeza calva y su melena, la práctica ausencia de cuello o sus manos sujetando ansiosas los trozos de erizo de los que extrae la carne, atrae nuestra atención y nos hace recordar algo ya visto anteriormente en *Nosferatu*, el filme que F. W. Murnau rodó en 1922. Nos referimos a ciertos planos de Knock, el inquietante agente inmobiliario que envía a Hutter a Transilvania con el propósito de venderle una casa al conde Orlok.

⁹ Doce años después, en su *Vida secreta de Salvador Dalí*, el pintor daba por zanjada la crisis familiar de una manera que recuerda el final de la película. En su autobiografía, Dalí escribía: "Despaché un almuerzo compuesto de erizos de mar, tostadas y un picante vinillo tinto. Mientras aguardaba el taxi, que se retrasaba, observaba la sombra de mi perfil, que se proyectaba sobre un muro enjalbegado. Tomé un erizo de mar, lo coloqué sobre mi cabeza y adopté la posición de firme ante mi sombra: Guillermo Tell..." ¿puro azar, o conocía Dalí la película que había realizado su amigo? Véase DALÍ, S., *Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueres, DASA, 1981, p. 272.



El siniestro Knock, el todopoderoso agente inmobiliario que controla fincas y casas, ventas y alquileres en la ciudad, de quien dependen la felicidad y la seguridad de las personas que están cercanas a él; el mismo que, como sabremos más adelante, también depende de poderes superiores, y que pagará con su vida el enfurecimiento de los vecinos de su ciudad, parece anunciar el futuro que parece aguardarles al notario y a la burguesía a la que pertenece.

Tal vez por eso, Buñuel, intercala la panorámica que muestra el otro lado de la vida familiar de los Dalí, la vida cotidiana de los habitantes comunes del lugar, entre dos planos medios de un Salvador Dalí padre que mira preocupado. En la primera parte del filme cuando la pareja abandona la sala donde estaban leyendo, un cambio de plano permite verlos dirigirse a una mesa ubicada en el exterior de la casa. Sentados a ella, Catalina comienza a servir el café, pero es interrumpida por Salvador, que continúa la tarea. Una vez llenas las tazas, un corte a plano medio le muestra encendiendo su pipa. Luego mira interesado hacia un lugar en off.



Tras este plano medio de Salvador Dalí padre, Buñuel inserta una panorámica de izquierda a derecha que permite ver que lo que el notario miraba con tanto interés era la rada de Cadaqués. En ella dos niños se dirigen hacia un bote, un adulto pesca y otro chiquillo que camina hacia atrás por la orilla, detiene su marcha unos instantes para mirar a la cámara.



Tanto la marcha atrás como la mirada a cámara son un desafío del niño a la normalidad fílmica y social, un efecto de distanciamiento introducido por Buñuel, para poner en guardia al espectador.¹⁰ Rechazar la pauta establecida de caminar de cara al objetivo, atreverse a mirar de frente a la cámara y persistir en su acción de caminar a la contra, son acciones que subrayan de manera implícita el rechazo del orden constituido, y son introducidas por el cineasta para remarcar simbólicamente su distancia respecto a la norma social defendida por el padre y, también, la distancia que comienza a vislumbrar hacia su propio amigo. La figura poco simpática de Salvador Dalí padre, recogida en ese plano medio, en una postura deudora del retrato que su hijo le había realizado en 1925, le sirve a Buñuel para aludir de nuevo a su amigo. Con ese plano que parece inmediato en el tiempo al retrato pintado por Dalí (en el cuadro, el padre sujeta en su mano izquierda la pipa, mientras su mano derecha descansa sobre su pierna derecha; en el filme, la mano izquierda del padre acaba de llevar la pipa a su boca, mientras su mano derecha sigue reposando sobre su pierna derecha), Buñuel vuelve a asociar al pintor con su padre como ya había hecho, valiéndose del indefinido reflejo de la figura del padre en el cristal de la puerta de la sala, en la escena inicial de la película.



10 La mirada y el gesto mínimo que el niño dirige hacia la cámara, parecen ir más destinados a buscar la complicidad con el cineasta que a establecer relación con el notario.

Inmediatamente, Buñuel vuelve a insertar un nuevo plano medio del notario mirando con interés y preocupación hacia ese lugar off, hacia ese mundo ajeno a él, que permanece en una calma aparente.



Sin embargo, en este plano algo se ha “roto”, algo causa desazón en su interior y no parece presagiar nada bueno. Algo en la duración del plano rompe su calma y quiebra la sintonía con el referente pictórico. No solo es la mirada preocupada del padre la que retiene nuestra atención, la que nos indica que algo extraño, incontrolado está ocurriendo. Algo que tiene que ver con ese niño que rehúsa caminar como todos y le devuelve orgulloso la mirada. Por eso ahora todo su cuerpo entra en tensión, expectante. Por eso ahora su mano izquierda se retrae y es la derecha la que acude a retirar la pipa de la boca. Meses después la proclamación de la República y, cinco años más tarde, el inicio de la Guerra Civil, harían tambalear peligrosamente la vida de las personas y clases reales de esta historia.

¿Qué motivó esta velada crítica hacia su amigo, en *Menjant garotes?*, ¿esta inesperada decisión de dejar a un lado definitivamente su colaboración con Dalí? ¿Qué motivó la ruptura que, con el tiempo, habría de llevarle a iniciar su marcha al pueblo¹¹ y la aceptación del compromiso? Habitualmente se acepta que Gala fue la causante del distanciamiento entre Dalí y Buñuel, que su influencia en el pintor rompió la armonía de trabajo entre ambos y supuso su alejamiento. Seguramente Gala pudo contribuir al desacuerdo entre ambos, pero no debió ser ni la causa exclusiva, ni tampoco la más importante. Pensamos que el distanciamiento venía de un poco más atrás. Con la publicación del segundo Manifiesto de Surrealismo en 1929, y su llamada a la implicación y compromiso con la lucha de clases, la clase trabajadora y el Partido Comunista, el grupo dirigido por Breton comenzó a polarizarse en dos facciones bien diferenciadas: la de los políticos, capitaneada por Aragon, en la

11 Utilizamos aquí la expresión “marcha al pueblo” en el sentido que le da Víctor Fuentes en su ensayo sobre la toma de conciencia social de los escritores de la vanguardia, que abandonaron la escritura deshumanizada para comprometerse con la dura realidad social de la España del momento. Véase FUENTES, V., *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*, Madrid, Ediciones De La Torre, 1980.

que se integró Buñuel y la de los puros, que vino a capitanear Dalí con su método paranoico-crítico. Esta toma de posición entre los políticos del surrealismo debió de ser, sin duda, tanto la principal causa de su distanciamiento con Dalí, como la del visceral rechazo a la burguesía que el padre representaba.

Más adelante, tras su ingreso en el Partido Comunista, su abandono del surrealismo¹² y su vuelta a España, Buñuel tuvo que conocer los escritos sobre arte y literatura de avanzada que salían de la pluma de José Díaz Fernández y otros colaboradores de revistas como *Post-Guerra* o *Nueva España*. Estas publicaciones, y las conversaciones con sus amigos Ramón Acín y Rafael Sánchez Ventura, entre otros, debieron contribuir a la evolución de su punto de vista político, hasta llevarlo a la realización de *Las Hurdes* o, ya integrado en Filmófono, producir una serie de filmes populares totalmente ajenos a la zafiedad y ramplonería que caracterizaba mayoritariamente a la producción cinematográfica hispana de la época, y con un marcado apoyo a la causa popular, criticando los tópicos sexistas de la sociedad, el señoritismo parasitario de patronos y propietarios o el abuso y la brutalidad patriarcal, mientras se defiende con decisión el divorcio como

12 El 23 de marzo de 1932, dos meses antes de escribirle a Breton anunciándole su abandono del surrealismo, Buñuel escribe una carta a Noailles sugiriéndole remontar de nuevo *La edad de oro*, reduciéndola a unos 20 minutos, para esquivar la censura y poder alquilarla y explotarla comercialmente. El productor, Pierre Braunberger, se encargaría de realizar los trámites administrativos pertinentes y de respaldar los gastos ocasionados en el remontaje. Charles de Noailles no ve inconveniente en realizar los cambios que Buñuel considere necesarios pero le pide, que en la “nueva” película, se evite cualquier referencia a él y su esposa, y que sean suprimidas las imágenes del ostensorio en el coche, el personaje vestido de blanco en el castillo y la cruz con cabelleras que cierra el filme. Buñuel realiza el remontaje entre finales de marzo y el 21 de septiembre, suprimiendo las imágenes pedidas por el vizconde y añadiendo, necesariamente, nuevas supresiones de escenas e imágenes con el fin de reducir el filme a 20 minutos. Desconocemos el remontaje final de *Dans les eaux glacées du calcul égoïste* (1932), tal como bautizó Buñuel su nueva película, aunque sí sabemos, por carta del cineasta a Noailles, que también decidió suprimir la escena en la que Modot daba la patada al ciego, pues ya no estaba de acuerdo con su espíritu. Si Buñuel suprimió las escenas e imágenes claramente lesivas para la religión, tal como habían solicitado los Noailles, y también presumiblemente, como apuntan Paul Hammond y Román Gubern, las de los escorpiones, los bandidos y la salida del castillo de Silling, por innecesarias para el desarrollo de la nueva historia, ¿qué motivo le llevó a eliminar también la escena en la que Modot le da una patada al ciego? Esta escena, tan inconveniente como la de la bofetada a la madre de su amada o la del asesinato del hijo del guardabosques a manos de su propio padre tiene, a mayores, una carga emocional que la convierte en tabú. Agredir a un ciego podía ser visto como una agresión a un herido de guerra o, lo que aún sería peor, como una sutil aceptación de las políticas eugenésicas defendidas por los grupos fascistas. En cambio, la bofetada a la marquesa solo es un asunto de lucha de clases; el asesinato del niño, aunque insoportable, es una prueba inapelable de la deshumanización y alienación a las que el orden burgués somete al proletariado. Poco después, el 6 de mayo de 1932, Buñuel dirigía una carta a Breton, en la que le anunciaba su abandono del surrealismo, dadas las incompatibilidades existentes entre la línea de acción del grupo y la del Partido Comunista, al que pertenecía y, también, por su posición favorable a Aragón, duramente criticado por sus compañeros por el caso “*Front Rouge*”. Véase NADEAU, M., *Historia del Surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 162-209; GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Zaragoza, PUZ, 2021. pp. 115-315.

solución a los problemas conyugales irresolubles, y se reivindica la solidaridad y el apoyo mutuo entre trabajadores y vecinos como mejor forma de convivencia y defensa. Poco después, la Guerra Civil y el posterior exilio cercenaron esta opción de trabajo, que no volvería a hacerse realidad hasta la realización de *Los olvidados*, y, a partir de su vuelta a Europa, a la realización de *Así es la aurora*, que recogería la propuesta de *Menjant garotes*, pero revisándola ampliamente conforme a los postulados “morales” del “Nuevo Romanticismo”, defendido por José Díaz Fernández,¹³ o del “compromiso” defendido por Jean-Paul Sartre y otros escritores y críticos del momento.¹⁴

Así es la aurora

Buñuel no volvió a ver *Menjant garotes*, ni tampoco habló de ella nunca¹⁵ pero debía recordarla muy bien. Su huella puede rastrearse fácilmente en otras obras suyas. Ya hemos visto como en *En el fantasma de la libertad*, Buñuel alude maliciosamente a la película familiar de los Dalí. Pero será en *Así es la aurora*, el filme que propició su vuelta a Europa, donde Buñuel retome lo insinuado en la película familiar de los Dalí. De nuevo Buñuel convocará a su antiguo amigo, pero no fantasmáticamente sino de manera clara, aunque indirecta. De nuevo la familia burguesa va a ser puesta en solfa, si bien ahora no va a ser el padre quien salga peor parado, sino la hija que en *Menjant garotes* permaneció totalmente ausente.

En determinado momento de *Menjant garotes*, Buñuel coloca un plano medio de Salvador Dalí padre encendiendo su pipa y dirigiendo su mirada hacia un lugar fuera de campo. A continuación, una panorámica de la rada de Cadaqués permite descubrir cuál era el objeto de su atenta mirada. Luego un nuevo plano medio del notario vuelve a mostrarlo mirando con preocupación hacia el lugar que ya conocemos. Aquella mirada preocupada del padre no hacía presagiar nada bueno, y sugería el augurio de la Guerra Civil.

13 José Díaz Fernández definió el Nuevo Romanticismo como un nuevo arte que coloca lo humano en primera línea, desbancando el interés por la tradición y el estilo defendidos por los academicistas y vanguardistas. Un nuevo arte en el que los creadores no trabajen para un más allá del mundo, sino para un más allá del tiempo, para la historia y las generaciones venideras. Véase DÍAZ FERNÁNDEZ, J., *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid, José Esteban, editor, 1985, pp.41-45 y 55-58.

14 SARTRE, J-P., *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2016.

15 Dalí tampoco habló nunca de la película, aunque sí pudo haberla visto alguna vez tras su reconciliación familiar. Esto explicaría la similitud entre el “cierre” de la crisis familiar narrado por Buñuel y el que el pintor relata en su autobiografía.

Veinticinco años después, tras una guerra civil y más de quince años de exilio, en *Así es la aurora*, Buñuel vuelve al tema. En esta adaptación de la novela homónima del francés de origen español, Emmanuel Roblès, el cineasta comienza su filme de una manera que recuerda claramente el final de la primera parte de *Menjant garotes*. Tras una panorámica horizontal de izquierda a derecha que muestra una vista general del puerto de una ciudad, Buñuel inicia otra panorámica descendente desde la izquierda que permite ver la rada del puerto con sus aledaños y, poco después, a una mujer de aspecto burgués, Ángela (Nelly Borgeaud), que asciende la calle con gesto preocupado, y se detiene a mirar hacia la rada desde un lugar próximo a la cámara. Instantes después Ángela se gira, se sienta en el muro y comienza a buscar algo en su bolso. Unos maullidos llaman su atención, Dirige su mirada hacia el lugar donde, tras un cambio de plano, un niño sentado contempla como un grupo de gatitos comen los restos de un pescado.



Buñuel comienza su relato de una manera casi simétrica al final de la primera parte de su película sobre la familia Dalí. En este caso vemos en primer lugar la rada. Luego vemos a una mujer preocupada que mira la rada unos instantes y, a continuación, busca abstraída algún objeto en su bolso. Por otra parte, tenemos idéntica calma sospechosa e idéntica grisura en el ambiente. Apenas se aprecia una única diferencia reseñable entre ambas películas. Aquí la protagonista es ella, la esposa e hija que, a pesar de estar físicamente ausente durante casi todo el desarrollo de la historia, será la persona en torno a la que girarán todos los acontecimientos. De alguna manera ella va a ocupar el lugar que ocupara Salvador Dalí padre en la película familiar. Ella representa los valores morales que defiende la burguesía y, por tanto, ella es quien recibe buena parte de las críticas del narrador.

Inmediatamente, mirando aún a los gatitos, Ángela comienza a caminar por una empinada calle que asciende hacia la parte alta del puerto.



Estas calles estrechas, pavimentadas sin criterio armónico con losas de diferente tamaño o, como veremos a continuación, articuladas a modo de escaleras de profundos e irregulares escalones, con notables deficiencias de drenaje y alcantarillado, traen a colación las pobres calles y caminos de los pueblos y alquerías de Las Hurdes que él filmara en 1932. Aquella película que supuso su consonancia y

aceptación de los postulados del “Nuevo Romanticismo” y su paso hacia un cine de avanzada preocupado por la realidad social del país, que ya no volvería a abandonar en su carrera, se hace presente así en este filme.

Poco más tarde, en su deambular sin rumbo por el barrio, Ángela se topa con un arriero que maltrata a su burro porque no puede arrastrar su carga por la empinada cuesta escalonada que tiene que subir.



Aterrorizada por la brutalidad que está presenciando se da la vuelta y huye de allí por un callejón lateral.



Esta breve escena del arriero, sin ninguna función cardinal en el desarrollo del relato, no es más que una pequeña catálisis que narra una acción secundaria. Aunque tiene una ligazón cronológica con los núcleos narrativos, su carácter es exclusivamente complementario. Sirve para unir dos momentos narrativos fuertes, con ligazón cronológica y lógica.¹⁶ Se trata de una escena prescindible. Su eliminación

16 BARTHES, R., “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Comunicaciones, N° III*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 18-23.

no dañaría la existencia ni inteligibilidad del relato. ¿Por qué Buñuel, tan poco amigo de desperdiciar tiempo y material, la ha incluido en su relato? ¿Cuál puede ser el motivo que le ha llevado a incluir este inesperado encuentro entre la bella y la bestia? Una “anécdota” de la biografía de Nietzsche, puede ayudarnos a comprender el motivo de su presencia en el filme. El 3 de enero de 1889, en la plaza Carlo Alberto de Turín, Friedrich Nietzsche ve como un cochero maltrata brutalmente a su extenuado caballo. Con la intención de protegerlo, se arroja llorando al cuello del animal. Sobrecogido por la compasión, se derrumba y es acompañado a su casa. Allí Nietzsche entra en un mutismo total hasta su muerte, acaecida diez años después. No pretendemos que la escena pueda ser una libérrima adaptación de la anécdota biográfica del filósofo. Sí, tal vez, una fuerte crítica al comportamiento social de la burguesía, subrayada con esta velada alusión a la diferencia de comportamiento entre Ángela y el filósofo alemán. Mientras los intelectuales afrontan los problemas y tratan de resolverlos con acciones más o menos acertadas y con mejor o peor fortuna, la burguesía se complace esquivándolos. Por eso Ángela, cuando se encuentra con esa brutal situación de violencia, lejos de intentar resolverla, se da la vuelta y huye del lugar colándose por un estrecho callejón lateral. Huida que remarca el comportamiento acomodaticio y deshumanizado propio de la clase burguesa a la que Ángela pertenece y que, a la postre, le dará acceso a otra realidad mucho más desasosegante.

Una vez atravesado el callejón, Ángela aparece en otra calle pavimentada también en cuesta escalonada, aunque más ancha. Se dirige a una fuente situada en uno de sus bordes y comienza a mojar un pañuelo con el que refresca su frente.



Mientras tanto, un grupo de niños corretea por la calle persiguiéndose unos a otros. Dando voces, todos ellos se cuelan por otro estrecho callejón. En otro cambio de plano, la cámara abandona a la mujer para encuadrar la calle por la que comienzan a aparecer los niños.



Lo que en el primero de los fotogramas parece un inocente juego de persecución infantil, se ve convertido en brevísimos instantes en una descarnada representación de la Guerra Civil. En el segundo de los fotogramas, el primer niño se detiene al oír las órdenes gritadas por sus perseguidores y levanta sus manos, portando en la derecha una pistola de juguete. Con malos modos, sus perseguidores le desarman y conducen fuera de la calle por el mismo callejón de entrada. Un nuevo cambio de plano nos traslada a un descampado, donde va a tener lugar el final del macabro juego.



Imitando el mundo de los adultos, los niños colocan al detenido ante un improvisado pelotón de fusilamiento. El líder, sin demasiados miramientos, venda los ojos al condenado. Finalizado el proceso se hace a un lado y comienza a dirigir el ceremonial de fusilamiento. La milagrosa aparición de la “aviación” impide la ejecución del detenido. Un nuevo cambio de plano permite ver la llegada de los “aviones” que, de inmediato, comienzan a bombardear, abortando la ejecución.



A continuación, otro cambio de plano nos permite ver la huida de los “aviones”, acosados por los disparos del ejército enemigo. En la esquina superior derecha del plano podemos ver a Ángela, desmayada sobre la fuente. Los niños y algunas mujeres que aciertan a pasar por la calle acuden a socorrerla.



Una vez que Ángela sale del callejón por el que ha huido tras su encuentro con el arriero maltratador, comienza una nueva secuencia con una estructura más compleja que la anterior escena del maltrato al burro. Se trata de una secuencia híbrida, formada por cinco escenas agrupadas en dos partes bien diferenciadas. La primera y la última escena (la llegada de Ángela a la fuente y la huida de la “aviación” y el desmayo de Ángela) forman una suerte de núcleo o función cardinal ligada lógicamente y cronológicamente a la primera y cuarta secuencias del filme (la de la presentación de Ángela y la de la presentación del doctor Valerio, su marido, y otros personajes de la historia). En cambio, las tres escenas centrales (la detención, el fusilamiento y el bombardeo) forman conjuntamente una catálisis o función secundaria, con exclusiva ligazón cronológica (suceden entre la llegada de Ángela a la fuente y su desmayo), pero no están ligadas lógicamente con la acción principal del filme. La historia

vivida por el doctor Valerio, Ángela, Clara o el comisario Fasaro, puede desarrollarse perfectamente sin la intervención de esta catálisis narrativa.

Inmediatamente, un diametral cambio de plano nos sitúa en las instalaciones de una fábrica, en la que ejecutivos y trabajadores interactúan entre ellos, dando comienzo “verdaderamente” el desarrollo narrativo central del filme.

¿Qué función pueden tener estas cuatro secuencias narrativas que, tomadas en conjunto, pueden ser consideradas una nueva catálisis, una acción secundaria que precede temporalmente al resto del relato, que no es necesaria para su desarrollo ni comprensión? Si tenemos en cuenta que este “prólogo” narrativo del filme no forma parte de la novela de Emmanuel Roblès que Buñuel adapta, podemos entender cuál es el significado del mismo. *Así es la aurora* fue la primera película europea de Buñuel tras su exilio, y no parece descabellado pensar que su función era la de reflexionar sobre una época pasada y darle un toque de atención a su “amigo” Dalí.

En *Menjant garotes*, Buñuel especulaba con la posibilidad de que un acontecimiento extraordinario pudiera hacer desaparecer la burguesía. Deseo que materializaba en la mirada preocupada del notario a la rada donde juegan y faenan los niños y pescadores de Cadaqués, en la escena final de la primera parte del filme; o en la equiparación de Salvador Dalí padre con el agente inmobiliario Knock, a quien persiguen y dan muerte sus vecinos, como sugiere la escena final de la película. En *Así es la aurora*, realizada diecinueve años después del comienzo de la Guerra Civil, Buñuel expone lo equivocado que estaba en su deseo de juventud. Aquella revuelta social que habría de barrer de la Historia a la burguesía, es expuesta aquí en toda su fealdad y atrocidad. Para ello recurre a poner en escena una guerra de juguete, una guerra de niños que muestra, con una gran carga de humor, todo el macabro horror y la absurdidad de la guerra, tan bien representada en la respuesta al ataque de la “aviación”, por parte del “ejército” enemigo. Respuesta en la que la propia víctima del frustrado fusilamiento participa con denodado impulso y contundencia.

Si la valoración de su anhelado deseo juvenil es criticado con irónica dureza en *Así es la aurora*, el toque de atención dado a su amigo supera con creces las expectativas esperadas. Ya hemos dicho páginas atrás que Dalí nunca habló de *Menjant garotes*, pero todo parece indicar que sí la vio tras su reconciliación con su padre y el resto de miembros de la familia. O, al menos, así lo debió creer Luis cuando leyó la autobiografía de su amigo, en la que le acusó de ateo y comunista, y fabuló una comida de despedida de su vida de hijo del notario, sospechosamente similar

al festín de erizos que Buñuel le “preparó” al señor Dalí para cerrar metafórica y físicamente la crisis familiar desatada por su hijo y la propia película. Las acusaciones vertidas por Dalí en su autobiografía le supusieron un grave perjuicio. Las presiones ejercidas por Mr. Prendergast, representante de los intereses católicos en Washington, y un artículo publicado en la revista *Motion Pictures Herald*, le llevaron a tomar la decisión de presentar la dimisión de su puesto en el Museo de Arte Moderno, para no perjudicar a su amiga y protectora, Iris Barry. La pérdida de su empleo le supuso atravesar una época de serias penurias económicas y, a la postre, su partida de U.S.A. y su establecimiento definitivo en México. Buñuel no dejará pasar por alto esta traición de su amigo, y aprovecha la oportunidad que le ofrece el desarrollo de algunas escenas de la película en la comisaría, dentro del despacho del comisario Fasaro (Julien Bertheau), para vengarse de la deslealtad de su amigo. Junto a las fotografías de personas que cuelgan en las paredes del despacho, Buñuel colocó una reproducción enmarcada del *Cristo de Port Lligat*, la crucifixión que Dalí pintó en 1951.





Reproducción que irá cambiando de lugar según las “exigencias del guión”, tal como se muestra en estos tres fotogramas, remarcando con contundencia que Buñuel no estaba dispuesto a dejarnos olvidar que su amigo se había convertido en un pintor de comisarías o, lo que es peor, en un soplón.

Finalizada la secuencia de la guerra, tras el desmayo de Ángela, comienza el relato que recoge los hechos narrados por Emmanuel Roblès en su novela. Buñuel comienza a relatar unos acontecimientos extraídos, con mayor o menor grado de fidelidad, del original novelesco, en los que asistimos a la toma de conciencia del doctor Valerio (Georges Marchal), testigo de la injusticia social que se causa a la clase trabajadora por parte de los poderes económicos, con la aquiescencia y apoyo de la policía y otros poderes fácticos de la sociedad. Ambientada en la Córcega de la posguerra (la novela transcurría en Cerdeña), Valerio se debate entre su simpatía y aprecio por los obreros y campesinos desprotegidos y las obligaciones que le impone la clase a la que pertenece. Lucha que se refleja entre su amor por Clara (Lucía Bosé), una joven viuda de quien se enamora tras la partida de su esposa, y Ángela, su esposa, que se ha marchado a Niza a recuperarse de su aburrimiento y astenia, y vuelve acompañada de su padre con la intención de llevarse a su marido a Marsella. El asesinato del industrial Gorzone (Jean-Jacques Delbo), a manos de Sandro (Giani Esposito), un aparcerero cuya mujer enferma, Magda (Brigitte Elloy), muere tras ser expulsados de su casa por Gorzone, precipita las cosas. Valerio, que trató de impedir el desahucio de Sandro y evitar el asesinato del industrial, decide proteger a su amigo escondiéndolo en su casa, con la ayuda de Pietro (Robert Le Fort), un obrero amigo de Sandro. Enterados de la presencia del prófugo en la vivienda, su mujer y su suegro, que acababan de volver a casa, abandonan a Valerio y se vuelven a Marsella. Acosado por la policía, Sandro se suicida. Tras la muerte de Sandro, Valerio se niega a saludar al comisario Fasaro y abandona el lugar yéndose con Clara, Pietro y otros amigos de Sandro.



Conclusión

Considerada por algunos como una película panfletaria, muy en la línea de cierto cine y literatura de su época, y excesivamente clara y directa al expresar la opinión del director, *Así es la aurora* era recordada por Buñuel con cariño. A los críticos Tomás Pérez Turrent y José de la Colina les decía sobre ella: "...Me gusta la escena final, cuando Marchal se niega a dar la mano al comisario y se marcha con su amante y con tres amigos obreros, abrazándolos por los hombros, y se oye un acordeón al fondo. Esta es la única música en la película. Reconozco que la escena es un poco simbólica..."¹⁷ Lo cierto es que antes que ser una obra seguidora del compromiso sartreano o el absurdismo camusiano,¹⁸ *Así es la aurora* debe

17 PÉREZ TURRENT, T, y COLINA, J. de la, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1993, p. 98.

18 Buñuel estuvo interesado en la adaptación de *La peste*, de Albert Camus, pero acabó por desechar la idea por considerar al autor y su novela excesivamente intelectuales. Emmanuel Roblès, gran amigo y admirador de Albert Camus debió tener muy en cuenta la argumentación de *El mito de Sísifo*, a juzgar por la velada crítica que vierte sobre Sandro, tras su suicidio. Véase ROBLÈS, E., *Camus hermano de sol*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1995; AUB, M., *Max Aub/Buñuel. Todas las conversaciones. II.- El artista*, Zaragoza, PUZ, 2020, pp. 687-693 y 823.

mucho más a *Menjant garotes* y el Nuevo Romanticismo que a las teorías filosóficas en boga en esos momentos.

Desde su inicio, inexistente en la novela adaptada, la película se muestra como un claro ejemplo de recuperación y corrección de *Menjant garotes*, de puesta al día del juvenil deseo de Buñuel. Su juvenil anhelo de modernidad formal y destrucción de todo lo que consideraba putrefacto: patria, familia y religión, se ve en *Así es la aurora*, matizado por las propuestas del Nuevo Romanticismo y, sobre todo, por la experiencia traumática de la guerra y el exilio. *Así es la aurora* despoja a *Menjant garotes* de todas sus metáforas y símbolos y, sobre todo, de su nihilismo surrealista. En el desarrollo de *Así es la aurora*, el lenguaje se vuelve transparente. Los erizos vuelven a ser erizos y el explotador, sea padre o patrón, deja de ser un Saturno devorador del hijo que viene a remplazarle. Solo el amor se conserva puro y loco, como antes, pero ahora no dirige su fuerza a destruir lo viejo y caduco (la Guerra demostró que la destrucción no trae nada nuevo), sino a construir otra realidad diferente. En cambio, la policía sigue siendo la policía, aunque lea a Claudel y cuelgue a Dalí en sus paredes. Por eso, tras la muerte de Sandro, el doctor Valerio no permite que el comisario le de la mano, ni se ofrezca a llevarlo a casa en su coche. Prefiere irse con Clara, Pietro y los amigos de Sandro a ver la aurora.

Y es que, por medio de *Menjant garotes*, *Así es la aurora* se ve convertida en la otra cara de *La edad de oro*. Como si Modot, después de pasar la guerra, se hubiera convertido en el doctor Valerio. ¡Quién sabe...! Tal vez, 23 años después, Buñuel por fin decidió “mostrarnos” *En las heladas aguas del cálculo egoísta*, esa nueva versión de *La edad de oro* adaptada al gusto e intereses de la AEAR¹⁹ y el PCF, de la que todavía no hemos visto nada.²⁰

19 La AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires) fue fundada en París en marzo de 1932. Impulsada por el PCF como filial de la UIER (Unión Internacional de Escritores Revolucionarios), estuvo dirigida por Paul Vaillant-Couturier, Léon Moussinac, Charles Vildrac y Francis Jourdain.

20 Breton escribió con tanto enfado como disgusto sobre ella en *El amor loco*, aunque nada parece indicar que hubiera visto algún material de ella. El cineasta Edmond T. Gréville dejó escrito que pudo ver en los estudios de Billancourt escenas de *La edad de oro* y de *Un perro andaluz*, remontadas y guardadas en una lata rotulada por Buñuel como *Les Eaux glacées du calcul égoïste*. Véase BRETON, A., *El amor loco*, Madrid, Alianza editorial, 2000, pp. 89-90; GRÉVILLE, E. T., *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, Arles, Actes Sud, 1995.

Buñuel y Simó. Un acercamiento a Las Hurdes a través del realismo y la animación

Nuria Lon Roca¹

Universidad de Zaragoza

RESUMEN: A través de la película de Salvador Simó, *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2019), el espectador puede conocer las motivaciones, intereses y preocupaciones que condujeron a Buñuel y su equipo a grabar *Las Hurdes. Tierra sin pan*. La actual película combina fotogramas originales con la animación para conformar una obra sincera, cercana y amable de la cruenta realidad a la que los hurdanos tuvieron que hacer frente.

Palabras clave: Buñuel, *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, animación, Las Hurdes, realismo social.

ABSTRACT: Through Salvador Simó's film *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (*Buñuel in the Labyrinth of the Turtles*, 2019), the viewer can learn about the motivations, interests and concerns that led Buñuel and his team to film *Land Without Bread*. The current film combines original stills with animation to form a sincere, close, and friendly work of the bloody reality that the Hurdanos had to face.

Keywords: Buñuel, *Buñuel in the Labyrinth of the Turtles*, animation, Las Hurdes, social realism.

RÉSUMÉ: À travers le film *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (*Buñuel, après L'Âge d'or*, 2019) de Salvador Simó, le spectateur peut découvrir les motivations, les intérêts et les préoccupations qui ont poussé Buñuel et son équipe à filmer *Terre sans pain*. Le film actuel combine des images fixes originales avec des animations pour former une œuvre sincère, proche et amicale de la réalité sanglante à laquelle les Hurdanos ont dû faire face..

Mots clé: Buñuel, *Buñuel, après L'Âge d'or*, animation, Las Hurdes, réalisme social.

1 Dirección de contacto: nurialonroca@gmail.com. ORCID: 0009-0009-7743-7458.

Introducción

“A mi esos techos me recuerdan a los caparzones de las tortugas” afirma Pierre Unik mientras Buñuel y su equipo están filmando los laberintos de callejuelas que conforman Las Hurdes. La película de Salvador Simó del año 2019 adapta la novela gráfica de Fermín Solís sobre la preparación de la azarosa² grabación del documental de Buñuel *Las Hurdes. (Tierra sin pan)* en el año 1933³ —el rodaje duró desde el 23 de abril al 22 de mayo—. Asimismo, también es una película sobre la amistad entre Luis Buñuel y Ramón Acín⁴ y las diferentes visiones que ambos tiene sobre cómo se deberían representar las cosas durante la filmación del documental.

Buñuel sabía que Las Hurdes era una tierra con magia y lo que más le impresionaba era la pasión que sus habitantes manifestaban sobre su tierra a pesar de la miseria. El documental de *Las Hurdes. Tierra sin pan* cambió de manera radical el rumbo profesional de Buñuel ya que se abrió una nueva etapa en la cual el cine que hacía era más popular. Ello hizo que explorara, interrogara, provocara y buscara explicaciones a todo lo que veía injusto. El documental, a su vez, hizo que Las Hurdes se convirtiera en un lugar mítico.

Tanto en el documental de Buñuel como en la película de Simó se retratan las diferentes escenas de la vida cotidiana de los hurdanos: la escuela, la falta de recursos,

2 En las memorias sus memorias Buñuel recogió la promesa que le hizo Acín cuando quedaron. “Mira, si me toca el gordo de la Lotería, te pago esa película” BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 185.

3 El documental se inserta en un momento en el cual ya se advertía la situación crítica a la cual se encaminaba España debido a que las dos visiones antagónicas presagiaban lo que materializaría años después con la Guerra Civil española. Este año fue uno de los más complicados y serios para la pervivencia de la República española: “la tragedia de los colonos anarquistas de Casas Viejas, las huelgas y protestas obreras en los sectores mineros e industriales, la represión de los movimientos anarquistas y la fundación de la CEDA” (LÓPEZ DE ABIADA, J. M., “Cambio estético y compromiso político en Buñuel (1929-1933): Un perro andaluz y las Hurdes. (Tierra sin pan)”, *Pensamiento y cultura*, n. 7, 2004, p. 133).

4 Aunque en la película de animación del 2019 no se refleja de manera profunda esta cuestión, hay que tener en cuenta que Buñuel acude a Ramón Acín y Sánchez Ventura porque su relación con Lorca y Dalí había terminado así como el vínculo que mantenía con el círculo de los vanguardistas. De manera somera, en *Buñuel en el laberinto de las tortugas* se plasma esta ruptura entre Dalí y Buñuel cuando el director aragonés acude a Cadaqués, antes de ir a Huesca, para pedirle dinero a Dalí.

Buñuel: Salvador, *La edad de oro* ha causado demasiado escandalo

Dalí: Es fantástico, el surrealismo está triunfando

Buñuel: Triunfando más para uno que para otros. A ti te va muy bien Salvador. Quizá podrías prestarme algo de dinero. O hablar con alguien, ¿eh? Para que me financiara la película sobre las Hurdes

Dalí: una gitana me leyó la fortuna y me dijo que no debería prestar dinero a los amigos

Buñuel: Pero...

Dalí: Lo siento, pero no puedo ayudarte

Simó, S. (Director) (2019). *Buñuel en el laberinto de las tortugas* [película]. Sygnatia, The Glow Animation Studio y Submarine. 12' 05”

la mala nutrición; poniendo especial atención en el foco de la infancia y los niños. Por tanto, ambos audiovisuales deben entender como una suerte de mirada perfecta para mostrar al espectador la indignación y sed de justicia que Buñuel tenía con la situación que refleja la España de los años 30. Se trata de una España dura, sin esperanza y hostil propia del medio agrario en el que se inserta *Las Hurdes*.

El documental presenta la cultura y experiencia de vida que se dio en un tiempo pasado en *Las Hurdes* y que trasciende el pasado por el impacto que tuvo, tal y como las producciones actuales reflejan. El cine de Buñuel comprendió a la perfección la situación de privilegio que tenía el cine para transmitir una realidad y poder mostrar las posibilidades que tenía nuestro país y el territorio rural español.

Es precisamente esta atmósfera complicada la que se refleja en las imágenes y encuentra en este pueblo el lugar idóneo para mostrar la injusticia y la pobreza. Tal y como se analizará en el presente estudio, Buñuel, y en consecuencia la película de Simó, lleva a cabo una intervención sobre la realidad significativa y concluyente de *Las Hurdes*. Para ello, de la misma manera que Simó lleva a cabo con la obra gráfica de Solís, la realidad se recorta para exhibir una situación que provoca indignación entre los espectadores por ser partícipes y observadores directos de la situación en la que se vive en el pueblo. Por tanto, Buñuel realiza esta película entendiendo su narrativa como un puñetazo frente el conformismo burgués para ver cómo el mundo realmente no está bien hecho.

Es muy interesante el doble plano que está representado en la película. Por un lado, la animación refleja los acontecimientos que suceden en el exterior, en *Las Hurdes*, los diferentes protagonistas y los hechos que estos realizaba. Pero, a su vez, por otro lado, también es una película que consigue trasladar el mundo interior de los personajes, la evolución de las personalidades, la amistad que les une, los conflictos internos de Buñuel reflejados en situaciones oníricas en forma de pesadillas⁵ que aportan momentos surrealistas a la trama [fig. 1] y los diferentes modos de pensar de cada uno de los personajes.

5 Los sueños son recurrentes en Buñuel a lo largo de la película. En la película se representan escenas surrealistas de las obras de Salvador Dalí, la relación complicada con su padre ya fallecido, la tensión por ser perseguido por la muerte, la angustia de ser visto a través de la ventana, el tener que enfrentarse a una serie de puertas cerradas que condicionan su futuro. Algunos de estos sueños, muchos de ellos más cercanos a las pesadillas, fueron recurrentes a lo largo de la vida de Buñuel. Sánchez Vidal considera que "La confianza de los surrealistas en el sueño procedía de la capacidad de ese estado de la mente para relacionar los más diversos lugares y tiempos, los escenarios más insospechados y las voces más profundas a través de las cuales se expresa el deseo. Para ellos se trataba de un "espectáculo interior", un "cine perfecto" que colmaba multitud de expectativas...Los surrealistas trabajaron duramente para hacerse con el lenguaje de los sueños o, al menos, beneficiarse del acceso que permitía al inconsciente..." (SÁNCHEZ VIDAL, A. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 96).



Figura 1: fotograma de la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Elefantes paseando por las calles de París que evocan a la obra de Dalí. Fuente: The GLOW.

La película también plasma una aventura, como afirma José Luis Ágreda, director de arte del film, ya que se van a un sitio desconocido y tienen que superar una serie de obstáculos hasta el momento final (Domestika, 2019). En este sentido, Talens define la obra del director de manera acertada al considerarlas como un “espléndido testimonio de un *tour de forcé*: un realismo que no refleja redundantemente la realidad, sino que expresa simbólicamente lo real”.⁶

Tanto en el documental *Las Hurdes. (Tierra sin pan)* como en la película de animación *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2019) se muestra el cine comprometido que buscaba llevar a cabo el director. En esta obra de arte comprometida se “concede gran importancia a la información contextual”⁷ que permite llevar a cabo una denuncia de la situación; en este caso sobre Las Hurdes.

Las Hurdes. Tierra sin pan o la visión buñueliana sobre la Extremadura de la época

“Había en Extremadura, entre Cáceres y Salamanca, una región montañosa, en la que no había más que piedras, brezo y cabras: Las Hurdes”.⁸ Así es como Buñuel define la región de Las Hurdes en sus memorias. El interés por realizar este

6 TALENS, J. *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 12.

7 LÓPEZ DE ABIADA, J. M., *op. cit.*, pp. 127.

8 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 118.

documental proviene de la lectura del relato que Maurice Legendre le confiere a Buñuel tras la visita del francés a la zona junto con Unamuno y Marañón.

El documental de Buñuel toma como punto de partida la realidad más elemental e inmediata imperante en Las Hurdes para conformar un imaginario cinematográfico en el cual predomina la denuncia social. De esta manera, la creación de Buñuel debe entenderse como un documental humano atravesado por la dura vida representada. En este sentido, si comparamos el documental de *Las Hurdes. (Tierra sin pan)* con las producciones que se estaban efectuando en la época se pone en valor la superación del género que llevó a cabo Buñuel. Esto se debe a que Buñuel vuelve a representar ‘lo humano’⁹ en detrimento de lo intelectual o vanguardista de la época que caracterizaba a sus dos películas precedentes.

Sánchez Vidal define perfectamente el momento en el cual Buñuel concibe el proyecto en 1932 en torno a dos coordenadas que le condicionan totalmente: “una en París porque él acaba de abandonar el grupo surrealista y ha ingresado en el partido comunista y en España, obviamente, es la proclamación de la Segunda República y una de cuyas cuestiones fundamentales es, justamente, la cuestión agraria”.¹⁰ Esta situación hará que los intereses sociales estén presentes a lo largo de todo el audiovisual no solo por parte de Buñuel, sino por todo el equipo de grabación que le acompañó a Las Hurdes [fig.2].

Buñuel fue definido por los informes de la Guardia Civil como “un depravado, un morfínmano abyecto y, sobre todo, como autor de *Las Hurdes*, película abominable, verdadero crimen de lesa patria. Si se me encontraba, debía ser entregado inmediatamente a las autoridades falangistas y mi suerte estaría echada”.¹¹ Esta situación de censura hizo que el dinero del documental únicamente se pudiera recuperar dos años después de la producción del mismo cuando

“la Embajada de España en París me dio el dinero necesario para la sonorización de la película, que se hizo en los estudios Pierre Breunberger. Éste la compró y, de grado o por la fuerza, poco a poco, acabó por pagármela (un día tuve que enfadarme y amenazarle con romper la máquina de escribir de su secretaria con una maza que había comprado en la ferretería de la esquina)”.¹²

9 Ante esta nueva variante de documental, Gubern considera que *Las Hurdes. Tierra sin pan* surge de “la combinación del cine etnográfico militante y de denuncia social, en la que la música de Brahms [confiere a la obra] una condición poética derivada de lo insólito de su articulación audiovisual” (GUBERN, R. “Lo falso en el cine”, *Letras libres*, n. 30, 2008, p. 26).

10 SANTOS, J. M. (Director) (2022). *Las Hurdes, Tierra con alma. 80 años en las Hurdes de Buñuel* [película] RTVE. 6’ 18”.

11 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 119.

12 *Ibidem*, p. 119



Figura 2: fotograma de la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Ramón Acín, Pierre Unik, Eli Lotar y Luis Buñuel de izquierda a derecha. Fuente: The GLOW.

¿Documental humano o falseamiento de la realidad de Las Hurdes?

La obra de Buñuel, en ocasiones, ha sido catalogada como partidista o falsa ya que en el documental se muestra de manera prioritaria, a veces exclusiva, los aspectos negativos que caracterizaban a los hurdanos. El director reconoció que en alguna ocasión había filmado escenas que habían sido provocadas con el fin de mostrar la realidad: no era lo mismo decir que a veces se despeñaba alguna cabra que mostrar a los espectadores como se cae por el precipicio.¹³ Resulta no solo más impactante sino que es más efectivo para azuzar las conciencias de los espectadores. De igual manera, Buñuel pagó a una familia para que escenificara el viaje funerario por el río de un supuesto niño fallecido¹⁴ con el fin de destacar lo desvalidos y desgraciados que eran los hurdanos o la plasmación de extrema pobreza que los niños hurdanos vivían.

13 Hay que tener el gran impacto que debió de suponer a los espectador ver como uno de los animales que mejor resiste a los paisajes escarpados se precipitaba al vacío. Asimismo, la cabra era uno de los animales más destacados del paisaje estéril además de producir una leche apropiada para los enfermos más graves, lo cual era fundamental en una sociedad como Las Hurdes. Su carne estaba reservada únicamente cuando uno de los animales fallecía, lo que ocurría a veces, no de manera intencionada como se observa en la película, cuando el terreno resultaba muy abrupto.

14 “En el caso del niño muerto, era hijo de Aceitunilla. La criatura murió a los pocos años. La madre, que todavía vive a día de hoy, siempre ha creído que la muerte de su hijo era un ‘castigo’ por haber dejado creer que estaba muerto en el film. Una mirada de hoy, mucho más entrenada en el cine y en la televisión, puede notar de inmediato que el niño está dormido.” (IBARZ, M. *Buñuel documental*. Tierra sin pan y su tiempo. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, p, 120).

Acín: Oiga, para ser un pueblo tan pequeño hay muchos niños, ¿no?

Maestro: La mayoría son 'pilus'

Acín: ¿'Pilus'?

Maestro: Niños de la inclusa de Ciudad Rodrigo. Las familias de aquí los acogen a cambio de 15 pesetas al mes que les da el gobierno para su manutención

Acín: ¿15 pesetas, solo?

Maestro: Y de esto vive toda la familia. Por eso, cuando puedo, les doy algo de pan. Pero hago que se lo coman aquí, para evitar que se lo quiten al llegar a casa.¹⁵

Pérez Millán considera que existe “una clara voluntad no de reflejar el dolor recreándose en él, sino intentar que alguien tome conciencia de cómo era la situación y ejercer acciones para superar la realidad”.¹⁶ Es decir, Buñuel combina elementos propios del documental pero con una atribución explícita e intencionada de realismo con el cual podía mostrar la miseria económica y humana de la población de Las Hurdes. Ello hace que el resultado final del documental tenga un alcance social y psicológico relevante como para que las imágenes supongan una reflexión profunda entre los espectadores.

El crítico de cine defiende el hecho de que hacer un análisis en términos de verdad o mentira es olvidar que lo que hace Buñuel es cine.¹⁷ Es decir, debemos tener en cuenta que el cine está conformado por técnicas que conducen a “una manipulación de las percepciones audiovisuales del espectador”.¹⁸ Bajo esta premisa debe entenderse que la creación de Buñuel incluya el despeñamiento intencionado de una cabra o la muerte, causada por el equipo de filmación, de un burro consecuencia de las picaduras de las abejas, únicamente en favor de crear un efectismo mayor sobre el espectador.

“Los hurdanos aceptaron representar escenas primordiales de su vida que, muy a menudo, según la tradición oral del film, no correspondían directamente a las vivencias que experimentaban las personas concretas en aquel mismo momento. En otras ocasiones, el propio equipo, como ya hemos comentado en el

15 SIMÓ, S. (Director) (2019), *op. cit.*, 43' 51”.

16 SANTOS, J. M. (Director) (2022), *op. cit.*, 41' 27”.

17 *Ibidem*, 43' 06”.

18 GUBERN, R., *op. cit.*, p. 27.

caso de la muerte de la cabra, intervenía directamente y de forma visible en la puesta en escena. Buñuel alteró lo real, lo provocó en diferentes momentos, unos en el rodaje y otros en el comentario. Los dos aspectos son interesantes, en particular las inducciones del comentario sobre el espectador, ya que el film experimenta, tal vez sobre todo, con las nuevas posibilidades abiertas al cine por la tecnología del sonoro.¹⁹

Estas cuestiones no deben opacar el resultado final ya que, a pesar de que todo estuvo orquestado y planificado por el realizador, la intención última era servir a la verdad antropológica y social que se daba en Las Hurdes. Por tanto, simplificar el resultado final en verdad o mentira de lo plasmado en la gran pantalla es, como considera Pérez Millán, “olvidar que lo que hace Buñuel es cine”.²⁰ En este sentido, a pesar de que el documental ha sido tildado en ocasiones como tendencioso, hay que tener en cuenta que la realidad imparcial no existe ya que está condicionada y supeditada la visión e intereses del director. Esta tesis es la que comparte y defiende el periodista López Tapia al considerar que Buñuel trastocó la realidad, como hacen todos los documentales, pero que ello se hizo siempre con honestidad ya que “él pretendía un buen fin pero aun así hizo una manipulación”.²¹

Asimismo, hay que valorar el hecho de que Buñuel se encuentra cercano a las preocupaciones sociales que configuran al movimiento surrealista, es decir, con el documental buscaba “hacer estallar la sociedad, cambiar la vida”.²²

Ver y documentar la miseria en la cual se inserta la población de Las Hurdes fue prioritario no solo para Buñuel sino para todo el equipo de filmación. Es precisamente el retrato de este pueblo lo que conduce a un proceso de maduración para el director aragonés a nivel personal y profesional. Buñuel, en sus memorias, define Las Hurdes como un espacio yermo donde el suelo únicamente produce brezo y jara, carente de animales domésticos, sin vehículos de ruedas, con poco menaje y utensilios ya que en esa tierra no se fabrica nada.²³

Sánchez Vidal ha definido de manera acertada lo *buñuelesco* como algo “tan escurridizo que cuando se quiere definir o atrapar, condice a menudo a las más previsibles

19 IBARZ, M., *op. cit.*, p. 120.

20 SANTOS, J. M. (Director) (2022), *op. cit.*, 43' 06”.

21 *Ibidem*, 42' 58”.

22 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 90

23 *Ibidem*, p.116.

caricaturas (...) Buñuel era muy complejo, y él mismo huía de lo prefabricadamente *buñuelesco* (...) No obstante, sucede que Buñuel es un tema del que todo el mundo cree tener las supuestas *claves* (...) y las cosas son un poco más complicada”.²⁴

Teniendo en cuenta las afirmaciones de Sánchez Vidal, se procede al estudio de la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas* con el fin de comprender la fascinación por desamparo y la miseria que Buñuel filmó en el documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Se debe tener en cuenta que en torno a Las Hurdes imperaba una dimensión mítica como legendaria consecuencia del desconocimiento que había sobre la zona, la cultura y sus habitantes.

Las Hurdes bajo la mirada de la animación

La película es una reconstrucción de la odisea que significó el rodaje del documental de 1933. El objetivo de la película es trasladar al espectador la intencionalidad de Buñuel de grabar un documental donde la realidad se refleje de manera pura y desnuda. Ello hace que el documental no sea una obra convencional, al igual que tampoco lo es la presente película de animación.

Gracias a la suerte de su amigo y socio Ramón Acín, Luis Buñuel pudo otorgarle a Extremadura de un gran protagonismo en los años treinta. Ahora, en el año 2019, esta zona vuelve a cobrar protagonismo gracias a la película de animación basada en la novela gráfica de Fermín Solís y a la producción de Sygnatia y The Glow Animation Studio en coproducción con Submarine.

Del paisaje de Las Hurdes donde las casas bajas con techos de pizarra que se acercan a un laberinto de caparazones de tortugas proviene el título de la película. Los colores nítidos entremezclados con trazos cercanos al dibujo proponen un retrato personal de la historia cultural española del siglo pasado.

La película *Buñuel en el laberinto de las tortugas* es una ficción que se nutre de acontecimientos reales —incluso se insertan fotogramas del documental realizado por Buñuel de manera paralela a la animación [Figs. 3 y 4]— para trasladar al público lo que supuso el rodaje en Las Hurdes. En este sentido, al igual que Buñuel en la producción del documental de 1933, la realidad busca hacerse eco en la gran pantalla con el fin de generar una imagen salvaje de los hurdanos.

24 SÁNCHEZ VIDAL, A., “El espejo incierto de Luis Buñuel”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 603, 2000, pp. 17-23.



Figura 3: fotograma de la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Recreación de la tradición de Las Hurdes donde un hurdano señor el cuello a un pollo, algo propios de los hombres solteros durante la celebración de las fiestas. Fuente: The GLOW.

[grabando la escena en la cual tienen que arrancar la cabeza al gallo]

Acín: Joder Luis que esto no es lo que me contaste, que esto es otra película.

Buñuel: ¡Que no!

Acín: es como El perro andaluz

Buñuel: ¡Que no! ¡Es la realidad! Al gallo le arrancan la cabeza, ¿no? Pues no nos inventamos nada Anda venga, le arrancas la cabeza y acabemos.²⁵



Figura 4: fotograma del documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Un hombre arranca el cuello de un gallo. Fuente: *Las Hurdes. Tierra sin pan*.

²⁵ SIMÓ, S. (Director) (2019), *op. cit.*, 23' 04".

Hay una ceremonia que tiene todos los niveles que a él le interesan afirma Sánchez Vidal. Esta celebración se produce “cuando los solteros tiran de los cuellos de los gallos para degollarlos. Es una ceremonia sangrienta. A continuación comparten el vino y también unas obleas, que tienen algo de eucaristía y tienen algo de irracional. Es esa parte irracional la que manifiesta quizá más el Buñuel surrealista. Recuerda en cierto modo esta escena al ojo cortado de *Un perro andaluz*”.²⁶

La película aborda una etapa trascendental para el futuro de Buñuel, a lo que el director apunta que “hay que perderle el respeto al mito y pensar que realmente la historia que contamos es del momento en que Buñuel tiene 30 ó 31 años. Es un cineasta joven que está haciendo su tercera película²⁷ y aún está encontrando su camino, su forma de hacer cine”.²⁸

En *Buñuel en el laberinto de las tortugas* Las Hurdes están tratadas desde la sinceridad y la sensibilidad de un paraje que se encuentra excluido del mapa.

Acín [lee el proyecto que Eli Lotar ha entregado a Buñuel]: La verdad es que esta gente necesita que alguien haga algo por ellos.

Buñuel: Sí. Las Hurdes es el lugar más miserable y olvidado de todo el planeta. Esta vez no voy a dejar indiferente a nadie. Voy a llamar la atención pero de verdad.

Acín: Ya, pero... ¿un documental? ¿Tú, el rey del surrealismo, haciendo un documental?

Buñuel: ¿Por qué no? Claro, sí, sí, tengo que hacerlo. Tengo que hacerlo, Ramón. Va a ser mi gran oportunidad, ya lo verás.

Acín: ¿Y cuándo piensas rodar?

Buñuel: Hum. Cuando consiga el dinero.²⁹

26 SANTOS, J. M. (Director) (2022), *op. cit.*, 8' 01".

27 En el momento en el cual Buñuel emprende el documental ya se habían estrenado *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930); pudiéndose apreciar importantes y significativas referencias a ambas películas y del surrealismo que las caracterizaba. En este momento, la carrera de Buñuel como director estaba comprometida debido al escándalo, el cual Buñuel en sus memorias define como “escándalo encantador”, que supuso su primer largometraje tal y como afirma en la película Buñuel cuando está contándole a Acín los problemas que tiene para encontrar inversión “Nadie quiere financiar mis proyectos Ramón. Pensaba conseguir el dinero aquí, en España, pero, claro, fuera de París no me conoce ni Dios, y allí soy sinónimo de problemas”

28 MENEU OSET, I. “Más allá de *Las Hurdes: Buñuel en el laberinto de las tortugas*”, *Con A de animación*, n. 8, 2018, pp. 90-99.

29 SIMÓ, S. (Director) (2019), *op. cit.*, 12' 05".

De esta manera, en la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas* se logra plasmar la región como un reducto atemporal de dolor, miseria e injusticias sociales. Ello se consigue sustentar gracias a

“la leyenda que se ha ido conformando sobre Las Hurdes donde predomina la creencia en su salvajismo. Nada más opuesto a la realidad. Si a algo se parecen poco esas gentes es a las tribus salvajes. En la mayoría de estas la vida es paradisiaca. El hombre con solo alargar el brazo recoge los frutos que le ofrece la naturaleza. (...) A una civilización primitiva corresponde cultura primitiva. Pero en Las Hurdes a una civilización primitiva corresponde una cultura actual. (...) Tienen nuestras propias necesidades, pero los menos para satisfacerlas son, en ciertos aspectos, casi neolíticos”.³⁰

Acercándose a las desigualdades sociales de las Hurdes, Buñuel en *Las Hurdes. Tierra sin pan* buscaba denunciar la cruda realidad a la cual ya se habían acercado previamente Miguel Unamuno, Gregorio Marañón³¹ o Mauricio Legendre. En una conversación entre Elie Lotar, ayudante de grabación y cámara del documental, y Buñuel se pone de manifiesto el interés que había entre los miembros por dar voz a los hurdanos.

Lotar: Lo importante es que este documental ayude a esta gente.

Buñuel: Estos días aquí están siendo muy reveladores.

Lotar: Conozco la sensación: empiezas a ver el mundo de otra manera.

Buñuel: Todo toma un significado diferente.³²

La desolada región de Las Hurdes es definida en la obra de Buñuel como una zona en la cual “antaño estaba poblada por bandidos y judíos que huían de la Inquisición”.³³ Asimismo, el propio director muestra verdadero asombro y fascinación por aquellos habitantes que muestran apego “a su tierra sin pan”.³⁴ Sobre esta

30 IBARZ, M., *op. cit.*, p. 115.

31 En sus memorias, Buñuel narra su encuentro con el médico para que este mediase entre la censura que había recaído sobre el documental y su explotación. El interés de Buñuel y de Acín era explotar la película con el fin de recuperar el dinero; acudiendo a Marañón, quien habían sido nombrado presidente del Patronato de las Hurdes. A pesar de que Marañón había presenciado la situación adversa de los hurdanos, se negó a interceder en favor de Buñuel ya que no entendía porque se debía “enseñar siempre el lado feo y desagradable en vez de mostrar las danzas folklóricas de La Alberca, que son las más bonitas del mundo” (BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 119).

32 SIMÓ, S. (Director) (2019), *op. cit.*, 24' 05”.

33 BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 166.

34 *Idem*.

cuestión habría que matizar el hecho de que Buñuel propone una realidad truncada, representada conforme a sus propios intereses, donde prevalece el interés por crear una obra que socialmente sirva para concienciar a los espectadores. En este sentido, Sánchez Vidal considera que “Las Hurdes es una metáfora de la España rural porque cuando se hablaba de la España rural y se decía cuál era una de las situaciones que había que remediar siempre salía, en primer lugar, Las Hurdes. Por tanto hablar de las Hurdes era un sobreentendido, era toda una situación que estaba detrás”.³⁵



Figura 5: fotograma de la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. El equipo de grabación recorriendo las calles estrechas de Las Hurdes encabezado por un Buñuel disfrazado de monja. Fuente: The GLOW.

[Mientras Buñuel está por el laberinto de calles vestido de monja (fig. 5)]

Buñuel: Se trata, Ramón, de retratar al auténtico rostro de la realidad. La esencia del surrealismo es esa división.

Acín: ¿Pero qué tonterías estás diciendo, Luis? ¿Tú te oye, eh? ¿Te estás oyendo? Se supone que hemos venido aquí para cambiar las cosas, para ayudar a esta gente. Y no para andar jugando ni haciéndonos el artista. Esta fantochada es más propia de Dalí que de ti.

Buñuel: Continuamos.³⁶

³⁵ SANTOS, J. M. (Director) (2022), *op. cit.*, 33' 33".

³⁶ SIMÓ, S. (Director) (2019), *op. cit.*, 53' 05".

Conclusiones

El cine debe ser entendido como una herramienta que actúa testigo, medio y preservador de las realidades sociales, políticas y culturales del momento plasmado en la gran pantalla. Esta idea está reflejada con precisión en el documental *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Hoy día ya no es posible obviar las pautas de representación presentes, teniendo que estar atentos a los nuevos procesos culturales que se están gestando, por lo que la película *Buñuel en el laberinto de las tortugas* logra, desde el tiempo presente, poner en valor la preocupación que, 90 años atrás, motivó al director de Calanda llevar a cabo su obra.

Esta situación de compromiso social hizo que Buñuel no solo creara una obra de denuncia ante el aislamiento de los hurdanos en su mundo propio sino que generó un documental original y personal que va más allá de limitarse a documentar la realidad.

Tal y como plasma de manera profunda *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, el documental de 1933 supuso una degradación del género ya que por medio de un lenguaje natural presentaba la degradación más cruel y humillante de la humanidad. La estética de lo feo, lo humilde y lo pobre se combina para reflejar los aspectos propios de una realidad de vida que conducía, de manera gradual, a la muerte de sus habitantes.

ARCHIVOS/
DOCUMENTOS

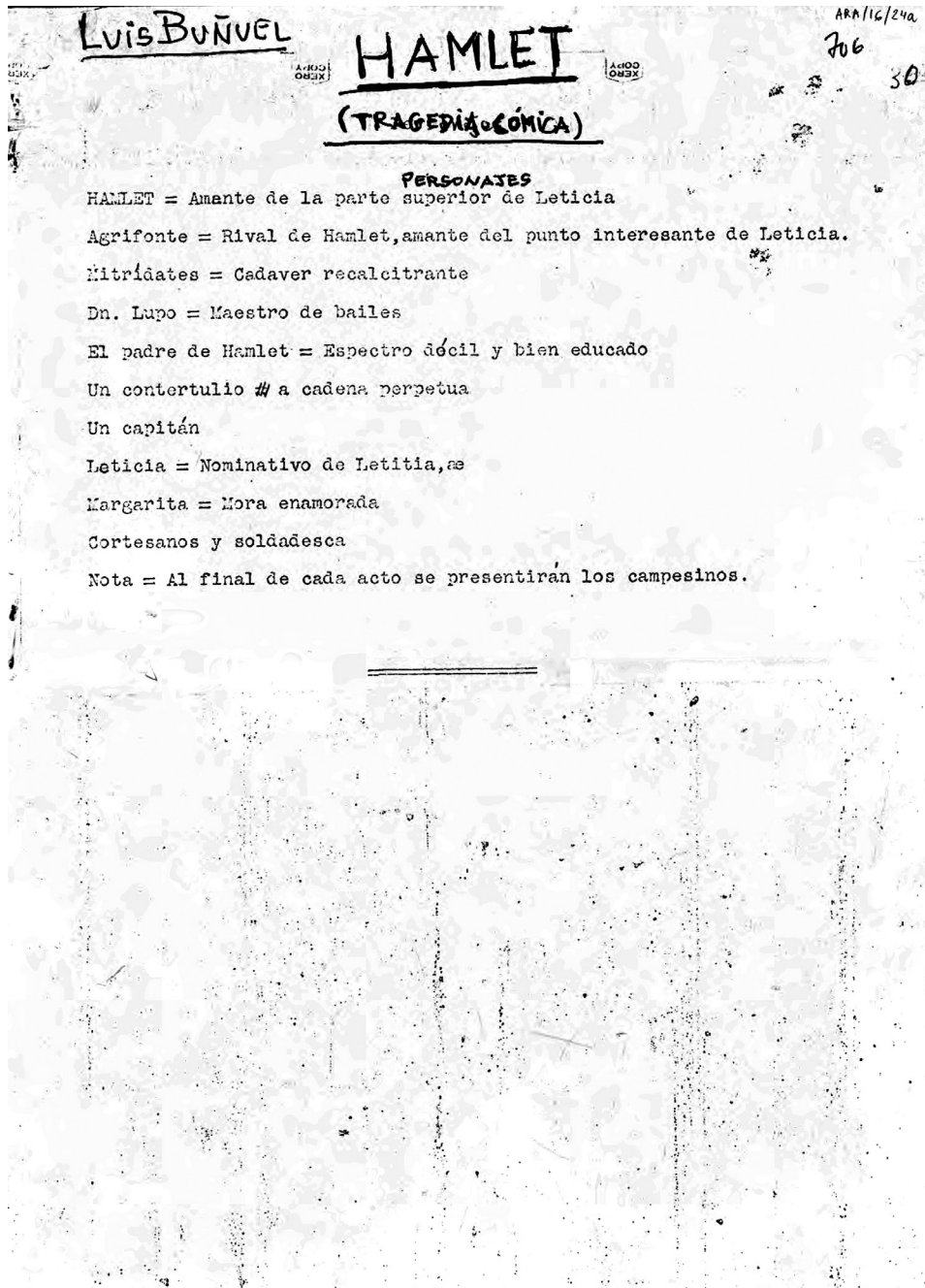
Hamlet (mecanuscrito)

Luis Buñuel

A continuación, se reproduce el mecanuscrito de la pieza de microteatro *Hamlet* que Luis Buñuel compuso entre 1926 y 1927 con la colaboración de Pepín Bello. El documento que forma parte del Archivo de José Francisco Aranda, crítico y primer biógrafo de Buñuel, de Filmoteca Española.¹

Se trata del documento que poseía Buñuel y en el que constan anotaciones manuscritas del propio cineasta. No hay unanimidad en fijar una fecha más o menos exacta de composición de *Hamlet*. Se suele indicar julio de 1927, cuando al final del siguiente leemos: “Hotel des Terrasses”, y debajo: “París 6 Julio 1927”. Ian Gibson captó perfectamente la disfunción temporal: difícilmente pudo Buñuel haber estado allí en esa fecha, puesto que el día antes le mandó una postal a Pepín Bello desde Saint-Michel-en-Grève, en Bretaña, donde estaba veraneando con su esposa. Con independencia de las discordancias, la fecha del verano de 1927 parece más coherente con lo que Buñuel le dice a Bello en una carta de 22 de agosto: “El Polismo dramático [*Hamlet*] ha quedado magistral”.

1 ARA-16-24.



Luis Buñuel

HAMLET

(TRAGEDIA CÓNICA)

ARN/16/24a

706

30

PERSONAJES

HAMLET = Amante de la parte superior de Leticia

Agrifonte = Rival de Hamlet, amante del punto interesante de Leticia.

Nitridates = Cadaver recalcitrante

Dn. Lupo = Maestro de bailes

El padre de Hamlet = Espectro dócil y bien educado

Un contertulio # a cadena perpetua

Un capitán

Leticia = Nominativo de Letitia, se

Margarita = Mora enamorada

Cortesanos y soldadesca

Nota = Al final de cada acto se presentirán los campesinos.

AF 116/246

Acto I

(Un campo cualquiera. Acuf y allá sollozantes riachuelos. Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie. Por el horizonte un niño loco declina musa, musae.)

Agrifonte

Decía amigo Hamlet, que los muertos son iguales: también las vidas se parecen y solo difieren aquellas que pueden demostrarse como un teorema. Mas, dime, ¿que fue de Margarita?

Hamlet

¡Margarita? ¿Que Margarita? La que tachona tibios prados o la que infausta y abaritonada se desvaneció entre tus brazos?

Agrifonte

La que nos regaló esta pitillera. (Ofrece un pitillo) Tomad y fumad enhorabuena.

Hamlet

Gracias

Agrifonte

No encendáis por Dios vivo, o sabreis quien soy yo.

Hamlet

¡Bah! Ayer mismo me telegrafió vuestro tío diciéndome que clase de sujeto sois vos.

Agrifonte

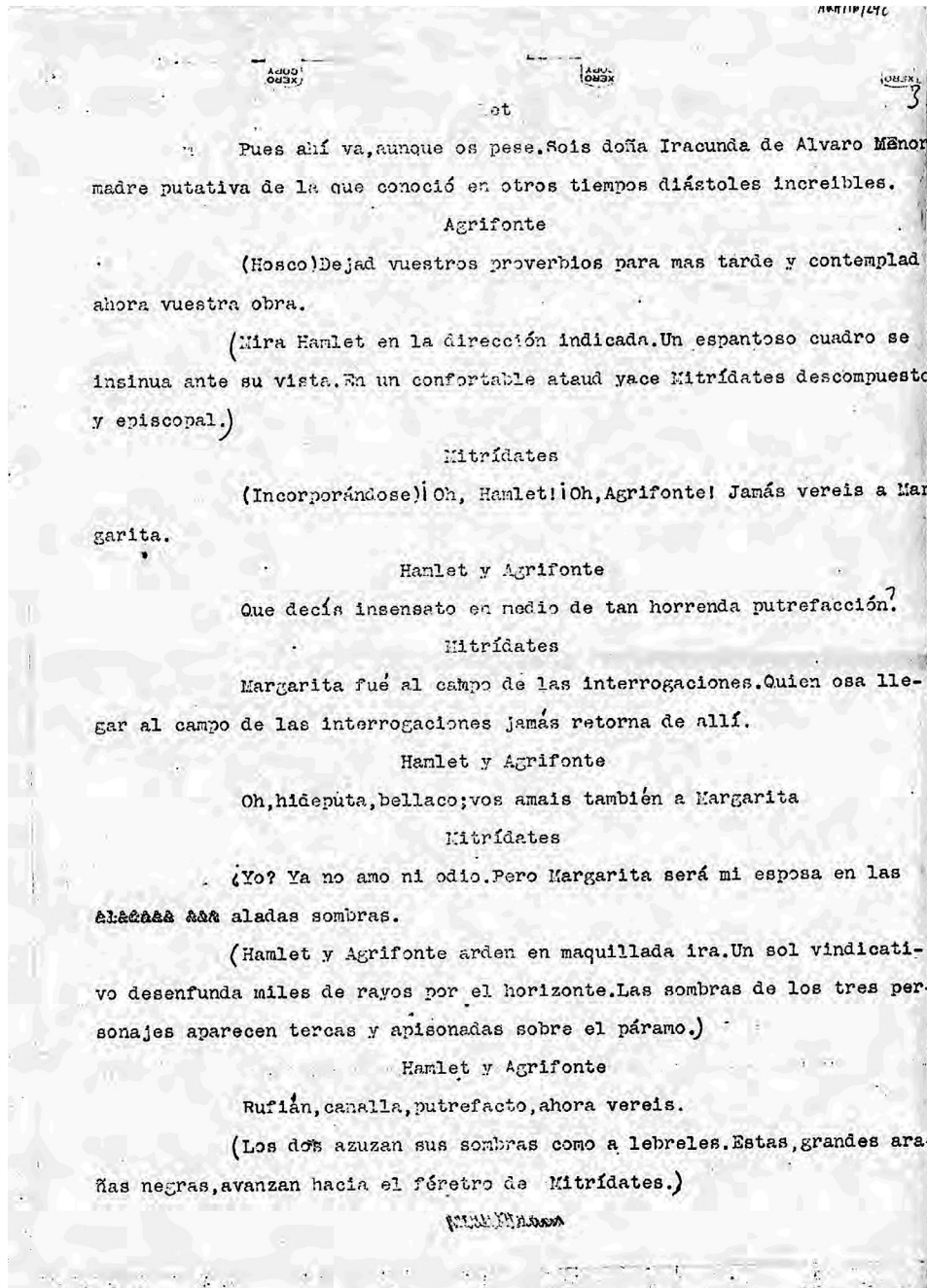
(Extrañado) Mi tío, ¿cual de los siete?

Hamlet

El octavo, el mas documentado, el que bien a su pesar no pudo darselos el ser.

Agrifonte

Decid, nombre de Cristo, de una vez, quien es el hijo de mi madre.



Mitridates

¡Ah! me habeis vencido. Era vuestro único recurso contra mí. Pero temed la sombra de mi sombra. La muerte es más ligera que el sueño.

(Las sombras de los tres riñen metafísicamente azuzadas por sus respectivos amos. La de Agrifonte ha hecho presa en el cuello de la de Mitridates. La de Hamlet, mientras, ladra a la luna, ahuyentándola.)

(Y un huracán sin piedad se lleva las tres sombras que desaparecen gesticulando por el horizonte.)

(Mitridates muere definitivamente en medio de torpes mecanismos.)

Agrifonte

Y ahora ya sin sombras seamos francos Hamlet: vos amais también a Margarita.

Hamlet

¿Yo?... De ningún modo.

Agrifonte

Pues, ¿por qué se batió vuestra sombra contra nuestro pobre y llorado Mitridates?

Hamlet

(Dieciochescamente) Por el amor en general.

Agrifonte

Ahora lo comprendo todo. (Prosigue con un marcado acento extranjero) Hamlet: prepárate, se lo voy a contar todo a tu mamá.

Hamlet

Pues cuéntaselo. Pero, mientras, me quedo con el barroco caballito de ~~cartón~~ cartón.

(Agrifonte se va jugando con el aro. Su madre empotrada en la pared derrama una lágrima lejana. Cuatro doncellas se inclinan llorando sobre el cadáver de Mitridates para llevárselo luego por el revuelto cauce del día.)

ACTO II

(Margarita sola en el prado se limpia arbitrariamente las trenzas. Canta en un idioma jocundo e improvisado.)

Gridia estreche eka per crilo

Idrios celfan tankar

Alora e cor per atores

Non plivía credoyar

(Después de columpiarse en la catedral prosigue:)

Así es la vida ingente

Mucho tararear

Mucha aritmética

Y poca gente

(Hablado) Si al menos Hamlet, mi bien amado estuviese aquí. Mas helo ahí.

(Cambia precipitadamente los francos que le restan: luego adopta un aire adolescente.)

Hamlet ~~XXXXXXXXXX~~

(Entrando) Margarita, ¿has conocido el mar?

Margarita

En ello estaba señor cuando llegasteis. Mas, ¿eso es todo lo que después de tan larga ausencia me proponéis?

Hamlet

Eso es todo

Margarita

Pues cómo así cambiásteis después de vuestro ambiguo viaje a Amsterdam. Acaso los banqueros o alguna otra doncella mas propicia que yo...

Hamlet

Margarita... Podría amarte.....

7-27/1944
35

Margarita

Decid

Hamlet

Mas me sería imposible circunscribir mi amor ^a tus mas elevadas regiones.

Margarita

Amadme, señor, amadme. Qué mas dá. De lo otro ya hablaremos el Lunes.

Hamlet

Yo solo amo a Leticia

Margarita

Amadme, señor, no os pesará. Preguntad a los soldados && de vuestro padre si por acaso se arrepintieron de mi amor.

Hamlet

Puesto que así me lo excusais, dejad que yo tambien os ame. Comenzaré si os parece posando mis anfiados labios en vuestros lejanos senos.

Margarita

Comenzad

Hamlet

Fabriquemos antes

Margarita

Fabriquemos

(Los dos fabrican. Ya solo quedan dos ^{ladrillos} cuando Hamlet, desesperado porque Margarita no acude a la cita, se pierde entre los demás soldados.)

ESCENA II

(La mansión de Margarita. Esta, con su maestro de baile DN. LUPO toma aparatosamente una lección.)

* Dn. Lupo

Uno, dos. Uno, dos. Ahora aquel pié.....eso es.....Volved, volved sobre el tacón favorito, pero sin arrumacos....Eso es....¡Alto!

RVA 116/44
37

ACTO III

(Un usado calabozo. ¿Por qué Dios mío se debate este año el carnaval en tan definitivo calabozo? Las marquesas se desangran artificiosamente por las nauseabundas paredes. Por un ventanuco éntran las últimas luces solubles del día.)

Agrifonte

(Desnudo y maquiavélico sueña en voz alta) Casto y lejano, el Dios festejaba danzas siderales y el día aun no venido temblaba en su génesis. Iba y venía, trenzaba y destrenzaba sus eternas barbas en las doradas torres. Mientras ahora me oprimen estos barrocos remordimientos, deben ellas danzar, al viento las cabelleras, por las dulces islas de la mañana. Mientras suena mi última hora, como deben ellas combar con sus graciosos saltos este inefable atardecer otoñal!

(Levántase sonámbulo y coge a un contertulio por las solapas)

Decíame, ¿habeis visto alzar en la plaza de las cuatro esquinas la cigüeña sin ojos del patíbulo?

Contertulio

Sí. Yo mismo me ví obligado a substituir al verdugo a causa de su destitución. Era demasiado sensiblero y él mismo echaba de comer a las palomas de la Plaza. Los turistas se paraban a ver tal prodigio. Lo denunciaron al gobernador por las palabras que, juntando su pico con el de ellas, susurraba líricamente: "Palomas, palomitas, palomitinas, palomititinas" Era una frase estúpida pero tierna y eso es lo que no le han perdonado

Agrifonte

Entonces sois vos el encargado de desposarme con el anillo del patíbulo.

Contertulio

Sí: ciertamente. Pero antes.....Es necesario que lo sepais. Margarita y Hamlet huyeron juntos.

~~Contertulio~~

Acto III

37

ACTO III

(Un usado calabozo. ¿Por qué Dios mío se debate este año el carnaval en tan definitivo calabozo? Las marquesas se desangran artificiosamente por las nauseabundas paredes. Por un ventanuco entran las últimas luces solubles del día.)

Agrifonte

(Desnudo y maquiavélico sueña en voz alta) Casto y lejano, el Dios festejaba danzas siderales y el día aun no venido temblaba en su génesis. Iba y venía, trenzaba y destrenzaba sus eternas barbas en las doradas torres. Mientras ahora me oprimen estos barrocos remordimientos, deben ellas danzar, al viento las cabelleras, por las dulces islas de la mañana. Mientras suena mi última hora, como deben ellas combar con sus graciosos saltos este inefable atardecer otoñal!

(Levántase sonámbulo y coge a un contertulio por las solapas)

Decidme, ¿habeis visto alzar en la plaza de las cuatro esquinas la cigüeña sin ojos del patíbulo?

Contertulio

Sí. Yo mismo me ví obligado a substituir al verdugo a causa de su destitución. Era demasiado sensibilero y él mismo echaba de comer a las palomas de la Plaza. Los turistas se paraban a ver tal prodigio. Lo denunciaron al gobernador por las palabras que, juntando su pico con el de ellas, susurraba líricamente: "Palomas, palomitas, palomitinas, palomitinas" Era una frase estúpida pero tierna y eso es lo que no le han perdonado

Agrifonte

Entonces sois vos el encargado de desposarme con el anillo del patíbulo.

Contertulio

Sí: ciertamente. Pero antes.....Es necesario que lo sepais. Margarita y Hamlet huyeron juntos.

[Firma]

Agrifonte

(Extrañado) ¿Juntos? (Ruge de ira) ¿Que quereis decir con eso?

Contertulio

Mira. (Le muestra la piragua que llevaba escondida detrás.)

Agrifonte

(Como loco) ¡Cielos! ¡Ay de mi! ¡Desventurado! (Da un infucio traspiés) Entonces el nefando acueducto.....

Contertulio

(Sardónico) Muerto tambien

Agrifonte

(Iluminado) Entonces aun hay tiempo. Reprochemos inmediatamente y que el cielo nos acompañe.

Contertulio

Reprochemos, si asi os parece.

(Los dos montan a caballo y desaparecen estáticos. En un rincón la piragua olvidada da al ambiente una infinita tristeza, de mar desecado, de mar de luna, de orbitas vacías e irremediabilmente secas.)

ESCENA II

(Las afueras de Amsterdam. Por los prados pastan groderamente algunos seres. Junto a un canal un arzobispo ^{nauseabundo} ~~nauseabundo~~ silabea equitativamente. Un pastorcillo invisible hace sonar el blanco agujero del atardecer.)

Dn. Lupo

(Vestido de pastor) Ya la luna herida en la frente por la redonda piedra del sol se envuelve en el sudario de su luz. Ya mi enteco ganado rumia siluetas y el liberado Agrifonte no llega. ¿Gemirá aun en su atroz calabozo? Mas kelo ahí, que llega.

Agrifonte

(Dirigiéndose a Dn. Lupo) Decidme pastor; vistséis desfilar el huér-

39
fanc cortejo de las sombras? Acaso Leticia, con su coruscante veste formaba parte de él? No resaltaba su cuerpo como una noticia blanca en medio de tanta negra calamidad? Háblad sin temor pues nadie nos escucha. ¿No es cierto, amigos?

(Los cortesanos asienten)

Dn. Lupo

(Serenándose) No, ciertamente nada ví si es que puede llamarse ver al desusado adjetivo o al brusco epíteto.

Agrifonte

(Aparte) ¿Se estará burlando? Comprobémoslo. (En voz alta) Decidme, sois el cruel Wenceslao o el anagnosta aquel.?

Dn. Lupo

Por quien me tomáis, vive Cristo.

Agrifonte

Por vos mismo

(Dn. Lupo se revuelve violento. Sus ojos destellan un odio a muerte. De un golpe desenvaina su mísera espada.)

Dn. Lupo

Repetid si os place esas mutiladas, esas, sabedlo de una vez, cretinas palabras.

Agrifonte

Decía que.....

(No termina pues Dn. Lupo con rabia ulcerada le tira un mandoble.)

Dn. Lupo

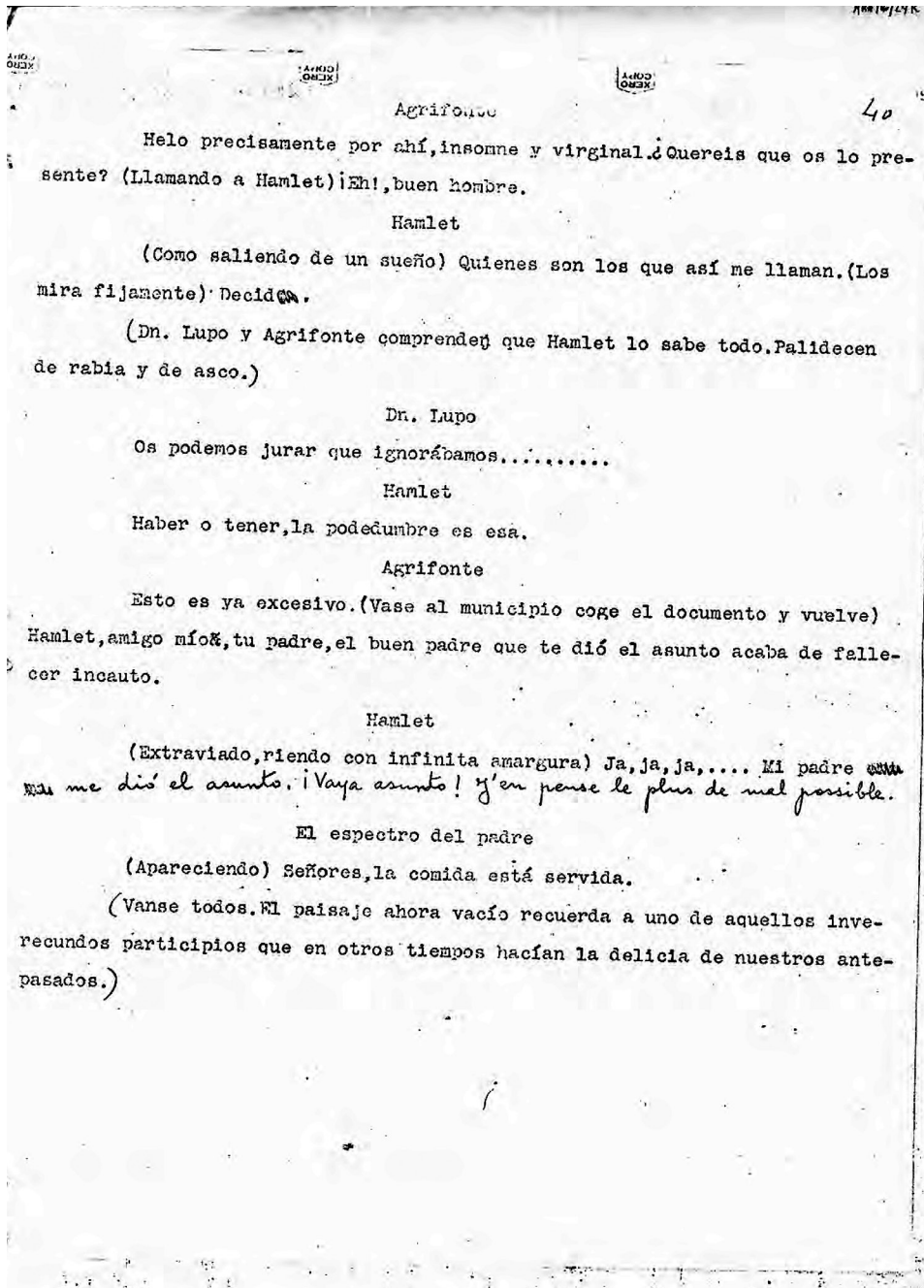
Tomad. Tomad. Tomad y tomad, Pero ¿sigue V. bien amigo mío.?

Agrifonte

Bien y V.?

Dn. Lupo

Sin novedad, gracias a Dios. ¿Y su presunta familia? ¿Y Hamlet?



Agrifonte

Helo precisamente por ahí, insomne y virginal. ¿Quereis que os lo presente? (Llamando a Hamlet) ¡Eh!, buen hombre.

Hamlet

(Como saliendo de un sueño) Quienes son los que así me llaman. (Los mira fijamente) Decidme.

(Dn. Lupo y Agrifonte comprenden que Hamlet lo sabe todo. Palidecen de rabia y de asco.)

Dn. Lupo

Os podemos jurar que ignorábamos.....

Hamlet

Haber o tener, la podedumbre es esa.

Agrifonte

Esto es ya excesivo. (Vase al municipio coge el documento y vuelve)
Hamlet, amigo mío, tu padre, el buen padre que te dió el asunto acaba de fallecer incauto.

Hamlet

(Extraviado, riendo con infinita amargura) Ja, ja, ja,.... Mi padre ~~esta~~
me dió el asunto. ¡Vaya asunto! Y'en pense le plus de mal possible.

El espectro del padre

(Apareciendo) Señores, la comida está servida.

(Vanse todos. El paisaje ahora vacío recuerda a uno de aquellos invercundos participios que en otros tiempos hacían la delicia de nuestros antepasados.)

ACTO IV

(Un cementerio - cimenterí, en catalán - ahogado entre la madrepora de sus tumbas. Llueve.)

Hamlet

(Con bigote y barbas, postizos). Venid, niñas, venid al dulce jubili- tero real. Oiremos el tic-tac de las campanas convertirse en un bandeo de corazones. Venid, niñas, que vuestro mes de Mayo quiere ya convertirse en se- nos.

(Pasa el tiempo)

Doncellas, donde os hallais ya doncellas. Veo vuestro vientre intac- to pero llevais en cada dedo un surtidor de venas rotas.

(Pasa el tiempo)

Mujeres, ¿no os hallais cansadas de parir? Ved cuanto ejercito, des- cendiente vuestro, pelea sobre la tierra. ¿Y esas espadas? Las habeis labrado a golpes de corazón. ^{Por eso} ~~Las espadas no os dan~~, vuestros senos co- bardes, ya doblegados, señalan la última puesta de sol.

(Pasa el tiempo. Una bicicleta de alambre rojo surca el cielo. Ham- let se quita los postizos y reaparece juvenil y eterno, clamando:)

Oh, antes niñas y ahora deleznable viejas, viejas pedorras madres de toda calamidad, de lacios bigotes cañosos. ¿De que os sirve la arrugada piel de vuestros tambores? Niña o doncella, mujer o vieja, vuestra disyuntiva es esa: es así que Niño = Niña, luego os digo que Hombre es lo que queriamos demostrar.

~~Agriente~~

Agriente

(Disfrazado de sepulturero) Decíais, amigo Hamlet.....

Hamlet

Decía y sostengo que el infanzón se llamaba Dn. Rótulo Apodaca.

Agriente

(Una vez mas iracundo) El Apodaca y el Daca seréis vos.

42

Y si lo fuera....

Ha.

Agrifonte

~~Entonces... pues la verdad, no sé.~~
~~Margarita, ¿cómo se siente?~~

(Frente a la puerta del castillo se detiene una cabalgata. Margarita desciende del caballo, sube precipitadamente las escaleras y entra como loca en el cementerio)

Margarita

(Abalanzándose sobre el cadaver de Hamlet) Oh, imposible, imposible. (Solloza) Pobre Hamlet, helo ahí muerto, alejado de mi para siempre, eternamente inasequible a mi amor. (Solloza) Pobre Hamlet, tan puntual, tan bueno. Hubiéramos podido ser tan felices, oh Agrifonte. Mas no ha sabido comprender me; no, ni ha sabido comprenderme ni acudirá a la cita. ¿Le habeis visto hoy?

Agrifonte

(Perverso y lúbrico) No: precisamente lo estaba esperando. Y vos Margarita, ¿sonreis lúgubre o es que continuáis insatisfecha?

Margarita

Yo quiero ver a Hamlet, mi bien amado

Agrifonte

(Cogiendo las llaves y el azadón) Vamos pues.

(Se pierden por una obscura avenida, amorosamente enlazados. Margarita se ha dejado olvidado el sexo en la cruz de una tumba. Hamlet ~~no~~ no habrá salido de su escondite: desde allí habrá seguido con creciente angustia ~~cuanto~~ cuanto llevamos relatado.)

ESCENAI I

(El mar, Agrifonte, el contertulio, Dn. Lupo y Hamlet en un bajel. Por el tragaluz comienza a filtrarse la blanca procesión de niños muertos.)

Dn. Lupo

(Desde la punta del trinquete, con su telescopio en ristre no mira, huele el horizonte) ¡Eh! ¡los de abordo! Un modesto bergantín a estribor.

(Los tres amigos dirigen sus lacios catalejos a babor. Leticia, sonriente, sin miriñaque, les hace unas señas increíbles.)

Dn. Lupo

(Siempre desde el trinquete) ¿La veis?

Hamlet

(Enajenado) Si: la veo.

Contertulio

Yo no.

Agrifonte

Yo ni la veo ni la conozco. Conque hasta mañana señores pues yo me suelo retirar temprano. (Se va)

Contertulio

Adios Hamlet. Que te diviertas. ¡Ah! se me olvidaba. El cardenal te ha perdonado. (Se va igualmente)

Hamlet

(Aparte) ¿Por qué se van? ¿Estaremos todos locos? (En voz alta) Vos, Dn. Lupo, tal vez el mas cuerdo, sacadme de mi terrible inquietud, decíme si.....

(No termina. Espantado, vé a un delfin numismático abalanzarse ~~en~~ ^{contra} Dn. Lupo y triturarlo sin interrupción. Aquel, lanza un ¡ay! folklórico.

Hamlet

(Sombrío) Solo en todo el mar, en un bajel por ataud. Y sin el goce supremo de contemplar a Leticia, único amor y norte de mi vida. (Se estremece) Mas ¿que es esto? ¿Que contemplaron mis ojos? Dios mío ¿será posible?.....

(Por fin.... Leticia, la imponderable Leticia, ~~con~~ desemboca allí mismo en el mar.)

(Delirante, estremecido de amor) Leticia, Leticia mía. (La cibe entre sus brazos)

Leticia

Oh, Hamlet. Bésame. Al fin soy tuya. Me entrego.

Hamlet

Leticia, Leticia. ¿Solo mía?...

Leticia

Si bien amado, tuya para siempre. Solo tuya y de él

Hamlet

¿De él también? ¿Del hijo de mi jardinero? (Mirando al cielo)
¡Gracias Dios mío! (A Leticia) Vida de mi vida.

Leticia

¡Oh, amor!

(Cae el uno en brazos del otro, para formar un cuerpo con los dos suyos. Rien, lloran, delectean su amor. Los siglos pasan como ^{maripositas} ~~maripositas~~ mas.....
.....de pronto Hamlet se pone horriblemente pálido, retrocede unos pasos y despues de lanzar un terrible ¡ay! incestuoso cae mutilado por cubier ta.)

(¿Que ha sucedido?)

(Leticia, la deseada Leticia, la de los aseados senos, no es otra que Hamlet mismo, él, el idéntico Hamlet que alumbró su madre.)

FIN

Hotel des Terrasses

Paris 5 Julio 1927

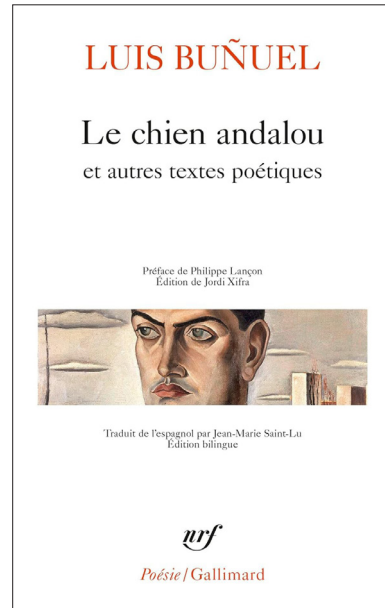
CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA

Obra literaria reunida.
Le chien andalou
et autres textes poétiques

BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida*, Madrid, Cátedra, col. “Letras Hispánicas”, ed. de Jordi Xifra, 2022, 552 pp.

BUÑUEL, L., *Le chien andalou et autres textes poétiques*, París, Gallimard, col. “Poésies”, ed. de Jordi Xifra, 2023, 416 pp.

Ramon Girona¹
Universitat de Girona



Parecía que la obra literaria de Luis Buñuel estaba ya canonizada con la publicación, poco después de la muerte del cineasta de Calanda, de la recopilación llevada a cabo por Agustín Sánchez Vidal (*Obra literaria*, Zaragoza, El Heraldo de Aragón, 1982) y la posterior de Manuel López Villegas (*Escritos de Luis Buñuel*, Páginas de Espuma, 2000). Nada más lejos de la realidad. La edición del legado literario de Buñuel que ahora ofrece Cátedra, en su prestigiosa colección “Letras Hispánicas” y al cuidado del director del Centro Buñuel Calanda y catedrático de la Universitat Pompeu Fabra, Jordi Xifra, supone un eslabón más en el empeño compilador de la producción literaria del cineasta. Se trata, sin duda, de la edición más completa y rigurosa aparecida hasta la fecha. A lo largo del exhaustivo y muy documentado estudio introductorio, Xifra sitúa la labor literaria del cineasta dentro de su biografía y del momento histórico y cultural que le tocó vivir; analizando cada una de las dimensiones significativas que puede encontrarse en su literatura. Al explicar el criterio que rige su compilación, se entiende por qué quedan fuera de esta *Obra literaria reunida*, por ejemplo, el guion *Ilegible, hijo de flauta* —firmado

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

con Juan Larrea en 1947— o las tres conferencias conservadas de Buñuel, que sí contenían las anteriores ediciones de su obra literaria, aunque sean textos que solo se justifican en su desempeño como realizador. En todo caso, el apéndice que cierra este volumen incorpora algunas piezas que no se ajustan a la pauta de Xifra para definir la obra literaria de Buñuel, como la disertación impartida en la UNAM “El cine, instrumento de poesía” (1953), transcrita y publicada cinco años después a partir de una grabación —sin la seguridad, pues, de que fuera redactada o dictada—, que se incluye por su relevancia como complemento a los escritos de cine. Por tanto, la obra aquí presentada se limita exclusivamente al periodo entre 1922 y 1935. Está formada sobre todo por cuentos y poemas —cuya fijación textual es muy compleja, dado que cerca de la mitad del corpus literario de Buñuel se considera perdido—, pero también por una incursión en el teatro y la crítica y ensayos cinematográficos.

Jordi Xifra divide la obra literaria de Buñuel en tres épocas. La primera va desde 1922 hasta 1925, momento de su primer viaje a París, donde un año después decide dedicarse al cine tras ver *Las tres luces* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921). La segunda etapa, de 1927 a 1929, se compone sobre todo de los poemas surrealistas y la poesía en prosa que iban a conformar su libro *El perro andaluz*, proyecto frustrado del que solo se tiene noticia a través de su epistolario y que acabó siendo desplazado por la película, de título casi idéntico, emprendida entonces. La tercera, de 1929 hasta 1935, es la más plenamente surrealista, con la aparición de su prosa “Una jirafa”, concebida como un artefacto que debía leerse sobre una jirafa de tamaño natural, esculpida en madera por Alberto Giacometti, durante una fiesta en casa de los vizcondes de Noailles. Lo que queda de aquella *performance* es la recomposición por escrito del propio Buñuel, publicada en 1933 y que supuso su consagración en el movimiento literario surrealista. Por cierto, aunque se comenta de pasada, no sería nada descartable que esas historias que componen “Una jirafa” tuviesen como primer destino *El perro andaluz*, y que Buñuel las rescatase para un texto que ha terminado por ser su creación literaria más conocida y reproducida, seguramente porque es la única publicada en uno de los órganos de expresión clave del movimiento surrealista, *Le Surréalisme au service de la révolution*.

Junto al contexto en que Buñuel escribe, Xifra aporta el análisis de su lenguaje, los rasgos característicos de la sintaxis de sus textos, la sofisticación de su vocabulario y expresiones, el uso de imágenes, el lirismo, la lógica, el humor, así como los motivos y temas que los atraviesan, y que, como no podía ser de otra manera, varían con el paso del tiempo, aunque asomen siempre sus temas de interés: el deseo, el erotismo, la religión, la muerte. También está presente el cine, en los poemas

cinográficos y cinepoemas, y es que se mire como se mire, su obra cinematográfica está en primerísimo plano todo el tiempo. De ahí, igualmente, la importancia de sus ensayos sobre el cine. En gran parte porque son consideraciones en que las formas de hacer cine no están totalmente perfiladas, el séptimo arte se está inventando, y para alguien vanguardista como él, detectar en otros y utilizar luego él sus enormes posibilidades supone una gran satisfacción personal y, en definitiva, abrir también brecha. Con Dalí, por ejemplo, valorará más a Buster Keaton que a Charlie Chaplin. De este último dirá que hace reír a los intelectuales, pero no a los niños. Son, en definitiva, ensayos breves —pero, a la postre, ensayos— que sorprenden por el conocimiento del cine que tiene Buñuel, al tiempo que preludian sus intenciones cinematográficas concretas en su posterior filmografía. Su lectura hoy, cuando conocemos la excelsa obra filmica que nos ha legado, confirma la honestidad y coherencia de su carrera de cineasta en relación con aquello que escribió a finales de la década de 1930 sobre el cinematógrafo y la cinegrafía.

El empeño de Jordi Xifra por reivindicar la figura poético-literaria de Luis Buñuel ha ido más allá y no solo ha sido acogido en la que es, seguramente, la colección más importante de textos literarios hispanos, sino también en una de las más reconocidas colecciones de poesía del mundo, “Poésie” de la editorial francesa Gallimard. A cargo también del director del Centro Buñuel Calanda, la obra publicada en la colección “Poésie” lleva por título *Le chien andalou et autres textes poétiques* y ofrece una perspectiva complementaria a la de la edición de Cátedra. Con este libro, Buñuel pasa a formar parte del canon de Gallimard.

En la compilación gala —que es bilingüe para aquellos textos escritos originalmente en español (prácticamente todos)—, se excluyen los ensayos sobre cine, dejando solo aquellos textos poéticos, es decir, todos los de ficción, tanto sus poemas en verso como sus prosas poéticas y su obra de teatro, *Hamlet*. A diferencia de la edición de Cátedra, Xifra incluye aquí textos de alto voltaje poético que fueron producidos con vocación cinematográfica. Destacan principalmente dos: el guion (*découpage*) de *Un perro andaluz* (en su edición original francesa) y el guion literario *Ilegible, hijo de flauta*, libreto destinado a ser una obra cinematográfica, pero que finalmente se frustró.

La edición cuenta, entre sus fortalezas, con un prólogo del periodista y escritor francés Philippe Lançon, autor de la premiada novela *El colgajo* (2019) y víctima de los atentados de *Charlie Hebdo* de enero de 2015. Lançon lo deja claro desde el principio: “Quiconque est entré dans ses films comme en terre irréductible

d'enfance, terre intime parce qu'étrangère et étrangère parce qu'intime, découvrira ou retrouvera dans ce recueil de quoi sa morale est faite : d'un rejet laconique, sarcastique et sans compromis des mensonges de la société, des procédures de soumission qu'elle ne cesse de mettre en œuvre et de justifier par des *croyances*, des *récits exclusifs et cohérents* et, pour couronner le tout, de plus ou moins savantes *explications*. C'est une morale de la révolte et du mystère. Révolte et mystère sont les voies d'accès à la vérité, crue comme un oignon sur une tranche de pain. Ce sont des portes étroites, mais, une fois ouvertes, elles conduisent à l'océan. On ne peut prétendre ni le vider, ni en voir le fond, ni contrôler le vent et les courants qui l'agitent. On peut l'observer, décrire ce qui en sort et qui nous envahit". La introducción de Lançon, de gran calidad literaria, es un excelente texto que certifica el conocimiento y la proximidad del autor al universo buñueliano.

En lo tocante a la producción escrita de Buñuel, la principal novedad respecto de la edición de Cátedra es la propuesta de Xifra de incluir lo que él considera que debió de ser el frustrado poemario *El perro andaluz*, compilación que, como hemos dicho ya, nunca fue publicada y acabó cediendo el título a la película del mismo título (cambiando solo el artículo). Si en la edición hispana, el editor ordena los poemas por etapas y los adscribe a los movimientos vanguardistas con los que Buñuel flirteaba, aquí la estructura es otra. El libro se abre con el poemario *El perro andaluz*, que da título al libro, para seguir con los poemas en prosa, la pieza teatral *Hamlet*, textos destinados al cine y la conferencia "El cine, instrumento de poesía", pieza indispensable para comprender la poética buñueliana, y no solo la cinematográfica. Como es propio de la colección en la que se publica, además de las notas y variantes, el comentario de Xifra explica y justifica su propuesta de contenido del poemario *El perro andaluz* a partir de las investigaciones llevadas a cabo hasta la fecha y por alguna que otra más que lógica intuición estilística. Asimismo, como es marca de la casa en "Poésie/Gallimard", se incluye una extensa cronología del poeta.

En suma, *Le chien andalou et autres textes poétiques* complementa *Obra literaria reunida*, ofreciendo un díptico prácticamente definitivo sobre la faceta literaria de Luis Buñuel. Un díptico que ha colocado al calandino, de la mano de Jordi Xifra, en el canon de la poesía vanguardista europea, permitiendo a los interesados por su cine conocer y quizá descubrir que la lírica cinematográfica que rezuman sus películas tuvo un antecedente literario. Porque a la literatura quería dedicarse Buñuel, gracias a la influencia y las enseñanzas de Federico García Lorca, aunque después se alejase de todo ello, al adentrarse en el territorio

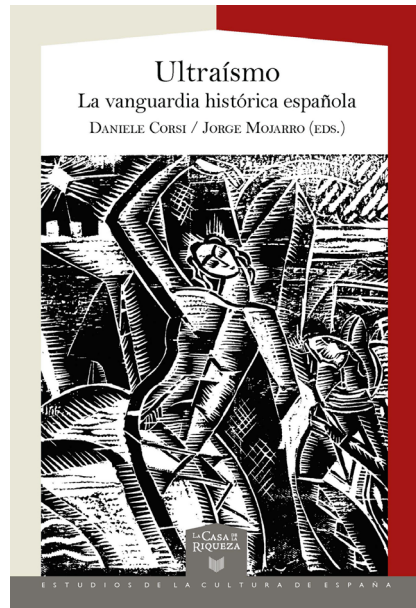
del surrealismo, donde asentó las bases sobre las que, a su vez, el poeta granadino erigió *Poeta en Nueva York*.

La aparición de estas dos ediciones debería constituir una invitación a continuar los estudios filológicos sobre la literatura de Luis Buñuel. Independientemente de que su obra literaria pueda abarcar también sus guiones, prácticamente todos firmados por él, aunque en colaboración, así como ese extraordinario ejemplo de *literatura del yo* que es su autobiografía, *Mi último suspiro*, las compilaciones que acabamos de recensionar pueden servir del mismo modo como punto de partida para el estudio e investigación del rol que Buñuel desempeñó en el desarrollo de la vanguardia literaria española hacia el surrealismo.

Ultraísmo. La vanguardia histórica española

CORSI, D., MOJARRO, J. (eds.),
Ultraísmo. La vanguardia histórica española, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, col. "La Casa de la Riqueza. Estudios de la cultura de España", núm. 72, 2023, 532 pp.

Jordi Xifra¹
Universidad Pompeu Fabra



A pesar de constituir un movimiento artístico-literario genuinamente hispano, el ultraísmo no goza de demasiada salud epistemológica. Son escasos, salvo excepciones, las monografías que se acercan a él con el ánimo de ofrecer nuevas luces sobre un fenómeno cultural de difuso perfil. La compilación de textos que ahora nos ocupa es un eslabón a tener en cuenta en el camino hacia una mejor comprensión del ultraísmo en el marco de la vanguardia española. Como se afirma en su contracubierta, pretende presentar un mosaico de cuestiones poco conocidas del ultraísmo con el propósito de poner en valor y resituar los méritos estéticos de la vanguardia histórica española.

Para este cometido, los editores Daniele Corsi (Università per Stranieri di Siena) y Jorge Mojarro (Pontifical and Royal University of Santo Tomás, de Manila) han convocado a los más destacados investigadores en la materia. Nombres como Juan Manuel Bonet, Andrew A. Anderson, Carlos García, José María Barrera o Gabrielle Morelli se unen a estudiosos más jóvenes para, juntos, contribuir a enriquecer esta nueva aproximación al ultraísmo.

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

El libro se estructura en cuatro secciones y un apéndice que transcribe un coloquio sobre los órganos de expresión del ultraísmo. Después de una introducción donde los editores justifican la publicación y Juan Manuel Bonet ofrece una panorámica del movimiento insistiendo en el valor que hay que otorgar a su impronta latinoamericana, la primera sección, titulada “Panorámicas”, nos abre las puertas del libro. En ella, el profesor de la Universidad de Virginia y gran especialista del ultraísmo, Andrew A. Anderson, aborda las discordias y rupturas que se produjeron en el seno de esta vanguardia, perfilando a los protagonistas y rastreando la historia de las disputas y los cismas que acaecieron prácticamente desde el nacimiento del movimiento hasta su final. Asimismo, Anderson analiza los motivos de las desavenencias y las causas de la falta de cohesión interna, intentando calibrar hasta qué punto el ultraísmo fue dañado por estas discrepancias. Otro de los textos de interés de esta primera sección es el de Carlos García, autor de un reciente y muy estimulante ensayo (*Ultraísmos. 1919-1924, Renacimiento*, 2020), del que podríamos decir que nos ofrece aquí un resumen, donde se ofrecen algunos momentos que el autor considera decisivos para datar el final del movimiento ultraísta.

Como reza su título: “Perfiles ultraístas”, la segunda sección está dedicada a personalidades del ultraísmo. Los cuatro textos que la componen están dedicados al principal impulsor, Guillermo de Torre, y a César González-Ruano, Adriano del Valle y Juan Chabás. Sobre de Torre, Llanos Gómez Menéndez aborda su influencia futurista estableciendo también las diferencias que marcaron la obra del español respecto del movimiento italiano. El profesor Barrera, por su parte, con el ánimo de clarificar y delimitar el ultraísmo de González-Ruano, delimita sus temas y sus conexiones estéticas con otros autores, bajo el prisma de la importancia de González-Ruano para entender la primera vanguardia en España. La figura de Adriano del Valle es abordada por Marisa Martínez Pérsico, que se acerca a dos aspectos menospreciados del pintor y escritor sevillano: el cultivo de la “imagen descendente” en sus sonetos de tema italiano y el empleo del humor en sus composiciones calificadas de “infantiles”. Por último, el catedrático de la Universidad de Toulouse, Javier Pérez Bazo, se acerca a la figura de Juan Chabás a través de su contribución al ultraísmo, no solo desde su producción lírica, sino también desde sus textos de teoría e historia de la literatura española.

Que una publicación como esta tenga a sus editores asentados fuera de España (recordémoslo: Italia y Filipinas) y cuente con la colaboración de investigadores de

universidades no españolas, es seguramente la razón de la existencia de una muy interesante tercera sección dedicada a la “traducción e intermedialidad” del ultraísmo, como explicita su título. En ella queremos destacar el ensayo de uno de los editores, Daniele Corsi, que analiza los procesos intersemióticos entre cine y literatura en el ultraísmo.² Para ello, parte de la posible asonancia entre imagen fílmica e imagen poética en las estéticas de las vanguardias históricas. Y lo hace comparando el prólogo de *El hombre con la cámara* de Dziga Vertov con el de *Un perro andaluz* de Buñuel, proceso del cual emergen los vínculos intermediales entre los cine-textos del calandino y los “poemas fotogénicos” de Guillermo de Torre, sin perder de vista el rol que pudo tener Jean Epstein en esa relación.

“Más allá del Ultra: horizontes ibéricos e iberoamericanos” es el sugestivo título de la cuarta y última sección, donde el primer ensayo, firmado por Gabrielle Morelli, presenta la estética creacionista del poeta chileno Vicente Huidobro al tiempo que analiza su influencia en los jóvenes poetas españoles. Asimismo, Morelli se ocupa de la polémica surgida en torno a la paternidad del creacionismo, reivindicada por Pierre Reverdy, y la querrela nacida con Guillermo de Torre. Por su parte, la profesora de la Universidad de Pisa Valeria Tocco se ocupa en su original acercamiento a la imagen del mundo del trabajo en los textos de las primeras décadas del siglo XX, tomando como objeto de estudio las composiciones publicadas en la revista portuguesa *Orpheu*, fundada por Fernando Pessoa y otros miembros del modernismo luso en 1915. Por último, hay que destacar la presencia, en los dos últimos capítulos del libro, de la obra del poeta catalán Joan Salvat-Papasseit, de la mano de dos académicos catalanes ejercientes en universidades italianas. Mientras el catedrático Enric Bou se ocupa de la presencia del tranvía como metáfora (derivada del futurismo) de situaciones humanas complejas en textos ultraístas de diferentes poetas, entre quienes destaca Salvat-Papasseit. Un poeta de cuya obra la profesora de Università per Stranieri di Siena, Cèlia Nadal, nos ofrece una inspiradora lectura comparatista y con perspectiva de género, que da lugar a una modalidad específica de machismo, fruto de algunas intersecciones como la que se da entre la componente poética y la política de su obra.

En suma, cualquier empeño de valorizar los esfuerzos vanguardistas hispanos e hispanoamericanos de principios del siglo XX a partir de investigaciones originales

2 El artículo de Corsi de la sección “Varia” del presente número de *Buñueliana* complementa el capítulo al que nos estamos refiriendo..

que ayuden a consolidar el cuerpo de conocimiento sobre la cuestión, deben ser bienvenidas. La compilación que nos ocupa, que tiene entre sus muchas virtudes la ya señalada de congregar a consolidados especialistas con otros más jóvenes, no es únicamente uno de estos empeños, sino una referencia obligada para cualquier análisis del ultraísmo hispano.

Menjant garotes
[*En mangeant des oursins*]
de Luis Buñuel

XIFRA, JORDI, *Menjant garotes*
[*En mangeant des oursins*]
de Luis Buñuel, Crisnée, Yellow Now,
col. "Côté films", 2023, 96 pp..



Boris Monneau¹
Chercheur indépendant

Dans le journal *La Publicitat* du 24 mars 1932, le poète catalan J.V. Foix présente l'actualité surréaliste en ces termes : « André Breton passe quelques jours à Portlligat en compagnie de Dalí. À Portlligat vivent les plus étranges matérialisations charnelles et les oursins, à marée basse, prennent des proportions gigantesques à l'ombre de fossiles monstrueux qui s'étendent sur toute la côte de Cadaqués ».

C'est dans ce décor fantasmagorique des environs du cap de Creus que Luis Buñuel tourna, deux années auparavant, le petit film intitulé *Menjant garotes* (*En mangeant des oursins*), qui fait l'objet de l'ouvrage homonyme publié par Jordi Xifra au sein de la collection « Côté films » de Yellow Now, dédiée à l'analyse précise de films connus ou méconnus, visant à présenter une « histoire vivante du septième art ». Outre l'étude détaillée du film, l'ouvrage présente trois annexes qui viennent éclairer le contexte de réalisation et les concepts étayant l'analyse. Le livre présente également un bel assortiment de documents visuels relatifs au film et à ses lieux de tournage.

Après avoir dévoilé un autre pan largement ignoré de l'œuvre de Buñuel, celui de sa production littéraire et spécifiquement poétique dans les ouvrages *Buñuel et le cinéma* (Nouvelles Éditions Place, collection Le cinéma des poètes, 2020) et *Un chien*

¹ Dirección de contacto: boris.monneau@hotmail.fr

andalou et autres textes poétiques (collection Poésie Gallimard, 2022), Jordi Xifra s'attarde cette fois sur un film oublié. Malgré sa découverte en 1988, *Menjant garotes* reste globalement absent de la filmographie de Buñuel, et a attiré très peu d'analyses ou de commentaires. Fèlix Fanés, qui écrivit l'article « Avant *Las Hurdes* » pour le n° 5 de la revue *Cinéma* au printemps 2003, le tire davantage du côté de l'analyse dalínienne que buñuelienne, approche dont notre auteur prend le contre-pied.

Ce film de quatre minutes, réalisé en compagnie du directeur de la photographie Albert Duverger au moment où Buñuel était en train d'achever le montage de *L'Âge d'or*, met en scène Salvador Dalí i Cusí, le père du peintre, notaire ampourdanais, aux côtés de son épouse, dans leur résidence d'été à Cadaqués. À cette époque, Dalí fils est devenu persona non grata auprès de sa famille, du fait de son comportement rebelle et de sa liaison adultère avec Gala. Comme en témoigne une lettre adressée par Dalí père à Buñuel en 1930, celui-ci menace même de faire intervenir la police si son fils ose mettre les pieds en ville. C'est dans ce contexte d'opposition à Dalí que Buñuel est sollicité pour capter quelques scènes du quotidien du notaire, afin de redorer son image mise à mal par les frasques de l'enfant terrible.

Sous des dehors anodins de film de famille bourgeois, où la main de Buñuel serait purement instrumentale, Jordi Xifra dénoue un certain nombre de motifs et d'intentions où se manifeste le regard ironique du cinéaste. L'auteur établit un parallèle entre Buñuel et Lautréamont : si *L'Âge d'or* est une franche et féroce attaque contre les valeurs et l'ordre social honni, aussi puissante et déchaînée que *Les chants de Maldoror*, *Menjant garotes* serait l'équivalent des *Poésies*, minant ce système de l'intérieur en mimant ses dehors.

Nous avons bien vu avec J.V. Foix l'attrait surréaliste du motif de l'oursin (dans un de ses poèmes en prose, Foix mettra aussi en parallèle l'intérieur creux des oursins et la vacuité éthique et esthétique des intérieurs bourgeois), son potentiel de mystère et d'évocation, qui semble en faire un objet de choix. En effet, dans une photographie prise par Buñuel à la fin de l'année 1929, après avoir reçu une lettre de son père le condamnant au « bannissement irrévocable au sein de sa famille », Salvador Dalí fils se fait représenter le crâne rasé, un oursin posé sur la tête. La scène finale de *Menjant garotes*, qui donne son titre au film (titre considéré comme officieux, et qui semble venir soit de la Cinémathèque catalane, soit du commanditaire) présente en quelque sorte le clou du spectacle, le dévoilement du fond psychanalytique latent, tel un passage à l'acte : après avoir paisiblement déambulé dans sa demeure, le notaire ouvre des oursins au couteau, puis les déguste avec un verre de vin. Ces

images, rapportées à la photographie de Dalí en Walter Tell attendant la flèche paternelle, prennent une dimension fortement anthropophage et infanticide.

L'affinité surréaliste de cette bobine tient même aux circonstances de sa découverte : elle fut retrouvée dans une boîte à biscuits, à l'intérieur d'un placard de la sœur de Dalí, Anna Maria, en 1988, à l'occasion du tournage d'un documentaire sur le surréalisme espagnol, auquel participaient Román Gubern, Rafael Santos Torroella et Ian Gibson. La bonne conservation du film nitrate semble tenir d'une sorte de hasard objectif tel que l'affectionnait Breton, car le fait que la maison Dalí soit partiellement construite à l'intérieur d'une grotte a permis d'obtenir des conditions atmosphériques très proches de celles d'une archive cinématographique.

La lecture du film s'enrichit de multiples pistes visant à revendiquer à part entière la place du film dans la filmographie de Buñuel, dont il est très souvent oublié. Cette démarche d'étude et de légitimation passe tout d'abord par la considération d'un certain nombre de pistes esthétiques, qui informent la conception cinématographique buñuelienne : le court-métrage est ainsi analysé à l'aune du *Kammerspiel*-film et du cinéma scientifique, et plus particulièrement entomologique, en alliant la caméra-microscope au réalisme critique. Dans un document reproduit en annexe, une lettre de motivation envoyée par Buñuel au MoMA et à l'American Film Center en 1939, est manifesté son intérêt pour ce qu'il nomme le « documentaire psychologique » dont ce film semble bel et bien relever.

L'un des éléments les plus intéressants de l'analyse esthétique est la théorie du montage ici mise en œuvre, et que Buñuel avait exposée au sein des revues *La Gaceta Literaria* et *Cahiers d'Art* (que feuillette le patriarche Dalí au début du film), notamment dans l'article « Découpage ou segmentation cinématographique » de 1928 (recueilli plus tard dans *Le Christ à cran d'arrêt*) : la notion d'une segmentation, d'un rythme ou d'un mouvement « vermiculaire », « basé sur une alternance de contractions-expansions, qui repose sur la combinaison de différents types de plans en fonction du rapport de l'objectif de la caméra avec l'espace filmé ».

Cette analyse du film visant à dénouer son apparente simplicité reprend un ensemble de références tangentes. Nous avons déjà commenté le parallèle établi avec l'œuvre de Lautréamont. Jordi Xifra emprunte aussi certaines conceptions au paradigme socio-esthétique baroque (la primauté du regard fondant la réputation), naturaliste (concept d'image-pulsion et de monde originaire empruntés à Deleuze), et aux films Lumière (le film comme encensement intéressé des valeurs

et des motifs bourgeois). L'esthétique du film de famille détourné est aussi analysée à la lumière de la sociologie goffmanienne, pour sa dimension théâtrale et la théorie de la maîtrise des impressions.

Enfin, l'auteur établit un parallèle avec les films les plus célèbres de Buñuel : le motif de la coupure, notamment, évoque l'incipit du *Chien andalou*, et celui de l'oursin s'y retrouve aussi, dans un sens plus érotique, par un fondu-enchaîné avec l'aisselle d'une jeune femme.

Mais malgré tous ces éléments d'analyse, il nous semble aussi intéressant d'envisager le film du côté de ses manques. Au niveau factuel, nous pouvons remarquer les parts manquantes du film, celles liées à son contexte de présentation : ainsi, dans les projections organisées par la famille Dalí, le film présentait selon les témoins des intertitres, absents de la copie actuellement conservée. Le motif de l'oursin incarne lui-même le paradoxe du film, son creux-plein : le film est un faux-semblant fondé sur une absence. Son motif central est justement celui qui en est exclu : le fils rebelle qui porte le même nom que le protagoniste-patriarce. L'identité père-fils liée à la conception bourgeoise de la filiation et de l'héritage (avec laquelle joue aussi un autre écrivain catalan, Josep Pla, victime du quiproquo de l'homonymie) se voit ici pervertie. Selon Jordi Xifra, le film constitue une véritable « alliance anti-Dalí », une « entreprise exterminatrice », reposant sur la supplantation de Dalí par le phagocytage et l'appropriation : ainsi, le portrait du père peint en 1925 est repris quasi-littéralement par Buñuel. En prenant le parti du père, sans pour autant se départir de son ironie, Buñuel produit une rupture, une coupure profonde et radicale avec le co-auteur de ses deux premiers films. Ainsi, l'opération de nettoyage finale de l'oursin est assimilée à une « désinfection ». En ce sens, Xifra peut affirmer que « cette fois, c'est tout entier un film de Luis Buñuel ».

PROPÓSITO Y ALCANCE

BUÑUELIANA, Revista de cine, arte y vanguardias es un anuario de la Fundación Centro Buñuel Calanda, publicado en colaboración con Prensas de la Universidad de Zaragoza, cuyo objetivo es la transmisión del conocimiento a través de la publicación de artículos y textos académicos que analicen las relaciones entre el cine y las vanguardias, entendiendo como tal cualquier movimiento, grupo o minoría que anticipe tendencias artísticas. Asimismo, otro de los propósitos de la revista es dar cabida a aquellos trabajos de investigación focalizados en la obra del cineasta aragonés Luis Buñuel Portolés y convertirla en referente editorial de los estudios buñuelianos, a imagen y semejanza de la colección de libros «Luis Buñuel. Cine y vanguardias» que también publica Prensas de la Universidad de Zaragoza.

La gestión de la revista es una labor colegiada, desarrollada en equipo por un **Comité de redacción** conformado profesores universitarios de diferentes universidades españolas. La revista cuenta, asimismo, con un **Comité científico** conformado por investigadores de reconocido prestigio de diferentes universidades españolas y extranjeras, especialistas en diferentes líneas de investigación en Historia de las Vanguardias artísticas e Historia del Cine. Además, el Comité de redacción recurre a la colaboración de **asesores externos** para desarrollar el sistema de evaluación ciega por pares de todos los artículos que se presentan para su posible publicación en la revista.

La revista podrá contar con las siguientes secciones:

Monográfico. Esta sección persigue abordar el estudio de un tema concreto, distinto cada vez, desde diferentes puntos de vista.

Varia. Esta sección está pensada para poder acoger cualquier investigación sobre cine y vanguardias, siempre que esta sea original e inédita.

Archivos / Documentos. Esta sección pretende recoger artículos que aporten documentación inédita o entrevistas a personas de especial relevancia en los campos de investigación de la revista. Son artículos breves (de un mínimo de 3.000 y un máximo de 5.000 caracteres sin espacios), que no requieren ni de resúmenes, ni de palabras clave, ni de aparato crítico, aceptándose, en todo caso, las notas a pie que se consideren estrictamente indispensables, siempre que se redacten conforme a las normas de edición de la revista.

Los interesados deben enviar sus originales conforme a las normas de edición de la revista antes del **30 de septiembre** de cada año. Una vez cerrado el plazo, los trabajos se someten a un **sistema de evaluación ciega por pares** para el que la revista cuenta con el concurso de **asesores externos**, especialistas en los temas que se proponen. Los trabajos deben contar con dos informes favorables.

Crítica bibliográfica. Esta sección tiene por objeto hacerse eco de las novedades editoriales en Vanguardias artísticas, Historia del Cine y Luis Buñuel. En este caso, es el Comité de redacción

el que encarga, o el que, en su defecto, recibe y evalúa la pertinencia de la publicación de las reseñas, que deben consignarse antes del 30 de septiembre de cada año.

La revista BUÑUELIANA no se identifica con las opiniones o juicios que los autores puedan exponer en sus artículos en uso de la libertad de expresión y no asumirá el pago de ningún derecho de reproducción por las imágenes que los ilustren, de las que son únicos responsables los autores.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Fechas de recepción y aceptación de originales: Los originales, cuya fecha límite de recepción será el **30 de diciembre**, serán revisados por el Comité de redacción y evaluados por dos evaluadores externos especialistas en la materia que valorarán si procede o no su publicación en el número correspondiente a ese mismo año, notificándose a los autores antes del **30 de marzo**.

Textos e ilustraciones: Los artículos deberán ser originales e inéditos y presentarse en su redacción definitiva, podrán ser enviados en español, inglés, francés y tendrán que remitirse por correo electrónico, en un formato de procesador de textos estándar (Microsoft Word para PC y Macintosh). **Su extensión será de entre 4.000 y 8.000 palabras**, incluyendo las notas bibliográficas y el apéndice documental, si lo hubiera. Se añadirá un resumen en español con una extensión máxima de 150 palabras y las palabras clave. A este resumen se añadirán las traducciones del mismo al inglés y al francés. En la primera página figurará exclusivamente el título del artículo, los tres resúmenes y las palabras clave en los tres idiomas. En página aparte figurará el título del artículo, el nombre y apellidos del autor/a o autores, centro científico al que pertenece/n con dirección de contacto, postal o electrónica y número de ORCID (estos dos últimos incluidos en nota al pie). El texto del artículo no podrá llevar identificaciones de autoría o citas en nota al pie que desvelen su personalidad a fin de mantener el anonimato en el proceso de evaluación.

Cuando se citen en el artículo textos de otros autores se utilizarán comillas inglesas “ ”. La cita quedará integrada en el texto cuando tenga menos de cinco líneas. A partir de cinco líneas la cita quedará segregada del texto con una sangría izquierda de 2’5.

Los paréntesis se utilizarán para aportar datos concretos como títulos, fechas o localizaciones (*Un perro andaluz*, 1929). Las acotaciones o comentarios no irán entre paréntesis sino entre guiones —para agilizar la lectura—.

Las ilustraciones no sobrepasarán las **2 páginas**, que a su vez permiten hasta 8 figuras (un máximo de 4 por página), salvo casos concretos que precisen un mayor número; se presentarán en soporte informático (min. 300 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., *op. cit.*, p. 77. En el caso de que el mismo autor tuviese otra referencia bibliográfica y la indicación de las páginas no permitiese distinguir de cuál se trata, se añadirá el año de publicación: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, 2000, p. 77.

En el caso de dos o más autores (y esto es válido para el resto de tipos de cita), figurarán los apellidos y las iniciales de todos ellos, añadiendo una «y» en fuente normal (sin utilizar versales), entre la inicial del penúltimo y el primer apellido del último.

Ejemplo:

GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 52.

Si esta misma obra volviera a citarse: GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 123. En el caso de que la misma coautoría se diese en otra referencia bibliográfica y la indicación de las páginas no permitiese distinguir de cuál se trata, se añadirá el año de publicación: GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, 2021, p. 123.

Ejemplo:

BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida* (edición de J. Xifra), Madrid, Cátedra, pp. 12-14.

Si esta misma obra volviera a citarse: BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 453.

Capítulos de libros: AUTOR del capítulo (apellidos e inicial del nombre en versales), “Título del capítulo” (entre comillas), en (apellidos e inicial del nombre, en fuente normal, del editor/es, coordinador/es de la obra fuente, si figuran), Título de la obra fuente (en cursiva), Lugar de edición, editor, año, páginas que comprende el artículo (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

SÁNCHEZ VIDAL, A., "The Andalusian Beasts", RAEBURN, M, (edit.), en *Salvador Dalí: The Early Years*, London, South Bank Centre, 1994, pp. 145-170.

Si esta misma contribución volviera a citarse: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 160.

Contribuciones en volúmenes de actas de congresos (ponencias y comunicaciones): AUTOR de la contribución (apellidos e inicial del nombre en versales), "Título de la contribución" (entre comillas), en (apellidos e inicial del nombre, en fuente normal, del editor/es, coordinador/es del volumen de actas, si figuran), Título del volumen de actas (en cursiva), Lugar de celebración del encuentro, fechas de la celebración del encuentro, Lugar de edición, editor, año, páginas que comprende la contribución (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

MORALES MARTÍNEZ, A. J., "El proyecto arquitectónico en la Sevilla del Renacimiento. Elementos y condicionantes", en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 341-349, espec. p. 345.

MARTÍNEZ HERRANZ, A. "Luis Buñuel y la masonería", en Ferrer Benimeli, J. A. (coord.), *La masonería española. Represión y exilios*, Actas del XII Symposium Internacional de la Historia de la Masonería Española, Almería, 8-10 octubre de 2009, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010, pp. 1431-1466.

Si esta misma contribución volviera a citarse: MARTÍNEZ HERRANZ, A., *op. cit.*, p. 1456.

Artículos de revista de investigación: AUTOR (apellidos e inicial del nombre en versalita), "Título del artículo" (entre comillas), Nombre de la revista (en cursiva), número de la revista, año, páginas que comprende el artículo (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

ARCE, E., "Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas", *Turia*, n. 13, 1990, pp. 149-178.

Si este mismo artículo volviera a citarse: MARÍAS, F ARCE, E., *op. cit.*, p. 32.

Artículos en prensa periódica: AUTOR (apellidos e inicial del nombre en versalita, si figura), "Título del artículo" (entre comillas), Nombre del periódico (en cursiva), (entre paréntesis, Lugar de publicación, y fecha de publicación, utilizando números romanos para el mes), y página o páginas que comprende el artículo (p./pp.).

Ejemplo:

CASTRO, A., "Concha Méndez recuerda en sus memorias sus siete años de noviazgo con el joven Luis Buñuel", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 20.VIII.2018), p. 45.

Si un libro, capítulo de libro, contribución o artículo se cita en dos notas consecutivas, se resuelve señalando *Ibidem* o *ibidem* (siempre en cursiva, con minúscula, si no va al comienzo de la nota, o al comienzo de frase), y la página que se quiera citar. Si fuese la misma, bastaría con *Ibidem* o *ibidem*.

Citas documentales: La primera vez que se cite un archivo, debe desarrollarse su nombre, añadiendo después, entre corchetes, sus siglas, que serán las que se empleen en otras referencias

posteriores. Después, el fondo o registro, los f./ff.-r/v, incluyendo al final, entre paréntesis, el lugar donde se expidió el documento y la fecha del mismo, utilizando números romanos para el mes.

Ejemplo:

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Gil Panicero, 1380, ff. 82 v-83 r, (Zaragoza, 16-VI-1380).

Filmoteca Española [FE]/Archivo Buñuel [AB] 617, Carta de José Bergamín a Luis Buñuel, ff. 1-2 (Madrid, 23.III.1962)

En el caso de que volviese a citarse un documento de este mismo archivo:

FE/AB, 604, Carta de Julio Alejandro de Castro a Luis Buñuel (México DF., el 1.XII.1971).

Citas de página o sitio web: en este caso, tras el nombre de dicha página en cursiva: la dirección http, deberá indicarse, entre paréntesis, la fecha de consulta, utilizando números romanos para el mes.

En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador: Las mujeres en la vida de Luis Buñuel: Sus amores II (1925-1946) (lbunuel.blogspot.com) (18.XI.2021).

Citas de material audiovisual: Utilizar el nombre del director como autor de la referencia, seguido de la anotación (Director). Como fuente de la referencia debe utilizarse la productora de la película, serie, programa.... Si hay más de una productora, pueden separarse con un punto y coma. Y si se quiere indicar un pasaje concreto de la pieza audiovisual se puede señalar el minutaje.

Ejemplo:

Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados*. [Película]. Ultramar Films. 1 hora 12' 24".

Pruebas de imprenta: Los autores recibirán tan sólo primeras pruebas para su corrección, que se limitará únicamente a las erratas de imprenta o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren significativamente el ajuste tipográfico.

VARIA

Communicating vessels: the influence of Luis Buñuel's early films on the Belgian avant-garde cinema

Santiago Rubín de Celis Pastor

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

Arnaud Duprat de Montero

Sonoridades de vanguardia: la eclosión musical
de Luis Buñuel a través de su estrecho círculo de amistades

Laura Miranda

1929: técnicas de abismación en *El hombre de la cámara*,
Un chien andalou y *Viaje a la luna*

Daniele Corsi

Buñuel, desde la vanguardia al compromiso.

Entre *Menjant garotes* y *Así es la aurora*

Ángel Vega

Buñuel y Simó. Un acercamiento a Las Hurdes
a través del realismo y la animación

Nuria Lon Roca

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

Hamlet (mecanuscrito). *Luis Buñuel*

CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

Instituto de Estudios
BUÑUELIANOS

CBC

Centro Buñuel Calanda