



BUÑUEL: CLAVES Y ENIGMAS

Federico García Serrano

Como en el universo literario, las películas de Buñuel muchas veces se elaboran en sentido metafórico; al fin y al cabo, él manifestó que entendía el cine como una forma de hacer poesía, apelando a la dimensión alegórica y expresiva de las imágenes, que persistentemente pugnan con la razón. El de Calanda nos demostró que la obiedad no es para la imagen, cuyo lenguaje está poblado de elementos implícitos, asociados, reprimidos, reivindicando la ausencia de fronteras en los caminos de la imaginación... Aun cuando esta hipótesis de libertad sea tan sólo el fantasma que condena al hombre a ser gobernado por el ser irracional que lleva dentro.

Incluso en el Buñuel más dócil, superviviente y útil para la industria y el mercado cinematográfico, aparecen los destellos del creador indomesticable, en cuyo corazón pervive, como un tesoro escondido, el método surrealista de la elaboración por asociaciones... En su caso, más que automática, provocadora. Contra lo que parece, nada atenta contra la lógica. No es un cine escrito para ser leído "al pie de la letra", ni con arreglo a un código de símbolos crípticos; es más bien la expresión audaz de una imaginación inquieta, que se manifiesta incómoda dentro de los límites de la racionalidad impuesta por una sociedad burguesa, hipócrita y descreída.

Cuando han transcurrido ya veinticinco años de la muerte de Buñuel, la mirada atrás nos sirve no sólo para rescatar y perpetuar su cine, dándolo a conocer a las jóvenes generaciones, sino también para analizar como se ha forjado el mito Buñuel con los curiosos ingredientes de un cóctel (que en algo podría recordarnos a su mitificado *dry-martini*): olvido, memoria, marginación, leyenda, recuperación... Pero el único Buñuel objetivable es tal vez el que quedó atrapado para siempre en sus películas, desafiando un análisis que, a pesar de los numerosísimos trabajos de investigación de los que ha sido objeto, nunca llega a completarse.

No obstante, el estudio bibliográfico e historiográfico nos ayudan a comprender el proceso vital y profesional de un joven inquieto, al que su país y la modestísima filmografía que allí se hacía en su tiempo, le quedaron, probablemente, pequeños; que atisbó la libertad en un mundo a veces hostil, a veces hospitalario, y que desarrolló su profesión en ocasiones como un disciplinado asalariado y, en otras, rompiendo amarras, al amparo, por qué no decirlo, de algunas instituciones, casi siempre francesas. Singularmente, el Festival de Cannes y la

revista francesa *Cahiers du Cinema*, referente del cine Europeo, habían sido dos de los grandes impulsores de los estudios críticos sobre el cine de Buñuel. Pero fueron muchas las publicaciones en Europa y América se hicieron eco de sus películas, con numerosas críticas y entrevistas¹. Mientras tanto, en la España franquista monocromática, el pan nuestro de cada día: silencio y censura.

La primera biografía de Luis Buñuel aparecida en España fue escrita por J. Francisco Aranda y publicada en el año 1970 (ediciones Lumen), lo cual es muy meritorio, habida cuenta de la política oficial en los últimos años de la dictadura. El autor agradece en el prólogo la valiosa documentación aportada por el propio Buñuel y sus amigos, manejando de forma autorizada la primera autobiografía del cineasta². J. Francisco Aranda manifiesta su intención de reducir la información crítica sobre su obra a “*lo indispensable*” y eliminar toda tentación literaria, con el objetivo de “*humanizar el mito abstracto*”. Acercarse a la figura humana de Luis Buñuel, egregiamente presentado como “*un profesional, un hombre, un español*”.

Otro de los estudios pioneros es el de Manuel Alcalá, *Buñuel, cine e ideología*, (Cuadernos para el diálogo, 1973). Desde fuera de España, nos llegaron poco a poco trabajos de Moullet (Bruselas, 1957), Freddy Buache (Lyon, 1960, Nueva York, 1973), Eduardo Lizalde (México, 1962), Ado Kyrrou (Nueva York, 1963), Carlos Rebolledo (París, 1964), Artur Lundkvist (Estocolmo, 1967), Raymond Durgnat (Londres, 1967), Gálvez (Paris, 1970), Morris (Cambridge, 1972), Cesarman, Fernando (Barcelona, 1976), Giorgio Tinazzi (Palermo, 1973)...³

En el año 1980, recién estrenada la Democracia, Buñuel estuvo en España para ser homenajeado por la Universidad Complutense. Con este motivo, Antonio Lara, catedrático de esta Universidad, editó el primer homenaje que recibió el cineasta aragonés en el ámbito de la universidad española, con un título enormemente significativo: “*La imaginación en libertad*”, en el que se incluyen textos, además de los del propio Antonio Lara, de Francisco Bustelo, Antonio Castro, Jesús González Requena y Teodoro G. Ballesteros.

Poco después aparece la obra autobiográfica, *Mi último suspiro*, publicada, como ya se ha dicho, en 1982 (Plaza y Janés).

También en 1982, Agustín Sánchez Vidal publicó en Zaragoza (Heraldo de Aragón) la primera versión de su estudio dedicado a la obra literaria de Buñuel, a la que siguen otros estudios y análisis⁴, que han constituido, en torno a este catedrático de la Universidad de Zaragoza, uno de los núcleos fundamentales de la investigación sobre el cineasta aragonés.

En 1985 se publica una de las más importantes fuentes para conocer de primera mano el pensamiento de Buñuel: *Conversaciones con Buñuel*, transcripción de las entrevistas realizadas por Max Aub al cineasta, recopiladas por Federico Álvarez, (Ed. Aguilar), libro

¹ Entre ellas, *Encyclopédique du Cinema* (Bruselas), *Filmklub* (Zurich), *Nuevo Cine* (México), *Les Lettres françaises* (Paris), *L'Express* (Paris), *Tele-Ciné* (Paris)

² Cuya edición final, re-escrita en colaboración con Jean-Claude Carrière, no aparecería hasta 1982

³ Además de la de J.F.Aranda, Dolores Devesa, directora de la Biblioteca de la Filmoteca Española, publicó una selección bibliográfica en el homenaje a Buñuel, *La imaginación en libertad*, Universidad Complutense, Madrid, 1980) en la que se recogen buena parte de ellos.

⁴ Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel: obra cinematográfica* (Ediciones J.C, Madrid, 1984) *Buñuel, Lorca, Dalí, el enigma sin fin* (Ed. Planeta, Barcelona, 1988) y *El mundo de Buñuel* (1993, Caja de Ahorros de Zaragoza)

en el que quedó reducido el proyecto de biografía, inconcluso por la muerte de su autor, Max Aub.

Carlos Barbáchano, en 1986, publicó un estudio sobre la vida y la obra de Buñuel, en el que a los datos ya conocidos sobre la biografía del cineasta se añade un estudio crítico sobre su obra, prologado por Antonio Lara.

Este mismo año, 1986, aparece en México (Ed. Joaquín Mortiz-Planeta) un valioso trabajo de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, Luis Buñuel. *Prohibido asomarse al interior* (en 1993, *Buñuel por Buñuel*, Plot Ed., Madrid)

En 1991, Jeanne Rucar, esposa de Buñuel, dictó para Marisol Martín del Campo, *Memorias de una mujer sin piano* (Alianza Ed.), visión complementaria, aportada por la mujer que compartió su vida con el cineasta.

En la década de los noventa se suceden los estudios críticos, dentro y fuera de España. Entre otros, pueden citarse los libros de Taranger, Marie C. *Luis Buñuel: le jeu et la loi*. (Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 1990), Baxter, J. *Buñuel* (Fourth Estate, London, 1995), además de los numerosísimos artículos y trabajos de investigación recogidos en la exhaustiva recopilación bibliográfica realizada Agustín Sánchez Vidal.

Con motivo del Centenario se sucedieron los actos conmemorativos, que sirvieron en buena medida para impulsar los estudios y la difusión del cine de Buñuel, nunca muy divulgado en España. Destaca el homenaje realizado por el Instituto Cervantes *Buñuel 100 años. Es peligroso asomarse al interior*, comisariada por Enrique Camacho y M. Rodríguez Blanco. En el mes de septiembre de 2000, un grupo de profesores de la Universidad de Londres y otras instituciones inglesas, organizaron el *Congreso Internacional Buñuel 2000*, con el objetivo de remarcar el impacto de Buñuel fuera de España. Obviamente, el mito Buñuel se forjó lejos de España. Las actas del Congreso fueron publicadas en Zaragoza en 2004 (*Buñuel, siglo XXI*, Prensas Universitarias de Zaragoza). Entre los participantes, Isabel Santaolalla, Jorge Díaz Cintas, Meter W. Evans, Cristina Díaz Varela, Víctor Fuentes, Jesús García de Dueñas, Román Gubern, Javier Herrera, Carmen Herrero, Ángel L. Hueso, Mercé Ibarz, Natalia López, Fernando G. Martín, Carmen Peña, Vicente Sánchez-Biosca, Marie-Claude Taranger...

También merece destacarse la creación del Centro Buñuel de Calanda (CBC), por iniciativa de Javier Espada, con una importante recopilación documental y la recreación en su museo del universo fílmico de Buñuel. Desde su fundación, el centro desarrolla una intensa actividad de promoción y difusión de la obra de Buñuel por todo el mundo.

Entre lo aparecido en los últimos años, deben citarse el estudio sobre el imaginario literario de Buñuel de Víctor Fuentes, *La mirada de Buñuel*, (Ed. Tabla Rasa, 2005) con prólogo de Javier Herrera); el libro de Hill Krohn y Paul Duncan *Luis Buñuel. Filmografía completa* (Ed Taschen, 2005); la tesis de Arantxa Aguirre *Buñuel lector de Galdos* (Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006) y el proyecto de investigación I+D que se desarrolla en la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección de Sánchez Vidal, con rigurosos estudios de Amparo Martínez Herranz.

En 2008, a los 25 años de su muerte, los homenajes se han sucedido en todas partes, iniciados por el realizado en el Festival de Berlín, con una retrospectiva con la proyección de la filmografía completa de Buñuel y un ciclo de conferencias. En los cursos de verano de la Complutense nos sumamos a este reconocimiento a la obra de Buñuel, con la

convocatoria de este curso *Buñuel (1900-1983): suspiros y películas*. Conscientes de que Buñuel ha sido objeto de innumerables estudios críticos, analizado, incluso psicoanalizado hasta la saciedad; profusamente investigado hasta en los recónditos recovecos de su vida y de su cine..., entendemos que lo que nos toca es atender a la divulgación, aspecto algo olvidado en España, y que nos corresponde hacer a quienes desempeñamos la labor docente. Hacer un esfuerzo de pedagogía, para acercar la obra de Buñuel a los estudiantes, a los jóvenes y a la sociedad española.

Para apreciar las obras valiosas de nuestra cultura no basta con saber de su existencia, recitar sus títulos o hacerse simplemente eco de la relevancia que otros le conceden. También hay que conocerlas de primera mano, visionar las películas completas y en copias de calidad, reflexionar sobre ellas... e intentar comprenderlas. Este es el modesto objetivo de este seminario, en el contexto de los cursos de verano de la Universidad Complutense, gracias al amparo concedido por la dirección de los cursos y el coordinador de Humanidades, Fernando Checa.

En este contexto, la conferencia que sigue pretende ser una introducción al curso, una primera aproximación a la personalidad y la obra de Buñuel, y una presentación de los temas y las conferencias que se desarrollarán a lo largo de la semana.

1. CLAVES Y ENIGMAS

Podríamos comenzar hablando del carácter enigmático, misterioso, críptico, indescifrable de su obra cinematográfica. Éste es un tópico que acompaña siempre a Buñuel, cuyo cine parece nacido bajo el estigma de la incompreensión, hecho que al parecer proporcionaba bastante deleite al cineasta aragonés, consciente del sentido lúdico de la provocación.

Gracias a la osadía de las vanguardias artísticas, en lo que a la ruptura de las formas tradicionales de elaborar el significado se refiere, vivimos una época en la que hemos hecho de la incompreensión un valor artístico en alza. Generar desconcierto, provocar el desorden de lo establecido, ha sido uno de los objetivos básicos de los artistas desde hace algo más de un siglo. Este camino nos ha llevado, entre otras cosas, a la elaboración de una extraña paradoja: *el orden es consabido; en la entropía está el arte*.

Naturalmente, esta es una falacia bastante inocente. Nos conduce por el camino mismo del absurdo, valor artístico tampoco nada desdeñable, trazando un extraño sofisma. Dar importancia a lo que no entendemos por el solo hecho de la incompreensión, no deja de ser una forma sin sentido de magnificarla: un “coladero” por el sacralizar casi cualquier cosa, hecho que ha proporcionando no pocas anécdotas divertidas (como la de aquel bromista que consiguió colgar un dibujo infantil en una sala de un gran museo, transcurriendo varios días hasta que alguien descubrió el despropósito) y que proporciona buenos réditos a las galerías y los mercaderes del arte, poseedores de una especie de arma secreta para indeterminar al capricho del mercado el valor económico de su mercancía.

A pesar de desafiar al sentido de la lógica, la incompreensión está aceptada como terreno reservado a los “entendidos” y plenamente incorporada a nuestros hábitos y a nuestras categorías culturales, adscrita al peligroso territorio de la expresión libre. Y ha presentado a críticos y expertos de toda índole como verdaderos *gurús*, avezados en descifrar los supuestos enigmas del arte, convirtiendo el significado en algo así como un sucedáneo en manos del mejor postor, en lugar de un valor intrínseco de la obra artística, ya sea un cuadro, una película o un fractal.

El cine europeo de Buñuel estuvo siempre en el centro de esta polémica, cerca del escándalo, tal vez porque nació al final de la segunda década del siglo pasado, cuando liberar el inconsciente a través de procesos que tenían algo de automático, como escribir al dictado de lo onírico, era un acto artístico de vanguardia. Y se redescubrió en las salas de arte y ensayo de los sesenta, cuando las minorías intelectuales reaccionaban ante el auge colonizador del cine americano.

Aceptando la libertad de los artistas y la libertad de quienes interpretan sus obras como algo natural, en este curso de verano intentamos acercarnos al cine de Buñuel reivindicando la comprensión y los puntos de vista más personales del cineasta, que son los que quedaron reflejados tanto en las numerosas entrevistas que hoy podemos encontrar en las hemerotecas y bibliotecas, como en sus testimonios recogidos en las numerosas entrevistas que concedió en vida y, singularmente, en libro de memorias redactado con la colaboración de Jean-Claude Carrière. Un antídoto contra todo intento de interpretación críptica.



Cuando quien escribe estas líneas era un joven estudiante de cine, en los años setenta del pasado siglo, el anciano Buñuel (que acababa de realizar su último film), representaba los más trasgresor dentro del cine español que se podía encontrar en las pantallas de los *cine-clubs*, que por aquellos años proyectaban en España (casi todas por primera vez) sus películas, sin el estigma de la clandestinidad. Lo curioso es que todavía hoy, muchas de sus propuestas nos parecen las más osadas, modernas, arriesgadas y vanguardistas de nuestra cinematografía, lo cual posiblemente tenga algo que ver con el estancamiento de los valores de nuestro cine en el último siglo. La paradoja, pues, del cine de Buñuel es que *envejece rejuveneciendo*, pues todo alcanza obsolescencia a su alrededor y en cambio sus propuestas, incluso las del cineasta sexagenario, siguen manteniendo la audacia que siempre se espera de la juventud.

2. ALGUNAS REFERENCIAS ONÍRICAS.

Al incorporar el ámbito de lo onírico a la narración cinematográfica, como algo natural a la vida y por tanto al relato, Buñuel abre un camino que todavía hoy permanece abierto a la exploración. Sin ánimo de señalar influencias ni deudas tributarias, sino de buscar la confrontación para dar una nueva perspectiva al análisis, me gustaría citar dos ejemplos contemporáneos, para lo cual advierto que rozaré el sacrilegio de la extrapolación, obedeciendo a un capricho meramente personal de entre los muchos ejemplos que podrían citarse. Si se me permite, obedeciendo un impulso irracional, como es el que nace de los sueños.



El tigre y la nieve (2006). Roberto Benigni

Me refiero, en primer lugar, a la secuencia inicial de la película de Roberto Benigni *El tigre y la nieve* (2006), película en la que la elaboración onírica es determinante para el estilo de la narración. Una secuencia devaluada por los rótulos de crédito... En ella vemos a Roberto Benigni y Nicoletta Braschi, en el sueño de Atilio con el que comienza el film: una novia ante el altar, un novio en calzoncillos, invitados ilustres para un acto singular: José Luis Borges, Marguerite Yourcenar, el propio Sigmund Freud... (al que descubrimos en una secuencia posterior). Al piano Tom Waits, el compositor de la maravillosa música de *Corazonada*, de las películas de Jim Jarmusk, y tantas otras; una música con mucho *swing* sobre la hierba, escenario surrealista, altar con globos, un velo blanco se levanta para mostrar la felicidad de la novia, un beso, aplausos, la música resuelve. Y cierra a negro. Diríamos hoy: todo arquetípicamente cinematográfico.

Pero Benigni está muy lejos de Buñuel: lejos en el tiempo y lejos estilísticamente. Veamos, Buñuel apreciaba a De Sica y Fellini, detestaba a Rosellini, prefería a Búster Keaton antes que a Chaplin.; es decir, era más amigo de la sobriedad lacónica que del humor lírico. Además, por lo que sabemos y dejó escrito, sentía cierta antipatía por Borges, al que consideraba presuntuoso y adorador de sí mismo, ¿qué habría dicho de esta especie de neo surrealismo lírico, algo cargante y afectado de hipersensibilidad y egocentrismo de Benigni?

Sin embargo, a pesar de esta lejanía y extrañeza, la secuencia nos sirve para establecer el extraño parentesco, no de estilo, sino de naturaleza narrativa en la identificación de lo fílmico con lo onírico como algo consustancial a la narración, que fluye de la mente con la misma naturalidad de una respiración... El neo-surrealismo de Benigni tiene algo de manierista más que de trasgresor... muestra referentes literarios de la imaginación para construir un contexto, sin llegar a influir realmente en la narración; en tanto que el mundo de Buñuel es un universo poblado de referentes literarios no siempre explícitos, pero determinantes en su forma de narrar... Hay más coincidencias circunstanciales: la aparición enigmática de animales, del sentido itinerante de un viaje, de la insatisfacción de un deseo, de una búsqueda inconsciente, de la a floración del mundo de los sueños y de lo irracional...

La película de Benigni lleva implícita una caricatura del psicoanálisis que seguramente hubiese complacido a Buñuel, quien respetaba a Freud pero no tanto a sus seguidores... Freud está en el trasfondo no explicitado de "*El tigre y la nieve*" y Freud estuvo en el origen de las intenciones surrealistas... y sin embargo, que mundos tan lejanos. La película de Benigni tiene la misma estructura que la "*Gradiva*" de Jensen⁵, que sirvió a Freud para ilustrar sus tesis sobre la interpretación de los sueños... Y también la "*Gradiva*" es una obra

⁵ Idea que he desarrollado en un artículo aparecido en la revista Nebrija Digital (abril, 2006)

menor, desde el punto de vista literario. “*El tigre y la nieve*” es una película enormemente controvertida, calificada por parte de la crítica de pestilente, recargada, insufrible, etc; otros, en cambio, dijeron que la vida también es bella en Bagdad, a pesar de los excesos de Benigni.

Todo lo que en su momento convirtió a Buñuel en un referente, un artista que llevó las inquietudes de las vanguardias artísticas al cine, de alguna manera ha permanecido, ha trascendido, con el tiempo desarrolla sus manierismos y también sus usos que van desde la convencionalización formal a la pervivencia de un cierto sentido de la trasgresión. Pero la apelación a la incertidumbre, que nace de lo onírico y de la ruptura con la realidad cartesiana, sigue siendo un recurso inquietante, como ha mostrado recientemente David Lynch en “*Inland Empire*”, a la que una parte de la crítica especializada consideró la mejor película del pasado año.



Inland Empire (2007). David Lynch

La comparación entre Buñuel y David Lynch es recurrente, singularmente después de “*Inland Empire*”. Tal vez lo asociado en estas imágenes al mundo de Buñuel, por contraste en el caso de Benigni y por afinidad, para el caso de David Lynch, fue la idea del artista que arrastra un éxito, un estilo, un fracaso o un escándalo toda su vida. Benigni siempre estará marcado por el éxito de “*La vida es bella*”. Lynch, con una obra de mayor complejidad, por su sentido de la trasgresión, que nos recuerda tanto al modo de hacer de Buñuel, del provocador que agrede y desafía la sensibilidad cada vez que se proyecta esa navaja seccionando un ojo, en *Un perro andaluz*, o cuando la protagonista de *La edad de oro* dice para la eternidad: *que felicidad haber asesinado a nuestros hijos...*



La edad de oro (1930) Luis Buñuel.

Quiero decir: creo que es interesante ver a Buñuel en su tiempo, como hacen habitualmente los historiadores y críticos, pero también es necesario analizarle desde la perspectiva de hoy, abierto al devenir histórico, conviviendo entre los mismos referentes que utilizan los jóvenes de hoy y con el cine que vemos cotidianamente en nuestras salas. Esto es un signo de vitalidad. Los mensajes artísticos permanecen latentes, abiertos a nuevas lecturas y van adquiriendo nuevos usos y nuevos significados, que obviamente no son explícitos, pero que los nuevos públicos van vinculando a ellos por asociaciones, muchas veces totalmente ajenas al artista, pero que se van acumulando al equipaje histórico de las obras: las películas, como los cuadros, las novelas, las fotografías o las obras musicales, proyectan su sombra sobre la historia.

Buñuel abrió una puerta y por ese camino ha transitado buena parte del cine contemporáneo, desde posiciones más o menos convencionales hasta el cine más trasgresor. En este sentido, la sombra de Buñuel es alargada... su marca, permanece en el tiempo de forma más o menos explícita, tema central de la conferencia de Carlos F. Heredero en este mismo curso, al cual me remito en este momento para no prolongarme en estas ideas y para intentar abarcar aspectos más generales que puedan servir de introducción a este curso, a la que estoy obligado.

La cuestión aquí es llegar al escenario donde interpretar la obra de Buñuel, desde el mundo de hoy. No desde la diacronía de un desarrollo lineal, cartesiano, tal y como desde la conciencia percibimos la realidad desde un instante, convencionalismo clásico de la narración cinematográfica. Sino desde la sincronía de los acontecimientos tal como ocurren en la memoria y en la imaginación, tal y como las cosas brotan desde el inconsciente, en el que coexisten todos los tiempos, aun cuando los impulsos son concéntricos y emergen desde la infancia, traducidos a la estructura de una obra audiovisual. Esto significa poner en tela de juicio los convencionalismos y encontrar nuevas formas de articular, o inarticular, la narración.

Por tanto, tal vez, primera idea clave (o llave, si lo prefieren) para acercarnos a la obra más singular de Buñuel: su forma de construir, de elaborar esa hipótesis de realidad que se materializa en cada película, como un desarrollo interior, subjetivado, determinado por algo que a veces el propio Buñuel llamó misterio, y a veces casualidad. La cuestión es articular una hipótesis, es decir, aceptar y sacar a la luz todo lo que sucede en el convulso mundo interior de las personas. Por cualquier camino, en cualquier trabajo... incluso, como sucede frecuentemente, en los trabajos de encargo: cuando Buñuel aparece, allí donde un resquicio del guión o de la historia le deja manifestarse, nos lleva al escenario de los deseos reprimidos, de los sueños, de los instintos básicos, de la memoria y de la imaginación. Y por confrontación con los convencionalismos y los usos sociales, a la exploración de eso que hemos dado en llamar pulsiones, fetichismos, perversiones sádicas, obsesiones, fijaciones, neurosis, psicosis... El complejo mundo de los deseos que aflora en la imaginación.

Imaginación y realidad tienen una geografía común: la memoria. Al respecto, Buñuel, escribió: *“La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra”*.

Con estas palabras, escritas en la introducción a su libro de memorias, Luis Buñuel se refiere al papel de la memoria no sólo como almacén de la experiencia, sino como herramienta de la imaginación. La memoria, indispensable y portentosa, es también frágil y

vulnerable. No está amenazada sólo por el olvido, su viejo enemigo, sino también por los falsos recuerdos que van invadiéndola día tras día. De esta forma inteligente y sutil, Buñuel nos previene contra el papel engañoso de la realidad que deja a un lado la imaginación y el ensueño. En esto, y en otros tantos surrealismos, Buñuel es un aliado de André Breton, que lo expresó así: *lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe. Todo es real.*

Es legítimo en Buñuel dejar escrita su vida en palabras tamizadas por la imaginación. No creo que haya una sola mentira en sus memorias, pero éstas son un producto fértil de la imaginación, construido en confrontación, o en asociación, con Jean-Claude Carriere, coguionista de sus últimos films. No es que sus memorias sean fruto de la fantasía, ni que se refiera a hechos que no sucedieron nunca, sino que en la obra de un creador, de un cineasta, la realidad y la ficción forman parte inseparable de la vida. Es por eso que "*El último suspiro*" es algo más que una biografía: es un libro de experiencias, de pensamientos sobre las cosas más esenciales de la vida: la religión, la fe, el sexo, el deseo, la memoria y la imaginación. Es un libro sobre las huellas que la creación deja en la vida. Por tanto, en lo que tenga de verdad y en lo que tenga de recreado, es un libro recopilatorio y una obra de creación, de gran utilidad para acercarnos a la personalidad y a la obra cinematográfica de Luis Buñuel.

3. LA MIRADA DE BUÑUEL

Cuando la mente de un creador se pone a trabajar, lo hace a partir de una cierta capacidad de percepción. De una forma peculiar de ver el mundo e interpretarlo, que es lo que diferencia a los artistas. Uno de los enigmas de la interpretación de Buñuel nace de lo peculiar de su mirada, immortalizada por la cámara de Man Ray, en la célebre fotografía realizada hacia el año 1929, en París.



Buñuel fotografiado por Man Ray (1929)

Es el año del estreno de *un perro andaluz* y de la incorporación de Buñuel al grupo de los surrealistas (ese grupo encabezado por Andre Breton, que sigue las teorías de Sigmund Freud y Alfred Jarry, en el que se integran Louis Aragon, Paul Eluárd, Max Ernts, Yves

Tanguy, Tristán Tzara, y más tarde se van incorporando Buñuel, Dalí, Magritte, Masson, Giacometti, Brauner, Matta, Picabia, etc...) Buñuel participa de la gran ambición del surrealismo que fue la mirada interior, sacar a la luz de la conciencia los turbulentos, incomprensidos, mundos reprimidos del subconsciente, esos que de manera autónoma emergen en los sueños o cuando los artistas dejan la puerta abierta, a través de la escritura automática... o de la mirada penetrante. Sobre este mundo de búsquedas y de simbolismos inquietantes, en el que se forja la personalidad del Buñuel cineasta, como nos hace ver Eduardo Rodríguez Merchán en la conferencia que sigue, en la cual hace un repaso de las obsesiones de Buñuel para hacernos partícipes de un interesante juego.

Los rasgos de carácter de Buñuel aparecen fielmente reflejados en el célebre retrato de Man Ray. Le define en una mirada, sin necesidad de palabras, proyectando la luz levemente asimétrica de sus ojos sobre el eje de la pirámide visual, donde se sitúa la mirada del observador. Es una forma de mirar directamente al interior, de expresar un silencio penetrante... Man Ray, que años antes había fundado, junto a Marcel Duchamp y Francis Picabia, en Nueva York, el dadá neoyorkino, se había trasladado a París por aquellos años y fue también uno de los fundadores del grupo surrealista. Man Ray llevaba al terreno de la fotografía lo que otros habían investigado en la poesía (Bretón o Aragón), o en la pintura (Dalí, Magritte...) dejándonos una colección de impactantes fotografías, verdaderos retratos psicológicos, como éste de Buñuel, con quien nunca llegó a realizar un proyecto cinematográfico de los muchos que quedaron en el tintero del cineasta (*proyectos inútiles*, les llama en sus memorias). Como lo fue *una historia de amor en un vertedero de basuras de la ciudad de los ángeles* (p. 184 de "*Mi último suspiro*"), algo bello entre la escoria, que solo existió en su imaginación.

El resultado de esa mirada, penetrante y misteriosa, es el primer cine de Buñuel, el surrealista. Un cine sin tapujos ni prejuicios. Y por eso investiga el mundo reprimido del deseo, los impulsos irracionales, el hombre que se reconoce como un ser natural y que lucha por liberarse de los convencionalismos de una sociedad hipócrita. Algo que impregna su concepción futura de la narración cinematográfica. Lo que emerge, la punta del iceberg, son treinta y dos películas que constituyen la filmografía básica de Buñuel como director. Pero debajo, en la base, están también muchos proyectos fracasados, colaboraciones menos reconocidas, muchas vivencias, muchas conversaciones, amistades, vivencias... la lucha interior de un hombre algo parco o rudo, aragonés, de carácter recio pero con una sensibilidad excepcional, con una creatividad también excepcional, intuición e inteligencia muy fuera de lo común, que a muchos todavía hoy perturba y esto es lo que me parece más asombroso.

De esa mirada insatisfecha nacieron los primeros films de Buñuel. "*Un perro andaluz*" o "*La edad de oro*" se articulan como jeroglíficos en torno al enigma de sus significados latentes, del deseo de subvertir valores... Se ha dicho que en "*La edad de oro*" ya está presente todo el cine de Buñuel: es una película de rupturas y de asociaciones, que analizará exhaustivamente Javier Espada en este curso, a cuyo trabajo me remito.

El documental de *Las Hurdes* mostraba desde otra perspectiva esta mirada de Buñuel hacia los elementos ocultos de la realidad... En los melodramas mejicanos, en los que subvierte los valores tradicionales y tópicos de la cultura mexicana, se deja llevar por los instintos básicos (amores, pasiones, celos, envidias, venganzas, que todavía hoy hacen universales al culebrón televisivo...) Buñuel, ante temas extraños a su cultura o sus expectativas, lleva los temas a su terreno, al del oficio de cineasta; al del sentido lúdico que nace de la narración entendida como un juego. Juega con la incertidumbre...: pero también pone su mirada sensible en los niños marginados de "*Los olvidados*"... o en la gente humilde de la calle,

representada con toda dignidad en personajes secundarios. La apelación al sueño es siempre una apelación al misterio, a las relaciones entre la realidad empírica y la realidad onírica... *Susana* es un personaje enormemente misterioso que juega con las pasiones de los hombres y trastoca todas las relaciones: matrimonial, paterno-filial, laborales, sociales... "*Ensayo de un crimen*" es una fascinante recreación del misterio... la naturaleza es fuente del misterio... la historia, los milagros, las leyendas... la literatura... todo el fetichismo y las perversiones, las obsesiones, son potencial y esencialmente esto: misterio.

Haber perdido la guerra supuso para Buñuel haber perdido la posibilidad de regresar a casa. Sin embargo el cordón umbilical con España se mantiene: en lo espiritual, en la memoria, en las fuentes de inspiración... y también en lo material: el dinero que le envía su madre desde España más de una vez le sacó de algún apuro, como él mismo reconoció... pero esta es otra historia.

México acogió a Buñuel, allí estuvo su verdadero hogar, allí creó una familia, se atrincheró junto a sus amigos exiliados... Alejamiento esencial que convierte en naturales algunos elementos extraños, como descubrir en "*Nazarín*", un personaje galdosiano de pura cepa, tan arraigado en Castilla como Balzac en Francia o Dickens en Inglaterra, convertido en un buen pastor en tierras aztecas. Tal vez la tragedia del exilio forzó esta necesidad de establecer puentes culturales. Y sin duda también ideológicos, en una España tan distante. Cuando Buñuel regresó a España por primera vez, era aún demasiado pronto ("*Viridiana*" no podía ser digerida por el franquismo, "*Tristana*" nos remitía a otro siglo, a otra España... que por otro lado tenía mucho de la España de siempre...) Cuando regresó por segunda vez, para los homenajes, ya en la España democrática que abría los ochenta, tal vez era demasiado tarde... Su vida se apagaba y su corazón partido tenía una parte de gratitud y de calor en México. Pero el regreso a España supuso también el reencuentro con las inquietudes de su juventud, de geografía más bien francesa, a veces, como en "*Belle de tour*", o universal como lo es la "*Vía Láctea*" o el eremita de "*Simón del desierto*".

La imposibilidad, enigmática, de satisfacer un pequeño deseo está en el origen de "*El ángel exterminador*" o "*El discreto encanto de la burguesía*", personajes que se reúnen a cenar y misteriosamente quedan atrapados en su incapacidad para salir de esa situación... O a la inversa, personajes que persistentemente quieren reunirse para compartir una velada y algo extraño les impide llegar a realizar un deseo tan sencillo... "*El discreto encanto de la burguesía*" le hizo volver a Hollywood por la puerta grande. Fue un éxito surrealista, un homenaje a la incompreensión y al desconcierto, que se manifiesta a través del humor. "*El fantasma de la libertad*" responde a una búsqueda interior y, probablemente, a una estela juvenil. Es otra vez una mirada hacia dentro desde cosas de fuera, un racimo de historias donde la libertad no reina, no pasa de ser el espectro que persiguen los esclavos de la vida, de las rutinas, las ideologías y las pasiones. "*Ese oscuro objeto del deseo*", es el adiós. Una despedida que deja un poso de enorme tristeza, de decadencia, de un mundo interior que pierde vitalidad y se desvanece poquito a poco. Desde la impotencia ante la realización del deseo (tema eterno en Buñuel) lo que resulta oscuro no es la mujer condenada a su condición de objeto de la mirada masculina, sino el deseo mismo es misterioso y arrastra al hombre hacia el mundo oculto de sus pasiones. En definitiva, todo el cine de Buñuel responde al instinto básico de un depredador, de esta mirada lúcida, trascendente, penetrante, misteriosa, movida extrañamente por una fe que no encuentra religión alguna en la que satisfacerse

La mirada de Buñuel representa una permanente actitud de desafío a los esquemas convencionales. Este desafío nace de la introspección, de la investigación del mundo interior. Esa tensión interior es el escenario de la reflexión de los temas esenciales de la vida

(la fe, la religión, el deseo, la sexualidad, la muerte), los temas eternos que aparecen en todas las épocas y de todos artistas... Buñuel decía *la imaginación es libre, el hombre no*. Y se dejaba llevar... y así emergía como algo irracional el espíritu trasgresor que anida en el inconsciente y le convierte, ante millones de personas, en un ser genialmente incomprendido.

Desde joven Buñuel descubrió a Sade, otro instigador de su mirada trasgresora. Pero en sus memorias nos aclaró: *sólo hacia los 60-65 años acepté la idea de la inocencia de la imaginación*. Esta especie de sentido del pecado, que tiene raíces en la infancia, en la educación con los jesuitas, en la moral de una sociedad como él dijo, anclada a la edad media, se transforma en un sentido del placer: el placer de liberar impulsos reprimidos. Cerca del final de su vida, a punto de comenzar la última película, Buñuel declaró: *“el pensamiento que me sigue guiando a los 75 años es el mismo que me guió a los 27: es una idea de Engels: el artista describe relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido”*. ¿Hasta qué punto esta obsesiva búsqueda de libertad nos condena a una especie de esclavitud, que es la de entregarnos al ser irracional y primitivo que anida dentro de nosotros? La diosa que habita en el jardín... Sin duda Jesús Gonzalez Requena llevará a mejor puerto que yo esta reflexión; me remito, pues, a su conferencia, en este mismo curso, y a su última publicación, reseñada en la bibliografía.

4. EL CINE, INSTRUMENTO DE POESÍA

En el año 1958 Buñuel fue invitado a dar una conferencia en la Universidad de México. Buñuel, que no era muy dado a las disquisiciones teóricas, se refirió allí a su forma de entender el cine como algo que tiene mucho que ver con la poesía, con su sentido libertador del espíritu, de subversión, inconformidad, de acceso al mundo de los deseos inaccesibles... Buñuel reivindica el valor metafórico de las imágenes: frente al significado preciso y exacto de las palabras, las imágenes tienen esa capacidad de sugerir, de mostrar y de ocultar, como la luna que implícitamente muestra que tiene un lado oculto, el lenguaje del cine nace de ese misterio de establecer asociaciones entre lo que vemos y lo que ignoramos.

Es el lenguaje como expresión global, donde no existe oposición alguna entre la palabra y la imagen. Ni entre el cine y la vida, ni entre el sueño y la vigilia, ni siquiera entre la verdad de ocultar algo para no mentir, o la mentira que se encierra en ese mostrar un fragmento de realidad, ocultando el otro. La idea universal del lenguaje como un juguete al servicio de la imaginación. En su caso, también de la trasgresión. En esta conferencia Buñuel escribió, recordando palabras de Octavio Paz *«basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo»*, y yo (b) *parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el universo*. Me parece tan inteligente la brevedad de esta sentencia...

5. INQUIETUDES PERSONALES Y CIRCUNSTANCIAS

Pero más allá de intenciones y reflexiones intelectuales, poéticas, abstractas o teóricas, la obra de Buñuel es también, y sobretodo, el resultado de una vida llena de avatares. Como no podría ser de otra manera en un cineasta tan personal, su biografía nos ofrece muchas de las referencias de sus temas, sus obsesiones, su iconografía, que quedaron reflejadas en su cine. Buñuel fue siempre muy fiel a sus propias imágenes, haciendo de sus películas una especie

de proyección de su propia experiencia vital. Por eso, para interpretar a Buñuel, es ineludible repasar algunos aspectos de su biografía. Sintetizamos esta aproximación que va dirigida a los jóvenes estudiantes, en diez ideas:

1. Calanda, su pueblo natal. Su paisaje... su carácter... sus genes... desde los que se descubre la vida en lo esencial (un mundo que vive en la edad media)
2. Su mundo íntimo y personal: su padre, su madre, su familia... su mujer, sus hijos... En el seno de la familia se crea la estructura básica de su personalidad.
3. Fundamental en la estructuración de su mundo intelectual es su paso por la Residencia de Estudiantes... Privilegio de "señoritos": el privilegio de la cultura. Sea como fuere, sus amigos son siempre un referente de su vida, como lo demuestra la continua alusión a sus amigos (ausencias) en su libro de memorias.
4. París: en un determinado momento, París lo era todo para un joven que quería abrirse a la vida. París era para un artista la puerta del mundo. y en París, el éxito de la provocación: los surrealistas le acogen como uno de los suyos.
5. La Guerra Civil española. El impacto de la muerte, el horror. el dolor dejó de ser un sentimiento literario y se convirtió en una experiencia vital. Un mundo de afectos rotos, de vidas truncadas por la muerte.
6. El exilio. El desarraigo. Una herida en el corazón que se lleva en secreto, que Buñuel arrastra toda su vida. En un momento dado de sus memorias, escribe: *no puedo expresar la emoción de regresar a los lugares de mi infancia y mi juventud... simplemente, me echaba a llorar al pasar por tal o cual calle...*
7. Hollywood, ida y vuelta. El fracaso de la confrontación con las realidades y las miserias de Hollywood, donde Buñuel no encajó, pero a dónde regresó para recoger un Oscar, ya como cineasta consagrado. El paso de Buñuel por Hollywood está fielmente reflejado en el documental de Félix Cábez, que el autor nos presenta en este curso.
8. El instinto de supervivencia, que tiene un escenario: en México, país surrealista por excelencia (como dijera Bretón). Buñuel se nacionalizó para sobrevivir, como otros miles de españoles. Para Buñuel la patria y la religión son instrumentos de la hipocresía (seguramente por eso, Dalton Trumbo deseó que fuese Buñuel quien tomara el fusil de Johnny y dirigiera la célebre película basada en su novela, *Johnny cogió su fusil*).
9. El reconocimiento internacional. Nadie es profeta en su tierra y mucho menos en España. Nadie puede dudar de la españolidad de Buñuel, a pesar de lo cual Buñuel tuvo que buscar fuera todo el apoyo que España nunca le prestó. Gracias a nuestro olvido, Buñuel, tristemente, ganó universalidad.
10. El regreso a España fue también el reencuentro con su memoria. Con sus señas de identidad. En esta etapa final realizó la obra cinematográfica de mayor repercusión internacional, desde *Viridiana* y *Belle de jour* a *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad* y *Ése oscuro objeto del deseo*.

En síntesis, la obra cinematográfica responde a esta vida aventurera y a una continua adaptación a las circunstancias; desde el primer ímpetu trasgresor y surrealista, a las inquietudes, imprecisiones y búsquedas... El suyo es un cine de supervivencia, que representa a su vez la recuperación de un mundo interior... Finalmente, el último Buñuel se reinventa a sí mismo y a todo lo que representa su cine en dimensión diacrónica: como le sucede a los más grandes artistas del mundo contemporáneo, como Picasso o Dalí, Buñuel pasa de ser un artista reivindicativo o trasgresor, a acuñar un cine personal, un cine elaborado como marca de mercado.



6. CINEASTA DE OFICIO

Conviene recordar que Buñuel se formó como cineasta asistiendo a Jean Epstein, un polaco de nacimiento que ha quedado en la historia como un teórico y un clásico del cine francés. Buñuel fue su asistente en dos de los grandes éxitos de este director *Mauprat* (1926) y *La caída de la Casa Usher* (1928), ambas previas al rodaje de *Un perro andaluz*, la primera obra cinematográfica de Buñuel en la que se aprecia la asimilación de lo aprendido junto a Epstein, en los trabajos que constituyeron su verdadera escuela, en los que el joven Buñuel se formó en el oficio de cineasta.

Posteriormente, su paso por la Metro-Goldwyn-Mayer y la Paramount; su etapa, en la España Republicana, como productor y director anónimo (en Filmófono) de películas populistas; y sus muchos años en México al servicio de proyectos de bajo presupuesto, le convirtieron en cineasta de oficio, austero, eficaz en la utilización de los recursos, cuyas limitaciones espoleaban siempre su imaginación.

En sus memorias, Buñuel se refiere en diferentes ocasiones a su método de rodaje, forjado en la austeridad del cine mexicano. *Los olvidados*, la película que triunfó en Cannes y le devolvió a la órbita del cine internacional fue rodada en veintiún días y, *como en todas mis películas*, dice, *nunca he sobrepasado ni en una sola hora el plan de trabajo. Nunca he necesitado más de tres o cuatro días de montaje, debido a mi método de rodaje. Nunca he gastado más de veinte mil metros de película*. Lo cual es sencillamente asombroso y explica el prestigio de Buñuel entre los productores de sus películas. Por supuesto que esta eficacia nace del perfecto conocimiento del oficio. Pero, además, de guiones técnicos minuciosamente planificados, (como nos explicará Amparo Martínez Herranz, de la Universidad de Zaragoza, en la conferencia que imparte en este mismo curso.) También de la perfecta interacción entre el movimiento de los actores y el movimiento de la cámara (nunca debe notarse el movimiento artificial de la cámara, sino acompañar el movimiento de la escena), así como del rodaje en planos largos con movimiento interno dentro del plano (lo cual exige

una perfecta dirección de actores y un control absoluto del trabajo de puesta en escena) y de un concepto férreo de la disciplina del trabajo. Es decir, creación en Buñuel nunca significa improvisación. Lo económico y lo rentable en cine es que cada proceso se ajuste a lo específico: la fase de guión es el momento de crear sobre el papel, donde todo es factible; los ensayos sirven para marcar las pautas de la puesta en escena; el rodaje exige precisión; el montaje, tener todas las ideas muy claras... sin que ello vaya en detrimento de la creatividad, presente en todas y cada una de las fases de trabajo. En fin, el método de Buñuel es un modelo del que podrían aprender todos los jóvenes cineastas.

7. LA LITERATURA: FUENTE DE RECURSOS CINEMATOGRAFICOS

En otro orden de cosas, es también preciso recordar que antes de dedicarse al cine Buñuel estudió Filosofía y Letras en Madrid, Universidad Complutense (terminó en 1924) e hizo sus pinitos literarios, fundamentalmente de la etapa comprendida entre 1923 y 1929. Buñuel nos dejó una buena colección de escritos, algunos de los cuales aparecieron en revistas de la época como "Ultra" y "Horizonte", además de un libro inédito que se titulaba "*Un perro andaluz*" que nada tiene que ver con su posterior película, y en fin, poemas, cuentos, críticas y escritos diversos, todos ellos recopilados y bien estudiados por Sánchez Vidal.

Pero Buñuel siempre se consideró ágrafo, e incluso perezoso para al escritura, a pesar de su oficio de guionista y de estar considerado como un gran adaptador de obras literarias para el cine... Creo que, sobre todo, Buñuel fue un ávido lector y que esto quedó muy bien reflejado en su cine, no sólo por la huella de los grandes autores clásicos (como Galdós, Quevedo, la novela picaresca...) sino también por el gran interés que el cine de Buñuel ha despertado entre importantes autores de nuestro siglo que, como señala Victor Fuentes, no sólo han escrito sobre él sino que han establecido un diálogo intertextual con su obra. En este sentido, Victor Fuentes señala a Henry Miller, André Breton, Péro, Octavio Paz. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Meter Weis... Esta intertextualidad es posible por la sintonía entre el universo literario y el universo fílmico de Buñuel, como han señalado, además del citado Victor Fuentes, las numerosas personas han estudiado con mayor profundidad la obra literaria y el influjo de la literatura en el cine de Buñuel, entre ellos, Juan Francisco Aranda, Agustín Sánchez Vidal, Antonio Lara, Antonio Monegal, o Arantxa Aguirre, presente en este curso, cuya conferencia sobre el influjo de Galdós en el cine de Buñuel es un excelente ejemplo de esta raíz literaria. A la cual, nuevamente, me remito.

8. LA MIRADA INTERIOR

Me gustaría llamar también vuestra atención sobre la cronología del cine de Buñuel. Sobre el impacto de una obra juvenil y combativa, a la que suceden muchos años de lucha y formación en la austeridad y las limitaciones del cine mexicano; y una época posterior de reconocimiento y proyección internacional, que corresponde a un Buñuel sexagenario. Esto es determinante para lo que podemos llamar la mirada interior. La mayor parte de su obra de mayor proyección internacional es la obra de un hombre de edad avanzada, que no mira hacia atrás en la vida, sino que más bien mira hacia adentro. Como Unamuno.

Buñuel hace *Viridiana* a los 61 años, *Belle de jour* con cerca de 70, que es la edad que tiene cuando hace *Tristana*; ha cumplido 72 años cuando rueda *El discreto encanto de la burguesía*, con la que ganó el Oscar de Hollywood, que precede a *El fantasma de la libertad*. En su despedida, con *Ese oscuro objeto del deseo*, Buñuel está a punto de ser

octogenario. Quiere esto decir que su cine triunfante, por así decirlo, es una mirada que está de vuelta de muchas cosas: la mirada madura, una mirada de regreso (regreso a España, pero regreso también a su juventud, a sus raíces), una mirada en la que se hace presente la idea de la muerte como un regreso. Ha sido muy repetida la broma final de sus memorias, en las que anuncia su intención de salir de la tumba cada diez años para comprar los periódicos y seguir al tanto de las cosas que pasan en el mundo, pero a mí me parece que detrás de esas bromas siempre había una profunda reflexión previa, a veces también jocosa, como la que aparece un par de páginas antes, en sus memorias... *Hace tiempo que el pensamiento de la muerte me es familiar. Desde los esqueletos paseados por las calles de Calanda en las procesiones de Semana Santa la muerte forma parte de mi vida. Nunca he querido ignorarla, negarla. Pero no hay gran cosa que decir de la muerte cuando se es ateo como yo. Habrá que morir con el misterio (...) A veces, por simple afán de distracción, pienso en nuestro viejo infierno (...) Me veo flotando en la oscuridad eterna, con mi cuerpo con todas mis fibras que serán necesarias para la resurrección final. De pronto, otro cuerpo choca conmigo en los espacios infernales. Se trata de un siamés muerto al caer de un cocotero hace dos mil años. Se aleja en las tinieblas. Transcurren millones de años y siento otro golpe en la espalda. Es una cantinera de Napoleón. Y así sucesivamente. Me dejo llevar durante unos momentos por las angustiosas tinieblas de este nuevo infierno y, luego, vuelvo a la tierra donde estoy todavía.* Que nadie se confunda, que la metafísica, en Buñuel, donde mejor se manifiesta es en la broma.

9. TRES IDEAS MÁS PARA ABRIR EL CURSO: TRADICIÓN, MUJER Y MISTERIO.

Finalmente, ya que el tiempo obliga en la vida, en la docencia y en las películas, a veces nos cae encima como una losa y nos obliga a precipitar los desenlaces, quisiera resumir, en tres ideas, algunos caminos más por lo que abrir esta exploración sobre la obra de Buñuel, que no nace aquí de la aspiración de un congreso científico sino del intento de acercamiento a la mirada de los jóvenes, propia de un curso de verano, como el que aquí se presenta. En primer lugar, el ejemplo de Buñuel hace válida la máxima de Eugenio D'Ors: *todo lo que no es tradición es plagio*. Me refiero a su curiosidad innata, que le lleva a estudiar las tradiciones, la historia, las ciencias, la literatura, para llevarlas al ámbito de la creación, donde fue pionero en casi todas las cosas que hizo: desde el cine surrealista, pero también el documental realista o de impacto social, ya sea testimonial como en las *Hurdes*, o a través de la ficción, como en *Los olvidados*; la trasgresión de todos los convencionalismos, ya sean los de Hollywood o los del cine mexicano; el uso de recursos técnicos, como sacar a escena la voz interior de los personajes, cuyos pensamientos formaban parte del diálogo de las películas; ni que decir de la incorporación de los sueños como algo natural a la vida y a las películas, los ámbitos oníricos como la actualización de simbolismos culturales, milagros, fetiches, santos, iconografías, etc... La exploración de los mundos de Sade... o el uso del cine como reflexión o como expresión de un debate metafísico, que es lo que hay detrás de películas como *Simón del desierto*, *La Vía Láctea*, o *El fantasma de la libertad*...

Singularmente, uno de los ejes de su cine es la mujer. La mujer, objeto del oscuro deseo. La mujer está en el origen de la vida... y a lo largo de ella, como objeto de los más oscuros deseos, como manifestación de todas las contradicciones irracionales en torno al mundo del deseo. Me gustaría recordar dos escenas, que abren y cierran la filmografía de Buñuel. Me refiero a la escena de la Hilandera de *Un chien andalou*, que abre su filmografía. Y, nuevamente, a la escena de la Hilandera que cierra y pone desenlace a su película postrera, y diríamos que a todo su cine, en *Ese oscuro objeto del deseo*.



“Un chien andalou” (1929)



“La encajera” de Vermeer (1669)



“Ese oscuro objeto del deseo” (1977)

Ambas escenas creo que pueden relacionarse, además de por la referencia a “La encajera” de Vermeer, memoria recurrente de la figura de la madre, y a través de ella a una especie de sublimación de la imagen de la mujer y del propio concepto del amor. Este parece quedar expresado en un texto, una vez más extraído de sus memorias: *En la época de nuestra juventud el amor nos parecía un sentimiento poderoso, capaz de transformar una vida. El deseo sexual, que le era inseparable, se acompaña de un espíritu de aproximación, de conquista y de participación que debería elevarnos por encima de lo meramente material y hacernos capaces de grandes cosas. Una de las encuestas surrealistas más célebres comenzaba con esta pregunta: ¿Qué esperanza `pone usted en el amor? Yo respondí: si amo, toda la esperanza. Si no amo, ninguna. Amar nos parecía indispensable para la vida, para toda acción, para todo pensamiento, para toda búsqueda. Hoy, si he de dar crédito a lo que me dicen, ocurre con el amor como con la fe en Dios. Tiene tendencia a*

desaparecer, al menos en ciertos medios. Se le suele considerar como un fenómeno histórico, como una ilusión cultural. Se le estudia, se le analiza y si es posible se le cura. Yo protesto. No hemos sido víctimas de una ilusión. Aunque a veces nos resulte difícil de creer, hemos amado verdaderamente.

En fin, hemos especulado sobre algunas claves, a partir de su aceptación o su negación, pero nos quedaría por decir algo sobre la forma de elaborar la incertidumbre, característica de su cine: el enigma, el misterio que no es sino una forma de construir y de elaborar los guiones de las películas. Trabajar la incertidumbre, en lugar de trabajar exclusivamente sobre la información, es el sello característico de Buñuel guionista desde sus orígenes, pero también, especialmente, cuando trabaja al lado de su último co-guionista, Jean-Claude Carrière.

Así lo manifiesta cuando se refiere a su guión ideal (...arrancar^á de un punto de partida anodino, banal. Por ejemplo, un mendigo atraviesa la calle. Una mano que asoma por la portezuela abierta de un lujoso automóvil arroja la mitad de un habano. El mendigo se detiene bruscamente para recoger el cigarrillo. Otro automóvil le arrolla y le mata. A partir de este incidente se pueden formular una serie indefinida de interrogantes ¿Por qué se han encontrado el mendigo y el cigarrillo? ¿Qué hacía el mendigo en esta calle?... Nos hallaremos ante encrucijadas, que conducirán a otras...)

Una forma de construir que hace de la casualidad histórica una metodología, directamente tomada de la vida. Misterio en estado puro, nunca mejor simbolizado que en la célebre cajita de Severine, de la película *Belle de jour*, cuyo contenido nunca llega a desvelarse a los ojos del espectador, representando así el elemento esencial de la vida y del cine, el misterio mismo, que nace del desconocimiento, de la desinformación y de la libertad de imaginar. Pero hay muchísimos más ejemplos: en una metodología de creación en la que prevalece la subjetivación, la intuición del artista representa una forma de apelación al inconsciente y, por tanto, a la indefinición, a la incertidumbre y al misterio que envuelve a todo el universo de lo onírico. En el catálogo de las obsesiones de Buñuel encontraríamos, pues, esos ejemplos.

10. PRODUCTO DE LA RAZÓN Y DE LA IMAGINACIÓN.

Para terminar, quisiera recordar que Buñuel inicia sus memorias con una alusión a su madre, la cual, en los últimos diez años de su vida, fue perdiendo progresivamente la memoria. Cuando, con más de ochenta años, Buñuel redacta junto a Carrière sus memorias, él mismo sufre ese cierto desgaste propio de la edad, que le lleva a esta reflexión: *hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sólo sea a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Ir perdiendo la memoria poco a poco es una forma de ir perdiendo la vida poco a poco.*

La memoria es algo así como el manual de su uso de la vida y en tal sentido, la pervivencia de Buñuel es importante porque hoy la imaginación ha sido relegada a un papel subsidiario. Se refugia en el cine o en la literatura, pero estos medios están fuertemente controlados por las instituciones culturales. No obstante, constatemos que hoy como siempre sigue existiendo la necesidad de dar rienda suelta a la imaginación y sólo esto puede explicar que a pesar de todos los cambios, como en todas las culturas y en todas las épocas, consumimos más que nunca horas y horas de productos de ficción (en libros, en salas o en las pequeñas pantallas del televisor)

Quienes se pretenden dotados del saber científico han relegado o desatendido el papel de la imaginación y la existencia del inconsciente, tal vez porque no pueden interpretarlo. Así hemos hecho de la subjetividad el principal enemigo del conocimiento. Pero nunca como hoy ha estado tan presente la idea del panóptico de Jeremías Benthan o la del *Big Brother*; vivimos atrapados en la sensación de que alguien desde algún lugar vigila nuestros actos, reduciéndonos al papel de autómatas, como si no se esperase de nosotros otra cosa que corroborar el guión. Ejemplos como el de Buñuel, nos gusten más o nos gusten menos algunas de sus películas, sirven para recordar en él al hombre que crece en sus sueños y en sus contradicciones, que no vuelve la cara a sus impulsos irracionales, sino que se muestra como es: producto de la razón y de la imaginación, producto de la experiencia, de la memoria fértil y del deseo.

Aunque sólo fuera por esto, merecería la pena mantener vivo su recuerdo.

Muchas gracias.

Nota:

Todas las citas pertenecen al libro de memorias (Buñuel/Carrière) "*Mi último suspiro*", Plaza&Janés, Barcelona-París, 1982.