

## Introducción

Este libro es fruto de las jornadas interculturales entre investigadores hispanos y germanos celebrado en la Universidad de Heidelberg con motivo del 25 aniversario de la muerte del director de cine aragonés Luis Buñuel. Sus contribuciones que abordan su obra cinematográfica, o una parte de la misma, en algunos casos como una unidad acabada incidiendo en otros en las diferentes etapas de su creación, acercan al lector al apasionante mundo buñueliano en continua tensión entre una crítica a las injusticias sociales y una representación del misterioso funcionamiento de la psique humana al tiempo que enriquecen su mirada de cara a una posterior lectura de sus películas. En los últimos años se han recogido cada vez más en una publicación las aportaciones desarrolladas inicialmente a modo de conferencia para un congreso monográfico sobre Luis Buñuel. Este espacio tiene la ventaja de convocar a los especialistas al diálogo motivando a un discurso vivo.

En un primer momento Román Gubern se encarga de establecer una clasificación del conjunto de su obra en función a tres patrones de composición artística: el cine de poesía, el de realismo social y el cine popular “antiartístico” y de trazar una trayectoria profesional del autor con diferentes etapas vinculadas a las circunstancias históricas y políticas y de producción cinematográfica del país de residencia en que se hallara: España, Francia, EE.UU. y México, señalando su militancia política de 1932 a 1938 en el Partido Comunista Español bajo cuya influencia debe realizarse la interpretación de *Las Hurdes*, *Espagne 36* y *Espagne 37*, y más adelante, *Los olvidados*. Además, destaca su legado directo a la historia del cine y realiza una enumeración de las referencias que se le hacen e inspiraciones por él suscitadas en múltiples y notables directores de cine europeos.

A continuación, viene un grupo de tres artículos dedicados al estudio de un único film en particular, a saber, *Un chien andalou*, *Nazarín* y *Los olvidados* respectivamente. En el primero, Javier Herrera lleva a cabo un análisis riguroso del prólogo de la cinta poniendo de relieve el vínculo entre el arte cinematográfico y la pintura y afirmando con ello la aportación esencial de Salvador Dalí a dicha obra. Para empezar, descubre diversos términos técnicos y actitudes pictóricas en el prólogo del guión que toman como referencia la tradición del autorretrato del artista en la pintura quien aparece preparando sus utensilios y llevando al lienzo su modelo, así como Bu-

ñuel afila la navaja en el procedimiento *découpage* antes de cortar la realidad para representarla. Entonces, Buñuel interioriza a la musa de un lado mirando al cielo en un gesto centenario con el que se viene, no sólo representando la inspiración del poeta a través del que se expresa la divinidad, sino también imitando su meditación sobre el objeto a pintar, y del otro, inspirándola con los aromas procedentes de sustancias dionisíacas que procuran un estado de embriaguez que desde los griegos se parangona con el del poeta en trance. No obstante, lo que en esta serie debería simbolizar el corte en un primer plano, i.e., la ejecución mimética de la obra, pasa a ser un acto de protesta hacia la concepción poética del arte naturalista que había impregnado al cine en sus orígenes. Con esta escisión y pérdida transitoria de la facultad de la visión, Buñuel y Dalí se proponen limpiar al ojo, a la percepción visual, de los vicios del realismo para, posteriormente, adentrarse en el oscuro terreno de lo onírico, de la realidad última y verdadera, de los deseos e instintos desprovista de toda apariencia.

Por su parte, Amparo Martínez realiza un análisis minucioso del proceso creativo del film *Nazarín* del año 1959 centrando su atención en las dos versiones existentes del guión comparándolas entre sí. En un ejercicio de observación de la primera versión y la definitiva constata y comenta las modificaciones llevadas a cabo según sean éstas de incorporación, de cambio o supresión de algún elemento o rasgo en lo pertinente a los diálogos, para aproximar el español a la variante mexicana, perfilar algún personaje o temática que se quiso poner en más relieve, como, por ejemplo, los infortunios de la virtud; al sonido y a la composición de ciertas imágenes y planos, como en el caso de la secuencia de la niña moribunda, en la que se integraron amuletos y rituales cuidadosamente en vistas a criticar ciertas prácticas religiosas vacías. También destaca la omisión de algunos planos, incluso secuencias completas con el fin en algunos casos de no detener el curso de la acción y, en otros, obedeciendo a criterios económicos de producción. Este procedimiento de comparación permite, a su vez, mostrar el desarrollo de la gestación de la obra en las etapas de la preparación del rodaje, del rodaje mismo y montaje. Es preciso reparar en que en la primera de ellas se advierte un giro en la concepción y ejecución cinematográficas en el conjunto de su obra a partir de *Nazarín* como consecuencia de los avances técnicos de la época y de su labor conjunta con el autor Julio Alejandro y que tiene que ver con una redacción de los guiones más orientada a las unidades y ciclos dramáticos que a establecer en un primer momento una división técnica exacta de los planos con el propósito de otorgar al momento del rodaje cierta capacidad creativa y aprovechar mejor sus posibilidades.

En 1950 se había estrenado *Los olvidados*, otro film de la época mexicana al que se le otorgará 53 años más tarde la consideración de patrimonio nacional por la Unesco en honor al nuevo tratamiento de la problemática social de las clases más desfavorecidas residentes en los suburbios de la ciudad de México. La investigadora Julia Tuñón inicia el estudio de esta obra contextualizándola tanto en la cosmovisión buñueliana de naturaleza surrealista que asevera el orden poético del inconsciente y que, al mismo tiempo, se fundamenta en el compromiso social, como en el cine mexicano contemporáneo, más concretamente, en el género del melodrama con el que la película dialoga para superar sus estructuras. Más adelante, se plantea el papel de la figura paterna en función a un detalle incluido en el guión pero que no llegará a filmarse por el que la madre de Pedro, el niño protagonista, retiraría un sombrero de copa magnífico de su cocina sin que, no obstante, hubiera alguna alusión al personaje masculino que lo portara. Se lleva a cabo, a su vez, una reflexión acerca de la representación familiar en el cine mexicano de los años cuarenta destinado a los sectores populares, especialmente, a los de las grandes urbes que procedían en gran medida de la provincia y cuya incorporación en el modelo familiar industrial en alza se perseguía. Dicho modelo consta de un padre proveedor, una madre nutricia y los niños y promociona la familia en su función de instancia mediadora entre el individuo y la sociedad y en tanto institución que ampara, protege y fortalece a quienes la integran, especialmente a los niños, en gran medida por la falta de cobertura social estatal. Sin embargo, debido a que las clases bajas consumidoras de este cine no lograban encarnar dicho ideal, estas películas conseguían conectar con su público incluyendo momentos comunes de la realidad familiar y entrando en contradicción y, por lo mismo, destruyendo el ideal a transmitir. En Buñuel, la ausencia de la estructura familiar y el desamparo de los niños es el alma de una historia que avanza con rapidez a la aniquilación de sus personajes y que renuncia en un acto pedagógico a complacer al público. ¿Cabría, pues, en esta cinta siquiera una vislumbre de esperanza a la figura paterna por medio de un sombrero de copa?

Los tres textos siguientes se centran en aspectos concretos de la obra de Luis Buñuel, desde la evolución de la representación y concepción de la infancia a lo largo de toda su filmografía, al tratamiento del cambio social llevado a cabo a través del género cinematográfico *road movie* y, finalmente, a las diferentes etapas de su posicionamiento político en los momentos de gran tensión política mundial del siglo XX. La exposición del profesor Ralf Junkerjürgen trata de un fenómeno histórico-social que ocupó uno de los focos del discurso filosófico, ideológico y estético (Freud, Breton) del

siglo XX y que atraviesa la obra del director aragonés, a saber, la infancia y la juventud y su conflicto con la autoridad patriarcal amparada en el cristianismo. Exceptuando *Las Hurdes*, obra que relata la miseria del pueblo que documentaliza, alguna de cuyas escenas está dedicada a los niños también afectados por ella, y que Buñuel utilizó de propaganda política a favor de la República, el tratamiento buñueliano de la niñez no se lleva a cabo desde una perspectiva ideológica. En efecto, lo que persigue con este tema, que aborda tomando por fundamento la novela del Marqués de Sade *Los 120 días de Sodoma*, es, ante todo, expresar el abuso que sufren los menores por parte de los poderosos quienes desposeídos de una idea moral, teológica y de justicia emprenden una nueva visión radical hacia el prójimo convirtiéndolo en un objeto. Esta problemática aparece en numerosas películas a modo de anécdota e incluso, como en el caso de *Subida al cielo*, como hilo conductor de la trama. Adquiere protagonismo en la obra *The Young One* en la que la adolescente Evvie, que habita en una isla y que, por lo tanto, está apartada de la civilización, es violada por su tutor sin que ella tenga conciencia de lo que le está ocurriendo. Por su proximidad, la pederastia es puesta en relación con el racismo sufrido por el coprotagonista de origen africano Traver que logra alcanzar la isla después de haber huido de la ciudad por habersele inculcado de violación habiéndose negado en realidad a complacer los deseos de la mujer blanca que le acusa. En otras de sus películas, se plantea la infancia y sus experiencias traumáticas como origen de posteriores perversiones, cuyo análisis y estructuras son, sin embargo, el motivo central del argumento, quedando relegada su raíz a una explicación fugaz en unos segundos de cinta. Así sucede en *Belle de jour* y en *Ensayo de un crimen*. Finalmente, Buñuel termina dedicando algunas de sus últimas películas, como *Tristana* o *Cet obscur objet du désir* a los procesos psicoanalíticos y al deseo de los poderosos y autoritarios pederastas, que, unidos ahora a adolescentes más que a niños, se ven envueltos, al extraviarse en los laberintos de su propia pasión, en una situación conflictiva con las jovencitas, quienes toman conciencia de su rol y de sus privilegios. En conclusión, se puede establecer una evolución de la obra de Buñuel a partir de la constante temática de los niños y de su abuso.

Burkhard Pohl se ocupa en su artículo del género *road movie* en el período mexicano de Buñuel poniendo especial énfasis en el contexto sociológico e ideológico. La característica más singular de este género es su vínculo inmediato con la conyuntura social de una nación en tiempos de crisis y de cambios. En tales circunstancias, el viaje se ofrece como elemento idóneo para expresar la búsqueda de una nueva identidad y de un futuro incierto situado en terreno salvaje en contraste con la civilización

que se pretende abandonar. En *Subida al cielo* del año 1953 el viaje en autobús motivado por un asunto familiar atraviesa el mundo mexicano de provincias y pone de relieve con múltiples alusiones a la situación sociopolítica y económica del país a comienzos de los cincuenta la discontinuidad entre el fenómeno infraestructural en tanto fundamento para una expansión de la modernidad e industrialización y la tradición característica de los pueblos. Así, cabe mencionar como ejemplo cómico la subida al autobús de paisanos portando cabras en sus brazos o la dificultad del vehículo frente a un río a cuyas orillas ha finalizado el trazado de la vía. Un año más tarde saldrá a la luz *La ilusión viaja en tranvía*, donde, en esta ocasión, el viaje protagonizado por la clase obrera tiene un carácter exclusivamente urbano. El tranvía debe ser retirado de la circulación poniendo en peligro los puestos de trabajo de los héroes de la historia. En consecuencia toman la resolución de apoderarse del tranvía durante la noche y se verán obligados debido a diversas paradas forzosas durante el trayecto a seguir un día más en servicio. Esta apropiación, que representa, por lo tanto, un cambio breve de los papeles sociales, es puesta en escena, a su vez, a modo festivo siendo acompañado el viaje gratuito con música y viandas. Ahora en la urbe no se da un espacio de comunicación entre las clases sociales como ocurría en *Subida al cielo*, sino que más bien queda sentenciada la ruptura de las mismas dando lugar a un discurso más crítico y pedagógico donde se exponen las causas y consecuencias de la discrepancia económica entre empresarios y asalariados en el México de la época y su subordinación a los Estados Unidos. Finalmente, el autor hace un recorrido por la cinematografía posterior a Buñuel de América Latina demostrando la influencia patente del aragonés en diversos filmes y el vigor y el éxito del género *road movie*.

Wolfgang Martin Hamdorf realiza un trabajo de investigación para en la medida de lo posible reconstruir la etapa cinematográfica de Buñuel al servicio del bando republicano durante la Guerra Civil Española. Con el propósito de atraer la atención y buscar el apoyo internacional de los países democráticos de occidente, el gobierno de la República puso en marcha una campaña de propaganda basada sobre todo en la producción y distribución de films que hiciera llegar al extranjero la idea de que bajo sus filas, omitiendo intencionadamente el hecho de la dispersión ideológica de los distintos grupos de la izquierda, se estaba llevando a cabo una lucha por los ideales de la democracia, que el bando nacionalista aspiraba a destruir en favor de un régimen fascista. En este contexto, el documental *Las Hurdes*, tras haber sido prohibido por la República originariamente, se empleó más adelante para inculpar al bando enemigo de la miseria de los campesinos españoles. Con todo, el artículo se centra en seguir el rastro de los restos,

en una parte desaparecidos a causa del desorden provocado durante la II Guerra Mundial y también por motivos ideológicos, de los documentales *Espagne 36* y *Espagne 37* atribuidos a Buñuel, que montados con materiales procedentes de varias fuentes servían para poner al corriente a franceses e ingleses de las hazañas de los republicanos durante esos dos años de Guerra Civil.

Finalmente, viene un tercer bloque que revela la influencia de Buñuel en Lorca, Saura y David Lynch. Alfonso Puyal profundiza en la relación artística entre el cineasta Luis Buñuel y el poeta García Lorca teniéndola por el origen de la confluencia de estas dos orientaciones estéticas en ambos autores. Su correspondencia epistolar en los años precedentes al rodaje de *Un chien andalou* pone de manifiesto el interés del primero en concebir una película en colaboración con el granadino del que espera que le escriba el guión. Con el transcurso del tiempo, Buñuel se va impregnando cada vez más de las ideas surrealistas, mientras Lorca, si bien sigue los pasos de este movimiento, prefiere mantenerse distante. Más adelante, y en vista a la falta de una respuesta a numerosas peticiones del cineasta, éste terminará por llevar adelante su primer trabajo con el también surrealista Salvador Dalí. Una vez estrenada la película, Lorca se siente aludido por el título y la crítica con mordacidad. Entonces, durante su estancia en Nueva York redactará el guión *Viaje a la luna*, tras un largo bagaje cinematográfico, pues Lorca conocía las diferentes corrientes del cine mudo procedentes de la Unión Soviética, de Estados Unidos y de Francia y estaba habituado a la incorporación de reflexiones cinematográficas en los círculos literarios de los que él era asiduo. Este texto debe ser contemplado como una prolongación cinematográfica de su poesía, lo que permite, por otro lado, una lectura poética del mismo. Las afinidades entre ambos guiones son obvias y han sido reiteradamente estudiadas, no obstante, mientras Buñuel abandona la poesía para dedicarse al cine proponiéndose junto con Dalí un film poemático, Lorca logra un poema cinemático en el que los versos además de contener imágenes segmentan los planos.

Por su parte, el ensayo de Hanno Ehrlicher se centra en la relación filial entre Luis Buñuel y Carlos Saura y en el papel que las circunstancias político-sociales durante la dictadura y, más tarde, ya en la democracia desempeñaron en este parentesco artístico. Para ello, se sirve en un primer momento de la comparación entre la película de Buñuel *L'âge d'or* y *La caza* de Saura recurriendo en su análisis al fenómeno psicoanalítico de cripta. La cripta es un espacio al que va a parar aquello cuya desaparición real o ficticia no es tenida por tal debido a su descrédito social y, por tanto, no hay lugar para una ceremonia pública o un consuelo renovador. Durante la

dictadura, especialmente en sus inicios, se procuró la trascendencia de la idea de una España uniforme y harmónica según los cánones del bando nacional omitiendo, reprimiendo o forzando al olvido todo lo que simplemente se apartara de esta idea. Bajo estas condiciones a Saura se le ocurre en *La caza* recuperar a Buñuel de este estado inexistencial a través de una serie de alusiones a *L'âge d'or*. Es evidente que las referencias a Buñuel sólo podían operar en la historia de forma oblicua, siéndoles atribuidas no obstante y precisamente por ello el papel fundamental de centro estructurador de la trama. Con el paso a una relación manifiesta de ambos directores en *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, la temática de la Guerra Civil se hace explícita pero al mismo tiempo menos relevante ya que ha pasado a convertirse en anécdota. “La cueva en la que culmina el ‘enigma’ de la *Mesa del rey Salomón* no guarda objetos libidinosos perdidos, sino un flujo de imágenes en el que se fusiona historia y ficción. Más que de un lugar intrapsíquico oculto habitado por fantasmas, se trata de una cueva platónica donde se pone de manifiesto la capacidad de fascinación de los simulacros cinematográficos más allá de la verdad histórica”.

En la medida que a *Un chien andalou* se le ha venido considerando como el primer film surrealista, el examen de su estructura filmica permitirá dar con los fundamentos de un género que no por poco explorado ha perdido su vigencia. Sus dos autores, inmersos en las corrientes artísticas de la época que concebían la creación como un acto de rebeldía a la mimesis naturalista y, por ende, al recurso de la identificación característico de la experiencia estética, renuncian a su intención de exponer las categorías del conocimiento empírico interesándose en su lugar en el funcionamiento del inconsciente, es decir, de aquel substrato oculto y misterioso que tiembla bajo la realidad de lo manifiesto. En su andadura recogen los principios del trabajo del sueño del pensador austriaco Sigmund Freud cuya ordenación en el sistema de la ontología de lo inconsciente origina la trama de un poema que se escapa al reino de la razón y, en consecuencia, a los hábitos de la inteligibilidad del espectador. De este paradigma surrealista participan, como se podrá comprobar en el ensayo de Patricia Cavielles, una a una las partes constitutivas de la película de David Lynch *Mulholland Drive*. Así, el prólogo de ambas de índole metaficcional anuncia un corte con el modo establecido de creación artística, mientras que el cuerpo de la historia, que tiene por centro al sueño y, por extensión, a la razón de su ser, es decir, a su actividad que consiste en la realización de los deseos frustrados pero latentes que trabajan en la psique humana, avanza imitando sus diversos mecanismos como los de desplazamiento y condensación, así como su empleo de lo grotesco y de los símbolos, bajo los cuales se verán sometidas todas

las partes del sueño con el fin de restarles credibilidad para facilitar su acceso a la representación ya que de otro modo permanecerían escondidos por su vínculo directo con el deseo aunque en actividad desestimado por el individuo por razones morales o cívicas. También contribuye a otorgar apariencia surrealista el manejo adecuado del espacio y del tiempo, pudiendo este último desdoblarse en un tiempo poetológico, contingente y psicológico. Por último, conviene detenerse en la reflexión de los autores sobre el fenómeno de la identidad que tratado desde la lógica surrealista deja de ser una verdad lógica para pasar a ser una mera convención y de su devenir en identificación y metamorfosis que obedecen asimismo a la función ya mencionada del sueño de llevar a término la realización del deseo.

***Patricia Cavielles García***