

Más allá de los tópicos sobre el cine de Buñuel que parecen haber entrado a formar parte indeleble de nuestro acervo común, Román Gubern –teórico e historiador de los medios de comunicación y, especialmente, del cine, al que ha dedicado más de veinte libros– y Jenaro Talens –poeta, traductor y autor de numerosos ensayos de teoría literaria y fílmica–, apuntan en esta conversación distintos rasgos de la obra del cineasta aragonés que permiten contemplarla –y utilizarla, como reivindica Talens– bajo otra luz.

el apasionado llamamiento al crimen de Luis Buñuel

COLOQUIO GUBERN · TALENS

FOTOGRAFÍAS CORTESÍA DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

SU REALISMO

JENARO TALENS

En la escena que abre *Los cuernos de don Friolera*, el valleinclanesco don Estrafalarario aboga por un arte capaz de ver el mundo desde la otra orilla, con el mismo sarcasmo y escepticismo con que los muertos deben mirar la pedante insignificancia de los vivos. Pocas veces, si exceptuamos al propio don Ramón, esta máxima ha servido para articular un dispositivo artístico con tanto rigor como en el caso de Luis Buñuel, quien incluso alude de forma explícita a ella en las últimas líneas de su autobiografía, *Le dernier soupir*:

Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba.

En efecto, desde *Un chien andalou* hasta *Cet obscur objet de désir*, y durante casi medio siglo, sus películas buscaron, con una constancia y radicalidad admirables, poner en cuestión no sólo el propio dispositivo cinematográfico –la escenificación de una mirada supuestamente neutra y objetiva–, sino la lógica incoherente que el imperalismo de la razón impuesta sobre lo real. Esta constancia se ha solidado definir en términos de fidelidad a sus inicios surrealistas, dando por sentada la adscripción de su trabajo a un universo teórico y normativo con el que, sin embargo, en mi opinión, sólo tangencial y efímeramente conectó, y

Luis Buñuel, años 20





Homenaje al pintor Hernando Viñes. De pie (de izda a dcha): José Caballero, Eduardo Ugarte, Eva Thais, Adolfo Salazar, Alfonso Buñuel, Federico García Lorca, Juan Vicens, Luis Buñuel, Lupe Condoy, Acacio Cotapos, Rafael Alberti, Guillermo de la Torre, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Rafael Sánchez Ventura, María A. Agenaar Volgelzanz, Honorio Condoy. Sentados: Alberto Sánchez, Delia del Carril, Pilar Bayona, Hernando Viñes, Lulú Jourdan, María Teresa León, Gustavo Durán, Sra. De Dorronsoro. Primera fila: Domingo Pruna, Hortelano, Pepín Bello y Santiago Ontañón. Madrid, mayo de 1936

más por razones de simpatía personal que por verdadera asunción de sus principios.

ROMÁN GUBERN

Las ambigüedades y las polisemias saltan enseguida en la obra de Buñuel. Tal vez porque su obra amalgama los dos grandes vectores fundacionales de la historia del cine: el realista de Lumière y el onírico de Méliès. En ese sentido, dentro de su filmografía se pueden detectar tres vetas: el cine-poesía, que correspondería al vector onírico y se inicia con *Un chien andalou*; el realismo social, que empieza con *Tierra sin pan* y tiene su secuela en *Los olvidados* y, finalmente, lo que él denominaba cine antiartístico, que se correspondería con un cine comercial para el gran público, según el modelo de Hollywood. Es verdad que esta clasificación se presta a confusiones. Por ejemplo, una persona tan brillante y tan inteligente como Jean Vigo, en una conferencia pronunciada en Niza en septiembre de 1930, titulada «Vers un cinéma social», consideró *Un chien andalou* como una obra maestra del cine social.

JENARO TALENS

Creo que existe una explícita unidad a lo largo de su carrera como cineasta; una unidad que permite estudiar desde perspectivas similares sus tres películas iniciales y otras tan aparentemente distintas como *Los olvidados* y *El ángel exterminador*, *Cela s'appelle l'aurore* y *Simón del desierto*. Esa unidad se fundamenta en su específica concepción del realismo, que ha hecho

que, casi siempre, sus películas se hayan resistido a todo intento de aproximación explicativa que no asuma como hipótesis de partida que los genios hacen genialidades y que eso no puede explicarse más allá de su mera constatación. Esa especie de santificación laica hace que, como a todos los santos, se les ponga en una hornacina y se les rece o se les adore, pero no se les utilice. San Buñuel puede así pasar al santoral del siglo xx sin crear problemas. A mí me parece, sin embargo, que su objetivo era crearlos, es decir, plantear preguntas, no dar respuestas y, en ese orden de cosas, sus películas siguen siendo importantes, no tanto por lo que tienen de «arte», sino, al contrario, por lo que implican de puesta en cuestión sistemática de la lógica que subyace a lo que conocemos como «arte».

Lo «real» es siempre inexplicable. Y no es que lo que llamamos «realidad» sí lo sea, sino que ha sido previamente construida ya como una explicación. Cada fragmento posee su lógica y su función porque ocupa un lugar asignado para que lo caótico cotidiano funcione como un todo armónico. Nada más falso que el realismo, en su sentido tradicional. Buñuel asumió este principio desde sus inicios y sistemáticamente lo negó como dispositivo en todas y cada una de sus películas, incluso en la más «documental» de todas, *Las Hurdes*. La lógica del pesimista es la convencionalidad; la del terrorista trágico que fue Buñuel, es el absurdo. La gran lección que nos legó fue la de obligarnos a asumir esta verdad. Sus películas son el espléndido testimonio de

un *tour de force*: un realismo que no refleje redundantemente la realidad, sino que exprese simbólicamente lo real.

ROMÁN GUBERN

Volviendo al tema que planteabas de lo real en Buñuel, hay que tener en cuenta que sus películas «documentales» no lo eran nunca literalmente; eran puestas en escena, como él mismo explicó en muchas ocasiones. Cuando Buñuel llega a Las Hurdes, por ejemplo, toma notas de lo que ve y después lo escenifica para rodarlo, con ensayos e indicaciones a sus protagonistas. Es algo que ya hizo en 1922 Flaherty con *Nanook, el esquimal*. El cine documental es, a menudo, una puesta en escena que imita hechos auténticos, por lo que su estatuto ontológico resulta bastante ambiguo. Hay una larga tradición a este respecto en el género documental, incluso en los documentales de guerra. Recuerdo que, la primera vez que leí, en los años cincuenta, a Joris Ivens aconsejar que, si no se podía filmar un evento, se debía reconstruir ante la cámara, me escandalizó...

JENARO TALENS

Si lo que Buñuel pretendía con su cine (como afirmó en el momento de su debut como cineasta) era hacer un «desesperado, un apasionado llamamiento al crimen», y para ello (re)produce el mecanismo «real» del subconsciente, ¿no parece más clarificador y menos ambiguo definir su propuesta en términos de realismo en lugar de seguir con el sonsonete del surrealismo? Un

Las ambigüedades y las polisemias saltan enseguida en la obra de Buñuel. Tal vez porque su obra amalgama los dos grandes vectores fundacionales de la historia del cine: el realista de Lumière y el onírico de Méliès.

Román Gubern

realismo, eso sí, que estaría muy alejado del modelo decimonónico que, tan a la ligera, se apropió del término —nada hay, en efecto, menos «realista» que una novela de don Juan Valera—, pero no por ello menos cierto. Un realismo que no busca ofrecer una imagen sino analizar el dispositivo retórico que históricamente la constituye. Un realismo, en suma, que no pretende reproducir una exterioridad expuesta a nuestra percepción sino mostrar cómo ambas se construyen mutuamente en su relación dialéctica y, por tanto, pueden ser deconstruidas y transformadas.

DESEO FEMENINO

ROMÁN GUBERN

Hace bastantes años, cuando Max Aub estaba preparando su biografía de Buñuel

—que nunca llegó a publicarse íntegra, y se convirtió finalmente en un libro de entrevistas—, me dijo: «Luis ha hecho siempre la misma película, pero cada vez la ha contado de un modo distinto». Es una idea bastante exacta porque el tema central de Buñuel —que Octavio Paz señala como uno de los motivos principales del surrealismo— es el abismo que separa el deseo de la ingrata realidad, entre lo que quiero y lo que es (Luis Cernuda lo plasmaría en el título de *La realidad y el deseo*). Y, efectivamente, la frustración del deseo es una de las claves centrales de la obra de Buñuel. Su última película, *Ese oscuro objeto de deseo*, es una adaptación de *La mujer y el pelele*, de Pierre Louÿs. La historia del título elegido por Buñuel es curiosa y poco conocida: en la novela, Don Mateo está enamorado de Concha, que es rubia y no cede sexualmen-

te. Refiriéndose a su pubis rubio, Don Mateo habla de «ese pálido objeto de deseo». Como Carole Bouquet y Ángela Molina eran morenas, el título tuvo que transformarse en *Ese oscuro objeto de deseo*.

JENARO TALENS

Creo que fue precisamente Carole Bouquet quien señaló, a propósito de *Ese oscuro objeto de deseo*, que Buñuel partía del hecho de que los que no acaban nunca de aclararse en la vida cotidiana son los personajes masculinos, y no los femeninos. Desde el punto de vista discursivo, pues, no considero que las mujeres sean elementos secundarios de sus películas. De hecho, el elemento positivo en su cine casi siempre es femenino. En *Ese oscuro objeto de deseo*, Buñuel llevó a su terreno una imposición de orden financiero (él quería una actriz, le obligaban a coger a otra y decidió que estuvieran las dos) transformándola, finalmente, en una marca de estilo. Lo que plantea es que el personaje, que siempre es el mismo, cambia de cara y de cuerpo porque, en tanto imagen, es el resultado de la mirada del otro; quien convierte en objeto de deseo a la mujer es la mirada masculina. Y esto cierra muy bien en bucle, por lo menos en mi lectura, todo su cine, que empezaba con una película, *Un chien andalou*, en la que el único personaje real es el femenino y todos los demás, así como lo que parece ocurrirles, no es sino el resultado de lo que ella imagina o fantasea: el joven que se cae de la bicicleta en la calle y luego aparece en la habitación, que tiene corbata y luego no tiene corbata, la chica que atropella un coche en plena calle, etc. El único personaje con una presencia lógica en el film es ella: el personaje masculino solamente aparece como proyección de su mirada. Así que la figura que guía el cine de Buñuel es siempre femenina, y no siempre aparece como objeto de deseo. En *Un chien andalou*, de hecho, todo lo que ocurre es deseo femenino: al ser la mujer el único personaje real, no puede ser objeto de deseo de un hombre. En el caso de *Susana*, aunque se haya dicho que el personaje femenino representa la maldad, a mí me parece que pone al descubierto que lo que está podrido es la totalidad social y su hipócrita sentido de la moralidad, no la mujer Susana.

1917, RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

ROMÁN GUBERN

Dentro de las fuentes culturales de Buñuel está, por una parte, el clima tradicionalista de la España alfonsina, represiva, clerical, que encontramos en sus memorias, en un pasaje titulado elocuentemente «Recuerdos medievales». La Calanda de su infancia era medieval, con la campana de la iglesia

Federico García Lorca y Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes



regulando los entierros, la misa... Se trataba de una España retrógrada, sexualmente represiva, tradicionalista, en la que la Iglesia gozaba de inmenso poder. Y por otro lado está la reacción que supone la Residencia de Estudiantes, una erupción subversiva contra la cultura dominante que había vivido Buñuel durante su infancia, adolescencia y juventud. En ese ambiente festivo, lúdico, hedonista de la Residencia se inventa una especie de surrealismo asilvestrado, a diferencia del de Breton, que era ortodoxo, jerárquico y autoritario. En la Residencia lo que se inventa es una forma de vida y de pensamiento lúdico: como lo putrefacto opuesto a lo antiartístico, un surrealismo espontáneo y antidogmático.

JENARO TALENS

Desde luego, si hay que buscar una fecha clave en la biografía de Buñuel, creo que no sería la de su toma de contacto con el surrealismo parisino, sino la que señala su entrada en la Residencia de Estudiantes madrileña, en 1917. Que una vez allí hiciese de falso guía en el Museo del Prado, causando estupor, con sus disparatados comentarios, entre sus ingenuos acompañantes, o que, ya en París, acudiese al estreno de su primer film con los bolsillos llenos de piedras, son gestos que han podido ser entendidos como surrealistas por su similar carácter provocador. Yo creo, por el contrario, que habría que interpretar estas anécdotas como síntoma de una postura subversiva y no meramente transgresora, lo que marcaría una distancia, en la práctica, con los postulados del grupo bretoniano, más atento al valor de cambio que al valor de uso de tales manifestaciones.

ROMÁN GUBERN

Ese universo del imaginario lúdico y festivo de la Residencia de Estudiantes es el que aparece en *Un perro andaluz* y la prueba está en que en vísperas de empezar el rodaje en París, Buñuel escribe a Pepín Bello: «Es la película que más te va a gustar, son todas nuestras cosas en la pantalla». Se trata de la cristalización de ese imaginario colectivo lúdico, transgresor, festivo. Y están las bromas, los guiños de complicidad y todo el tema de Lorca, que vio en *Un perro andaluz* una alusión negativa contra él, que era andaluz y jugaba a hacerse el muerto en la Residencia, como el actor Pierre Batcheff cuando se estira inmóvil en la cama. Cuando llega a Nueva York le dice a Ángel del Río: «Luis ha hecho una mierdecita que se llama *Un perro andaluz*, y ese perro andaluz soy yo». Ernesto Giménez Caballero, futuro fascista, afirma en un artículo que es un «film de colegio», y lo cierto es que son películas de inspiración colectiva, que recogen el imaginario de la Residencia. Pero



Pepín Bello, José Moreno Villa, María Luisa González, Luis Buñuel, Salvador Dalí y Juan Vicens. Reunión de la Orden de Toledo en la Venta de los Aires, 1924

a ese mundo de la Residencia se superpone más tarde la cultura francesa y, de manera especial, el marqués de Sade, al que Buñuel cita literalmente en la última escena de *La edad de oro*. También el famoso y breve texto de Sade *Diálogo entre un cura y un moribundo*, aparece de formas distintas en su filmografía, por ejemplo, en *Nazarín* y en *La muerte en este jardín*. Asimismo, hay cierta sintonía con las preferencias literarias del grupo de Breton y la lectura de la novela romántica y gótica. Le fascina Huysmans y planea hacer una versión de *Allá abajo*; también Emily Brontë, y escribe un guión de *Cumbres Borrascosas* con Pierre Unik; le encanta *El Monje*, de Matthew G. Lewis, una de las cumbres de la novela gótica, que trasladará asimismo más tarde a guión. A Maupassant lo adaptará en México, en *Una mujer sin amor*. De Octave Mirbeau toma *Diario de una camarera*, una novela de principio de siglo que él traslada al año 1929 para poder satirizar a Chiappe, el prefecto de policía.

HOLLYWOOD Y EL CINE ANTIARTÍSTICO

JENARO TALENS

Buñuel no volvería a gozar de la libertad financiera e ideológica de sus tres primeras películas, al menos hasta la década de los años setenta, y entonces fue más por razones de valor de cambio del «cine de autor» en el mercado internacional que por una verdadera aceptación de sus planteamientos. De hecho, una de las características más importantes de su cine realizado entre esas dos fechas radica en su aparente (y falso) sometimiento a las normas del discurso narrativo clásico y su correspondiente modelo estructural. En efecto, como en el caso de Fritz Lang en su etapa americana, de Billy Wilder, de Douglas Sirk o de Alfred Hitchcock—con quienes su obra mantiene, desde esta perspectiva, más de un punto de contacto—, el dispositivo filmico de Buñuel, desde sus tan denostados títulos mexicanos

¿No parece más clarificador y menos ambiguo definir su propuesta en términos de realismo en lugar de seguir con el sonsonete del surrealismo? Un realismo que no busca ofrecer una imagen sino analizar el dispositivo retórico que históricamente la constituye. Jenaro Talens

hasta las últimas producciones, simula una transparencia enunciativa, un descuido formal que están lejos de corresponderse con la realidad de sus películas. La aparente linealidad argumental y su renuncia sistemática a cualquier efecto gratuito en la puesta en escena han permitido así un acercamiento no siempre coherente con su objeto. De este modo, las continuas referencias al mundo onírico que, periódicamente, jalonan y distorsionan sus historias, al ser definidas como pervivencia de su etapa supuestamente vanguardista, operan una doble clausura. Por una parte, sobre el grueso de su producción, al entenderla como cine meramente «provocador»; por otra, sobre su trilogía inicial, recuperada, así, como ejemplo de disfunción y separada como propuesta, del resto de su obra.

ROMÁN GUBERN

Buñuel inaugura la praxis del cine antiartístico creando en Madrid la productora Filmófono, con Ricardo Urgoiti. En Hollywood ha conocido el funcionamiento de una gran factoría, la Metro-Goldwyn-Mayer, y a su vuelta monta un equipo de profesionales y adopta una política de estudio a la americana. Aplicará el principio del productor ejecutivo anónimo, protegiéndose, procu-

rando no salir en los papeles. De esta forma produce cuatro películas, la última de las cuales, *¡Centinela, alerta!*, se convierte en la película española más taquillera durante la Guerra Civil en Madrid. Se trata de una farsa cuartelera criticada por las autoridades que ofrecía, en un Madrid cercado por los fascistas, la catarsis de la risa. Durante la Guerra, en los diarios *Ahora* y *El Sol*, se critica explícitamente a Buñuel por hacer un cine tan poco pertinente, y ésa es la primera vez que aparece su nombre vinculado a Filmófono, pues siempre intentó protegerse con el anonimato. En efecto, en el primer documento de la censura franquista sobre *¡Centinela, alerta!* una vez acabada la Guerra, en abril de 1939, se afirma que la dirección de la película —que se estrenó sin nombre de director— era de Edgar Neville. Este error no se vuelve a repetir, pero permite especular si acaso Neville prestó a los amigos de Filmófono su nombre para protegerles, o si se trató de una mera equivocación del funcionario. También pudo ocurrir que los de Filmófono, que estaban ya en desbandada, utilizaran el nombre de Neville para proteger su película, que, por cierto, se exhibió brevemente durante los primeros meses después de la Guerra, hasta que llegó a la censura una carta de la

secretaría de la Casa Civil de Franco, haciéndose eco de las quejas del ministerio del Ejército, y se suspendió su proyección.

Ese tipo de cine antiartístico que inicia con Filmófono tendrá continuidad en México, donde insiste incluso en algunos títulos —*La hija del engaño* es un bis de *Don Quintín el amargao* de Arniches, que rodó Filmófono porque en el equipo estaba Eduardo Ugarte, yerno de Arniches—, o intenta poner en marcha proyectos de Filmófono que habían quedado en el tintero, como *El último mono* o *La papirusa*. Frente a este tipo de cine, la excepción en la etapa mexicana la marcan dos películas experimentales, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*, que rueda ya en los años sesenta, cuando ha ganado premios y es mundialmente reconocido. Por cierto que es interesante señalar que Filmófono, cuando estalla la Guerra, tenía comprados los derechos de tres novelas de Pérez Galdós: *Ángel Guerra*, *Doña Perfecta* y *Fortunata y Jacinta*.

El contrato de Buñuel con Urgoiti especificaba que, después de cinco películas de éxito, Buñuel podría dirigir una película personal en la empresa, por lo que cabe preguntarse si los derechos que tenían comprados de estas tres novelas de Galdós tenían algo que ver con esa famosa quinta

Representación de *D. Juan Tenorio* en la Residencia de Estudiantes, interpretado por Buñuel, Madrid, noviembre de 1920



película. Hicieron cuatro, y todas fueron bastante bien comercialmente, excepto *Quién me quiere a mí*. Yo estaba presente cuando llegó el guión de *Viridiana* al despacho de Uninci en Madrid. Le pregunté a Ricardo Muñoz Suay cómo era el guión, y me dijo: «es una película blanca sobre una monja; me parece una mierda pero, siendo de Luis, la película estará muy bien». Buñuel se habría cuidado de ocultar los elementos más estridentes de la película, porque, además, *Viridiana* es una adaptación inconfesada de *Halma*, la segunda parte de *Nazarín*, y en aquel momento, recién llegado del exilio, no le interesaba ir a pasar la censura con un guión de Galdós, un autor mal visto por el franquismo por liberal.

JENARO TALENS

En las películas de Buñuel no hay una búsqueda de lo «artístico», por cuanto para él lo que debe cuestionarse es la existencia misma del «arte» como discurso institucionalizado. El cine, por su caracterización como fenómeno de masas, permitía, mejor que la literatura, abordar esta problemática, anulando de manera explícita la centralidad del sujeto emisor y dejando emerger, a través del montaje entendido como sujeto de la enunciación, la voz impersonal que habla en el discurso histórico de la tradición como efecto retórico y no como inscripción-representación de un supuesto sujeto individualizado. Discutir hasta qué punto la industria no ha sido capaz de «recuperar» este tipo de propuesta (al margen de los procesos de beatificación/santificación a los que aludí antes) nos llevaría lejos. En cualquier caso, si sus películas simulan someterse a la normativa clásica del cine narrativo, no es menos cierto que con ello evitó caer en el cliché «vanguardista» de muchos cineastas que hoy lo reclaman como punto de referencia, y, al mismo tiempo, fue capaz de ofrecer un abanico de procedimientos fácilmente detectables, como inscripción textual, en autores tan diversos como Alfred Hitchcock, Pier Paolo Pasolini o Samuel Beckett, por citar sólo tres casos.

ROMÁN GUBERN

Hay una serie de artículos publicados entre los años 1927 y 1929 en los que Buñuel y Dalí, que eran amigos íntimos y mantenían una gran complicidad, defienden el cine antiartístico norteamericano, su cine comercial. Les encantan Greta Garbo, los melodramas de Hollywood y el cine cómico de Buster Keaton. En la entrevista que le hizo Luis Gómez Mesa para *Popular Film*, Luis Buñuel dice que

La idea es que se puede hacer un cine popular sin ser necesariamente reaccionario, y donde mejor se aprecia es en la etapa mexicana de Buñuel, que es, creo, la que prefiero de su filmografía. Jenaro Talens

el mejor cine no es más que el producto de un sistema industrial basado en la división del trabajo. «El filme debería ser anónimo como las catedrales», afirma allí Buñuel. Así, para ellos, el mejor cine es el más industrial, el que produce una industria más perfeccionada, y por eso les gusta el cine de Hollywood, el antiartístico frente al putrefacto o intelectualizado.

JENARO TALENS

No estoy del todo de acuerdo con eso que dices de que le gustaba Hollywood. Le gustaba un cierto Hollywood —los cómicos, principalmente— pero no todo. De hecho, cuando Hollywood triunfa realmente, deja fuera a los cineastas que le gustan a Buñuel, los que hacían un cine que usaba, sin despreciarlo, lo que se puede llamar arte de masas, pero no para embrutecer sino para, usando su mismo discurso, enseñar al espectador. Es lo mismo que pasa en la Unión Soviética con el cine de Kulechov, que resulta incómodo tanto para la derecha como para la supuesta izquierda en el poder. Para la derecha porque resulta radical, para la izquierda porque no deja títere con cabeza y subraya el carácter dogmático del arte oficial. Es lo que ocurre con películas como *Susana*, a la que me referí antes, que, por cierto, me parece el modelo básico de *Teorema* de Pasolini aunque, en mi opinión, es muchísimo mejor: es menos metafísica y logra plantear en el interior del melodrama de qué manera puede utilizarse este formato para mostrar el lado oscuro de la lógica social. La idea es que se puede hacer un cine popular sin ser necesariamente reaccionario, y donde mejor se aprecia es en la etapa mexicana de Buñuel, que es, creo, la que prefiero de su filmografía.

Sus películas mexicanas están pensadas muy a la americana. De modo que hay una parte de juego y de pose antiartística, pero hay también una parte de admiración real por una forma de narrar eficaz y con economía de medios que es muy hollywoodiense. Román Gubern

ROMÁN GUBERN

Sin duda, la fascinación que siente Buñuel por Hollywood tiene un componente lúdico. Asimismo, el elogio al cine en tanto que industria tiene algo de hipérbole, como cuando Dalí ve por primera vez *L'âge d'or* y le dice, «¡fantástico!, ¡parece un film americano!»

Había mucho de juego en todo aquello, y también de pose, pero lo que es evidente cuando se leen las críticas de Buñuel en *La Gaceta Literaria* es que, además de la indiscutible adoración que siente por Buster Keaton —a quien valora mucho más que a Chaplin—, hace reseñas muy positivas de películas americanas que le han encantado, en buena parte porque entraban en ese juego de lo antiartístico frente a lo putrefacto que estaba tan ligado a la reacción vanguardista contra el arte establecido. Hay un texto, el llamado Manifiesto Amarillo que firma Dalí en esa época, que defiende el music hall, el deporte, el boxeo y el jazz frente a las pirámides y el Partenón. En este sentido, Hollywood aparece como un elemento perfecto para este juego vanguardista. Ahora bien, cuando Buñuel visita la Metro-Goldwyn-Mayer y ve cómo funciona, escribe en su correspondencia con el vizconde de Noailles: «he leído la lista de temas prohibidos en la producción de la Metro y todos los que me interesan están ahí». Por cierto, hay un texto muy interesante de Max Aub, que no está incluido en el libro de entrevistas, donde Aub sostiene literalmente que Buñuel aprende a hacer cine en la Metro. «El cine de Buñuel es americano», dice Max Aub y es verdad que sus películas mexicanas, hechas con menos medios, están pensadas muy a la americana en términos de puesta en escena y de segmentación cinegráfica, como decía él, de modo que hay una parte de juego y de pose antiartística, pero hay también una parte de admiración real por una forma de narrar eficaz y con economía de medios que es muy hollywoodiense.

MILITANCIAS

ROMÁN GUBERN

Para finalizar, tenemos la cuestión política, la famosa militancia comunista de Buñuel. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuándo ingresó Buñuel en el Partido Comunista, es probable que fuera a través del Ateneo de Madrid, del que era miembro desde octubre de 1923, y que se convirtió en uno de los principales centros de agitación ideológica filocomunista durante

los primeros meses de la República. El primer documento que da cuenta de su afiliación es una carta del escritor surrealista y comunista Pierre Unik a Maurice Thorez, secretario general del Partido Comunista Francés, del 30 de enero de 1932. Dalí había publicado en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, la revista de los surrealistas, un artículo muy brillante titulado «Rêverie» [Ensueño], de carácter pornográfico y pedófilo. Algunos miembros del grupo surrealista que eran ya militantes comunistas fueron convocados por el comité central del Partido en París para ser amonestados por esa publicación. A la reunión acuden, entre otros, Louis Aragon, Pierre Unik y Luis Buñuel, y se les conmina a que firmen un documento de rechazo a ese texto pornográfico que, según el comunicado del Partido Comunista Francés, «complica las sanas relaciones entre hombres y mujeres». Ellos se niegan y, a la mañana siguiente, Pierre Unik escribe a Maurice Thorez quejándose de la regañina, y es ahí donde afirma que entre los presentes estaba Luis Buñuel, del Partido Comunista Español. Hay un segundo documento valioso para la indagación acerca de la militancia comunista de Buñuel: una carta de Dalí de marzo de 1932, en la que reprocha a Buñuel agriamente que haya ingresado

en el Partido Comunista —traicionando el ideal del sujeto libre del surrealismo— y se despacha contra el cine soviético afirmando que es un pésimo cine de propaganda. El tercer documento es una carta de Buñuel a André Breton del 6 de mayo de 1932 en la que le explica que abandona la militancia surrealista porque ha ingresado en el Partido Comunista Español, aunque hay que tener en cuenta que en aquella época la militancia comunista era territorial, de modo que cuando Buñuel residía en Francia estaba sujeto a la obediencia del Partido Comunista Francés. Naturalmente, abandonó esta militancia cuando se refugió en Estados Unidos en 1938.

JENARO TALENS

El fracaso del surrealismo para aunar práctica vanguardista y práctica política, tanto en su primera fase (la de la revista *La Révolution Surréaliste*) como en la segunda (la de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*) puede entenderse no como síntoma de la difícil coexistencia entre arte y política sino como resultado lógico de sus presupuestos de partida. El surrealismo como propuesta ha ido ineludiblemente unido a dos nociones tan ambiguas en su formulación como equívocas en la práctica: «revolución» y «vanguardia». Por lo que atañe

a la primera, el grupo fundador entendía una forma de extender las posibilidades del comportamiento individual y colectivo rompiendo las barreras entre consciente e inconsciente, racional e irracional, razón e imaginación. Más que una propuesta de mundo nuevo, realizable en la práctica, se trataba de una *idea de mundo nuevo*. Cómo articular y realizar esta idea era otra cuestión. Bréton había afirmado que la frase de Marx —transformar el mundo— y las palabras de Rimbaud —cambiar la vida— eran para ellos la misma cosa. Sin embargo, su propia práctica puso en evidencia la contradicción existente entre las concepciones de mundo que fundamentaban cada una de ellas. Para Marx, el problema planteado al discurso sobre la historia no radicaba en saber quién era su sujeto sino en analizar cuál era su motor, de donde resulta evidente que la noción de impersonalidad se asociaba de inmediato a la disolución de un sujeto central emisor del discurso. Para Bréton y Soupault, en cambio, la suspensión del autocontrol y la reflexión crítica en el proceso de producción «creativa» no conllevaban la búsqueda de la impersonalidad, sino el *Je est Autre* de Rimbaud, un «otro» entendido como un aspecto diferente del yo personal, realizable cuando se rompiese el imperio represor de la razón y la conciencia.

ROMÁN GUBERN

VAL DEL OMAR, CINEMISTA. Granada, Diputación Provincial de Granada, 2004

HISTORIA DEL CINE, Barcelona, Lumen, 2001

PROYECTOR DE LUNA, Barcelona, Anagrama, 1999

ESPEJO DE FANTASMAS. DE JOHN TRAVOLTA A INDIANA JONES, Madrid, Espasa Calpe, 1993

LA IMAGEN PORNOGRÁFICA Y OTRAS PERVERSIONES ÓPTICAS, Madrid, Akal, 1989

LA CAZA DE BRUJAS EN HOLLYWOOD, Barcelona, Anagrama, 1987

1936-1939: LA GUERRA DE ESPAÑA EN LA PANTALLA. DE LA PROPAGANDA A LA HISTORIA, Madrid, Filmoteca Española, 1986

LA CENSURA. FUNCIÓN POLÍTICA Y ORDENAMIENTO JURÍDICO BAJO EL FRANQUISMO 1936-1975, Barcelona, Península, 1981

LAS RAÍCES DEL MIEDO, Barcelona, Lumen, 1978

EL CINE ESPAÑOL EN EL EXILIO, Barcelona, Lumen, 1976

UN CINE PARA EL CADALSO. 40 AÑOS DE CENSURA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA, Barcelona, Editorial Euros, 1975

HOMENAJE A KING KONG, Barcelona, Tusquets, 1974

JENARO TALENS

ENSAYO

NEGOCIACIONES PARA UNA POÉTICA DIALÓGICA, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2002

EL SUJETO VACÍO, CULTURA Y POESÍA EN EL TERRITORIO BABEL, Madrid, Cátedra, 2000

EL OJO TACHADO: UN CHIEN ANDALOU, Madrid, Cátedra, 1986

POESÍA

PUNTOS CARDINALES. POESÍA 1992-2006, Madrid, Cátedra, 2006

CANTOS RODADOS, Madrid, Cátedra, 2002

EL LARGO APRENDIZAJE. POESÍA 1975-1991, Madrid, Cátedra, 1991

CENIZAS DE SENTIDO. POESÍA 1962-1975, Madrid, Cátedra, 1989

EL CUERPO FRAGMENTARIO, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978

© Román Gubern y Jenaro Talens, 2009. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.