



# Buñuel, en algunas de sus aportaciones surrealistas

R. MUÑOZ SUAY

**L**A Confrontation dedicada a "Le Cinéma des Surréalistes" (1) ha servido de nuevo, pese a las ausencias inevitables de unas pocas obras aclaratorias, y, a juicio mío, de forma inequívoca y sobre todo contemporánea —es decir, con perspectiva histórica— para convencernos de que, frente a una óptica ligera y precipitada, no ha sido el cine ni el mejor vehículo del surrealismo ni el más frecuentado por esta manifestación intelectual, tan decisiva e importante en el transcurso de nuestro siglo. Nunca ha existido un cine surrealista, sino intentos y, tras los años finales de la década de los veinte, con la pequeña eclosión francesa en el cine, influjos evidentes en pasajes, técnicas o comportamientos cinematográficos posteriores. Si es verdad que existen muchos textos sobre el surrealismo y el cine, pero las películas apenas existen. Por otra parte, estas pocas películas casi pueden limitarse, en su representatividad, a dos: "La Coquille et le Clergyman", de Germaine Dulac (1927), cuyo mismo guionista, Antonin Artaud, considera fallida, y "L'Etoile de mer", de Man Ray, basada en un poema de Robert Desnos (1929). Pero esas dos obras —y otras muchas contemporáneas e intentos anteriores— muestran el lastre mecánico, la utilización del trucaje técnico, que invalidan el contenido profundo del surrealismo. Cuando Marc Soriano (2) indica que "las pala-

bras cinema y surrealismo son contradictorias" y que "la cámara tiene sus leyes", y que "incluso las imágenes más locas tienen necesidad de estar ligadas por la analogía o el ritmo", cae en la misma trampa de todos aquellos que han creído que el lenguaje técnico cinematográfico es un eslabón del surrealismo. Y de ahí que la excepción, Luis Buñuel, pueda considerarse como el único hombre de cine que no sólo ha trasvasado el surrealismo a la pantalla, sino que sin quererlo (nunca el propio Luis Buñuel

ha deseado teorizar y sólo cuando recuerda las palabras de Octavio Paz referidas a él —"Buñuel nos demuestra que ese hombre encadenado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar al mundo"—, ha dado muestras de que sí es consciente del valor revolucionario de su obra) (3) se ha convertido, asimismo, en el más importante ideólogo del grupo, en contraposición a los otros autores su-

rrrealistas, que no han cesado de teorizar, han saturado las páginas impresas de "doctrina", pero no han podido crear ninguna obra cinematográfica maestra. Por otra parte, es precisamente a partir de "L'Age d'or" (1930) cuando los surrealistas parecen renunciar a la utilización del cine, convencidos de que esa película es insuperable (4). Si "Le Chien Andalou" (1928) todavía sufre, en algunos pasajes, la aventura primeriza del formalismo técnico impuesto por la cámara, con la segunda obra se inicia el constante fluir surrealista al través de algo mucho más hondo que una ley mecánica. Así, Buñuel expresa su convicción de que el cine —el film— "parece una imitación involuntaria del sueño" (5). Por ello, "L'Age d'or" representa el más completo ejemplo, "el verdadero grito, el más inimitable clamor en favor de la libertad, la única protesta destructiva-constructiva total inscrita hasta hoy en la historia del cine" (6).

Está claro que son muchas las calas que hay que abrir en la investigación del por qué Buñuel es único no sólo en el sentido numérico, sino en su significado particular. Aunque desde el punto de la investigación crítica, no se debe tratar de encasillar la obra de Buñuel. Ni el estilo, ni los argumentos, ni la aparente dicotomía realismo-surrealismo pueden abordarse sino en función de que forman parte de otros problemas más enraizados en sus orígenes.

(3) "Le Poète Buñuel", en el número 3 de "L'Age du cinéma", julio de 1961, reproducción en "Nuevo Cine", número 4-5, noviembre de 1961.

(4) Conéctese el manifiesto surrealista "L'Age d'or", firmado por Alexandre Aragon, Breton, Char, Crevel, Dell, Eluard, Péret, Sédou, Thirlon, Tzara, Unik y Valentin. En el libro de Alain y Odette Virmaux, "Les surréalistes et le cinéma", París, 1976.

(5) Citado por Kyrou en "Luis Buñuel", París, 1967.

(6) Freddy Busche, "Luis Buñuel", Barcelona, 1976.



Luis Buñuel, en 1961, durante la filmación de "Viridiana".

(1) Organizado por "Les Cahiers de la Cinémathèque", dirigida por Marcel Oms en colaboración con la "Cinémathèque de Toulouse", Perpignan.

(2) "Le surréalisme au cinéma", en el número 8 de "Formes et Couleurs", Lussan, 1946.





Buñuel, en el colegio de los jesuitas (1908); derecha, la casa de Calanda (Teruel), donde nació el cineasta.

Por ejemplo, hay un problema que nos asalta de inmediato: ¿cómo es que Luis Buñuel, que se incorpora al grupo surrealista francés en 1928, aporta la fuerza del cine-mundo de tal forma que se convierte en el único "mensajero" válido? En otro lugar he intentado reflejar la para mí esencial influencia que sobre el realizador ejerció su amistad con Federico García Lorca y con su permanente y jovial imaginaria surrealista (7). A juicio mío, de esa amistad, compartida por la generación poética española del 27, parten algunas de las vivencias de Buñuel. El humor, pero sobre todo la esperanza que nace del pesimismo y la cólera rebelde y revolucionaria son motivos que enhebran la vida y la obra del aragonés. A algunas de estas motivaciones me referiré a continuación utilizando los testimonios inéditos en su mayoría y anotados en mi cuaderno sobre Buñuel. Creo que pueden aportar al-

gunas confirmaciones de esas constantes en las que, como dije, hay que calar en ulteriores trabajos.

Destaca, en primer lugar, la defensa que Buñuel hace del surrealismo como movimiento moral más que poético y, desde luego, aniquilador de todo intento formal. Casi me atrevería a decir que Buñuel convierte en ideología propia e independiente de sus preferencias políticas —casi siempre ligadas, por otra parte, a lazos de amistad— al surrealismo, considerado como un ideal caballeresco: "Sí, el surrealismo es lo único que vale la pena en este mundo. ¿Cómo voy a creer en unos u otros si todos llevan la bomba atómica para destruir al mundo?", me dice en Madrid, junio de 1966. Y cuando ese mismo año regresa de Zaragoza, donde ha recuperado en una casa familiar la colección completa de "La Révolution Surréaliste", con una gran pasión y con una alegría casi infantil por el hallazgo, me lee diversos textos que no duda en calificar de "explosivos": "Yo

entré en el grupo surrealista gracias a 'Le Chien Andalou'", me dice (25 de abril de 1977) con el tono evocador y emocionado del neófito al que se le abrieron las puertas de lo que para él iba a ser su paso más decisivo. De ahí su permanente adhesión a Breton, confesándome —el 25 de enero de 1967— que asistió sin que nadie le reconociese al entierro del poeta, colocándose unas gafas negras ("como Greta Garbo"), que, según creo, le servían, sobre todo, para ocultar su emoción. En Venecia, algo más tarde (septiembre de 1967), le pregunto: "Te hemos oído decir, en alguna ocasión, que los hombres más importantes de nuestro siglo son Freud, Einstein, Lenin y Breton, ¿podrías precisarnos el sentido de esa opinión?". Su respuesta fue: "Los cuatro han señalado e iluminado el camino del hombre, le han enriquecido el conocimiento de sí mismo, le han abierto un maravilloso mundo poético, una nueva concepción del Universo, o revolucionariamente le guían

hacia otra sociedad tal vez menos injusta que la nuestra" (8). Y ese concepto del surrealismo como entidad y actitud morales está complementado con su propia ética: "Soy muy honesto en la práctica, pero muy impuro en la teoría, en la cabeza. Mi cabeza es muy complicada, muy deshonesto, pero en la práctica siempre he sido muy puro" (21 de junio de 1966). Actitud que nos obliga a reflexionar sobre la permanencia de las reglas de San Ignacio y las actitudes tradicionales de los anarquistas en el comportamiento ateo y moral de Luis Buñuel (9). Y no está lejos de ello su afirmación, al referirnos a la mujer de la posada de "La Voie Lactée", de que "lo que encuentro más erótico es el que una mujer en la cama diga que no se debe fornicar" (31 de julio de 1969), que confir-

(8) "Buñuel, fanatismo e il cattolicesimo", Número 188 de "Cinema Nuovo", Milán, septiembre de 1967.

(9) El precursor intelectual del anarquismo, el inglés Godwin, suegro de Shelley, escribe en el siglo XVIII: "Soy sudaz y coado en mis opiniones, no en la vida". ("Los anarquistas", de James Joll, Barcelona, 1969.)

(7) "Brève notice sur le surréalisme espagnol", en "Les Cahiers de la Cinématheque", Perpignan, 1978.



## BUÑUEL

ma su declaración en septiembre de 1967: "Erotismo sin catolicismo es un erotismo a medias, porque le falta el sentimiento del pecado. Creo que Santo Tomás dice que incluso entre los cónyuges casados cristianamente el acto de la cópula es pecado venial" (10). Y no olvidemos que el motor esencial del pensamiento surrealista es la "omnipotencia del deseo", ese que, en la obra de Buñuel, se repite para convencernos de que el amor es capaz de hacer estallar el orden preestablecido por la sociedad burguesa para lograr un mundo sin falsos idealismos.

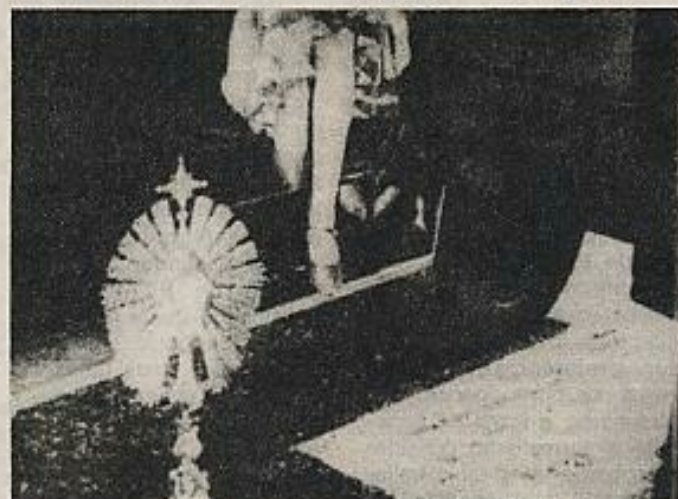
En ese mundo moral y revolucionario que Buñuel va creando a lo largo de su obra existe otra constante esencial: el juego de lo racional y lo irracional, esa confusión creadora que convierte a los sueños y deseos en realidades físicas y permanentes. Y que nacen no de un programa previo, sino de una forma irracional. "He hecho 'El ángel exterminador' sin ningún programa, irracionalmente" (1 de agosto de 1965). O "no soy reflexivo; cuando dirijo me llega como un relámpago la imagen que deseo fijar" (25 de octubre de 1977). "El guión no es importante, sólo como soporte. Un guión fascista puede convertirse en un guión revolucionario" (25 de octubre de 1977). Es el triunfo de la subversión, la constante creación de una nueva realidad que se impone la tarea de distorsionar la falsa realidad impuesta por la sociedad para terminar destruyéndola y, como represalia, construir la verdadera realidad.

Y en estas manipulaciones y ceremonias rituales de Buñuel, ¿hasta qué punto incide la tradición de su pueblo, hasta qué punto su surrealismo se diferencia del más elaborado intelectualmente por los franceses y trasciende como original carpetovetónico? Cuando el 8 de octubre de 1960 me escribe desde México para anunciarme que ha escrito una sinopsis que se llama "Viridiana", que me

adjunta, me adelanta su significación: "No es una fantasía, sino una réplica más de ese famoso realismo español". Nos topamos, pues, con lo evidente: lo que aporta Buñuel al surrealismo universal es el peso delirante, atroz, del realismo español. Y el método que utiliza, "irracionalmente", es el del surrealismo francés, que se lo entrega como si fuera la llave que abre el baúl español, abarrotado de imágenes, blasfemias, traumas, confe-

bre que tira dinamita" (12).

Sin embargo, las fuentes del realismo español serían insuficientes para empapar por entero la obra de Buñuel. Es su entorno familiar y social, su dejarse golpear constantemente por los recuerdos infantiles y juveniles, la atmósfera y las vivencias surrealistas existentes en su contexto sociogeográfico, los que determinan, con precisión e insistencia, ese mundo de objetos, recuerdos, insectos, biografías y palabras. A



Dos fotogramas de "L'Age d'or" (1930), el film surrealista por excelencia.

siones, tragedias. Para Octavio Paz, el realismo de Buñuel "como el de la mejor tradición española —Goya, Quevedo, la novela picaresca, Valle-Inclán, Picasso— consiste en un despiadado cuerpo a cuerpo con la realidad" (11). Para Henry Miller, Luis Buñuel, "como los mineros de Asturias, es un hom-

bre que tira dinamita" (12). Sin embargo, las fuentes del realismo español serían insuficientes para empapar por entero la obra de Buñuel. Es su entorno familiar y social, su dejarse golpear constantemente por los recuerdos infantiles y juveniles, la atmósfera y las vivencias surrealistas existentes en su contexto sociogeográfico, los que determinan, con precisión e insistencia, ese mundo de objetos, recuerdos, insectos, biografías y palabras. A

este respecto, los testimonios que aclaran, a través de sus recuerdos familiares, sus comportamientos cinematográficos, son numerosos. Algunos ya son conocidos. Me referiré, tan sólo, a uno que me parece sintomático por la importancia de la interpolación en una casa y un ambien-

te franceses, aludo a "Le journal d'une femme de chambre", de su mundo aragonés. Conchita Buñuel me dice (20 de enero de 1969): "Como sabes, nosotras —se refiere también a su hermana Margarita— hemos visto varias veces la película de Luis. Y nos damos cuenta de que hay muchas cosas en ella que son recuerdos de nuestra casa. La cocina recuerda la que teníamos en Calanda, que era una finca de recreo. Lo del fogón y las ratas eran de casa. También lo de la mujer que tiene manía por la limpieza, recuerda a nuestra hermana María. Y los botines son iguales a los que llevaba nuestra institutriz francesa. Lo de los caracoles es otro recuerdo. Salíamos los hermanos al campo luego de la lluvia a recoger los caracoles y llenábamos varias cestas. Años después, un criado me confesó que nuestro padre le decía que llevara caracoles al campo para que los encontráramos... Muchas cosas, muchas que vemos en la película pasaron. Menos lo de la violación, claro".

Tal vez cuando Luis Buñuel, cuyos ojos desorbitados como los de Picasso, parecen estar dispuestos a recibir otro tajo de la navaja barbera, afirma, tras recordar la famosa frase de Octavio Paz, que él, parafraseando, agrega "bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiese reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo" (13), no está lejos del recuerdo que el acervo popular nos ha transmitido gracias a don Antonio Machado:

"El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve".

O por contra:

"Dijo Dios: 'brote la Nada'.

Y alzó su mano derecha hasta ocultar su mirada

Y quedó la Nada hecha"

[13] Luis Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", Número 4 de "Universidad de México", Diciembre de 1959.

[14] Respectivamente, "Poesías completas", Madrid, 1955, y "Juan de Mairena", Madrid, 1936.