

La literatura en el cine de Buñuel

Víctor Fuentes

University of Santa Barbara

El tema daría para una monografía. Sin embargo, en estas páginas lo circunscribo a algunas calas en la relación, mutuamente fecunda, de la poesía y la narrativa y su obra cinematográfica. También es obligada la referencia crítica, aunque aquí sólo me ocuparé de ella al soslayo, a la conexión entre su cine y el espectáculo teatral. No olvidemos que antes de iniciarse como autor cinematográfico, Buñuel ensayó la poesía, el relato y el teatro.

La crítica ha destacado lo mucho que su cámara tiene de pluma y unas palabras suyas refrendan la comparación: "La palabra cámara – nos dice – no aparece en ningún script mío. Filmar es un accidente necesario, para que lo vean los demás. Pero lo que me importa es el "escenario", el script, las situaciones, la historia, los diálogos"; declaración que apunta a una labor de literato o dramaturgo. Sus guiones originales bien podrían ser analizados como creaciones literarias.

Su temprana obra literaria y su primera película hay que situarlas en el contexto de la guerra literaria que Buñuel, desde posiciones muy próximas al dadaísmo-surrealismo, y secundado por Dalí e Hinojosa, sostenía contra sus compañeros los poetas del "27" y la estética del vanguardismo formalista, la poesía pura y la deshumanización del arte. Eugenio Montes, adicto al bando de Buñuel, definió a *Un perro andaluz* como "el mejor poema de la lírica española contemporánea", añadiendo: "En veinticinco minutos de film (en verdad, sólo eran diecisiete), Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación"¹; afirmación no del todo exagerada si tenemos en cuenta, como ya lo han rastreado varios críticos, el impacto que tuvo aquel film en el posterior acercamiento de los Alberti, Aleixandre y Lorca al lenguaje imaginístico surrealista. *Un perro andaluz* es un hito fundamental en nuestra historia artístico-literaria, ya desde su guión trae a nuestra poesía el procedimiento surrealista de la escritura automática y colectiva y, en la estela de Benjamín Peret, la imaginación poética en total libertad.

En narrativa y dramaturgia fue igualmente innovador; quizá más, pues se trata de un film único en la cinematografía mundial que rompe con los moldes de la novela tradicional del siglo XIX, copiada hasta la saciedad por la narrativa fílmica, para darnos una nueva narrativa o anti-narrativa basada en los descubrimientos freudianos y del surrealismo. En *Un perro andaluz* nos dejó Buñuel un ejemplo, sin igual en la pantalla o en la página escrita, de una narrativa del inconsciente.

Su segunda película, *La edad de oro*, ya un largometraje, lleva el desafío a los módulos de la narrativa tradicional al propio terreno de ésta: la historia, la realidad social y la moral, pero, obra demoledora, en ella saltan, junto a los supuestos del orden

civilizatorio burgués, los cánones de la narrativa decimonónica. Se estructura el film sobre una serie de segmentos narrativos yuxtapuestos, aparentemente inconexos y discontinuos, pero de gran cohesión y consecuencia interna. Borges, en 1932², frente a la causalidad de la novela tradicional, basada en "una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real", postulaba el proceso causal de la magia, regido por la ley de la simpatía que establece un vínculo inevitable entre cosas distantes. Este proceso de causalidad narrativa, logrado predominantemente por el procedimiento del collage, es el que ya encontramos, en 1930, en *La edad de oro*.

En su lucha contra la moral burguesa, cuyo vacío llena a la novela tradicional, Buñuel se valdrá de un aliado formidable, el Marques de Sade, descubierto en aquellas fechas por los surrealistas, y cuya narrativa representa toda una vertiente maldita dentro de la novelística moderna. Para Buñuel dicho descubrimiento fue algo "absolutamente extraordinario", como declaró a Max Aub; en él descubrió – y cito – "que nada, absolutamente nada, debía tenerse en cuenta como si no fuese la total libertad que con que le diera la gana podría moverse el hombre, y que no había bien y que no había mal"³. Modot, el protagonista de *La edad de oro*, encarna esta concepción. Inició Buñuel en aquella segunda película algo muy presente en toda su obra y muy potenciado en la narrativa y poesía actuales: la intertextualidad. El último fragmento narrativo nos lleva directamente a *Los ciento veinte días de Sodoma*, claro que con la transformación crítica y creadora propia de dicho procedimiento.

La visión sadiana será una constante de la cinematografía buñueliana, desde su primera película hasta la última, *Ese oscuro objeto del deseo*, sadiana hasta en el título. Uno de sus geniales logros es el de haber logrado llevar al cine comercial mexicano, dominado por un moralismo maniqueísta y conformista, atisbos de aquella moral sadiana de la total libertad.

En su única declaración teórica, "El cine, instrumento de poesía", Buñuel fundió cine y poesía, adelantándose a Pasolini, quien, partiendo de los cineastas de la nueva ola europea, teorizó sobre el "cine de poesía"⁴. Como elemento central de éste, destacó el italiano lo que él llama la "subjetividad libre indirecta", que permite al autor meterse en la mente del protagonista (por lo general, personas fuera de lo normal), lo cual, a su vez, le posibilita una libertad expresiva "anormal y provocadora". Esto es lo que encontramos ya con Modot en *La edad de oro* y en tantos otros protagonistas buñuelianos, pensemos en Robinson, en *Sevérine de Belle de jour* o en Francisco de *El*, todo un segmento final de esta película está narrado desde la visión paranoica de este personaje.

Con su tercera película, *Las Hurdes*, entra Buñuel – y por las mismas fechas que lo hacían en la novelística Asturias y Carpentier – en "lo real maravilloso". Lo maravilloso poético de los surrealistas, el encuentro del paraguas y de la máquina de coser en la mesa de disección, se halla aquí en la alucinante realidad de la vida y muerte de los hurdanos. También, y con esta nueva película, vino Buñuel a enriquecer con una nueva dimensión un género tan propugnado por literatos y cineastas en aquella década del arte comprometido: el documental de denuncia social, al que añade una dimensión interpretativa, poética, pues nuestro autor (y esto será otra constante de toda su obra) sabe hacer del documento visión y de la visión documento.

Como ya he destacado en otras ocasiones, en la adaptación al cine de formas populares o popularizadas de la literatura (melodrama, sainete) que hace Buñuel en su etapa de Filmófono, 1935-1936, parece haber una actitud paralela a la que sostiene Gramsci respecto a la utilización del folletín. Ve el pensador marxista italiano en este género una forma degradada de la literatura nacional-popular, pero reconoce que está profundamente arraigado en la imaginación y sentimentalidad popular, como elemento de cultura viva, actual; por lo tanto, es un factor poderoso en la formación de la mentalidad y la moralidad popular y, asimismo del sentido de lo fantástico, pues para la gente del pueblo el folletín es un verdadero soñar despierto.⁵

Dos de aquellas películas de Filmófono están basadas en obras de Arniches, a quien Buñuel en aquellas fechas se leyó casi por entero. Sobre Arniches y el género chico conviene recordar las palabras de Bergamín, afines a las de Gramsci. Nos dice el pensador madrileño que el "género chico" fue un teatro vivo y popular que "se sustentó del tradicional y legendario realismo y costumbrismo español, de sus más hondas raíces de vida y de verdad humana y popularísimas".⁶

Como ya he estudiado en otro lugar, vio nuestro autor, en esta etapa y en su período mexicano, lo que el melodrama, el modo o imaginación melodramática, tiene de drama fundamental de la vida moral y de la tragedia del pueblo.⁷ El uso de una matriz melodramática corre en su obra desde *Un perro andaluz* hasta *Ese oscuro objeto del deseo*, su última película. En su época mexicana, y en sus películas "alimenticias", se enfrenta frontalmente al melodrama con una actitud ambigua y contradictoria. Por una parte, viene a rechazarlo y subvertirlo, en su expresión desafortunada del "churro mexicano", en cuanto tiene de banal y conformista, de manipulación y sometimiento de las emociones humanas al servicio de la moral y el orden establecidos. Por otra, cala en sus valores profundos, en lo que tiene de drama de la vida moral y de tragedia del pueblo. Recordemos en este renglón, y respectivamente, películas como *El* y *Los olvidados*.

Pero aún en la época de sus películas alimenticias y trabajando en un medio dominado por la peor prosa cinematográfica, Buñuel no cesó en su propósito de creación de un cine nuevo, poético. Su conferencia, "El cine, instrumento de poesía"⁸, leído en la Universidad de México, en 1953 y el guión escrito con Juan Larrea, *Ilegible, hijo de flauta* son como el manifiesto, teórico y práctico, de aquel proyecto. Frente a los prosaicos imperativos de la realidad inmediata y de la trillada prosa narrativa del cine comercial, que se limita a repetir las mismas historias que ya nos habían contado la novela y el teatro del siglo XIX, reivindica los fueros de la poesía para expresar en el cine lo que es propio de él y de la obra artística: la vida del subconsciente, el misterio y la fantasía que amplían la visión de la realidad inmediata. Pero, al mismo tiempo, nos dice que no está por un cine escapista, desdeñoso de la realidad cotidiana. Al contrario, propugna un cine que trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Y hace suyas las palabras de Engels sobre la función del novelista, consistente en darnos una pintura de las relaciones sociales auténticas que destruyan las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, haciendo que se quebrante el optimismo del mundo burgués y

obligándonos a dudar de la perennidad del orden existente. Palabras éstas que Lukacs aplicó a la obra de los grandes novelistas del realismo crítico del siglo XIX.

Dentro de la institución cinematográfica mexicana, no pudo Buñuel iniciar el movimiento de un cine nuevo, poético, pero sí logró, en las películas que hizo, subvertir las formas y los valores del cine comercial mexicano. Aún en las más alimenticias de sus películas mexicanas fulguran iluminaciones de su visión poética y perspectivas innovadoras de una narrativa crítica y creadora.

Aceptó Buñuel, en México, el desafío de la prosa narrativa cinematográfica dominante en el cine comercial, de un estricto realismo y naturalismo, como él nos dice. Y entró en este cine guiado por Galdós. Claro que un Galdós en el que supo ver – adelantándose al consenso de la crítica – la veta fantástica de su realismo: "Encontré en su obra – declara – elementos que se pueden llamar hasta surrealistas; el amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa, con momentos de lirismo".⁹ Al comienzo de su etapa mexicana estuvo a punto de llevar *Doña Perfecta* a la pantalla. Falló el proyecto, pero desde *Los olvidados*, la intertextualidad entre las "novelas contemporáneas" galdosianas y el cine de Buñuel es una constante de éste. En mi trabajo, "Galdós en Buñuel"¹⁰ analicé (prescindiendo de las versiones buñuelianas de *Nazarín* y *Tristana* donde el parentesco es obligado) como pasan de un mundo creador al otro elementos de una visión afín: temas, imágenes, figuraciones y hasta personajes. Evoquemos aquí a uno: al perro Canelo, de breve pero intensa presencia en *Viridiana*, a quien ya conocíamos como el inseparable compañero de Luisito en *Miau*.

La intertextualidad con la obra galdosiana es la dominante en su cine, sin embargo abundan otras con autores españoles y universales, en un proceso creador en donde destaca la originalidad de Buñuel que trae a la imagen cinematográfica, imbuida de una nueva constelación de significados, el texto o la escena o imagen, literaria o teatral, de la que parte. Intertextualidad en la expresión cabal definida por Julia Kristeva, como "absorción y transformación de otro texto" y ajustándose muy bien a ese procedimiento creador privilegiado por los surrealistas: el collage, elemento fundamental en la concepción cinematográfica de Buñuel.

Limitándonos a la literatura (pues son frecuentes también las intertextualidades pictóricas: el Angelus de Millet y Dalí y La última cena, por citar sólo dos ejemplos de *Viridiana*), encontramos en su cine textos – imágenes visuales o auditivas, escenas – de Berceo, Cervantes, la Picaresca, Gracián, Quevedo, Fray Luis de Granada, Lope, Calderón, *Don Juan Tenorio*, Becquer, entre los españoles y del marqués de Sade, la novela gótica, los novelistas rusos del XIX, Huysmans, las "Vidas de santos" y las parábolas bíblicas, entre las obras de la literatura universal.

De estas últimas intertextualidades, menos señaladas que las españolas por la crítica, citaré dos ejemplos. La escena final de *La edad de oro* (en la que Modot, el protagonista, abandonado por su amante, se encierra en la habitación de ésta y, en un frustrado frenesí, desgarró la almohada y se cubre con sus plumas) tiene su antecedente literario en el capítulo 12 de *Cumbres borrascosas*, en el cual vemos a Catherine encerrada en su habitación y desgarrando – en su delirio de locura – la almohada. Al comienzo de *Là-Bas* de Huysmans, el protagonista revisualiza, en una detallada descripción, el Cristo crucificado de Grünewald, que destaca como ejemplo de una

estética del naturalismo místico o espiritual propugnada por el autor, estética que Buñuel hará suya, ironizándola, en obras como *Viridiana* o *Nazarín*. Dicho Cristo reaparecía en *Belle de jour*, en una escena de necrofilia. "La cámara – le dice Buñuel a Max Aub –¹¹ describía el cuadro medio minuto, viendo la cara, los garfios, las manos, los pies, las uñas, eso es horrible, el Cristo es verdaderamente impresionante"; y añade que lo metió allí como elemento religioso que introducía una escena erótica, pues "el erotismo sin pecado es un erotismo a medias", idea que repite continuamente y que es central en su concepción del erotismo.

Del total de sus 32 películas, 15 están basadas en novelas. Y otro acervo de importantes proyectos que no pudo realizar también se basaban en obras novelescas: *Doña Perfecta* y *Angel Guerra*, *Pedro Páramo*, *El señor de las moscas*, *El monje* de Lewis, *El eterno marido* de Dostoevsky, *Gradiva* de Jensens, *Aura* de Fuentes, *Las Ménades* de Cortázar. En sus versiones cinematográficas de obras novelescas estamos muy lejos del cine-novela de tantas adaptaciones del cine comercial, en las que el lenguaje fílmico se supedita a reproducir el novelesco, perdiéndose, en el trasvase, las mejores esencias de ambos lenguajes. Las adaptaciones de Buñuel son, más bien, "obras inspiradas en". Y aunque el autor respeta con bastante fidelidad el espíritu y la letra cuando se trata de una novela importante, caso de *Cumbres borrascosas*, *Robinson* o las dos novelas de Galdós, su taumaturgia creadora le permite introducir nuevas perspectivas narrativas y significados propios de su visión del mundo.

Sigue en sus versiones el procedimiento de la intertextualidad y del collage: la fusión en un mismo plano de dos realidades distintas: el texto original y el de la inventiva del propio autor. La reacción de Kessel, el autor de la novela *Belle de jour* corrobora este procedimiento:

"El genio de Buñuel ha sobrepasado con mucho lo que yo podía esperar. Es al mismo tiempo el libro y no lo es. Estamos en otra dimensión: la del subconsciente, de los sueños y de los instintos secretos puestos al desnudo de repente."¹²

Genio de Buñuel que permite unir su nombre, en cuanto a originalidad y profundidad narrativa (tomando a ésta en su acepción general) a los de Cervantes y Galdós. Como parte final de este trabajo, recapitulo algunas de sus originales aportaciones a la narrativa de nuestro siglo.

Me parece algo más que una casualidad el que la primera novela que llevara Buñuel a la pantalla fuera *Robinson Crusoe*, obra que, junto a *Don Quijote*, inicia la novelística de caracteres humanos. El Robinson de Buñuel, su Tristana y Nazarín, Viridiana, la Celestine de *El diario de una camarera*, Séverine de *Belle de jour*, Francisco el anti-héroe de *El* o Archibaldo en la novela que lleva su nombre son ejemplos, en la narrativa de nuestra época, del héroe problemático y de su búsqueda demoníaca y degradada, esencia de la novela moderna, según la definición de Lukacs de *Teoría de la novela*.

La innovación de Buñuel, lo que le sitúa entre los más originales autores de la nueva o nuevas narrativas de nuestra época, la vio muy bien su amigo y asiduo

colaborador, Jean Claude-Carrière: "Buñuel (nos dice) ha sido el primero, yo creo, a hacer entrar lo imaginario de los personajes en la historia real que cuenta de ellos"¹³. Lo imaginario (el mundo de las pulsiones subconscientes, del inconsciente, de los sueños, las ensoñaciones, los deseos y las fantasías) aparece entrelazado a lo real en las historias que nos cuenta Buñuel desde *Un perro andaluz*, pues como él, haciendo suya una frase de Breton, nos dice "Lo más admirable de lo fantástico es que no existe, todo es real".

Dentro de esta concepción, en sus dos primeras películas, hechas con gran libertad, lleva a la narrativa muchos de los elementos constitutivos de las nuevas novelas de nuestra época: el mundo de los sueños y de la vida subconsciente, el tajo al orden cronológico y al espacio euclidiano, la disgregación de la identidad personal; el "yo es otro" de Rimbaud aparece en su cinematografía desde *Un perro andaluz* y culmina en su última película, donde un mismo personaje es interpretado por dos actrices distintas.

En la etapa mexicana, obligado a trabajar dentro de los supuestos realistas-naturalistas decimonónicos del cine comercial, Buñuel subvierte éstos recurriendo a elementos del realismo tradicional español, donde, como observaron Menéndez Pidal y Vossler, existe una coexistencia de visión real del mundo y la fantasía, y el humor y la tolerancia extiende sobre los bajos y miserables aspectos de la realidad humana "la bella luz de la humanidad". O, también, se basa en los elementos esenciales del melodrama y la novela gótica para reafirmar la presencia de fuerzas de las que no puede dar cuenta el ser diurno y la razón suficiente. El crítico Peter Brooks analizó la semejanza entre estas formas literarias y los descubrimientos freudianos.¹⁴ Según su análisis, el castillo gótico, con sus puentes colgantes, sus calabozos, escalera de caracol y trampas es una aproximación arquitectónica al modelo freudiano de la mente. Y en varias películas de Buñuel – pensemos en *El, Cumbres borrascosas, La vida criminal de Archibaldo de la Cruz, Viridiana* o *Belle de jour* – esa es la arquitectura exterior e interior donde viven sus personajes.

En su época de plena madurez, en los años 60 y 70, donde su cine vuelve a ganar el margen de libertad de su primera época, Buñuel vuelve a abrir en la pantalla nuevas puertas de invención narrativa. A partir de *Belle de jour* ahonda en un descubrimiento de la narrativa rulfiana: "lo que me atrae en la obra de Rulfo es el paso de lo misterioso a la realidad casi sin transición", declaraba en 1961¹⁵ y en *Belle de jour* y en *El discreto encanto de la burguesía*, él da ese paso pero ya sin el casi; sin transición. La referencia a Rulfo, punto de partida de mucho de la nueva novela latinoamericana, realza la equivalencia de la narrativa fílmica de Buñuel con ésta, especialmente sus últimas películas donde queda abolida toda línea entre lo real y lo surreal.

Al mismo tiempo que abre nuevas puertas, Buñuel, quien gusta de repetir la frase de que en arte todo lo que no es tradición es plagio, vuelve, en su plenitud, a las fuentes primeras de la fabulación. Sus últimos relatos fílmicos tienen mucho del hablar en parábolas (en su acepción de sinónimo de misterio) y de los relatos interpolados y de cabos sueltos de la *Biblia, Las mil y una noches* y la novela cervantina. De cómo le gusta a él estar con sus personajes, Buñuel nos ha dicho: "Navidad. Es decir, toda la gente junta alrededor del fuego, bajo la campana de la chimenea"¹⁶ Y al calor de este

fuego, como en la novela de Cervantes, va devanando el interminable hilo de Ariadna o Sherezade de su imaginación creadora.

Hay que añadir, para terminar, que en su narrativa cinematográfica, como en el lenguaje de la nueva novela latinoamericana y en el de los mejores novelistas de nuestro siglo, desaparece, también, el límite entre prosa y poesía. Y no podemos concluir sin una muy sucinta mención de la relación entre su cine y el espectáculo teatral.

En dos de sus películas aparece la obra de teatro dentro de la de cine; en otra *El ángel exterminador*, el salón burgués en la calle de la Providencia, tiene mucho de tablado de los "Misterios" y "Moralidades" del teatro medieval. Y en todo su cine nos encontramos con la máscara, la Mascarada y el Carnaval. *Los amantes de Teruel* y el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, donde se celebran las nupcias entre Eros y Tánatos y el encuentro entre el aquí y el misterio del más allá, son otras de sus intertextualidades, pero, en el contenido latente de todo su universo fílmico continuamente nos encontramos con "La vida es sueño" y el "Gran teatro del mundo" calderonianos. Claro que, "ateo, gracias a Dios", sus versiones son "a lo humano"; lo que celebran no es el misterio de un Ser supremo, omnipotente, sino el misterio de las frágiles criaturas humanas y del Universo.

NOTAS

- 1 "Un chien andalou", *La Gaceta literaria*, 15-6-1929, Madrid.
- 2 "El arte narrativo y la magia", *Discusión*, 1932, Buenos Aires.
- 3 *Conversaciones con Buñuel*, 1985: 68, Madrid: Aguilar.
- 4 Estudio fechado en 1965 y publicado en su libro *Empirismo erético*, 1972, Milán: Garzanti.
- 5 Las ideas de Gramsci sobre el folletín se recogen en el libro de Giuliano Manacorda, *Antonio Gramsci. Marxismo e letteratura*, 1975, Roma: Editori Reunita.
- 6 *Al volver*, 1962: 89, Barcelona: Scix Barral.
- 7 En la ponencia, "Buñuel y el melodrama", leída en la Reunión de la "Associazione Ispanisti Italiani", Pisa, noviembre 1982.
- 8 Esta conferencia se recoge en el libro de Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, 1969, Barcelona: Lumen.
- 9 En sus conversaciones con los críticos mexicanos, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent y en un fragmento publicado en *Ciclo Luis Buñuel*, 1982: 203, Lisboa: Cinemateca portuguesa.
- 10 Leído en el III Congreso internacional galdosiano, Las Palmas, 27-31 de agosto, 1985.
- 11 *Conversaciones con Buñuel*, p. 121.
- 12 Agustín Sánchez recoge esta cita en su *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, 1984: 298, Madrid: Ediciones, J. C.
- 13 "Luis Buñuel", *Cinema* 83, n. 297, setiembre de 1983, París.
- 14 *"The melodramatic imagination"*, 1976: 201, New Haven: Yale University Press.
- 15 En conversación con Elena Poniatowska, *Palabras cruzadas*, 1961, México: Era.
- 16 *Conversaciones con Buñuel*, p. 155.