

LUIS BUÑUEL O LA MIRADA DE LA MEDUSA
(UN ENSAYO INCONCLUSO)

Carlos Fuentes

*LUIS BUÑUEL O
LA MIRADA DE LA MEDUSA*

(UN ENSAYO INCONCLUSO)



Prólogo de
ROMÁN GUBERN

Edición, introducción y notas de
JAVIER HERRERA NAVARRO

CUADERNOS DE OBRA FUNDAMENTAL

FUNDACION

 Banco Santander

CUADERNOS DE OBRA FUNDAMENTAL

Responsable literario: Javier Expósito Lorenzo
Diseño y cuidado de la edición: Armero Ediciones
Impresión: Gráficas Jomagar, S. L.

© xxxxxxxxxxxxxxxx 2017
© xxxxxxxxxxxxxxxx
© Fundación Banco Santander, 2017

ISBN: xxxxxxxxxx
Depósito legal: M-xxxxxx-xxxxx

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el artículo 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

ÍNDICE

Román Gubern

- [9] TESOROS RECUPERADOS DE UN NAUFRAGIO

Javier Herrera Navarro

- [15] INTRODUCCIÓN A UN TEXTO RECOBRADO

Carlos Fuentes

LUIS BUÑUEL O LA MIRADA DE LA MEDUSA

- [41] 1. MÉXICO DF: CASA DE FÉLIX CUEVAS
- [55] 2. CUERNAVACA: CASA DE JEANNE MOREAU
- [70] 3. PARÍS - HÔTEL L'AIGLON
- [75] 4. PARÍS - LA CLOSERIE DES LILAS
- [92] 5. PARÍS - GARE DE LYON
- [108] 6. PARÍS - LA COUPOLE
- [131] 7. VENECIA
- [139] APÉNDICE: CORRESPONDENCIA ENTRE
LUIS BUÑUEL Y CARLOS FUENTES

ROMÁN GUBERN

TESOROS RECUPERADOS DE UN NAUFRAGIO

Las páginas que siguen nos dan a conocer una muestra sustantiva y de muy elevado interés de las relaciones de Carlos Fuentes y Luis Buñuel, que deberían haber culminado en un libro del primero sobre el segundo, y que Javier Herrera ha rescatado del archivo sobre el cineasta depositado en la Princeton Library University y ha contextualizado con su habitual meticulosidad y precisión. De modo que el texto que sigue ilumina de manera deslumbrante tanto el imaginario del cineasta como el del escritor, dos personalidades intelectuales muy descollantes del pasado siglo. Empecemos por recordar que Buñuel, al abandonar un Hollywood que se había vuelto profesionalmente improductivo y hasta hostil, recaló en México en 1946 para dirigir una versión de *La casa de Bernarda Alba* (de quien fue su amigo entrañable, Federico García Lorca, pero cuya vertiente estética detestaba), aunque al no poder disponer de sus derechos de adaptación realizó la producción de Oscar Danziger —un cineasta de origen ruso conocido de los días de París— titulada *Gran Casino*, un insípido vehículo estelar para el famoso actor Jorge Negrete y la actriz argentina fugitiva del peronismo Libertad Lamarque. De manera que puede afirmarse que desde 1946 Buñuel quedó atrapado en la industria cinematográfica mexicana, con todas sus servidumbres comerciales, hasta que en 1955 pudo empezar a despegarse de ella en la arena europea, gracias a la coproducción franco-italiana *Cela s'appelle l'aurore*.

Cuando Buñuel inauguró su carrera mexicana en 1946, a los cuarenta y seis años, Carlos Fuentes, nacido en Ciudad de México en 1928, tenía dieciocho y, espoleado por sus inquietudes literarias, no tardaría en adentrarse en actividades periodísticas. Y del periodismo saltó a la narrativa, de modo que en 1954 abordó el universo fantástico con *Los días enmascarados*, la obra

que le otorgó notoriedad pública, admirada sobre todo por su recreación literaria de estados de sueño y alucinación. Ese mismo año Buñuel, con la colaboración del guionista (compatriota de Badajoz exiliado en México) Luis Alcoriza —con quien empezó a trabajar en 1949—, dirigió el que fue tal vez su film más enraizado en el costumbrismo popular mexicano, *El río y la muerte*. Pero en este apartado escritural es imprescindible evocar la significativa labor de Fuentes como guionista cinematográfico, a veces a partir de textos literarios suyos, en colaboraciones con Gabriel García Márquez o adaptaciones de autores de primera fila (como *El gallo de oro* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo).

Buñuel pertenecía a la legión de emigrados por la derrota republicana en la guerra civil española y acogidos por el presidente mexicano Lázaro Cárdenas, pero había recreado su microcosmos en una casa de aspecto español —con reminiscencias de la Residencia de Estudiantes madrileña que fue su morada juvenil— que le construyó en la Cerrada de Félix Cueva el arquitecto español Arturo Sáez de la Calzada. A ella me llevaron una vez en 1977 Luis Alcoriza y Paco Ignacio Taibo —Buñuel conocía algunos de mis libros y me acogió con gran cordialidad—, para departir toda la tarde con el maestro, ya retirado del oficio, ante el famoso retrato que le hizo Dalí en los años felices, en el que una nube alargada amenazaba premonitoriamente su ojo izquierdo. Y lo premonitorio no era solo por la famosa obertura de *Un Chien andalou*, sino porque me informó, en este único encuentro nuestro, de que iban a operarle pronto de cataratas con una nueva técnica de láser.

Nostalgia juvenil aparte, manifestada arquitectónicamente, Buñuel se había integrado razonablemente bien en su nueva patria, como ocurrió con la mayor parte de los trasterrados por la guerra civil. Y por eso sus relaciones con Carlos Fuentes fueron fluidas. A Fuentes le interesaba el cine, y dio prueba de ello en su novela *Zona sagrada* (1967), que narra la vida del hijo de una actriz cinematográfica que no llega a tener personalidad propia, además de en su trabajo como guionista ya citado. Por añadidura, fue miembro

del jurado de la XXVIII edición de la Bienal de Venecia, que otorgó precisamente en 1967 su León de Oro al espléndido e inquietante film de Buñuel *Belle de jour*, inspirado libremente en una novela de Joseph Kessel de 1928 que no gozaba de especial prestigio literario.

En esta fecha, salvo por la biografía pionera de J. F. Aranda en 1970, los libros sustentados en entrevistas sistemáticas con el realizador eran inexistentes. El primero apareció en Francia en 1982 en forma de memorias del realizador en primera persona, redactadas por su guionista Jean-Claude Carrière —y con no pocos errores de transcripción en los nombres propios y otros detalles—; el segundo, y el más productivo y extenso, fue la voluminosa compilación *post mortem* (1985) de entrevistas de Max Aub con el realizador —se conocían desde 1925, según me dijo en una conversación en Cambridge (Massachusetts), en 1971— y con amigos y colaboradores suyos; en conjunto un corpus documental escaso, pero coronado por las competentes entrevistas editadas en 1995 por los mexicanos Tomás Pérez Turrent y José de la Colina. Luis Buñuel falleció el 29 de julio de 1983: Pilar Miró, directora general de Cinematografía, no pudo concederle el Premio Nacional del ramo, como deseaba y acuciada por la mala salud del cineasta, al ser ciudadano mexicano, y el ministro de Cultura Javier Solana voló a México para entregarle en su casa local la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Unos días después de este episodio llamé a su amigo Ricardo Muñoz Suay para inquirir su reacción y me contestó que estaba muy enfadado, pues esperaba que el rey le hubiera concedido el marquesado de Calanda (como a Dalí le concedió antes el marquesado de Púbol).

Ahora sabemos, gracias al presente libro, que las conversaciones más o menos sistemáticas de Carlos Fuentes con Buñuel acerca de su obra fueron pioneras y precursoras de las antes citadas, lo que añade la ventaja de que la plasticidad mental de Buñuel fuera también superior: por eso puede afirmarse que estamos ante la arqueología de dos imaginarios, la del espeleólogo (Carlos Fuentes) y la de la sima (Luis Buñuel). Y el escritor, por su parte, suma a las fuentes ya mencionadas una interpretación transcultural (antropológica, psi-

coanalítica, mítica, política y estética). Esta frescura, anterior a la senilidad, permite ofrecer percepciones nuevas y a veces sorprendentes. Así, Buñuel leyó al marqués de Sade gracias a una indicación de Robert Desnos, que le transmitió en 1930 un ejemplar manuscrito de *Los 120 días de Sodoma*, que para el realizador supuso, en vísperas de la realización de *L'Âge d'or* (*La edad de oro*), una impactante revelación que influiría de modo muy importante en su obra. Pero en las confesiones a Fuentes arroja una luz totalmente nueva, al afirmar que le gustó Sade porque fue «algo así como el espejo crítico del mundo en el que crecí, la España de principios de siglo y la Europa de la posguerra del 14-18»: una verdadera revelación en la exégesis buñueliana. Y lo mismo sucede en la contraparte de Fuentes, como cuando escribe: «En Buñuel no hay símbolos. Solo hay nuevas asociaciones y nuevas ubicaciones [Bosco]». Una verdadera bofetada a la tradición de la crítica canónica, que había construido un arquetipo de humo. Y no menos llamativa es la exigencia de Buñuel cuando afirma: «Tengo que saber de quién serán las manos que me cierren los ojos»; su más acá no abre las puertas a un más allá.

Carlos Fuentes, que siempre trata de «usted» a Buñuel, aspiraba a escribir y publicar un libro exegético titulado *Luis Buñuel o la mirada de la medusa*, un texto que, se nos indica, fue escrito entre noviembre de 1967 (poco después del premio a *Belle de jour* en Venecia) y enero de 1968, año en el que debería publicarse y en el que Fuentes informó por carta de la entusiasta recepción de *L'Âge d'or* en una proyección en la Cinémathèque Française (ya había testimoniado por carta acerca de otra entusiasta recepción en el mismo foro el 16 de abril de 1966). Freud publicó en 1922 un texto titulado *La cabeza de Medusa* en el que escribió que el temor a la Medusa es un terror a la castración relacionada con la vista de algo¹. Pero para Fuentes «la Medusa es la serpiente que protege el árbol del paraíso», y por tanto sitúa el mito en la tradición ju-

¹ Sigmund Freud, *La cabeza de Medusa* (1922), en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pág. 385.

deocristiana y se aleja de Freud. El título fue vagamente recuperado por Fuentes para su novela *La cabeza de la hidra*, publicada en 1978, en esta misma etapa, y adaptada al cine en 1981 por el mexicano Paul Leduc.

Por lo que hay que asumir que el estudio y la reflexión elaborados por Fuentes iluminan tanto los fantasmas del realizador como los del propio escritor, en un productivo fenómeno de interacción. Las fechas recién citadas son muy reveladoras. En efecto, el primero de noviembre de 1967, tras su reciente intervención como jurado en la Bienal de Venecia que coronó *Belle de jour*, escribió Fuentes desde Londres al cineasta una carta en la que le comunicaba: «Estoy escribiendo un larguísimo ensayo sobre usted (su decisión de no filmar más me autoriza a lanzarme a esta suma buñueliana) que empezó como un artículo sobre *Belle de jour*». Fuentes estima que el libro tendrá unas cien cuartillas, y sus destinatarios serían la editorial Gallimard de París y Joaquín Mortiz en México. Pero este libro nunca vio la luz, aunque presumiblemente muchos de sus puntos de vista se hallan dispersos en el corpus de observaciones y opiniones transcritas en las páginas que siguen y que, en ocasiones, revisten la forma de un rosario de aforismos encadenados. En cualquier caso, hay que dejar constancia cronológica de que el último documento reproducido es una carta de Fuentes a Buñuel, fechada en México el 8 de abril de 1972, en la que no se hace referencia al libro proyectado seis años antes. Bien es cierto que en 1972 Buñuel seguía en activo, con su producción de *Le Charme discret de la bourgeoisie*, por lo que se incumplía el requisito expresado por Fuentes de «su decisión de no filmar más» que había mencionado el escritor en su carta como razón de su ensayo.

De modo que esta especie de «restos de un naufragio» ofrecen un documento de altísimo interés tanto sobre la exégesis de la obra buñuelesca como acerca de la mirada crítica de Carlos Fuentes sobre ella.

R. G.

JAVIER HERRERA NAVARRO

INTRODUCCIÓN A UN TEXTO RECOBRADO

Cuando *En esto creo*, publicada en 2004, Carlos Fuentes dedica a Luis Buñuel un capítulo entero junto a Shakespeare, Balzac, Kafka y Faulkner y conceptos tan trascendentales como la amistad, la belleza, el amor o el tiempo, no hacía otra cosa que homenajear en la forma de reconocimiento impercedero lo que había supuesto para él la figura del cineasta español. Admirador de su obra desde la época de *Los olvidados* y frecuente crítico suyo (cuando se escondía tras el seudónimo de Fósforo II en las páginas de la revista de la UNAM), lo conoció sin embargo en 1958, gracias a su primera mujer, Rita Macedo —la inolvidable Andara de la película— en el set del rodaje de *Nazarín* y desde entonces hasta su muerte, acaecida en 2012, no cesó de escribir y dar testimonio de su amistad y de la profunda influencia que ejerció sobre él tanto en su filosofía de vida y comportamientos como en su estética en general o en su concepción del cine en particular. En efecto, desde entonces no hay texto suyo de la temática que fuere que no lleve explícita la cita, el recuerdo, la anécdota o la alusión al nombre de Buñuel.

¿Cuál es la razón —podemos preguntarnos— del tránsito de la simple admiración a la devoción incondicional y sin fisuras? Creemos que en Carlos Fuentes en primer lugar operaría la fascinación por la tradición vanguardista que Buñuel representaba, en alianza con la necesidad de tender un puente o de establecer una síntesis entre la cultura europea y española y la cultura mexicana, una fusión de elementos que el cineasta español aunaba en su persona y que Fuentes supo detectar y luego difundir a través de multitud de textos, conferencias y citas, incluidos los homenajes más o menos explícitos en sus obras de ficción¹.

¹ En *Los años con Laura Díaz*, por ejemplo, aparece el propio Buñuel como personaje.

El momento culminante de ese proceso, iniciado en el rodaje de *Nazarín*, hacia su conversión en factótum, tiene lugar en el Festival de Venecia de 1967 cuando Carlos Fuentes contribuye decisivamente a darle el Gran Premio, el León de Oro, a *Belle de jour* (1966), un film que le entusiasmó desde la primera vez que lo viera y que consideraba la suma absoluta del arte de Buñuel. Pero antes, en consonancia con los nuevos tiempos contraculturales y contestatarios, con los fenómenos pop, *hippies*, rock, etc., que preludian los movimientos revolucionarios del mayo francés del 68, había podido asistir a un hecho relevante: la proyección en abril de 1966 de *La edad de oro* en el Palais de Chaillot de la Cinémathèque Française, una experiencia que le emociona y le impresiona de tal modo que ve en ese film el antecedente más preclaro del inconformismo e irreverencia de la «*révolte* actual»; impacto del que tenemos testimonio epistolar (véase carta I del Apéndice) y una reflexión crítica en forma de artículo titulada «Luis Buñuel y la libertad insuficiente» y publicada en *Siempre!* exactamente dos meses después, que supone el germen del ensayo que ahora nos ocupa.

Un año y medio después publica un artículo en *La Cultura en México* (en su número del 6 de diciembre de 1967) que lleva por título «Luis Buñuel: Freud con la cara de palo de Buster Keaton, Marx con la irreverencia de Laurel y Hardy, San Ignacio después de recibir un pastelazo de Ben Turpin», en cuyo final puede leerse lo siguiente: «Capítulo del libro LUIS BUÑUEL O LA MIRADA DE LA MEDUSA, que será publicado en 1968 por las editoriales Joaquín Mortiz de México y Gallimard de París». Esa es la primera noticia que tenemos de la necesidad que siente Carlos Fuentes —apenas una década después de haberlo conocido— de convertir en un ambicioso y estructurado sistema su ya incontestable y profundo conocimiento del arte buñueliano.

EL PROYECTO: SU HISTORIA Y CONTEXTO

El citado artículo está fechado en noviembre de 1967 en Londres, poco tiempo después del éxito veneciano de *Belle de jour*, éxito en cierto modo «programado» gracias a un jurado *ad hoc* en el que, además de Fuentes, se encontraban el también escritor Alberto Moravia y el entonces emergente novelista español Juan Goytisolo; pero ya el día primero del mismo mes en una carta dirigida al español confiesa que está «escribiendo un larguísimo ensayo sobre usted (su decisión de no filmar más me autoriza a lanzarme a esta suma buñueliana) que empezó como un artículo sobre *Belle de jour* [...] pero que ha ido creciendo como la mancha de sangre sobre los muslos de Leonor Llausás [...]»². Y a continuación le pide una serie de datos, curiosos y anecdóticos, que Buñuel en su respuesta, gustosamente, le proporciona (carta núm. 5, 13 de noviembre de 1967). En cartas posteriores vemos cómo el proyecto se va consolidando y el escritor habla incluso de viajar a París el 22 de noviembre y estar allí hasta el 26 con el exclusivo fin de que Buñuel vea lo escrito para evitar errores; al mismo tiempo le informa de que se ha ampliado el interés a Italia (Feltrinelli) y Estados Unidos (Farrar Straus) y de que encargará al gran artista mexicano Vicente Rojo la maquetación (carta núm. 6, 18 de noviembre de 1967). Paulatinamente, alcanzada una cierta extensión (las «120 cuartillas tupidas» que dice en esa misma carta), el borrador deriva hacia una fase de «reposo [...], con más autocrítica» (carta núm. 7, 24 de enero de 1968) y, tras una serie de conferencias que imparte por diversas ciudades italianas bajo el título de «Luis Buñuel o el cine como libertad», el libro se va desmembrando en otros proyectos como el del fotógrafo Antonio Gálvez, sobre el que en otra carta le dice al cineasta que «desea fotografiarlo a usted para mi eventual libro (que revise, repienso, retodo)...» (carta núm. 8, 3 de mayo de 1968). Una demostración

² Leonor Llausás (1929-2003) es la actriz que hace de institutriz del pequeño Archibaldo en *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* o *Ensayo de un crimen* y que muere accidentalmente por una bala perdida al comienzo de la película. Fuentes alude a la sangre que baña sus muslos en dicha escena.

más de la bifurcación del ensayo es la publicación del texto de dicha conferencia en su edición castellana en el número de enero-marzo de 1968 de la revista peruana *Amaru*, y por las mismas fechas en su edición italiana en la revista veneciana *La Biennale*³. Sin embargo, el 29 de junio (seguimos en el año 68) (carta núm. 9), cuando le comunica su mudanza a París, le informa de que «Secker & Warburg de Londres ha formalizado la edición de mi libro sobre usted para el año entrante», lo que supone «redactarlo de nuevo, enriquecerlo, ir más al fondo de las cosas; como le digo, su cine se ha vuelto más ACTUAL que nunca a la luz de *les événements*. Ah, cabronas antenas buñuelianas!», lo que quiere decir que los «acontecimientos» del mayo francés están influyendo notablemente en el discurso interpretativo de Fuentes al acentuarse —y corroborarse— la capacidad visionaria del maestro (aspecto que hasta ese momento no había tenido en cuenta) y, en consecuencia, verse obligado a replantear el enfoque y los términos del ensayo. No otra cosa se puede desprender de la frase vertida en la misma carta: «Han pasado tantas cosas prefiguradas por usted...», y el rosario de teorías que han caído por tierra: «La imposibilidad de la revolución en un país capitalista, el PC como “vanguardia de la clase obrera”, la clase obrera como portadora de la revolución, la beata satisfacción de la “sociedad de consumidores”, la muerte de las ideas libertarias...».

La consecuencia evidente fue que, al solaparse otros intereses e inquietudes (una adaptación de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry y un proyecto de libro, también sobre Buñuel, con el pintor Antonio Saura), el ensayo quedó medio olvidado, reapareciendo unos cuatro años después (carta núm. 15, 8 de abril de 1972) cuando el mexicano le dice: «Quisiera acompañarle (*soft as a mouse*) para terminar bien mi eternamente aplazado libro sobre usted, que la editorial Era de México (Vicente Rojo) y Thames & Hudson de Londres me reclaman de tiempo en tiempo». Pero después de esa alusión ya nada más se supo...

³ Este texto aparecerá dos años después en la recopilación *Casa con dos puertas* (México, Joaquín Mortiz, págs. 197-215) y en 1976 como prólogo al libro de Fernando Césarman *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca* (Barcelona, Anagrama).

EL CONTEXTO PERSONAL

No es casual que en el Archivo Buñuel de Filmoteca Española sea el autor mexicano el más representado tanto con libros propios (la mayor parte dedicados) como con otros documentos manuscritos o impresos; demostración más que palpable de una amistad que va acrecentándose con el paso del tiempo y que no está exenta de proyectos compartidos, aunque desgraciadamente ninguno pudo llegar a buen puerto.

Recordemos primero el proyecto de adaptación de su relato *Aura* junto a *Las Ménades* de Cortázar y *Gradiva* de W. Jensen, una película que en principio iba a realizar Buñuel en 1962 para Época Films (Eduardo Ducay) pero que, finalmente, acabaría llevando a cabo Damiano Damiani en 1966 con el título *Las diabólicas del amor*. Un año después, es Buñuel quien, a instancias de los hermanos Hakim (los posteriores productores de *Belle de jour*) y teniendo en perspectiva la versión del libro de Lowry, le asegura que trabajará en la misma, pero cinco años después aún sigue en pie el proyecto y, aunque Fuentes llega a hablar con los productores, el asunto no cuaja⁴.

También a finales de 1966 sabemos que tienen entre manos otro proyecto, esta vez mexicano (con Manolo Barbachano), seguramente para adaptar una obra de Fuentes, ¿quizás *La muerte de Artemio Cruz*?, para lo cual este se entrevista en París con una actriz llamada María ¿Casares?⁵, y aunque sabemos que Luis Buñuel explicitó en una carta sus pormenores, esta desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros y no hay más noticias del tema. Lo que sí puede asegurarse es que entre 1962 y 1974 la relación entre el cineasta y el escritor fue intensísima, ya fuera coincidiendo (las más de las veces) en París —cuando Fuentes residía en esa ciudad o en Londres— o en México (las menos).

⁴ Como es sabido, la única adaptación de *Bajo el volcán* que llegó a realizarse fue la de John Huston (1984), según argumento de Guy Gallo, con Albert Finney y Jacqueline Bisset de protagonistas; en el proyecto de Buñuel-Fuentes la protagonista iba a ser Jeanne Moreau.

⁵ Carta del 23 de noviembre de 1966.

EL CONTEXTO GENERACIONAL

Otro aspecto de gran interés y que justificaría aún más la intención del escritor mexicano por fijar en esa época (1967-1968) la figura de Buñuel es la consideración del mismo como guía, punto de referencia o faro para los escritores y artistas de su generación. A este respecto es sintomática la siguiente frase (carta núm. 1, del mismo 16 de abril de 1966): «Lo recordé mucho con Octavio Paz cuando este pasó por Roma; y ahora, en París, con Vargas Llosa, Cortázar, Rodríguez Monegal, Gironella, estamos *siempre hablando de usted, de su obra que, resulta cada vez más claro, es el gran punto de referencia, de elaboración, de los escritores y pintores de raíz española*» (la cursiva es nuestra). Una frase que demuestra de una manera elocuente y sin la más mínima duda la vinculación directa de Buñuel no solo con la novelística del llamado «boom» sino con la creación artística hispanoamericana en general, y que se refrenda en otros varios pasajes más de sus cartas; así, el 13 de noviembre de 1967 (carta núm. 5) Buñuel le cuenta que han ido a verle José Donoso y García Márquez cuando iba de paso a Barcelona; y el 24 de enero del año siguiente (carta núm. 7), Fuentes, desde Londres y a propósito de una obra de teatro que acaba de terminar, escribe que esta ha sido en parte fruto «de mi educación buñuelesca».

Otra conexión importante que acentúa ese sentimiento generacional es la intervención del fotógrafo Antonio Gálvez (carta núm. 8, 3 de mayo de 1968), quien después de haber fotografiado a los novelistas latinoamericanos del «boom» (Alejo Carpentier, Cortázar, Vargas Llosa, Gabo y el mismo Fuentes) para un libro que editará Lumen en Barcelona se dedicó, a instancias del mexicano, a fotografiar al español, dando como resultado un magnífico libro que la parisina Eric Losfeld publicaría en 1970 y Lunweg, con el título *Buñuel: una relación circular con Antonio Gálvez*, en 1994.

Y finalmente hay que destacar dentro de ese contexto el proyecto de adaptación de *El lugar sin límites* de José Donoso, una propuesta de Fuentes y Barbachano Ponce (carta núm. 14, 5 de enero de 1971) que daría lugar a una

interesante correspondencia cruzada, una demostración más de esa estrecha conexión de Buñuel con la novelística hispanoamericana.

¿POR QUÉ *LA MIRADA DE LA MEDUSA*?

En la caja 43 de los *Carlos Fuentes Papers* que custodia la Princeton University Library es donde se encuentra un manuscrito inédito suyo (*unpublished manuscript* reza en la pestaña de la carpeta) que se titula «Luis Buñuel o la mirada de la Medusa». Dicho manuscrito, que consta de 201 hojas, contiene diversos borradores de textos —todos ellos referidos a Luis Buñuel—, uno de los cuales, de 108 hojas mecanografiadas, es el que atiende por el título citado, al que se acompañan unas hojas previas manuscritas en las que se encuentran el plan de la obra y diversas anotaciones sobre *Viridiana*, *El ángel exterminador* y *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*.

Una vez en nuestro poder una copia del manuscrito completo, lo primero que hicimos fue cotejar dicho texto con los diversos artículos publicados por Fuentes sobre Buñuel entre los años 1966 y 1971⁶, tras lo cual pudimos llegar a la importante conclusión de que se trata de un texto de carácter unitario al

⁶ Los artículos relacionados son: «Luis Buñuel: Freud con la cara de palo de Buster Keaton, Marx con la irreverencia de Laurel y Hardy, San Ignacio después de recibir un pastelazo de Ben Turpin», fechado en noviembre de 1967 y publicado en el número 303 del 6 de diciembre del mismo año de *La Cultura en México*, el suplemento cultural de la revista *Siempre!*; «Encuentros con Luis Buñuel», publicado con motivo de su 70 aniversario también en *La Cultura en México* (núm. 428 del 22 de abril de 1970), y «Tiempo is pánico», un fragmento de su libro *Tiempo mexicano* (México, Joaquín Mortiz, 1971, págs. 43-55). Además se encuentran diversos fragmentos en el texto (también inédito) de la conferencia de la UNAM titulada simplemente «Buñuel», así como en el texto «Luis Buñuel o el cine como libertad». Al mismo tiempo, tenemos el proceso inverso, pues en el texto recobrado se encuentran algunos párrafos, relativos a la reposición en París de *La edad de oro*, que fueron publicados anteriormente en el artículo «Luis Buñuel y la libertad insuficiente» en *Siempre!*, (16 de junio de 1966).

estar concebido y realizado en un período muy concreto (entre noviembre de 1967 y enero de 1968) con el objetivo de ser terminado, aunque al interrumpirse el proceso de escritura, y en virtud de otro tipo de exigencias más urgentes, el autor empezó a utilizar partes del mismo en otros contextos y con diferente finalidad; hecho que en nuestra opinión no invalida su carácter de inédito. Aun así, como resultado de la criba realizada en todos los textos buñuelianos de Fuentes entre 1966 y 1971, hemos encontrado más de un centenar de fragmentos que aún no han sido publicados en ningún sitio y que por lo tanto son completamente desconocidos hasta ahora. Por esa razón, puede considerarse, en función del contenido, la suma buñueliana de Carlos Fuentes o el *texto de textos* que compendia y al mismo tiempo expande todo el acervo de conocimientos y de reflexiones que el autor mexicano, con incesante profusión, fue recopilando sobre el autor español, a quien juzgaba, entre otras muchas cosas —junto a Octavio Paz y Julio Cortázar— la mejor representación de la «vanguardia de la contemporaneidad hispanoamericana»⁷.



Las apelaciones a Medusa y a su mirada se producen dentro de un contexto de reflexión sobre la revuelta y la revolución, así como acerca del deseo y su evolución en la poética buñueliana, que tiene muy en cuenta el marco general («la *révolte*») en el que se inserta y que se hace muy explícito en las anotaciones manuscritas del plan previo: en efecto, en una hoja de dichas notas apunta Fuentes estas tres palabras: «Medusa, Perseo, mirada», una llamada que dentro del contexto resulta sumamente significativa por cuanto supone —si nos atenemos a dichos apuntes— una actitud subvertidora, dentro del planteamiento filosófico último que se encuentra implícito en el argumento del libro, de la esencial «sumisión» que advierte en la acomodación a los valores que represen-

⁷ *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pág. 77.

tan tanto la Naturaleza como el Destino, dos parámetros fundamentales que el artista revolucionario —Carlos Fuentes parte del supuesto de que Luis Buñuel lo es— presenta como objetivos a superar.

UNA MIRADA DIALÉCTICA O UNA DIALÉCTICA DE LA MIRADA

La primera referencia a la gorgona mitológica (pág. 52) se produce como metáfora de la esencial ubicuidad que Carlos Fuentes detecta en la personalidad de Buñuel, una impresión que le lleva a recordar a dos pintoras surrealistas en sus respectivos lugares naturales: Leonor Fini en París, a la que califica de «Medusa con *smoking* de terciopelo», y Leonora Carrington, en México, definida «Gorgona envuelta en tejidos de Chiconcoac». Del mismo modo, esa doble faz es la que advierte en la imagen equívoca del Satanás de *Simón del desierto*, a quien describe como «Venus de frente y Gorgona de espaldas» (pág. 135), dos apelativos que destacarían las connotaciones engañosas y mortíferas de los personajes a ella asociados. Sin embargo, la mayor enjundia simbólica tiene lugar en el seno de tres bloques temáticos. El primero es el resultado de la reflexión sobre una dialéctica de la mirada, paradójica por cuanto invierte la lógica del sentido, entre la visión de los ciegos y la ceguera de la visión —una suerte de encarnación moderna de Tiresias y de Edipo—, dialéctica que se muestra en las películas de Buñuel (se refiere al Don Carmelo de *Los olvidados*, cuyo lazarillo precisamente se llama Ojitos) con el trasfondo de la picaresca y de la pintura de Brueghel pero que en su opinión universaliza el tema de la *necesidad*; una cuestión que ya hemos visto vinculada al debate sobre la revolución y que según Fuentes se manifiesta en sus tres primeras películas a través de unas preguntas cuyas respuestas están en un «encuentro de opuestos entre el que ve y el que no ve» (pág. 99). Con esos antecedentes, el recurso a la potencia mitológica se impone como acertado elemento metafórico a través del cual iluminar el cine de Buñuel. Dice en el citado párrafo:

El mundo es una Medusa que nos paraliza con la mirada de sus prohibiciones. La Medusa es la serpiente que protege el árbol del paraíso. A la entrada del Edén hay un enorme anuncio de gas neón con una sola palabra: NO. El cine de Buñuel nos invita a cegar esa mirada haciéndola nuestra. Nosotros debemos convertirnos en la Medusa que con su mirada paraliza a la serpiente, invade el jardín prohibido y en la copa del árbol del bien y del mal coloca un nuevo aviso: SÍ.

El cine de Buñuel, pues, nos invita a transgredir los hábitos de nuestra mirada a fin de convertir dialécticamente las negaciones del mundo en afirmaciones, y al mismo tiempo es una invitación (en apariencia contradictoria) para que nosotros, en tanto que objetos cegados por su mirada, nos convirtamos a su vez en sujetos capaces de cegar *lo Otro-negativo* como una forma de penetrar más a fondo en los entresijos de la realidad y superar las aparentes certezas de la visión realista del mundo.

LA MIRADA AUSENTE DE SÉVERINE

El segundo bloque se circunscribe a una reflexión sobre la pluralidad de miradas implícitas en *Belle de jour*. Carlos Fuentes parte de una variación muy significativa entre el texto original y la única versión conocida⁸, que dice: «Entre Séverine y el espectador, un enchufe, una conexión, una explosión: la mirada fascinante de la Medusa» (original, pág. 101); sin embargo, en el artículo ha sustituido esa última frase por «el arte de Luis Buñuel», indicio más que elocuente de que en su ensayo la mirada de Buñuel es equivalente a la de la gorgona mitológica, pero aquí con un matiz diferente: de *paralizadora*⁹ ha pasado a ser *fascinante*. ¿Por qué? Porque el arte de Buñuel, según su inter-

⁸ Se encuentra en «Luis Buñuel: Freud con la cara de palo de Buster Keaton, Marx con la irreverencia de Laurel y Hardy, San Ignacio después de recibir un pastelazo de Ben Turpin».

⁹ En realidad todas las fuentes hablan de «petrificadora».

pretación, funda una específica *estética de la mirada* a través de la «mirada ausente» de Séverine, llevada hasta un punto de inigualable perfección narrativa y basada en las continuas miradas que el personaje de Catherine Deneuve efectúa fuera de los límites de la pantalla, una técnica que el escritor mexicano relaciona brillantemente con las figuras que aparecen en los cuadros de Piero della Francesca, que miran hacia «algo que no está allí, que la cámara no ha captado y que quizá sea es el mundo real», y que como en el pintor florentino «aprovecha el marco convencional de la pantalla (el cuadro) para intensificar un espacio selectivo y limitado sin sacrificar el espacio total que prolonga y envuelve en todas las direcciones y dimensiones posibles ese simple punto de referencia que es la pantalla-cuadro»; pero en esa trayectoria de miradas, la de Séverine «nos remite incesantemente a nuestra propia mirada libre para imaginar, extender, enriquecer un contexto tan vasto como lo deseamos», y a través de ella (aquí es donde encontramos lo más novedoso de su acercamiento) «Buñuel filma una segunda película, ausente de la pantalla, cuya composición queda en la imaginación de cada espectador. Esa segunda y múltiple película posee un solo, sólido vínculo con la de Buñuel: el deseo», pues *Belle de jour* (y aquí es donde está la clave, según él, de la película) «sucede enteramente dentro de la cabeza de la protagonista, y en esa cabeza solo cabe el deseo personal de la satisfacción mediante el dolor. Pero al dirigir su mirada fuera de la pantalla que es la suma de su realidad hermética, Séverine está entablando un juego de miradas con cada uno de nosotros, que en ese momento somos el mundo circulante y ajeno a la obsesión de la protagonista. La relación entre Séverine y cada uno de nosotros tiene lugar en el nivel exacto de nuestros propios deseos. Séverine nos está invitando a proyectar esa segunda película que sería, también, la de nuestros deseos» (págs. 100-101).

Tan simple y al mismo tiempo tan complejo, pues lo que Séverine sueña y lo que Séverine vive son una misma cosa, de ahí la confusión en que nos sumerge la película, porque no vemos lo que ella ve y por eso la pantalla se nos inunda de misterio, el misterio de esa «Medusa inocente», porque acaso Séve-

rine tiene la certidumbre de que «una mirada directa puede cegar, paralizar, asesinar al que la recibe», y esa es la razón por la que solo mira detenidamente una cosa dentro del marco de la pantalla: la cajita zumbante que lleva el cliente coreano bajo el brazo y que ella mira sin que nosotros sepamos qué. Y aquí Fuentes reinterpreta el mito a su antojo: «Solo la Medusa —escribe— puede ver ciertas cosas sin matarlas» (págs. 102-103), aunque si su mirada es la de Buñuel ya podemos empezar a ver también nosotros con mayor nitidez...

LA MIRADA TOTALIZADORA DEL ARTISTA

Sin embargo, la referencia más explícita se encuentra en relación con la mirada del artista y el maniqueísmo moral imperante: «La mirada del artista supera las posiciones morales o sociales: convierte el fenómeno en obsesión, funde los opuestos en totalidad. La mirada de la Medusa es intolerable porque es obsesiva. Nos paraliza porque nuestra mirada es apenas posesiva. Nosotros miramos lo parcial. La Medusa mira la totalidad» (pág. 18). En este párrafo, Fuentes quiere dar a entender que la poética de Buñuel —y en general la mirada de todo artista—, a pesar de ser dialéctica y paradójica por intentar conciliar aparentemente los contrarios, no es de orden maniqueo ni, sobre todo, toma partido a favor o en contra de las dicotomías morales; antes al contrario, su mirada, como la de Medusa, es intolerante, obsesiva y totalizadora. Y en efecto, ya antes, en las referencias dedicadas a *Belle de jour*, recupera el escritor dicho concepto cuando escribe que «sueño y carne se integran en una totalidad que equivale a la verdadera realidad» (pág. 100), al igual que, al hablar de la técnica del «telón de fondo», destaca su capacidad única para superar el ritmo de la realidad y acercarse convulsivamente a un objeto o a un detalle del cuerpo, dentro de una «neutralidad ambiente», de tal manera que adquieren una «conexión anteriormente impensable con la totalidad» (pág. 56).

La mención final es altamente significativa, pues en su última página y en el último párrafo se refiere en estos términos a Medusa: «En la profundidad de la selva habita un tigre, brillante incendio de la noche. La espantosa simetría de su mirada puede petrificarnos. Pero solo si nuestra mirada evade la suya. La Medusa moderna destruye a quienes se niegan a verla de frente. Perseo la...» (pág. 137), y es aquí —curiosamente con la primera cita de Perseo— donde se termina el manuscrito y con los buenos deseos —«a desarrollar», escribe a mano al margen— truncados, pues ya no volveremos a encontrar el nombre del valiente hijo de Dánae en otras páginas. Ciertamente es una pena esa cesura definitiva que nos privó acaso de una de las interpretaciones más lúcidas de la obra del cineasta español, aunque podemos barruntar su posible desarrollo...

Es muy probable que (la frase *a quienes se niegan a verla de frente* tiene doble subrayado) hubiera seguido desarrollando las diversas posibilidades que le brindaba el mito de Perseo en relación con Medusa y el inventario de miradas que lleva implícito, ya que según las particularidades de la versión más extendida del mito clásico eran precisamente quienes la miraban de frente los que quedaban petrificados, de ahí que Perseo sea provisto por Atenea de un escudo brillante como un espejo en el momento de cortarle la cabeza; visión reflejada, mediada e indirecta que parece contradecir¹⁰ el argumento de Fuentes respecto a la Medusa moderna que destruiría precisamente a los que como Perseo no la miraran de frente...

Por otro lado hay que tener en cuenta que en los diversos episodios del mito de Perseo hay un tema que se repite y que cumple un papel central: el del ojo, el de la mirada, el de la reciprocidad de ver y ser visto, manifestado, además de en el escudo en forma de espejo, en el ojo único de las grayas, hermanas de las gorgonas, que son las que revelan a Perseo el escondite de las ninfas, en la *kunée* o casco mágico que le volvía invisible, así como en el ladeamiento de los ojos de Medusa en el instante de morir o la forma displicente de mirar el héroe a sus enemigos a la

¹⁰ Posiblemente fuera esta contradicción la razón de que Fuentes se quedara aquí y no siguiera la redacción, ya que Medusa petrifica a los que la miran de frente y no a los que la miran de soslayo o indirectamente.

hora de utilizar la cabeza de la gorgona para petrificar a sus enemigos¹¹. Como puede apreciarse, todo un arsenal de gran riqueza metafórica a la hora de explicar el cine de Buñuel como «una lucha entre la ceguera y la visión» (pág. 98).

EL MOTIVO SUBYACENTE:
LA CEGUERA COMO FORMA DE VISIÓN

Resulta significativo que la primera mención a Medusa venga precedida de una declaración de Buñuel a favor de la «memoria visual» en detrimento de la «memoria conceptual» (pág. 98). Quiere ello decir que pone el énfasis —según manifiesta en otro momento— en un orden de visualización en el que las imágenes simplemente se dedican a organizar la mirada como «una forma de preguntar» (pág. 72). Pero en ese orden buñueliano, según Fuentes, la pregunta, es decir la mirada, no responde a la lógica del sentido habitual con que suele mirarse el mundo circundante sino a una visión contrapuntística que tiene en cuenta también su ausencia del mundo, es decir la no-visión, la ceguera, siendo ahí, en ese tenue terreno común, donde lo visible se oculta y se torna invisible, donde en analogía con la mirada de Medusa se hace patente la de Buñuel: pues así como la gorgona petrifica a quien la mira de frente, así Buñuel igualmente petrifica al espectador con su mirada; pero la diferencia estriba en que Buñuel no nos mira directamente a los ojos sino que utiliza la mediación de la pantalla, erigida en arma reduplicadora —defensiva y ofensiva al mismo tiempo—, como el escudo-espejo que permite a Perseo cortar la cabeza de Medusa sin necesidad de mirarla directamente. ¿Quiere ello decir que en el ánimo de Fuentes, en el trasfondo último de su ensayo, se encontraba el hecho de considerar no solo la relación con Medusa sino también con Perseo?

¹¹ Aquí seguimos a Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1986, págs. 100-102.

La respuesta solo puede ser afirmativa, y no otra cosa creemos que podría esperarse de esos puntos suspensivos tras la mención al semidiós y la frase *La Medusa moderna destruye a quienes se niegan a verla de frente* del párrafo final del ensayo; sin embargo es Perseo quien decapita a Medusa viéndola a través del escudo para evitar mirarla de frente y quedar petrificado; por tanto cabe preguntarse: si el arte de Buñuel es como la mirada (petrificadora, fascinante, totalizadora y frontal) de Medusa, ¿no es también él quien actúa como Perseo al seccionar el ojo de la mujer en el prólogo de *Un perro andaluz*, en esas imágenes turbadoras que fundan toda su poética y que marcan su filmografía? Ciertamente, porque si por un lado, mediante el uso de la pantalla como escudo, puede burlar su «mirada paralizadora» y tornarla en «mirada fascinante»¹² (recordemos: positivar la esencial negación como en la Medusa clásica), por el otro adquiere sus atributos cegadores y en ese estado de ceguera invita al espectador a una nueva visión, más profunda y poética (Medusa moderna). No otra intención, aparte de su carácter escandaloso y *épatante*, pudo tener en su momento esa «invitación al crimen» mediante la cual se pretendía cortar por medio de la navaja barbera¹³ los hábitos visivos usuales e introducirnos más allá de las fronteras del mundo, en el reino de la Noche, donde —según Hesíodo— habitan las gorgonas.

Además, dicha doble cualidad de Buñuel en la visión de Fuentes —Perseo y Medusa a un tiempo— responde fielmente a la capacidad de *desdoblamiento* que va asociada a la cara de Medusa como producto de su monstruosidad y de su frontalidad. Medusa es una potencia de muerte, y como tal su categoría como ser monstruoso es ambivalente, pues oscila entre lo terrorífico y lo gro-

¹² Este paso de la petrificación a la fascinación es coherente por cuanto al hombre le resulta imposible desviar su mirada, pues «su ojo se pierde en el de la Potencia que lo mira, como él la está mirando, hasta que él mismo es proyectado a ese mundo presidido por ella» (Vernant, *op. cit.*, pág. 104).

¹³ Véanse nuestros trabajos «La ceguera como forma de visión en la tradición literaria española: su presencia en la secuencia-prólogo de *Un perro andaluz*», en Margherita Bernard, Ivana Rota y Marina Bianchi (coords.), *Vivir es ver volver: studi in onore di Gabriele Morelli*, Bérgamo, Sestante Edizioni, 2009, págs. 287-292; «La secuencia-prólogo de *Un perro andaluz*, ¿una alegoría de la creación artística?» *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 105 (2010), págs. 157-192.

tesco y, en realidad, presupone la mayor parte de las categorías opuestas (masculino-femenino, joven-viejo, bello-feo, humano-animal, celestial-infernal, alto-bajo, interior-exterior), cuyas síntesis respectivas tienen lugar, confusa y desordenadamente, en el ámbito nocturno por el terror y el espanto que infunde su rostro; oposiciones o fusiones de contrarios que, como arguye Fuentes, se encuentran en la raíz de la poética surrealista y en Buñuel. Por su parte, la frontalidad, derivada de esa misma monstruosidad, y la simetría que se establece con la cara del dios, presupone la mutua mirada a los ojos y, en ese cruce, dejar de estar vivo para tornarse muerto, igual que ella, lo que significa perder la vista, tener la sensación de haber sido poseído por el dios, haberse puesto su máscara y por consiguiente quedar la mirada atrapada; pues su cara «es el Otro, tu propio doble»¹⁴, y lo que te muestra cuando quedas fascinado por su mirada es ser «tú mismo en el más allá» (Vernant, pág. 106).

Otra razón que trabaja en favor de esa analogía entre la mirada de Medusa y la de Buñuel son los propios ojos del cineasta, que para Fuentes son «ojos verdes, protuberantes, ojos de toro que acaba de salir a la luz del ruedo», o también «taurínofídicos de ermitaño celoso, de castellano a la intemperie; son los ojos de la técnica misma de sus películas» (pág. 55), ojos que situados en el rostro de Buñuel, tal y como dice un poco más adelante, le dan simultáneamente un aspecto de toro y picador. Es decir, que de tales ojos, tal mirada hiriente, si bien de cirujano que quiere extirpar el mal, pero ¿sin posterior sutura? Parece que sí, que no hay intención de cicatrizar, pues si no, ¿qué pintan en su filmografía la navaja de afeitarse de *Un perro andaluz*, el alfiler de *Él*, el picahielo en *El bruto*, el crucifijo-navaja en *Viridiana* o el clavo del garrote del ciego en *Los olvidados*? Son extensiones punzantes de su mirada total, que en su impasibilidad no logra compadecerse de nadie ni de nada. La figura arquetípica que resume dicha relación (y que en cierto modo representa al propio cineasta) es el limosnero ciego que dirige al grupo de mendigos y que encuentra su culminación en el momento en que se

¹⁴ Vernant, *op. cit.*, pág. 107.

convierte en el *alter ego* de Cristo en la parodia de *La última cena* leonardesca (págs. 96-97). En esa escena, para Fuentes, cuando queda paralizada por la fotografía virtual del sexo de Enedina, el juego de miradas impide que culmine la ceremonia, porque todos los comensales permanecen fijos gracias a la parálisis producida por la acción fotográfica, la exhibición sexual y la filmación de la escena por parte de Buñuel, que es quien provoca, con su capacidad *voyeurística*, lo que Fuentes llama «un erotismo de la iluminación» en el que «la mujer [se refiere a Enedina] se exhibe y al hacerlo se cubre la mirada con las faldas», con lo que «nos arranca de la representación para devolvernos a la presentación». La conclusión es que Viridiana es una víctima de las «miradas que no la miran» y se convierte en un «Cristo femenino amurallado, ya que no crucificado, entre dos ladrones» (pág. 97) que son los que van a salvarla; las herramientas de suplicio —clavos, martillo y corona de espinas— que llevaba en la maleta para mortificarse pierden su capacidad simbólica cristiana y se transforman en instrumentos de su pasión y perdición profanas, quedando con ello cerrado el ciclo de su ceguera espiritual.

Llegados a este punto es fundamental referirse a la categoría de *lo monstruoso* implícita en Medusa y muy relacionada con la estética peculiar de Buñuel y su visión poética del cine. Si en el caso de la potencia mitológica, con su deformación estilizada y el rostro en mueca, se oscila entre lo terrorífico y lo grotesco por su cruce entre lo humano y lo bestial, asociados y mezclados de distintas maneras, en las películas de Buñuel se tiende más a la última categoría a causa de su predilección por los seres deformes, mutilados, feos en el sentido más literal y horrible de la palabra. Aunque no llegan a las formas descritas por Vernant para Medusa, el inventario de criaturas monstruosas que pueblan las películas del director español es amplio y variopinto, lo que en su caso es una consecuencia lógica de su militante antiesteticismo.

En el texto de Fuentes lo monstruoso y la monstruosidad son sinónimos de *anormalidad*, especie de fetiches que representan el lado oscuro que se opone a la razón y a los valores imperantes, un recurso intencionadamente buscado para fustigar las conciencias adormecidas y obligar a recordarnos

que no vivimos en el mejor de los mundos y que para el escritor mexicano es inseparable de la visión creadora del cineasta, una visión que, en su opinión, se concreta a partir de *Las Hurdes* y se continúa en toda su filmografía, principalmente en *Los olvidados*, *Nazarín* y *Viridiana* (es decir, en las obras más enraizadas en la tradición cultural española) (pág. 123).

LOS REFERENTES INTERDISCIPLINARIOS

La mirada de la Medusa es un ensayo que posee una doble dimensión, política y estética, en la que confluyen en una unidad llamada Buñuel la pluralidad de interpretaciones que su figura y su arte han suscitado en un escritor mexicano llamado Carlos Fuentes. Si bien el acercamiento de este está muy de acuerdo con las tendencias críticas interdisciplinarias del momento, por encima de todo destacan las referencias pictóricas y literarias, pero sin olvidar las históricas, musicales, filosóficas, sociológicas y, ¿cómo no?, mitológicas.

Mencionado ya Piero della Francesca a propósito de la mirada fuera de cuadro de Séverine en *Belle de jour*, también se trasluce la predilección de Fuentes por Velázquez y *Las meninas* en su alucinante juego de espejos, de confusión entre la realidad vista y la imaginación, estimando que el calandino parece responder más al modelo imaginado por Foucault que al de Ortega, aunque por encima de todo es el «Velázquez buñueliano cuyo realismo pictórico está en el filo de la navaja de la pura representación», porque sus figuras parecen decir más sobre los modelos que sobre los personajes: los mendigos de *Viridiana*, por ejemplo, en cuanto Cristo y los apóstoles, son análogos a los enanos y payasos de Velázquez, un pintor con el que el mismo Buñuel confiesa tener más puntos de contacto que con Goya, a quien considera un lugar común —por desconocimiento— de la crítica.

Pero Buñuel es más un cineasta de referencias literarias, no sólo porque la mayoría de sus obras son adaptaciones (eso sí, muy personales) de obras de

otros, sino también porque necesita de la colaboración de escritores en sus guiones y es por encima de todo y desde siempre un gran y curioso lector de obras literarias procedentes de cuatro culturas distintas (española, francesa, mexicana y norteamericana) y en tres lenguas: la española, la francesa y la inglesa. De todas esas estrechas vinculaciones, incluidos sus libros y lecturas cardinales de juventud (Fabre, Darwin, Freud y Marx), se hace eco Fuentes, con profusión de referencias y atinadas observaciones, en especial en lo que atañe a la literatura española, desde la picaresca, los heterodoxos y la mística hasta Galdós y García Lorca, pasando por una profunda y brillante reflexión sobre la trinidad hispánica —Don Quijote, Don Juan y la Celestina— y sus lazos más o menos explícitos con *Nazarín* y *Viridiana*. Respecto a la literatura hispanoamericana, ya hemos aludido a que no puede obviarse que el ensayo de Fuentes coincide cronológicamente con la eclosión del «boom» de la novelística de los países hermanos y que en cierto modo su pretensión es situar a Buñuel como guía espiritual capaz de aglutinar las visiones comunes en el espacio (europeo-americano) y el tiempo (la época surrealista). Desde ese punto de vista, Fuentes destaca a los más importantes de sus integrantes (García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Donoso, etc.), con especial hincapié en el papel crucial desempeñado por Octavio Paz.

El otro gran pilar formativo de la educación de Buñuel lo constituye la literatura francesa, el marqués de Sade sobre todo, pero también Lautréamont, Breton y los surrealistas y en menor medida Balzac, Flaubert, Camus, Malraux, Butor, Claudel, Cocteau, Genet, Mirbeau, Sartre, Stendhal y Verlaine, que desfilan con distinto énfasis por la jugosa prosa de Fuentes. En cuanto a la literatura en lengua inglesa, adquieren protagonismo Emily Brontë y sus *Cumbres borrascosas*, *El monje* de Monk Lewis —de la que el realizador llegó a escribir el guion junto a Jean-Claude Carrière (pág. 63)—, Henry Miller, el auténtico descubridor y transmisor del arte de Buñuel en el mundo cultural norteamericano, y, por encima de todos, William Blake, con quien Fuentes encuentra muchas analogías por la lucidez y rotundidad de su poética visionaria.

EL DELIRIO ESPAÑOL Y EL REFUGIO MEXICANO

Pero si hay algo que destaca con especial realce es el esfuerzo de Fuentes por ahondar en la huella española de Buñuel, pues, aparte de las conexiones literarias apuntadas, las referencias históricas sobre nuestro apogeo y decadencia son constantes. Desde el comienzo, el autor, situado en la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, nos anuncia que transitará por una serie de contrastes (incluso de flagrantes contradicciones) muy acentuados que estimularán su imaginación creadora, un trayecto en el que la reflexión, aguda y penetrante de Fuentes, es indisoluble del deambular personal y creativo del cineasta, y aunque éste, según el ensayista, se muestra parco en palabras, su interpretador es contumaz en el análisis histórico y sigue sus razonamientos intentando desentrañar los «espejismos antagónicos» (pág. 82) que atisba en ambas trayectorias. Y es que la dialéctica de la visión no puede desgajarse de su prurito denunciador, porque la ceguera dominante es insoportable y es preciso obligar a abrir los ojos a los demás: léase *Las Hurdes* y *Los olvidados*.

Pero lo que desvela el arte de Buñuel es la imposibilidad de una España lúcida que hubiera venido del encuentro y del acuerdo entre Don Quijote y Don Juan —la luz frente a la piedra, la locura luminosa frente al mal heroico—, que habría significado, al clausurar ambos la Edad Media «convirtiendo, el primero, sus códigos de élite en experiencias democráticas y el segundo, sus leyes místicas en burlas carnales» (pág. 79), la salud de España y su entrada definitiva y sempiterna en la modernidad europea. Tránsito en el que ambos se contaminan mutuamente, intercambian lugares y se enriquecen, pero he aquí que, en vez de propiciar dicha fusión, España, con la Contrarreforma, restablece «las jerarquías verticales de la Edad Media» asignándoles «el lugar del Comendador: un fantasma y una estatua» (pág. 82). Y dentro de ese contexto, Ávila, «leal a los caídos [...] por Dios y por España», como última expresión del regreso al pasado, donde en los campos cercanos «Francisco Franco con su brazo tullido es sentado en una caseta de caza con una escopeta bajo el brazo...» (pág. 77).

Ciertamente: jamás —acaso— como durante la época franquista se dio ese sentimiento de pérdida y de ausencia, y de huida que atrae tras de sí una visión goyesca —«España es como la vio Goya» (pág. 78)— de nuestra historia y que se manifiesta en la «revisión» de las «figuras del panteón español» que es el cine de Buñuel, en particular *Viridiana*, donde en su cohabitación «Don Quijote, Don Juan y la Celestina resucitan transformados» (pág. 85).

En México inicia Buñuel su tercer exilio, y gracias a ese país y a su industria cinematográfica —refugio de republicanos españoles— pudo sobrevivir, fabricando en un primer momento un par de «churros» (en el argot valorativo del cine mexicano de la época) hasta que pudo realizar *Los olvidados*, gracias a la cual volvió a ser rescatado en Europa, aunque para ello reconociera que tuvo que hacer «muchas concesiones» (pág. 49). Sin embargo, a pesar de los pesares, se afincó allí porque en su opinión México «es como una balsa de aceite» y por las afinidades que encontró con España y el surrealismo, «humor negro a triple fuego» (pág. 108), en el decir de Fuentes.

EL MUNDO EN TORNO A 1968 O *LA EDAD DE ORO* REDIVIVA

La vivencia cercana de los acontecimientos revolucionarios del 68 remite inevitablemente a la época surrealista, con la que Fuentes ve no pocos puntos de contacto, y el reestreno de *La edad de oro* en la sede de la Cinéma-thèque Française supone una nueva fundación por su capacidad de escándalo y transgresión: «¿Han vencido el tiempo —treinta y siete años— y la historia —la sociedad de consumidores— aquella visión de fuego de Buñuel y los surrealistas? Me rodea esta noche un público que dice lo contrario. Las reacciones de estos jóvenes revitalizan la gran intuición del surrealismo: que el juego y la moral unidos son revolucionarios. Y le añaden su actual dimensión: el arte ha asumido hoy todas las cargas y todos los riesgos de la libertad» (pág. 126). La consecuencia de todo ello es que el arte de

Buñuel está más vivo que nunca: «Los jóvenes que en mayo de 1968 levantaron las barricadas de París habían visto las películas de Luis Buñuel» (pág. 130). De la teoría a la praxis o el triunfo (siempre incompleto pero significativo) de la revolución surrealista...

CARLOS FUENTES, UN ENSAYISTA BUÑUELIANO

Después de los textos contenidos en *La mirada de la Medusa*, Carlos Fuentes, además de incontables declaraciones, testimonios y entrevistas, siguió escribiendo y publicando trabajos de todo tipo sobre Buñuel. Así, en 1970 empezó a esbozar un proyecto de guion, junto a José Luis Cuevas y Carlos Monsivais, titulado «El secreto de las gelatinas», y el 11 de marzo de 1973, en *The New York Times Magazine*, publica un extenso e ilustrado artículo titulado «The Discreet Charm of Luis Buñuel» con el antetítulo de «Spain, Catholicism, Surrealism, Anarchism». Al año siguiente, a requerimiento del canal 13 de la televisión mexicana, prepara el argumento para dos programas bajo el título de «Luis Buñuel, retrato de un cineasta», y en la retrospectiva por sus setenta y cinco años que le dedica durante los meses de septiembre-octubre de 1975 la Cineteca Nacional, escribe el texto introductorio actualizando (hasta *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad*, que cita) —y resumiendo— sus conocidas tesis sobre la visión y la mirada. Asimismo, en las conmemoraciones del 80 aniversario de Buñuel, el escritor publica en el suplemento 121 de *Unomásuno* el texto titulado «La pantalla es un ojo dormido que solo puede despertar de un navajazo», y tenemos noticia del texto de una conferencia en la Universidad de Harvard en 1981 y (suponemos que con motivo de su muerte en 1983) de otro titulado «August Lecture on Luis Buñuel»...

J. H. N.

SOBRE ESTA EDICIÓN

Este es el texto que en principio Carlos Fuentes escribió para su ensayo sobre Buñuel, y que sigue escrupulosamente el orden asignado por el propio escritor a los diferentes capítulos (del 1 al 7) en que fue dividiendo lo que escribía durante las sucesivas jornadas que le dedicó. En su transcripción —aunque en algunas ocasiones hay párrafos que aparentemente pudieran encajar mejor en otro capítulo, y a priori pudieran parecer incongruentes—, he respetado su asignación original, porque tras sucesivas lecturas hemos comprobado que poseen una sutil conexión, análoga a la que albergan las propias imágenes de Buñuel dentro de algunas de sus películas, en especial *Belle de jour* que, como sabemos, es la que guarda más íntima relación con el ensayo.

Mi trabajo ha consistido en transcribir del original (incluidos mexicanismos), pero corrigiendo las erratas, normalizando algunos términos según los criterios actuales, colocando acentos (por ejemplo, Dalí, que Fuentes nunca acentúa), unificando los criterios de redacción de los títulos de las películas y, por supuesto, aclarando los aspectos confusos o errores de interpretación del escritor.

J. H. N.

LUIS BUÑUEL O LA MIRADA DE LA MEDUSA

I. MÉXICO DF: CASA DE FÉLIX CUEVAS

[CALANDA]

Buñuel nació hace sesenta y siete años en Calanda, un pueblo de Aragón donde el Viernes Santo la población toca los tambores durante veinticuatro horas seguidas para que Cristo resucite.

C. F. [Carlos Fuentes]: Usted ha ido eliminando la música de sus películas para quedarse solamente con los tambores de Calanda.

BUÑUEL: Uno acumula experiencia durante la infancia y la juventud y después hay que encerrarse a recordar esa experiencia. Llega un momento en que uno se engaña si piensa que para crear hay que vivir. No; más bien un agujero y un espíritu de araña que teje su red mientras recuerda cómo era el mundo del otro lado de las paredes.

[FAMILIA]

Familia cómoda (como las de Bolívar, Marx, Lenin y Castro), estudios clericales (como Julián Sorel y José Stalin) y un legendario origen de la riqueza en las plantaciones de la Cuba colonial (como muchos personajes de Benito Pérez Galdós).

BUÑUEL: Mi padre luchó contra la insurrección cubana y creo que estuvo presente en la muerte de Martí.

El trauma del 98, la generación crítica, España abierta a Europa (abajo los Pirineos) para rescatar el tiempo perdido. Ortega y Gasset, Ramón y Cajal, la Residencia de Estudiantes en Madrid y la generación Lorca-Alberti-Dalí.

[GOYA]

C. F.: Cuando la crítica se ocupa de su raíz española, se limita a indicar una influencia preponderante que sería la de Goya.

BUÑUEL: Es una comparación fácil, superficial. Hablan de Goya porque desconocen todo lo demás, la picaresca, Quevedo, Galdós, Valle-Inclán, Santa Teresa, los heterodoxos... Lo que sucede es que la cultura se ha vuelto inseparable del poder económico y militar. Un país fuerte propaga su cultura, universaliza a artistas de segundo orden. La fama de un bodrio como Hemingway es el resultado del poder norteamericano. En Francia no. En Francia ha habido siempre poder con cultura o, si lo prefiere usted, cultura con poder. Pero la debilidad de España ha impedido que su maravillosa literatura sea conocida en el mundo.

[PARÍS 1925]

A los veinticinco años de edad, Buñuel partió de España a un París cuyo corazón pertenecía a Dada. Fue asistente de dirección de Jean Epstein para *La Chute de la maison Usher* y *Mauprat*, pero se separó del gran maestro expresionista después de una disputa sobre los méritos y deméritos de Abel Gance (Epstein pro, Buñuel contra). Dirigió *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla en la Ópera de Amsterdam. Fue crítico cinematográfico. Y escritor. *Une girafe* es el único texto literario de Buñuel que conozco. Un texto de párrafos y asociaciones intercambiables, barajables, que parece escrito por Burroughs, Butor o Cortázar con cuarenta años de pre-intuición.

[UN ESCRITOR FRUSTRADO]

BUÑUEL: Soy un novelista frustrado que terminó en director de cine. Dirigir me fatiga enormemente, la promiscuidad del trato es agotante: electricistas, actores, fotógrafos, amanuenses, maquillistas, peinadores, iluminadores, *la barbe*. Mi ideal hubiera sido encerrarme a escribir como un monje. Pero no tengo ningún talento. Ni siquiera para escribir cartas. Me toma varios días escribir la carta más sencilla y luego resulta algo como esto: «Querido amigo, te escribo porque mi madre me ha escrito diciéndome que no te puede escribir y me pide que te escriba yo porque ella no te puede escribir».

[UN PERRO ANDALUZ]

La madre de Buñuel le prestó dinero para que realizara, en colaboración con Salvador Dalí, su primera película: *Un perro andaluz*.

Cyril Connolly: «El ejemplo de la reverencia destructiva: *Un perro andaluz* produjo un efecto indescriptible, un tremendo sentimiento de excitación y de liberación. El *id* había hablado y —a través del medio obsoleto del cine mudo— los espectadores habían sido obsequiados con la primera visión de los fuegos de la desesperanza y la locura que ardían debajo del complaciente mundo de la posguerra. La película fue recibida con gritos y silbidos..., sombreros y bastones fueron arrojados contra la pantalla. En un rincón una mujer gritaba: “¡Salopes, salopes, salopes!” y en seguida todo el público se unió a ella. Con la impresión de haber sido testigos de un horror infinitamente antiguo, Saturno devorando a sus hijos, salimos al frío de febrero de 1929, ese frío inconfundible y deslumbrante» (*La tumba sin sosiego*).

[LA EDAD DE ORO]

En 1930, un mecenas parisino, el vizconde de Noailles, decidió financiar dos películas de «vanguardia». Una fue *La sangre de un poeta* de Jean Cocteau. La otra, *La edad de oro*, fue escrita por Buñuel y Dalí pero dirigida por Buñuel. De la película de Cocteau solo queda el perfume lúdico-poético de los veintes, como de la obra de Dalí solo queda la rígida máscara del autor. La obra de Buñuel comprueba que *La edad de oro* debe serle atribuida (como en su momento dijo Henry Miller) íntegramente a él. El polo de los veintes, estilo y juego, forma y gratuidad, y el polo de los treinta, conciencia y sustancia, moral y compromiso, se aniquilan y reducen mutuamente. *La edad de oro* es otra cosa, y esa cosa es y será Buñuel: el hombre lúdico también es el hombre moral también es el hombre lúdico. La conciencia ética puede ser un juego explosivo. El gesto de la gracia está cargado de hambres y opresiones. El rumor de la cólera también es anuncio de un exceso gratuito. Desde entonces, el cine de Buñuel puede ser visto como una gran tragicomedia, quizás (si salvamos al Padre Ubu) la primera gran incursión contemporánea del absurdo en las artes representativas.

El escandaloso estreno de *La edad de oro* en el Studio 28 fue «la batalla de Hernani» del cine. Bandas católicas, fascistas y antisemitas hicieron estallar bombas dentro de la sala, arrojaron tinteros contra la pantalla y destruyeron a navajazos los cuadros de Dalí, Tanguy y Ernst, Magritte, en el vestíbulo. La película fue prohibida por el prefecto de policía Chiappe y, hasta la fecha, la interdicción no ha sido levantada¹. *La edad de oro* solo puede ser vista en los sagrados recintos de la Cinémathèque Française, donde M. Langlois ha conquistado un derecho de asilo semejante al de las iglesias medievales y las universidades latinoamericanas.

Henry Miller: «Entre todas las películas que he visto, *La edad de oro* es la única que revela las posibilidades del cine. Estoy convencido de que es un film único e incomparable. Buñuel, como los mineros de Asturias, es un hom-

¹ Oficialmente, lo fue en 1981. Todas las notas son del editor.

bre que arroja dinamita. Buñuel está obsesionado con la crueldad, la ignorancia y la superstición que prevalecen entre los hombres. Se da cuenta de que la única esperanza posible del hombre es partir de nuevo desde cero» (*El ojo cósmico*).

C. F.: Hablando de dinamita, usted ha dicho que le gustaría incendiar el Louvre.

BUÑUEL: Sí, cuando alguien afirma que la vida de un hombre es tan insignificante como la de una hormiga al lado de los tesoros de los museos. Pero le pegaría a un hombre que dijera que su vida vale más que el Louvre.

[*LAS HURDES*]

En 1933, Buñuel filmó *Las Hurdes* en España. De sus veintisiete minutos derivan todas las horas de celuloide del neorrealismo. La película fue prohibida por las autoridades republicanas españolas.

BUÑUEL: Un simple documental, objetivo, muy objetivo. No puse nada de mi parte. Pierre Unik escribió un texto científico, estadístico. Solo queríamos mostrar la región más miserable de España, tal cual.

Sin embargo, hay un fondo musical inquietante. Esa *Cuarta sinfonía* de Brahms indica que la película es algo más que un documento. El contrapunto de la música densamente romántica y las escenas de muerte, putrefacción, miseria y monstruosidad física nos dicen que esta película es inseparable de la visión creadora de Buñuel.

C. F.: En *La edad de oro*, usted construyó las equivalencias objetivas de su visión. En *Las Hurdes*, las encontró.

BUÑUEL: Sabe usted, en mis películas yo me mantengo totalmente alejado de mis preocupaciones personales.