

## A propósito del sistema estético de Luis Buñuel

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba, España)

**Abstract** This review of Pedro Poyato's book, *El sistema estético de Luis Buñuel* (Bilbao, University of País Vasco, 2011), highlights aspects such as the impulse-images of Calanda's genius; the 'ugly-ist' iconography; the suspension of the meaning of the narrative; the declarative statements turned into terms of aggression; the 'diminished' narrators; the free adaptation that turns the literary text of departure into the final film; and the construction of the surrealist form, which does not so much follow Buñuel's written scripts as the takes he elaborates based on his words and often those of others.

Del mismo modo que en el Renacimiento hubo dos grandes Luises (de Granada y de León), el florecimiento del cine español – jardín de senderos que se bifurcan – debe buena parte de su gloria a otra pareja luisiana: Buñuel y Berlanga. La llamada «doble B» (que era también «doble L»), a la que apenas tardaría en sumarse Juan A. Bardem, aunque muchos hubiésemos preferido a Brigitte Bardot. Por eso, ahora que disfrutamos de la adolescencia de las imágenes en movimiento, no sería justo que la publicación de *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)* por parte de Ian Gibson (2013) – al margen de su nítida voluntad de constituirse en el vademécum sobre la vida y milagritos de juventud del director de *Viridiana*, como ya ocurriera con sus desafortunadas biografías de Lorca o Dalí – ocultase las aportaciones de este libro de Pedro Poyato, coreado quizá por clarines menos ruidosos. De hecho, precisamente porque no se trata de una colectánea con afán de totalidad y sí de método, *El sistema estético de Luis Buñuel* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2011) ofrece al lector ocho capítulos que agradarán al especialista y más aún a quienes deseen iniciarse, adentrarse (sin perderse) y anclarse en, por y a la poética del genio de Calanda.

Así lo pone de manifiesto el autor en la «Presentación», donde declara que su objetivo se cifra en «descubrir y describir, de manera clara y concisa, algunas de las claves estéticas que caracterizan una de las propuestas más notables de la historia del cine» (p. 11). Partiendo de la monografía de Fuentes (2000), Poyato, que ha dedicado ya un par de ensayos al artista aragonés (2001 y 2008), desgrana sin excesivos rodeos los núcleos de este tercer trabajo: las *imágenes-pulsión* (Deleuze); la *iconografía feísta* (en virtud de las huellas de Solana, Zuloaga y Goya en la obra del creador de

Él); las *suspensiones* del sentido del relato (*El ángel exterminador*); los dispositivos enunciativos resueltos en términos de *agresión* (*Los olvidados*); los narradores *disminuidos* (*Ensayo de un crimen*); la *transducción* (en neologismo de Darío Villanueva), o sea, la adaptación libre que convierte el texto literario de partida en el filme de llegada; y la construcción de la *forma surrealista*, bastante menos de acuerdo con lo que Buñuel dejó escrito en sus guiones que con los planos que elabora (fabula) a partir de sus palabras (y a menudo de las ajenas).

Sorprende, no obstante, la ausencia de más de un estudio basado en modelos de análisis omnicomprensivos: desde el dialogismo de Bajtin y su idea del autor como orquestador de discursos preexistentes, a Derrida o la muy en boga «teoría de los polisistemas» de Even-Zohar (1990). Remito por ello – sin otra intención que la de complementar el discurso de Poyato – a las páginas de Pérez Bowie (2008), a la semiótica-textual de Paz Gago (2004), al libro de Cartrysse (1992) sobre la transformación de los textos en imágenes y a los escolios de Fernández (1993) a este respecto. Todos ellos le hubieran dado réditos a la hora de redactar sus capítulos I, V y VII. Soy consciente, por supuesto, de que varias secciones de este manualito – pues en cierta medida lo es – vieron la luz en otros lugares; de manera que hay que agradecer al crítico el esfuerzo de anudar nuevos hilos en un tapiz ya cosido antes de la aparición de la bibliografía antedicha.

El capítulo I gira en torno al trasvase del guión a la pantalla de uno de los filmes más emblemáticos de Buñuel (su debut) y de todo el Surrealismo europeo: *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929). Junto a los hipotextos de Dalí y del propio cineasta, atraído entonces por la corriente ultraísta y las greguerías de Gómez de la Serna y Benjamín Péret – quien practicó más que ninguno el «encadenado de realidades distantes» –, Poyato se detiene en los préstamos que el aragonés tomó de Magritte y en los guiños cómplices y mordaces a Lorca: tanto Buñuel como Dalí habían cargado las tintas contra el andalucismo del *Romancero gitano* y «Ribereñas», pero reciclaron los *Nocturnos de la ventana* del granadino para algunas imágenes de su medio-metraje (más o menos) al alimón. Entre los planos *pulsionales* sobresale sin duda el del ojo cortado por la navaja barbera (sobre el que volveremos), que podría remontar tanto a un texto del director publicado en *Hélix* («Palacio de hielo», 4 de mayo de 1929) como a otro del pintor de Figueras («Mi amiga en la playa», *L'Amie de les Arts*, 19, 1927). Sea una u otra la fuente, o tal vez ambas, lo que de verdad nos interesa es el resto de los «procedimientos de puesta en forma» dentro de la película, fijados con tiento por Poyato a propósito del episodio del ciclista con manteletes, que se proyectaría (si he entendido bien) sobre el cuadro *Firma en blanco* (1965) de Magritte, y la escenificación del fantasma del doble, tan frecuente en Dalí.

*La edad de oro* (1930), objeto del capítulo II, nació como secuela poética y casi natural de *Un perro andaluz*. De hecho comparten temas y obsesiones («un hombre trata de acceder a una mujer y entre ambos se interpone

todo el cortejo fantasmático que asocia sexo y muerte», Sánchez Vidal 1993, p. 21), armonizando en su barniz feísta y, como observa Poyato, en las propuestas icónicas aberrantes (los burros podridos, el espejo de tocador del que surgen viento y nubes...) y el diálogo con los lienzos de Magritte. El estudioso se remonta aquí a la génesis de este proyecto, pues la publicación del epistolario de Dalí a Buñuel puso de relieve la implicación (concretada en el guion *Babaouo*, 1932) del pintor en el desarrollo del filme, hasta el punto de sentirse afrentado cuando el maño lo ninguneó. Es sabido que *La edad de oro* iba a titularse primero *La Bête andalouse* y más tarde *Abajo la constitución*, y que detrás de sus imágenes late *El porvenir de una ilusión* de Freud. Sin embargo, Poyato se orienta, como digo, a mostrar las simetrías simbólicas con la obra de Magritte: sirva de ejemplo la escena del vestido femenino dejado caer por Gaston Modot sobre un sillón, que adquiere la misma postura de Lya Lys en el plano que le sigue, homenajeado por el surrealista belga en *Los cuernos del deseo* (1959-1960).

También se detiene el autor en la disfunción a la que es sometido lo parlante en esta película (pp. 47-48); en las escenas del filicidio, «exorcismo de un fantasma familiar de Dalí surgido a raíz de la violenta expulsión de este de la casa paterna, en noviembre de 1929»; y en el amor *fou* o caníbal, que Poyato relaciona con *Greed* (*Avaricia*, Stroheim, 1923), durante la escena de sadismo en la que Macteague muerde los dedos de su esposa. Considero que cabría relacionarla igualmente con las relecturas de la historia de Salomé por parte del Modernismo y las Vanguardias: desde las ilustraciones de Beardsley a las de Klinger, pasando por el teatro de Oscar Wilde y Valle Inclán (*La cabeza del bautista*) o la *Salomé* (1923) de Alla Nazimova.

Poyato acentúa aquí el rastro de lo putrefacto y de lo excremental, a resultas del grupo de cadáveres de prelados católicos, que solo se entiende en Buñuel - de nuevo me permito la nota transnacional - como un *patchwork* a partir del *Triunfo de la muerte* de Brueghel, el *Finis* (no *Sic Transit gloriae mundi* (1672) de Valdés de Leal, citado en el capítulo III (p. 61), y los aguafuertes de José Guadalupe Posada. Queda muy lejos en el tiempo - pero no en la comunión de espíritus - el humor negro de San Reimi en *El ejército de las tinieblas* (1992). Por último, Poyato examina la caracterización de Cristo como el disoluto duque de Banglis en las imágenes que cierran la película: mientras el aristócrata y sus colegas de orgía salen del castillo de Selliny, los rótulos indican que «120 días antes se habían encerrado [en la fortaleza] con ocho adolescentes y cuatro mujeres depravadas que alimentaban con sus relatos la voluptuosidad criminal de aquellos monstruos».

No hay duda de que Buñuel recuperó este motivo en *Viridiana* (1961), según subraya Poyato, justo en la escena del mendigo ciego, «a propósito de *La última cena* leonardiana» (p. 58), con un no sé qué - valga la licencia - de borrachera velazqueña. Y en esta línea, no hubiera estado de más huronear en el trasunto literario de la escena (¿el marqués de Sade?) e

incluso en su proyección sobre *La dolce vita* de Federico Fellini (sin Cristo mediante), *La grande bouffé* (1973) de Marco Ferreri y *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. En otra ocasión.

Respecto al capítulo III, acerca de la «morfología y la genealogía de lo feo en Buñuel», invito a echar una ojeada al tratado de Ziomec (1983), por más que Poyato arranque con buen criterio de la poética de Baudelaire y de las imágenes-pulsión de Deleuze. Así, lo putrefacto permea desde las dos películas que inauguran la filmografía buñueliana a *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), donde reaparece la cabeza del asno, devorada en este caso por un enjambre de abejas, y el guiño al Valdés Leal de las *Postrimerías*. Amén del análisis de *Finis gloriae mundi* por parte de Poyato, conviene no perder de vista que forma junto a *In ictu oculi* el primero de los eslabones de la cadena iconográfica proyectada por Mañara para el Hospital de la Caridad de Sevilla; el mismo que firmó el *Discurso de la verdad*, ahora reeditado en facsímil (a partir de la edición de 1778, imprenta de Luis Bexínez) por la editorial *Extramuros* (2007), cuya existencia y contenido quizá no escaparan a un «ateo por la gracia de Dios» como fue don Luis.

Poyato, al socaire de las tesis de Bodei y Adorno, relaciona el feísmo de *Las Hurdes* con el *Guernica* de Picasso, y aclara cómo la operación cinematográfica de este mal llamado por algunos «falso documental» no quiere sino revelar la verdad del «mundo originario» donde esa realidad extremeña hunde sus raíces: «basta que el bisturí buñueliano hurgue en ella para que aflore con toda su crudeza». Estas páginas traerán a la mente del lector filólogo aquel artículo (demasiado olvidado) de Bergamín (1978, pp. 87-90) en el que el gran aforista, buen amigo del aragonés, hablaba del «anteísmo» de Buñuel; de su condición de gigante Anteo que alcanza la cumbre de su poesía, de su salvaje y hasta terrible poesía, cuanto más apegado se muestra a la tierra de su país. En este caso la aldea de Martilandrán.

Si bien Poyato relaciona los tipos de *Las Hurdes*, su bestiario humano, con los cuadros de Rusiñol y Máximo Peña, Gutiérrez Solana (*Los desechados*) y Zuloaga (*El enano Gregorio el Botero*), desde esa perspectiva hiperrealista toda la película constituiría un colosal *trompe l'oeil* barroco (o esperpéntico). El crítico destaca el plano en el que admiramos solo una cavidad bucal que esboza un grito callado (deberíamos pensar en el expresionismo de Munch), que es el de la muerte misma, y reserva unas líneas para los enanos y sus ancestros velazqueños (*El niño de Vallecas*, *El patizambo*), más allá de los evocados por el narrador de la película: «el realismo de un Zurbarán o de un Ribera queda por debajo de esta triste realidad». Un axioma con visos de categórico, si no fuera porque esta realidad ha sido artificialmente manipulada por Buñuel para resultar hiperreal; lo que induce a preguntarnos si los frailes de Zurbarán (*San Serapio*, *Entierro de San Buenaventura*) eran - al menos para el cineasta - tan “verdaderos” como se dice.

Así, Poyato desemboca en la «teoría del carnaval» - lo mejor que escribió Bajtin - y en su huella sobre los enanos de *Nazarín* (1959) y *Simón del*

*desierto* (1965); sin desdeñar al ciego don Carmelo de *Los olvidados* (1950), que se antoja el nieto natural del *Ciego de la guitarra* de Goya. Es verdad que para el diseño de Simeón el Estilita, anacoreta que pasó los treinta y siete últimos años de su vida en lo alto de una columna, Buñuel pudo inspirarse en las *Tentaciones de san Antonio* de Felicien Rops (1878), Paul Cézanne (1875) y Salvador Dalí (1946). Empero, Poyato tiende a hiperbolizar en su libro el peso de los ecos pictóricos – espigados por aquí y por allá – en la retórica del aragonés. Convendría profundizar en el porqué de esos paradigmas – las causas podrían ser desde antropológicas a teológicas – y averiguar si sus *loci* descienden de la tradición hagiográfica sobre eremitas y desiertos concretos (Bañolas), tal como ha explicado Rodríguez de la Flor (1999) a propósito de los del Seiscientos, no tan distintos de los del casto Simón.

El capítulo IV se centra en el «Circuito enunciativo de agresión y mundo originario en *Los olvidados*». De corte más narratológico – Poyato dirige su mirada hacia el enunciador, el personaje y el enunciatario –, es uno de los mejores del volumen, pues atiende a la repetición de ciertos objetos en el «Texto-Buñuel» y a los «movimientos de escritura generados en torno a ellos». Valen la pena las páginas sobre la agresión a don Carmelo en *Los olvidados* y las que reserva para una de las secuencias de *Belle de jour* (1967): la de la fantasía diurna de Séverine en la cama, el sonido de los cencerros y la irrupción de una piara de toros, con la posterior adopción de la pose de las figuras del *Ángelus* de Millet por parte de Pierre y Henri. A renglón (plano) seguido, el espectador se topará con Séverine atada a un árbol (cual imaginario robledal de Corpes, o a saber de dónde) mientras Henri le tira puñados de cieno.

Poyato repara luego en la isotopía de armas blancas – sucesoras de la navaja de *Un perro andaluz* – en *El ángel exterminador* (1962), *Ensayo de un crimen* (1955) y *Los olvidados* y en la agresión del personaje y la implicación del enunciatario en una escena de este último filme: aquella en la que Pedro suerbe un huevo y lo lanza contra la cámara, a la zaga de lo que Gunning denominó «atracciones cinematográficas» en su lección sobre la escuela de Brighton, tan atraída por mostrar los nexos entre la lente, el ojo y la subjetividad. También brilla el epígrafe «Hijos de la violencia, hijos sin padre», acerca de las secuencias en las que Jaibo, representante de los adolescentes en *Los olvidados*, nos enfrenta a unos hechos que la conciencia apenas si puede tolerar, como el asesinato de Julián, otro de los chavales. Asunto y estética que nos facultan para vincular – aunque estén faltos de análisis – varios de los hallazgos de Buñuel en este filme con *El señor de las moscas* (1954), la generacional novela de William Golding, e incluso con la *cult-movie* de Chicho Ibáñez Serrador, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), inspirada a su vez en el relato *El juego de los niños* de Juan José Plans.

El capítulo V muestra la filiación literario-iconográfica y los reflejos formales y también conceptuales de *Ensayo de un crimen*, uno de los Buñuel menos estudiados. Esta adaptación de la novela homónima de Rodolfo Usigli

le permite a Poyato sentar más de un paralelismo con otras películas, como *Un perro andaluz*, *Viridiana* (el corsé y los zapatos de novia de don Jaime; las piernas de la institutriz y las de la novicia), *El ángel exterminador*, *Belle de jour*, *Tristana* (1970) o *El discreto encanto de la burguesía* (1972), y, de nuevo, con la pintura de Magritte (*La condición humana* y *La tentativa de lo imposible*). Hubiera sido valioso, dado que su libro se mueve por los linderos de la proyección (o de la transducción), el cotejo con la pieza de crítica shakespereana de Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827); y hasta con productos del último *mainstream*, tales como la serie *Dexter* (2006-2013) o la estimable *Mr. Brooks* (Bruce Evans, 2007). Poyato glosa con detalle el papel de los narradores, sobre todo el de Archibaldo, que habla en primera persona (a veces en *over*), en varias imágenes que exceden a su conocimiento; por ejemplo en la secuencia en la que espía a través de un ventanal a Carlota, cuando ésta visita al arquitecto para comunicarle su decisión de romper con él: «El texto explicita de este modo cómo el relato del personaje, erigido así en narrador intradiegetico, se halla en el interior de un relato primero comandado por el llamado «narrador cinematográfico». [...] Un singular modo de narrar, equiparable [...] al que en literatura trabajaban Juan Rulfo y Carlos Fuentes» (pp. 116-117). Remito por último a su interpretación de las «dos muertes de la novia», dechados de secuencias oníricas o alucinatorias.

Una de las películas más conocidas de Buñuel es *El ángel exterminador*, a la que Poyato consagra el capítulo VI, en su afán por conectarla con *La edad de oro* (el bimorfismo feísta, lo excremental y lo putrefacto, que la retórica clásica rotuló como *genus turpe* y resucitaría siglos después en los versos de Berni, Góngora y Quevedo, entre otros: el agua almacenada en el jarrón de flores que Eduardo ofrece a Beatriz para que esta calme su sed; la charla de las tres mujeres mientras defecan en el armario-excusado; todo el epígrafe «Alucinación en torno a una mano muerta») y *Viridiana* (Edmundo propone que las mujeres duerman en un lado y los hombres en otro), abundando en la prehistoria del filme, que iba a titularse *Los naufragos de la calle Providencia* (un encuentro con Bergamín cambió las cosas), y en la expresividad formal de Buñuel, la mayor de su generación (solo superada por la de Hitchcock).

Como apuntara Barthes, *El ángel exterminador* se distingue por la «suspensión del sentido», de ahí la tendencia – advierte Poyato – a la repetición, genuino motor del relato; la inserción del pasado en una sucesión ininterrumpida de presentes (la comitiva de burgueses entrando una y otra vez en la misma casa); la simultaneidad de presentes «imposibles», que Buñuel explotará en sus últimos filmes junto a Jean-Claude Carrière y se ha relacionado con el estilo de Robbe-Grillet; la expectativa formulada y denegada (Lucía de Nóbile asistiendo a la preparación de la viandas para la cena); la inserción del futuro en el presente; y la repetición definitiva y salvadora (Deleuze), que aquí deviene en parcialmente defraudadora.

Poyato analiza la «mala repetición», o sea, la que conserva la forma de la inexactitud: los invitados en el salón, el brindis del anfitrión y las saluciones entre los mismos personajes; y la «buena», que abole los límites entre esas acciones encadenadas.

El penúltimo capítulo selecciona algunas de las «imágenes-pulsión» de *Tristana*: no en vano, se ha escrito que la pierna ortopédica de la protagonista posee aquí más relevancia que la mismísima Catherine Deneuve. Se trata, por mencionar algunas, de la imagen del badajo con forma de falo en el campanario de la catedral de Toledo; de la «yuxtaposición vermicular» de planos que rompen la frontera entre la vigilia y el sueño (al beso de Tristana y Horacio le sigue el plano con fondo desenfocado en el que asoma en primer plano corto el rostro de don Lope, como despertándose de una pesadilla); la figura del padre decapitado; la mujer lisiada como presagio de la muerte; y la famosa pierna ortopédica, «coartada diegética que permite mostrar la pierna de la mujer como pierna suelta, esto es, susceptible de ser llevada de un lugar a otro. Es éste un movimiento de escritura que, en términos de los formalistas rusos, podría ser nombrado como proceso de extrañamiento, de singularización del objeto» (p. 182). Solo se echa de menos la consulta de la monografía de Bikandi-Mejías (1997).

Cierran este libro unas breves calas sobre la metamorfosis de la Carmen de Merimée en la Conchita de Buñuel en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Menos sugerente que los previos, Poyato emparenta a las mujeres de este capítulo con los mitos de Salomé y Lulú (remito a un ensayo de Bornay (2005) que no desfila por sus páginas y a la colectánea editada por Guarinos y Utrera Macías, 2010), sancionando que el cuerpo de Conchita jamás devendrá – respecto a los de su precursora – en objeto de ocupación sexual. Lo evidencia Buñuel desde el arranque: los zapatos de tacón, las bragas mojadas y manchadas de sangre que porta el criado Mateo nada tienen que ver con el coito. Lo que deriva en una finta irónica, en un recurso huidizo de las películas sobre (y con) *femme fatales*. Prueba de ello es el viaje en tren de Mateo y Conchita desde Sevilla a París, acompañados en el vagón por una señora y su hijita, un magistrado y un enano. En resumidas cuentas, lo más audaz de este largometraje es la figuración del mismo personaje femenino por medio de dos rostros diferentes (los de la bella Carole Bouquet y la milagrosa Ángela Molina), pues, como concluye Poyato, «podrían haber sido no dos, sino tres o diez actrices diferentes, [...] en tanto que representa el estallido del objeto de deseo masculino; tal es la deconstrucción humorística del mito de Carmen, esa oscura Carmen de Buñuel, que el texto ha desplegado en su escritura» (p. 199). Para el cinéfilo, esta decisión del más internacional de nuestros directores (Almodóvar incluido), el mismo que se jactó durante su visita a Hollywood en los años 30 de ser capaz de predecir en menos de cinco minutos el final de cada una de las superproducciones de la época dorada de los Estudios con mayúscula, no discurre lejos (alguien tendría que investigarlo) de las ra-

dicales - ahora se confirma que no tanto - propuestas de Ingmar Bergman (*Persona*, 1966), David Lynch (*Mulholland Drive*, 2001; *Blue Velvet*, 1986, donde aparecía ya una 'oreja buñueliana') o el José Luis Guerín de *En la ciudad de Silvia* (2007). Por surrealista que suene (o se vea).

## Bibliografía

- Bergamín, José (1978). «El ateísmo español de Buñuel». En: Bergamín, José, *Antología periodística*, selección y comentarios de Gonzalo Penalva Candela. Fuengirola: Junta de Andalucía, pp. 87-90.
- Bikandi-Mejías, Aitor (1997). *Galaxia textual: Cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*. Madrid: Pliegos de Ensayo.
- Bornay, Erika (2005). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Cartrysse, Patrick (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique*. Berna: Peter Lang.
- Even-Zohar, Itamar (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- Fernández, Luis M. (1993). «Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2, pp. 38-56.
- Fuentes, Víctor (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: AKAL.
- Gibson, Ian (2013). *Luis Buñuel: La forja de un cineasta universal (1900-1938)*. Madrid: Aguilar.
- Guarinos, Virginia y Utrera Macías, Rafael (ed.) (2010). *Carmen global: El mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Universidad.
- Mañara, Miguel de (2007). *Discurso de la verdad*, en la imprenta de Don Luis Bexinez y Castilla, Impresor Mayor de la Ciudad, edición facsímil. Mairena del Aljarafe: Extramuros Edición.
- Paz Gago, José María (2004). «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, pp. 199-232.
- Pérez Bowie, José A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad, 2008.
- Poyato, Pedro (2001). *El cine de Buñuel: Fotografías que se suceden vermicularmente*. Madrid: Complutense.
- Poyato, Pedro (2008). *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Valladolid: Caja España.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1999). *La península metafísica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sánchez Vidal, Agustín (1993). *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: CAI.
- Ziomec, Henrik (1983). *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Alcalá.