



BU ÑUE LIA NA

Revista de cine,

arte y vanguardias

04
2025

BUÑUELIANA es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 2022 y editada por el Centro Buñuel Calanda en colaboración con Prensas de la Universidad de Zaragoza. Está dedicada a la difusión de la investigación científica sobre Cine y Vanguardias artísticas, y la producción literaria y cinematográfica de Luis Buñuel.



© De los autores

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza

ISSN (papel): 2951-6765

ISSN (digital): 2951-6773

Depósito legal: Z 729-2022

Contacto:

Centro Buñuel Calanda

c/ Mayor, 48. 44570 Calanda (España)

Tel.: (00-34) 978846524

e-mail: bunueliana@gmail.com

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

COMITÉS

DIRECTORES

Amparo Martínez Herranz, *Universidad de Zaragoza*
Jordi Xifra, *Universidad Pompeu Fabra*

COMITÉ DE REDACCIÓN

Vocales

Àngel Quintana, *Universidad de Girona*
Agustín Sánchez Vidal, *Universidad de Zaragoza*
Fernando Sanz Ferreruela, *Universidad de Zaragoza*

Secretaria

Blanca Torralba Gállego, *Universidad de Zaragoza*

COMITÉ EDITORIAL

François Albera, *Université de Lausanne*
Ana Asión Suñer, *Universidad de Zaragoza*
Mario Barro, *Universidad Nacional Autónoma de México*
Nancy Berthier, *Sorbonne Université / Casa de Velázquez*
Érik Bullot, *École nationale supérieure d'art de Bourges*
Valeria Camporesi, *Universidad Autónoma de Madrid*
Joaquín Cánovas Belchi, *Universidad de Murcia*
Julián Casanova, *Universidad de Zaragoza*
José Luis Castro de Paz, *Universidad de Santiago de Compostela*
Josetxo Cerdán, *Universidad Carlos III*
Jacqueline Collins, *University of Strirling*
Arnaud Duprat, *Université Rennes 2*
Pietsie Feenstra, *Université Paul-Valéry Montpellier 3*
Joxean Fernández, *Filmoteca Vasca / Nantes Université*
Ignacio Javier López, *University of Pennsylvania*
Carlos Losilla, *Universidad Pompeu Fabra*
Julio Gracia Lana, *Universidad de Zaragoza*
Fernando Gabriel Martín, *Universidad de La Laguna*
Adrian Martin, *Monash University*
Toby Miller, *University of California & Universidad Complutense de Madrid*
María del Carmen Molina Barea, *Universidad de Córdoba*
Gonzalo M. Pavés Borges, *Universidad de La Laguna*
Pedro Poyato Sánchez, *Universidad de Córdoba*
Alfonso Puyal Sanz, *Universidad Complutense de Madrid*
Valeria de los Ríos, *Universidad Católica de Chile*
José Luis Sánchez Noriega, *Universidad Complutense de Madrid*
Vicente Sánchez-Biosca, *Universidad de Valencia*
Paul Julian Smith, *City University of New York*
Rob Stone, *University of Birmingham*
Charles Tesson, *Université Sorbonne Nouvelle, París*
Julia Tuñón, *Instituto Nacional de Antropología e Historia, México*
Breixo Viejo, *Hofstra University*
Teresa M. Vilarós, *Texas A&M University*
Guy Wood, *Oregon State University*

BUÑUELIANA 04 ÍNDICE

VARIA

Para alcanzar el sueño de hacer cine con Luis Buñuel: Gabriel García Márquez y su <i>Tan fácil que hasta los hombres pueden</i> . <i>Álvaro Santana Acuña</i>	9
<i>La Voie Lactée</i> , orígenes y tiempo cíclico. <i>Ignacio Javier López</i>	25
Buñuel, Saura y la cinegética: de juegos sagrados y peligrosos. <i>Guy H. Wood</i>	43
<i>Viridiana</i> , rechazada de la muerte: exilio y creación en la bio-filmografía de Luis Buñuel. <i>Víctor Candela Medel y Mario Barro Hernández</i>	69
La troisième oreille de Luis Buñuel. Techniques sensorielles de l'expression du fantasme dans <i>Belle de jour</i> (1967). <i>Hélène Godin</i>	81
<i>Viaje a la luna</i> , de Federico García Lorca: la conexión mexicana. <i>Alfonso Puyal</i>	97
<i>L'Avenue, la Kasbah</i> , un ciné-roman. La cinécriture entre réalité et fiction. <i>Dorsaf Keraani</i>	115

ARCHIVOS / DOCUMENTOS

<i>Tan fácil que hasta los hombres pueden</i> (manuscrito). Gabriel García Márquez	131
Propósito y alcance	153
Normas de publicación	155

VARIA

Para alcanzar el sueño de hacer cine con Luis Buñuel: Gabriel García Márquez y su *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*

Álvaro Santana Acuña¹

Whitman College

RESUMEN: Este artículo examina un intento especial y casi desconocido de Gabriel García Márquez para consolidarse profesionalmente como guionista en el cine mexicano en la década de 1960. Dicho intento fue la sinopsis inédita *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*, posiblemente escrita para Luis Buñuel y su círculo de colaboradores. La sinopsis está dominada por un estilo narrativo neorrealista (acorde con las obras de García Márquez en esos años), pero también muestra una historia llamativamente feminista y cómica. Esta sinopsis, escrita entre 1963 y 1965, ayuda a entender mejor varias de las historias y técnicas narrativas que García Márquez estaba usando justo antes de ponerse a escribir *Cien años de soledad*. El artículo ofrece también nuevas razones para entender por qué García Márquez abandonó el cine por la literatura.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, Luis Buñuel, cine, México, *Cien años de soledad*.

ABSTRACT: This article examines a special and almost unknown attempt by Gabriel García Márquez to establish himself professionally as a screenwriter in Mexican cinema in the 1960s. This attempt was the unpublished synopsis *It's So Easy That Even Men Can* (*Es tan fácil que hasta los hombres pueden*), possibly written for Luis Buñuel and his circle of collaborators. The synopsis is dominated by a neorealist narrative style (in keeping with García Márquez's works of those years) but also displays a strikingly feminist and comic story. This synopsis, written between 1963 and 1965, helps us better understand several of the stories and narrative techniques that García Márquez was using just before he began writing *One Hundred Years of Solitude*. The article also offers new reasons for understanding why García Márquez abandoned cinema for literature.

Keywords: Gabriel García Márquez, Luis Buñuel, cinema, Mexico, *One Hundred Years of Solitude*.

RESUMÉ: Cet article examine une tentative singulière et presque méconnue de Gabriel García Márquez de s'établir professionnellement comme scénariste dans le cinéma mexicain des années 1960. Il s'agit du synopsis inédit *Il est si facile que même les hommes peuvent* (*Es tan fácil que hasta los hombres pueden*), probablement écrit pour Luis Buñuel et son cercle de collaborateurs. Le synopsis est dominé par un style narratif néoréaliste (en accord avec les œuvres de García Márquez de cette époque), mais présente aussi une histoire étonnamment féministe et comique. Ce

¹ Dirección de contacto: santana@whitman.edu. ORCID: 0000-0001-8356-2380.

El autor agradece los comentarios a este artículo de Santiago Alarcón Tobón y Jordi Xifra.

synopsis, écrit entre 1963 et 1965, nous aide à mieux comprendre plusieurs récits et techniques narratives que García Márquez utilisait juste avant de commencer à écrire *Cent ans de solitude*. L'article offre également de nouvelles raisons pour comprendre pourquoi García Márquez a abandonné le cinéma pour la littérature.

Mots-clés: Gabriel García Márquez, Luis Buñuel, cinéma, Mexique, *Cent ans de solitude*.

A modo de introducción: García Márquez y el cine

De la vida y obra de Gabriel García Márquez (1927-2014), uno de los escritores sobre quien más se ha escrito desde 1967, tras la publicación de *Cien años de soledad*, quedan sin embargo varias facetas poco conocidas que merecen investigación. Una de ellas tiene que ver con sus múltiples actividades en la industria del cine mexicano.² García Márquez se mudó a Ciudad de México (entonces llamada México, Distrito Federal) en junio de 1961. Tenía treinta cuatro años, llevaba casado tres y era padre de un niño de dos años. Hasta ese momento, su sueño –convertirse en un escritor profesional– se había traducido en (1) un trabajo como periodista inestable e irregularmente pagado, (2) una novela, *La hojarasca*, mal distribuida y tibiamente recibida por la crítica, (3) otra novela, *El coronel no tiene quien le escriba*, publicada en una revista local y por la que no le pagaron regalías y (4) más de trescientos artículos publicados en periódicos y revistas locales y nacionales principalmente de Colombia y Venezuela.³

Cuando llegó con su familia a Ciudad de México, García Márquez era pues un desconocido para el gran público y también para los círculos de críticos y lecto-

2 ALARCÓN-TOBÓN, S., “Gabriel García Márquez y el cine. La formación de un espectador cinéfilo en Colombia (1927-1961)”, *Secuencias*, n. 57, 2023, pp. 71-92; ALARCÓN-TOBÓN, S., “Cine en Bogotá: Estrenos de la semana (1954-1955): Crítica cinematográfica y cinefilia en Gabriel García Márquez”, *Estudios de Literatura Colombiana*, n. 54, 2024, pp. 133-150; FIDDIAN, R., “From Film to Book: García Márquez and the Neo-Realistic Aesthetic”, CABELLO-CASTELLET, G., J. MARTÍ-OLIVELLA y G. H. WOOD (edit.), en *Cine-Lit V. Essays on Hispanic Film and Fiction*, Corvallis, Cine-Lit Publications, 2004, pp. 14-20; HERRERA NAVARRO, J., “Gabriel García Márquez y el cine. Nuevas aportaciones a través de una correspondencia inédita con Luis Alcoriza”, Navarro, S.-J., y Torres-Pou, J. (edit.), en *Nuevas aproximaciones al cine hispánico*, Miami, Florida International University, 2011, pp. 103-21; HERRERA NAVARRO, J., “Gabriel García Márquez, escritor cinematográfico”, *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, n. 37, 2012, pp. 351-369; HERRERA NAVARRO, J., “Dos argumentos cinematográficos inéditos de Gabriel García Márquez: una comedia romántica y una prefiguración de *El otoño del patriarca*”, *Hispanic Research Journal*, n. 15:4, 2014, pp. 332-344; ROCCO, A., *Il cinema di Gabriel Garcia Marquez*, Firenze, Le Lettere, 2009; SANTANA-ACUÑA, Á., *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*, Nueva York, Columbia University Press, 2020; SANTANA-ACUÑA, Á., *Gabriel García Márquez: vida, magia y obra de un escritor global*, Cartagena, El Equilibrista y Fundación Gabo, 2025; SANTANA-ACUÑA, Á., *Muchos años después: biografía de Cien años de soledad* (en preparación).

3 MARTÍN, G., *Gabriel García Márquez: una vida*, Nueva York, Vintage Español, 2011; SALDÍVAR, D., *García Márquez. El viaje a la semilla*, Barcelona, Ariel, 2024; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

res especializados fuera de Colombia. Su decisión de instalarse en un nuevo país vino precipitada por una traumática experiencia en la ciudad de Nueva York, donde ejerció como periodista para Prensa Latina, que era la agencia de noticias del gobierno revolucionario cubano. Los cinco meses que García Márquez trabajó en Nueva York se caracterizaron por la creciente polarización entre, por un lado, los partidarios del ala dura de la Revolución cubana, lo cual suponía apostar por la vía comunista y estrechar el vínculo con la Unión Soviética, y, por otro lado, quienes abogaban por una vía ideológicamente más pragmática y abierta al entendimiento con los Estados Unidos. García Márquez era el protegido del periodista y revolucionario Jorge Ricardo Masetti, quien le gestionó el destino en Nueva York. Sin embargo, Masetti comenzaba a ser visto por la facción comunista como un contrarrevolucionario. De ahí que para García Márquez, siendo un aliado de Masetti, el ambiente en la agencia se hiciera difícil, por lo que renunció a su trabajo.⁴

Habiendo considerado las posibles salidas profesionales para un hombre casado y padre de familia, García Márquez descartó la opción de regresar a Colombia, dado que suponía seguir haciendo más de lo que había hecho desde 1948, es decir, sobrevivir con un sueldo oscilante como periodista, profesión que –como dijo por carta a sus amigos– le quitaba mucho tiempo para alcanzar su sueño de ser escritor profesional.⁵ En vez de volver a su país, decidió apostar todo a la misma carta que había intentado jugar años antes: hacer cine.

García Márquez había jugado esa carta por primera vez en Colombia. Entre 1954 y 1955, trabajó para el periódico bogotano *El Espectador* como crítico de cine, convirtiéndose en un pionero de este género no solo en su país sino en América Latina. En poco más de un año, escribió más de ciento cincuenta reseñas de películas de todo tipo, desde grandes taquillazos de Hollywood hasta largometrajes independientes y experimentales. También estrechó lazos con el cinéfilo y cineasta español Luis Vicens, fundador del Cine Club de Colombia en Bogotá y secretario de la Filmoteca Colombiana. En 1954 Vicens dirigió *La langosta azul*. Esta película está basada en un guion de Vicens, García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Enrique Grau Araújo, y además pudo ser la primera experiencia de García Márquez como montajista.⁶

4 MARTIN, G., *op. cit.*; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2020.

5 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2020.

6 ALARCÓN-TOBÓN, S., *op. cit.*, 2024; MARTIN, G., *op. cit.*; ROCCO, A., *op. cit.*; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

Al año siguiente, desde mediados de 1955, García Márquez, ilusionado con las perspectivas de hacer más cine, jugó por segunda vez esa carta. Ahora sería fuera de Colombia, en Europa. Entre 1955 y 1956, tomó cursos en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, probablemente sin obtener ningún título. De su estancia romana para hacer cine, sin embargo, se conoce poco todavía. Casi todo lo que se sabe proviene del relato del propio escritor, como el que escribió en sus memorias *Vivir para contarla*. No obstante, documentos hechos públicos recientemente permiten demostrar que intentó contactar con importantes agentes tanto de la crítica como de la industria cinematográfica europea. García Márquez llevaba consigo una carta de recomendación de Vicens para poder contactar en Italia a Pierpaolo Pineschi, colaborador en la famosa revista de cine *Unitalia Film*. En su carta, Vicens pedía a Pineschi que ayudara a García Márquez, el novelista y periodista que quería ser guionista. Estas y otras cartas de Vicens, junto a los contactos del propio García Márquez, le llevaron a conocer a Henri Langlois, cofundador y director de la ya influyente e imitada Cinémathèque française.⁷

Pero la apuesta de García Márquez de vincularse a la industria del cine en Europa no avanzó más allá del visionado de muchas películas, asistir a algunas clases técnicas, participar en conferencias y tener almuerzos de trabajo que no llegaron a ningún sitio. Frustrado, García Márquez se concentró en la literatura y de su esfuerzo, en precarias condiciones económicas, nació la novela *El coronel no tiene quien le escriba*. Se trata de un relato influenciado por los temas, la atmósfera y la construcción de personajes tan característica del cine neorrealista italiano en general y en particular de las películas de Vittorio De Sica, del cual García Márquez se había declarado admirador y seguidor en sus columnas de crítica de cine.⁸

Su tercer intento de jugar la carta del cine sucedió en Colombia, a donde García Márquez regresó entre 1959 y 1960, tras una estancia de un año en Caracas a su regreso de Europa. De vuelta a su país, trabajó como subdirector de la recién creada agencia de noticias Prensa Latina en Bogotá. En sus pocos ratos libres, además de seguir escribiendo literatura, apostó por la creación de un Instituto del Cine en la ciudad de Barranquilla. Con la ayuda de su amigo y cinéfilo Cepeda Samudio, redactó un detallado anteproyecto que fijaba las bases del instituto, el cual ofrecería un exhaustivo programa de estudios técnicos de cine. Este proyecto jamás se concretó. Otro proyecto de esa época que tampoco se logró fue establecer la

7 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

8 MARTIN, G., *op. cit.*; ROCCO, A., *op. cit.*; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

Federación de Cineclubes de Colombia. Pero García Márquez seguía interesado en hacer cine. De hecho, cuando a inicios de 1961 Prensa Latina lo trasladó a Nueva York, estaba trabajando en el montaje y edición de un documental sobre el famoso carnaval de Barranquilla, informando por carta de sus avances en el mismo a Cepeda Samudio.⁹

Tras abandonar Nueva York, vino otro nuevo intento en el cine: el de Ciudad de México. Sin nada que perder y todo por ganar, García Márquez emigró a un nuevo país con el deseo firme de entrar en la industria del cine mexicano, que era la más importante en lengua española en el mundo. Cuando él llegó, la industria del cine nacional seguía viviendo (o eso se creía entonces) su “Época de oro”. Así que para escritores aspirantes a triunfar en el cine, México era un lugar preferente.

Al desembarcar en la capital mexicana, García Márquez se insertó con rapidez en círculos literarios y cinematográficos. Lo consiguió gracias a sus amigos el escritor Álvaro Mutis y Luis Vicens, este último había emigrado a México el año anterior. Si bien es cierto que aún persisten interrogantes sobre este período de la biografía de García Márquez, a los dos meses de llegar, sin papeles para poder trabajar legalmente, se entrevistó con el empresario Gustavo Alatríste. Una de sus actividades era producir películas para Luis Buñuel, y dos de ellas habían ganado el aplauso reciente del público y de los críticos en el Festival de Cannes: *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962).¹⁰

Cuando entrevistó a García Márquez, Alatríste acababa de comprar dos revistas, *La Familia* y *Sucesos para Todos*. Ambas estaban destinadas al gran público: la primera para amas de casa y la segunda para lectores de contenidos de interés general y algo sensacionalistas. Alatríste quería rentabilizar su inversión, de ahí que le hiciera una propuesta a García Márquez que acaso fue el primero de varios desengaños profesionales que sufrió en su intento de entrar en la industria mexicana del cine. Alatríste no le ofreció trabajo como guionista, sino como “asesor técnico” de sus revistas. En resumen, quería contratarle para que aumentara las ventas semanales de ambas revistas. García Márquez aceptó y tuvo como trabajo lo que consideró la clase más baja de periodismo que había hecho en su vida, y lo hizo porque Alatríste le ofrecía algo de lo que él carecía y que buscaba desde hacía meses con desespero: un permiso de trabajo.¹¹

9 ALARCÓN-TOBÓN, S., *op. cit.*, 2023; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

10 MARTÍN, G., *op. cit.*; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

11 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

García Márquez ejerció como “asesor técnico” un año aproximadamente, hasta que, tras ganarse la confianza de Alatríste (pues logró subir las ventas de sus revistas) y tras la insistencia de García Márquez, quien le presentó ideas para películas como una que se llamaba *El charro*, Alatríste le propuso ser guionista. Era mayo de 1962 y García Márquez estaba rebosante de felicidad. Ya era, como le dijo a un amigo, “un escritor profesional”. Que sus viejas expectativas en el cine se fueron agrandando con el paso de los meses lo demuestra una de sus cartas, en la que afirmaba que, si las cosas seguían así, hasta tenía “el ojo puesto en Hollywood”. En esa época, mediados de 1963, él estaba más interesado en el cine que en la literatura y llegó a decirle a un amigo: “la literatura es fabulosa para disfrutar como lector... no como escritor”.¹²

Del paraíso del cine a la mundana publicidad

Las cosas, sin embargo, se torcieron. Alatríste dio marcha atrás en su oferta poco más de un año después, a fines de 1963. Aunque este momento de la biografía de García Márquez requiere mayor claridad, quienes trataron al escritor colombiano en esa época lo recuerdan triste, incluso deprimido. Se le escapaba el sueño de hacer cine, el sueño de Hollywood. Gracias a un grupo de amigos y artistas que se autodenominaba La Mafia, García Márquez encontró trabajo como *freelance* en agencias de publicidad.¹³

Sin embargo, en el entorno de La Mafia se respiraba mucho cine. Su líder era el flamante y joven escritor mexicano, Carlos Fuentes, admirador de Buñuel y cuya pareja era la empresaria teatral y actriz Rita Macedo, quien había trabajado con Buñuel en películas como *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1956) y *El ángel exterminador* (1962).¹⁴ Probablemente, a través del binomio Macedo-Fuentes (sin destacar un hipotético contacto previo por vía de Alatríste), García Márquez tuvo acceso directo a Buñuel y su círculo de colaboradores, entre quienes destacaba la actriz y guionista estadounidense, nacionalizada mexicana, Janet Reisenfeld (también conocida como Janet Alcoriza o Raquel Rojas) y su esposo, el guionista y director español, nacionalizado mexicano, Luis Alcoriza. Ambos colaboraban con

12 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2020; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

13 MARTÍN, G., *op. cit.*; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2020; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

14 FUENTES, C., *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa. (Un ensayo inconcluso)*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2017; FUENTES, C., *Mujer en papel. Memorias inconclusas de Rita Macedo*, Ciudad de México, Trilce, 2020.

Buñuel desde hacía más de diez años en largometrajes como *Si usted no puede, yo sí* (1950) y *La hija del engaño* (1951).¹⁵

De este período cercano a Buñuel, entre finales de 1963 y mediados de 1965, datan una nueva oleada de contactos y proyectos de García Márquez en el cine, que incluyen a los productores Manuel Barbachano Ponce y Antonio Matouk, las adaptaciones de *El gallo de oro* (1964) de Juan Rulfo (experiencia que selló la estrecha amistad de Fuentes y García Márquez) y la transformación de la sinopsis de *El charro* en la película *Tiempo de morir* (1966). Además, estaba el proyecto de rodar obras de García Márquez, en particular *El coronel no tiene quien le escriba*, y se filmó su cuento *En este pueblo no hay ladrones* (1965). Compatibilizando su trabajo en publicidad con la escritura de una novela sobre un dictador (la futura *El otoño del patriarca*), García Márquez colaboró con Luis Alcoriza en varios guiones cinematográficos. Uno de ellos fue el de *Presagio*, que se estrenó en 1975. Otros proyectos fueron *La nada* (o *Sesenta dólares*), *Frontera* (o *Los potros*) y *Dios y yo*. Ninguno de estos tres se realizó y solo se ha localizado la sinopsis del último, que tiene similitudes con *El otoño del patriarca*. Es en este periodo cuando también se puede datar la escritura de la sinopsis *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*, cuyo destinatario final se desconoce con certeza. Aunque de momento no existe testimonio documental ni oral que lo pruebe, pudo haber sido Buñuel, el propio Luis Alcoriza, que desde comienzos de la década de los sesenta ya hacía cine, o Janet Alcoriza, quien acababa de actuar bajo la dirección de Buñuel en *El ángel exterminador*.¹⁶

El documento de la sinopsis¹⁷

La sinopsis de *Es tan fácil que hasta los hombres pueden* se encuentra depositada en el archivo de Luis Buñuel en la Filmoteca Española de Madrid (Signatura: Archivo Buñuel 555, Núm. Reg. 1340767). La razón por la cual el documento acaba en este archivo no está clara, y mayor falta de claridad añade el hecho de que está dedicado y firmado por García Márquez a Janet Alcoriza, y dice así: “Para Janet, como recuerdo de los amargos e irrecuperables días en que éramos pobres. Con un abrazo de Gabo”.

15 HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, 2011; LABBATO, M., “La Americanita: Janet Riesenfeld’s Nomadic Crossings of the Spanish Civil War and Exile”, SÁNCHEZ-PARDO, E., y SILVERMAN, R. M., en *Nomadic New Women: Exile and Border-Crossing Between Spain and the Americas, Early to Mid-Twentieth Century*, Switzerland, Palgrave Macmillan and Springer Nature Switzerland AG, 2024, pp. 211-236.

16 HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, 2011; HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, 2014; MARTIN, G., *op. cit.*; SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

17 La sinopsis puede leerse en la sección “Archivos / Documentos” de este mismo número.

Su dedicatoria de la sinopsis no incluye a Luis Alcoriza, quien falleció en 1992. (Siete años antes, García Márquez había vuelto a dedicar a los dos las pruebas de imprenta de *Cien años de soledad*, las cuales les había regalado y dedicado en 1967).¹⁸ Por lo tanto, la dedicatoria de García Márquez en la sinopsis debe de ser posterior a 1992 y anterior a 1998, año en que falleció Janet Alcoriza. En esta década de 1990, el escritor ya recopilaba materiales para redactar sus memorias, *Vivir para contarla*, de ahí que relevara papeles suyos en manos de amigos.

La sinopsis, de diecisiete cuartillas, la escribió García Márquez, probablemente en conversación con los Alcoriza, razón por la cual estaba en poder de Janet.¹⁹ Cabe, además, señalar que el texto final está escrito con la máquina de escribir, fabricada en Alemania, que García Márquez utilizaba entonces: una Torpedo 18.

Sin duda, para tratarse tan solo de una sinopsis, el documento ofrece un tratamiento bastante detallado de la historia, pues incluye líneas de diálogo en momentos puntuales. Asimismo, como es característico en las historias de García Márquez en estos años, la acción se mueve fundamentalmente sin una línea argumental, sino a través de escenas y momentos anecdóticos protagonizados por los personajes. Conforme van haciendo cosas, el público se va construyendo una imagen de cada personaje.²⁰

Por último, el manuscrito contiene correcciones a mano escritas en tinta azul, las cuales parecen pertenecer al propio García Márquez. Dichas correcciones figuran en las cuartillas 1, 2, 5, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 16 y 17. La mayoría de estas correcciones son ortográficas y tipográficas, con la importante salvedad de una realizada en la cuartilla 15, que se analizará más adelante.

Resumen y análisis de la sinopsis

La historia de *Es tan fácil que hasta los hombres pueden* se desarrolla en una atmósfera neorrealista, donde los personajes son personas comunes y corrientes que coquetean con la miseria y que hacen frente a las dificultades de sus vidas con templanza y a veces con buen humor, tal y como hacían los personajes que a García

18 La primera dedicatoria a los Alcoriza escrita por García Márquez en la página inicial de las pruebas de imprenta de *Cien años de soledad* dice así: "Para Luis y Janet, una dedicatoria repetida, pero que es la única verdadera: 'del amigo que más los quiere en este mundo', GABO 1967". La segunda dedicatoria dice así: "Confirmado, GABO 1985". Las dedicatorias de García Márquez están reproducidas en SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025, p. 182.

19 HERRERA NAVARRO (*op. cit.*, 2014) afirma que la sinopsis es obra exclusiva de García Márquez.

20 Cf. HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, 2012; HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, 2014.

Márquez tanto le gustaban del cine neorrealista italiano, como el padre y el niño de *El ladrón de bicicletas*, los niños de *Milagro en Milán* y el trágico anciano en *Umberto D.*²¹

En *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*, los personajes son tres “chicas, guapas, alegres, emprendedoras” que son familiares entre sí, pero que no descubren el parentesco que las une (son “primas hermanas”) hasta que las llama a su oficina un licenciado (o notario) para informarles de que son las únicas herederas de un lejano tío que murió soltero. Todas ellas son originarias de la provincia y viajan a la ciudad tras recibir la comunicación del licenciado. La herencia, en realidad, no es más que una gasolinera en mal estado y, peor aún, endeudada, pues el tío la había hipotecado para costear los gastos de su funeral. En concreto, el tío había firmado veintidós letras de pago al licenciado, dejándole la gasolinera como garantía en caso de impago de una letra. El licenciado, el malo de la historia, “un vejete rechoncho” casado con una mujer “agria y autoritaria”, presenta a las tres chicas la gasolinera endeudada como un caso perdido, pues su propósito secreto es apropiarse de ella.

Pero en el primero de los muchos giros argumentales en la historia, las chicas resuelven quedarse con la gasolinera. Quien toma el liderazgo es Meche, la mayor de las tres y, para la década de 1960, un personaje con marcado perfil feminista. Es posible, como ocurrió en otras obras de García Márquez, que en la construcción de este personaje femenino el escritor se inspirase en su esposa, Mercedes, conocida en familia y entre amistades como Meche.²²

Al igual que la Meche de la vida real, la Meche de *Es tan fácil que hasta los hombres pueden* se muestra serena ante los reveses de la vida cotidiana. Es rápida mentalmente, ingeniosa y resuelve problemas en un mundo de hombres con recursos de mujer, como cuando arregla el ventilador del coche de un cliente poniéndole la banda de su ligero o cuando usa un cartel de NO HAY PASO para cortar una calle y desviar el tráfico, de modo que los coches se encuentren con su gasolinera y paren en ella. Meche se encarga de las cuentas del negocio, arreglándoselas para que todas las chicas tengan que comer (lo mismo que meses después hizo la Meche real para sacar adelante la economía familiar, mientras su marido, que había dejado su trabajo de publicista y no ganaba dinero, escribía *Cien años de soledad*). Al ingenio

21 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025. Cf. FIDDIAN, R., *op. cit.*

22 HERRERA NAVARRO (*op. cit.*, 2014) señala, por el contrario, que la inspiración para el personaje de Meche podría ser Janet Alcoriza.

de Meche corresponde la primera frase de diálogo en la sinopsis que da nombre a la misma: “–Cómo será de fácil –dice– que hasta los hombres lo pueden hacer”.

Meche dice esta frase para reafirmarse en su opinión de que ellas pueden gestionar ese negocio, en una época en que las gasolineras (o bombas) eran, por influencia estadounidense, un ámbito refinado, donde los empleados limpiaban y daban servicio al coche cuando se paraba a poner gasolina.

A diferencia de Meche, el personaje de Licha, “la más guapa”, es una mujer sumisa al orden masculino. Mientras que Anita es una mujer miope y retraída, pero con imán para los hombres.

Las chicas se endeudan aún más para sacar adelante la gasolinera, incluyendo el empeñar sus relojes y pulseras en el Monte de Piedad y hasta Licha se dedica a cantar en una línea de autobús para recaudar dinero. En uno de los primeros momentos cómicos de la sinopsis, la recién embellecida gasolinera les queda decorada como si se tratara de una fiesta de quinceañera; la típica celebración en países de América Latina para marcar el paso de una mujer de la niñez a la adultez. Como hizo el propio García Márquez en el trabajo de publicista que desempeñaba entonces, las chicas usan trucos publicitarios, incluido el vestir de manera llamativa, para atraer a la clientela y avanzar el negocio.

Pero, como buena trama argumental neorrealista, el negocio no prospera con facilidad. Añadiendo García Márquez algo de humor, los despistes cómicos de las protagonistas dificultan la empresa. El día en que inauguran el negocio, las chicas se dan cuenta de que para que una gasolinera funcione hace falta vender gasolina, la cual habían olvidado encargar. La más graciosa es la despistada Anita que en una ocasión pinta a un cliente con pintura, en otra lava a un cliente que tiene la ventana abierta y en otra confunde un maniquí en el maletero del coche de un cliente con el cadáver asesinado de una mujer desnuda.

Meche, Licha y Anita trabajan, comen y duermen en la gasolinera, enfrentando con buena cara las estrecheces de la vida. El dinero no les alcanza para ir al cine. Usan el lavadero de los coches como su ducha. Se alimentan a base de tortas. En este ámbito neorrealista, donde la miseria planea con dar su zarpazo definitivo a las chicas, suceden el giro de buena suerte y cómico, a menudo liderado por Meche, de modo que la potencial miseria pasa a ser comedia. Por ejemplo, aunque las chicas se equivocan y en un coche ponen agua en vez de gasolina y en otro coche ponen la gasolina en el radiador, lo cierto es que hasta los clientes más enfadados con ellas regresan porque son muy simpáticas.

El primer gran golpe de suerte de las chicas tiene que ver con la muerte. Un día llega a la gasolinera el coche de un funeral sin gasolina, con su muerto adentro y empujado por los familiares. Las chicas, incapaces de cobrarle a un muerto, ponen la gasolina gratis. Al día siguiente, cuando el licenciado –quien sigue ejecutando su plan secreto de quedarse con la gasolinera– iba a venir a cobrarles la letra de la deuda, las chicas no tenían el dinero para pagarla. Por fortuna, horas antes de que se cumpliera el plazo de pago fijado por el licenciado, el dueño de la funeraria, agradecido por la generosidad de las chicas, las salva ofreciéndoles un contrato para que suministren gasolina a todos los vehículos de su funeraria.

Sin embargo, el negocio sigue sin prosperar y acorraladas por las deudas, Meche desarrolla otra de sus planes ingeniosos: abrir una cafetería en la gasolinera. Ella justifica su plan con una frase sentenciosa, típica de la prosa de García Márquez: “El que vende comida no se muere de hambre”.

Con el nuevo negocio, la gasolinera por fin comienza a funcionar. El dormitorio de las chicas se convierte en la cafetería y “las literas, disimuladas con olanes, hacen durante el día las veces de anaqueles”. Este detalle, tan preciso, está muy en la línea de la prosa neorrealista de García Márquez en obras como *La mala hora* y *El coronel no tiene quien le escriba*.

Al ser tres chicas jóvenes, solteras y sin novio, la trama de la sinopsis –acorde con el género de la comedia romántica– incluye la entrada de hombres jóvenes que tratan de ganarse su corazón. El primero de ellos es Peter, quien jamás ha trabajado en su vida, es el hijo malcriado de un millonario y trata de propasarse con Meche desde que la conoce. Ella, que es la encarnación de la superioridad femenina, le hace una jugada al hombre, estropeándole su coche lujoso. La confrontación entre Meche y Peter es un guiño a la lucha de clases y a la lucha feminista y, por el momento en que va la historia, permitiría al público empatizar con la heroína. Con su propósito de imponerse a Peter, Meche incluso le dice que le arregle la plancha. Hay también algo en las acciones de Peter que recuerda al personaje de José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad*, quien se dedica a desmontar algo para, sin saber bien cómo, armarlo de nuevo. Desafiado por Meche, Peter desmontó entero su coche y desde entonces viene cada día para armarlo, en lo que da pie a escenas cómicas.

Licha tiene que lidiar con otro cliente: Ricardo. Se trata de un joven que, un buen día, le dejó su trompeta como garantía de pago por poner gasolina en su vehículo. Al regresar, en vez de pagar lo que debía, regaló flores a Licha, lo cual enfadó a Meche. Pero el trompetista decide venir cada día a poner gasolina, para lo cual sigue

dejando su trompeta como garantía y también sigue regresando con objetos que consigue para las chicas, como una cafetera para la cafetería. Poco a poco, se va enamorando de Licha.

El pretendiente de Anita, Tonio, viene de la provincia. A él le había pedido dinero para poder viajar a la ciudad y reclamar la herencia del tío. En sus cartas a Tonio, quien le pedía que le devolviera el dinero, Anita le iba dando largas. Hasta que un día Tonio, con un loro (“guacamaya”) al hombro, se presenta en la gasolinera y lo descubre todo. Las chicas deciden darle empleo en la cafetería. Sin embargo, él está un poco gafado, pues no para de romper las cosas que toca. Así que ellas, que una noche reciente habían sufrido un intento de atraco, deciden que es mejor contratarlo como velador de seguridad.

Ya con las tres chicas y sus tres pretendientes en escena, regresa a la gasolinera el cliente en cuyo coche había puesto Meche la banda del ligüero. Agradecido por la calidad del arreglo, el personaje resulta ser magistrado, se convierte en otro cliente de la lista creciente de incondicionales de la gasolinera y de la cafetería y ofrece a las chicas asesoramiento experto en temas legales.

La sinopsis, con las tres parejas definidas y la presencia activa de personajes secundarios, llega entonces a su punto álgido. Peter, en un arranque de macho, besa a Meche, que cae rendida de amor a sus pies. Que García Márquez concibió este momento como el culminante de la trama se demuestra por el hecho de que es la única parte de la sinopsis donde se introdujo, escrita a mano, una modificación importante en el texto. En la cuartilla 15, Meche y Peter tienen una disputa. En el fragor de su discusión él le grita a ella: “Y después de todo, hay algo que los hombres hacen mejor que las mujeres”.

Entonces, Peter “besa violentamente” a Meche.

Al revisar el texto, García Márquez mantuvo ese momento, pero reescribió la frase, dejándola así: “Y después de todo, hay algo que los hombres pueden hacer y las mujeres, no”.

Con Meche y Peter entregados al amor, él, que ha armado con éxito su coche, decide hacerse mecánico y quedarse a trabajar en la gasolinera con su amada. Se precipita entonces un final feliz, festivo y colectivo, donde se produce la reconciliación de las diferencias de clase y de género. En una escena que recuerda al final de *Milagro en Milán*, película admirada por García Márquez, se produce el choque entre el viejo y el nuevo orden social, pues un coro de mujeres puritanas sale a manifestarse en

contra de una gasolinera gestionada por unas chicas jóvenes, las cuales van vestidas de manera, según las puritanas, inmoral. El licenciado fomentó la protesta de las puritanas al plantar ideas en la cabeza de su mujer autoritaria, quien lidera el movimiento contra la gasolinera. El licenciado cree que la marcha de las puritanas será el golpe verdadero con el que las chicas desistirán de seguir al frente de la gasolinera y así poder quedársela él. Pero, en otro giro inesperado de la tragedia a la comedia, los medios de comunicación, que han acudido a filmar la protesta de las puritanas, simpatizan con las chicas. Además, la atención mediática atrae clientela como jamás hasta ahora ha tenido la gasolinera, formándose una larga fila de coches para poner combustible.

En la apoteosis feliz que pone fin a la historia, llega a la gasolinera el padre millonario de Peter, quien está muy agradecido a Meche porque ha conseguido lo que él jamás había logrado: que su hijo trabajara por primera vez en su vida. Como muestra de su agradecimiento, el millonario se encarga de pagar el resto de la deuda sobre la gasolinera. Una noticia que aún no conoce el malvado licenciado, quien creyendo que se iba a salir con la suya al ir a cobrar la última letra de la deuda, se encuentra detenido en el atasco de tráfico provocado por el éxito tumultuoso de la gasolinera.

Con la escena del licenciado atrapado en el tráfico termina esta sinopsis con elementos del neorrealismo y la comedia italiana y del costumbrismo mexicano, que acaso se inspira también del *screwball comedy* estadounidense, y a la que García Márquez aportó su característico tratamiento anecdótico de la trama y el humor inesperado en situaciones de miseria asfixiante e inminente.²³

Epílogo

Como es habitual en el mundo del cine (ni siquiera García Márquez es una excepción), *Es tan fácil que hasta los hombres pueden* no pasó del estado de sinopsis. Varias razones puedan explicarlo, si aceptamos la hipótesis de que el destinatario de la sinopsis era Buñuel. Tras los éxitos de sus películas producidas por Alatrieste, Buñuel estaba ya inmerso en una nueva etapa europea, primero en España y luego en Francia. A mediados de 1965, en una época en que García Márquez fue fotografiado en un hotel de Acapulco junto a Buñuel, Alcoriza, Matouk y otras personalidades del mundo del cine, el escritor recibió la sorprendente visita de la agente

23 Cf. HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, 2014.

literaria Carmen Balcells, quien le extendió un contrato para representarlo en todas las lenguas del mundo y así acercarle a su sueño de ser escritor profesional.²⁴

En plena efervescencia de lo que luego se llamaría el Boom latinoamericano, el contrato con Balcells le ofrecía a García Márquez la tranquilidad de afrontar el reto de escribir una novela que (1) podía publicarse en un plazo relativamente corto de tiempo, (2) podían imprimirla editoriales mucho más potentes de las que habían publicado sus libros hasta entonces y (3) podía acercarle, ahora por la vía de la literatura, a su sueño de ser un profesional de la escritura. García Márquez se lanzó pues a escribir *Cien años de soledad*. Era mediados de 1965 y la acabaría en septiembre de 1966.²⁵

La realidad, sin embargo, es que ni siquiera durante el furor de la escritura de *Cien años de soledad*, García Márquez se desvinculó del cine, prueba clara de que no tenía tan altas expectativas en el éxito de la novela, como el que sí acabó teniendo. Mientras escribía su famosa novela, García Márquez trató de desbloquear el embargo de Colombia y Venezuela al cine mexicano. También interrumpió la escritura de la novela durante un mes para acudir al estreno de *Tiempo de morir* en el Festival de Cine de Cartagena. Y en sus cartas de 1965 y 1966 a Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Guillermo Angulo y Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez les escribía no solo sobre cómo iba la escritura de *Cien años de soledad* sino sobre varios proyectos de cine, como la película *Patsy, mi amor* (estrenada en 1969) y una posible adaptación cinematográfica de la novela *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa.²⁶

Sin embargo, dos eventos acabaron apartando a García Márquez de la carrera de escritor profesional anclada en el cine. El primero fue el fracaso comercial de la película *Tiempo de morir*, dirigida por Arturo Ripstein. Hasta entonces, esta era la mayor apuesta cinematográfica de García Márquez como guionista. Estrenada el 11 de agosto de 1966 en México y promocionada en los periódicos como “Una película que confirma el definitivo ascenso del NUEVO CINE MEXICANO”, *Tiempo de morir* fue retirada de los cines una semana después. Semejante fracaso fue incluso motivo de debate en la prensa mexicana. Además, en sus cartas, García Márquez comentaba la difícil experiencia de trabajar con los Ripstein, padre e hijo.²⁷

24 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025.

25 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2020.

26 SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, (en preparación).

27 ANÓNIMO, “Una película que confirma el definitivo ascenso del NUEVO CINE MEXICANO”, *Excelsior*, (México, Distrito Federal, 11.VIII.1966), p. 37-A; TOMÁS, J., “¿Quién tuvo la culpa?”, *Mañana. La Revista de México*, (México, Distrito Federal, 27.VIII.1966), p. 46; Harry Ransom Center, Plinio Apuleyo Mendoza

El segundo evento tiene que ver con la literatura. Para cuando García Márquez se enfrentó a la realidad de que *Tiempo de morir* era un fracaso ya había terminado *Cien años de soledad*, una historia que intentaba escribir desde hacía quince años. Además, dada la coyuntura del éxito comercial de las novelas del Boom latinoamericano, García Márquez estaba muy entusiasmado con ser un escritor profesional a través de la literatura. De ahí que el que había sido su plan A en los años previos, ser guionista, pasara a ser un plan B. Y al bajarlo de categoría, casi todas las ideas cinematográficas que tuvo en esta época de cambios vertiginosos y de un sueño profesional redireccionado quedaron sin hacer. Meses más tarde, el éxito fulgurante de *Cien años de soledad* desde su salida en junio de 1967 no hizo sino confirmar a García Márquez que su futuro no pasaba por desarrollar una sinopsis cinematográfica como *Es tan fácil que hasta los hombres pueden* sino por abrazar a tiempo completo la literatura.

Collection of Gabriel García Márquez Correspondence, Carta de Gabriel García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza, container 1, f. 1 ([México, Distrito Federal], 22.VII.[1966]). Carta reproducida en SANTANA-ACUÑA, Á., *op. cit.*, 2025, p. 172.

La Voie Lactée, orígenes y tiempo cíclico

Ignacio Javier López¹

University of Pennsylvania

RESUMEN: La crítica ha estudiado *La Voie Lactée* (1969) como un ejemplo del anticlericalismo de Luis Buñuel, y como muestra de su visión reactiva contra la religión. En este trabajo se considera la religión como un pretexto, o como el aspecto exterior de una reflexión sobre la naturaleza humana y, más concretamente, sobre las formas del tiempo. Desde esta perspectiva, Buñuel ofrece dos visiones diferentes del tiempo, el tiempo histórico y el ciclo o tiempo que regresa, con los que reflexiona con escepticismo sobre el conocimiento y sobre la dualidad del Bien y del Mal.

Palabras clave: *La Voie Lactée*; Luis Buñuel; Religión; Tiempo histórico; Tiempo cíclico; Redención.

ABSTRACT: Critics have studied *La Voie Lactée* (1969) as an example of Luis Buñuel's anticlericalism and his reactive vision against religion. In this work, religion is considered as a pretext, or as the external aspect of a reflection on human nature and, more specifically, on the forms of time. From this perspective, Buñuel offers two different forms of time, historical time and the cycle or time that returns, with which he reflects skeptically on knowledge and on the duality of Good and Evil.

Keywords: *La Voie Lactée*; Luis Buñuel; Religion; Historical time; Cyclical time; Redemption.

RÉSUMÉ: Les critiques ont étudié *La Voie Lactée* (1969) comme exemple de l'anticléricalisme de Luis Buñuel et comme exemple de sa vision réactive contre la religion. Dans cet ouvrage, la religion est considérée comme un prétexte, ou comme l'aspect extérieur d'une réflexion sur la nature humaine et, plus spécifiquement, sur les formes du temps. Dans cette perspective, Buñuel propose deux formes différentes de temps, le temps historique et le cycle ou temps qui revient, avec lesquels il réfléchit avec scepticisme sur la connaissance et sur la dualité du Bien et du Mal.

Mots-clés: *La Voie Lactée*; Luis Buñuel; Religion; Temps historique; Temps cyclique; Rédemption.

La religión ha interesado de manera especial a Buñuel, y es tema principal en gran número de sus películas, destacando entre ellas *L'Âge d'Or*, *Simón del desierto*, *Nazarín*, *Viridiana*, *La Voie Lactée*, *Tristana*. En algunas de estas, de modo especial en *Nazarín* y *Viridiana*, la religión se debate entre la imposición institucional y la fe personal que arraiga en los protagonistas; en otras, en cambio, y este fue el entendimiento de *L'Âge d'Or* que causó particular escándalo en 1930, año en que

¹ Dirección de contacto: ilopez@upenn.edu. ORCID: 0000-0002-4799-3703

se estrenó la película, la visión satírica responde a una crítica contra la religión establecida y contra las instituciones que rigen a las personas que se consideran vinculadas a dicha religión. En cualquier caso, el interés del cineasta nunca fue fruto de la devoción ni se caracterizó por un apego al dogma o a las creencias religiosas, sino que ha respondido siempre a una fascinación especial por el hecho religioso en sí, y de modo particular por la capacidad que tiene la religión de elevar espiritualmente a un individuo a pesar de la adversidad (como ocurre con el padre Nazario, por ejemplo), mientras que, al mismo tiempo, la religión históricamente ha creado instituciones que subyugaron a quienes compartían una fe o estaban sometidos a sus creencias. Se trata de una idea similar a la tesis desarrollada por Freud en *El malestar de la cultura*, libro en el que el sabio vienés establece que los hombres han creado la sociedad porque, conscientes de su indefensión natural, han buscado protegerse mediante la asociación; sin embargo, la sociedad se ha convertido, acto seguido, en una fuerza opresiva que ha coartado la libertad del individuo.

La Voie Lactée (1969) es un ejemplo privilegiado del interés de Buñuel por la religión; y en esta película el director recrea múltiples desviaciones de la ortodoxia y del dogma católicos. El resultado ha recibido críticas de lo más dispares que, en realidad, pueden dividirse en dos grandes grupos, pues la crítica francesa ha tratado de encontrar una fundamentación histórica, mientras que la crítica anglosajona ha mostrado una exasperación notable ante las obsesiones anticlericales del viejo surrealista. En su magnífico libro sobre Buñuel, Maurice Drouzy considera que este nuevo título del director aragonés es una película sobre las herejías y los herejes (“un film sur les hérésies et les hérétiques”).² Se trata, como digo, de una visión dominante en la crítica francesa, la cual ha explicado que este registro de las herejías que han surgido en el seno del Catolicismo, equivale a una historia de la Iglesia: “*La Voie Lactée* (1968-*sic*-) de Luis Buñuel propose une histoire de l’Église”.³ Diferente, y abiertamente hostil, fue la reacción crítica en el mundo anglosajón. Ian Christie, que (dejémoslo claro) en ningún momento participa de dicha hostilidad, repasó las reseñas que la película recibió en el Reino Unido y en los EE. UU., las cuales muestran la impaciencia de los comentaristas anglosajones ante una obra que definitivamente no entienden. Christie menciona al crítico británico Richard Roud, que se mostraba sorprendido por el aprecio que la película había recibido en Francia, un aprecio inmerecido ya que, en su opinión, *La Voie Lactée* no era más

2 DROUZY, M., *Luis Buñuel. Architect du rêve*. París, L’Herminier, 1978, p. 141.

3 BONAMY, S., “Fables Hérétiques”, *Cinéma & Littérature: Le Grand Jeu* 2, ed. Jean-Louis Leutrat (2011) p. 419.

que un ejemplo del Buñuel más consabido y aburrido, en su papel de ateo local; y otro tanto opina el crítico norteamericano John Simon, para quien la película era una simple bagatela envuelta en la triple sotana del oscurantismo.⁴

En el presente trabajo hemos de ver que *La Voie Lactée* puede bien ser la propuesta conceptual o filosófica más rigurosa de Luis Buñuel. El director ofrece en esta película una importante reflexión sobre la naturaleza humana y sobre el objeto del conocimiento. Para investigar este hecho, y operando de modo diferente de lo que han propuesto los críticos franceses citados con anterioridad, yo estudio esta película proponiendo que la religión no es el tema, sino el pretexto; o, si se prefiere, es el registro que el cineasta usa para formular una hipótesis sobre el origen y la naturaleza del tiempo.

Formalmente, se advierte el parecido de la película que estudiamos con *El Ángel Exterminador* (1962), porque en ambos títulos Buñuel recrea la existencia de un ciclo del que no es posible escapar; en las dos películas los personajes están cautivos en un medio que no controlan. La semejanza es más llamativa porque en las dos el director ha presentado el desamparo del individuo en espacios que, paradójicamente, han sido creados para su protección, como son el propio hogar, que es el refugio doméstico;⁵ o la religión, que se propone ofrecer sosiego espiritual al individuo. Hay, no obstante, diferencias entre ellas en lo que se refiere al medio en que ocurre dicho encierro, pues en *El Ángel* la cautividad se da en el espacio —los personajes tratan de salir de un suntuoso salón de clase media acomodada, en el que están cautivos; en *La Voie Lactée*, en cambio, el ámbito en que los personajes se encuentran encerrados es temporal: se trata de la historia de la religión con las herejías y diferencias que surgen ininterrumpidamente desde dentro de ella. Hay,

4 CHRISTIE, I., “Buñuel against ‘Buñuel’: Reading the Landscape of Fanaticism in *La Voie Lactée*” en Peter W. EVANS e Isabel SANTAOLLA, *Buñuel. New Readings*. Londres, BFI, 2013, pp. 129-130.

5 Marc Ripley, “Housed Nowhere and Everywhere Shut In: Uncanny Dwelling in Luis Buñuel’s *El ángel exterminador*” *Bulletin of Spanish Studies* 93, 4 (2016), págs. 679-695, esp. pág. 685. Buñuel mismo estableció un paralelo entre lo que ocurre a los personajes en *El Ángel Exterminador* y la aventura en la selva de los personajes de *La mort en ce jardin* (1956); véase, *Buñuel por Buñuel*, ed. de Tomás Pérez Tarrant y José de la Colina. Madrid, Plot, 1993, pág. 101. En ambos casos se trata de personajes cautivos en un medio que no pueden controlar. La diferencia estriba en que, mientras que *El Ángel* y *La Voie* muestran la opresión en los espacios creados por el hombre para su propia seguridad, en *La mort* los personajes descubren la imposibilidad de volver al origen, a la Naturaleza, en su escapada por la selva. Kirsten Strom ha notado que la mayoría de las películas de Buñuel presentan a personajes atrapados y aislados, incluyendo, además de los títulos ya mencionados, también *Robinson Crusoe*, atrapado en una isla; *Simón del desierto*, atrapado en una columna; y, en fin, *Belle de jour*, estando Séverine atrapada en un matrimonio que no la satisface; véase K. Strom, “Social Distance and Desire: Isolation and Entrapment in the Films of Luis Buñuel,” *International Journal of Surrealism*, 1, 2 (Primavera 2024), pp. 25-44.

sin embargo, una probable conexión entre las dos películas: los personajes de El Ángel finalmente escapan, pero esto no supone una liberación sino que acaban encerrados en una iglesia. Este encierro en el templo religioso puede entenderse como el eslabón que conecta temáticamente las dos películas.

Por lo que muestra *La Voie Lactée*, Buñuel se interesó por el impulso religioso, y dedicó especial atención al vaivén de las creencias y a la inestabilidad característica de las religiones, una inestabilidad que decisivamente contradice el reclamo de estas de estar en posesión de la verdad absoluta. Ciertamente, la película registra también los temas centrales del Catolicismo (en concreto, trata de la naturaleza divina de Cristo, la Eucaristía, la Gracia, la autoridad de la Iglesia, y el dogma de la Inmaculada Concepción), pero el tratamiento de estos temas es un pretexto para hablar del impulso originario de la fe, sea como misterio, como pasión o como búsqueda de la verdad. En mi presentación en este trabajo argumento que, en *La Voie Lactée*, Buñuel detalla las peculiaridades de las herejías particulares, pero, más que en los contenidos, su interés se cifra en la actividad reiterada, considerando que la reiteración constante de afirmaciones y negaciones responde a un impulso inevitable de la actividad humana. Sigo la importante sugerencia de Gilles Deleuze, según la cual el tiempo es la potencia dominante en la obra del cineasta aragonés; en sus películas, este apunta a la existencia de un mundo originario que representa el comienzo del tiempo del que se sucede la acción por medio de reiteraciones que conllevan una degradación del impulso original.⁶

Buñuel ofrece, en *La Voie Lactée*, dos visiones diferentes, pero complementarias, del tiempo, las cuales podríamos definir como el tiempo histórico, que es sin duda la forma más obvia de la temporalidad en la película, pero es preciso añadir inmediatamente que esta se subordina a un tiempo diferente, cíclico, que se repite incesantemente. Se trata, en este último caso, del tiempo que retorna. El primero de estos tiempos es de conocimiento común pues se trata del tiempo que avanza; menos conocido es el segundo, tratándose de una temporalidad que figura habitualmente en la crítica literaria y en la discusión filosófica, responde a los paradigmas míticos y sigue nociones como la del eterno retorno. Deleuze considera que esta segunda forma del tiempo es característica de Buñuel, y que este usa en toda su obra un procedimiento de repetición con variación que apunta a la existencia de un ciclo temporal o eterno retorno (Deleuze, *Cinema 1*, 181). En este tiempo cíclico

6 DELEUZE, G., *Estudios sobre cine 1. La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 182-189; y, además, DELEUZE, G., *Cine II. Los signos del movimiento y del tiempo*. Buenos Aires, Ed. Cactus, 2011, p. 218.

se manifiesta el mundo originario, el cual se representa como una sucesiva reiteración que conlleva una degradación. Iglesias y cadalsos, hosterías y mazmorras, pero también escenarios al aire libre, tales como bosques o patios escolares, son el escenario de ese impulso que, en su manifestación, reviste derivaciones y degradaciones del mundo originario.

Al atender a las distintas formas del tiempo en *La Voie Lactée*, observamos que estas sirven de sustento a una importante visión de la moral, pues el director aragonés relativiza los conceptos del Bien y del Mal, y presenta estos como dos fuerzas originales, complementarias y equivalentes, que se necesitan la una a la otra, resultando en ocasiones amistosamente intercambiables. La coexistencia de estas dos fuerzas o principios sirve al director para reflexionar con escepticismo sobre lo arbitrario de la moral y sobre la fragilidad del conocimiento humano. Su propuesta encierra una idea singular, que se había ido anunciando en su producción anterior, y que es central a esta película: se trata del entendimiento de la actividad humana, y en el caso de esta película también del pensamiento, como variaciones que remiten en última instancia a un punto original que es asimismo destino.

Como hemos visto, las dos dimensiones del tiempo coexisten y son complementarias porque una de ellas se subordina a la otra, pero las dos se necesitan entre sí. Por ejemplo, el Camino de Santiago da nombre a una peregrinación que ha atraído a los cristianos desde la Edad Media. Al hacer el recorrido, los peregrinos llevan a cabo la visión progresiva que avanza de un punto a otro, yendo del origen (digamos París, o cualquier otro punto intermedio del recorrido) al destino (Santiago de Compostela). Pero repiten esto incesantemente, cumpliendo un ritual, porque cada año, y desde el siglo XI, medio millón de peregrinos recorren el Camino. Por ser un rito, esta repetición nos obliga a pensar en una temporalidad diferente de la anterior, un «tiempo cíclico» que retorna al origen, y en el que se da la iteración constante de la misma acción que exige la *performance* de un rito.

Estos dos tiempos hablan de la existencia histórica y de la duración de la actividad humana. Buñuel complementa, pero también se separa, de lo que él mismo había propuesto en *L'Âge d'Or* (1930). En esta película temprana había ofrecido una versión del tiempo que entendía la cronología de una manera progresiva, como una unidad de propósito que concluye en un momento de liberación. Según esto, la historia ha avanzado imponiendo las convenciones y las reglas de la vida social, pero el tiempo se mueve hacia la redención, la cual, de acuerdo con lo que se nos dice en *L'Âge d'Or*, ha de consistir en un retorno al animal, en el regreso a la fiera del origen, momento en que el comportamiento del libertino del epílogo es equiparable, en su

crueldad, a la violencia originaria del escorpión. Para el Buñuel maduro de 1969, en cambio, la actividad humana se debate constantemente entre dos principios, el Bien y el Mal, principios que no se excluyen, sino que, y de aquí se deriva el carácter cíclico del tiempo, se necesitan mutuamente. Más aún, estos principios no tienen posiciones fijas, sino que ocasionalmente cambian de lugar, convirtiéndose uno de ellos en su opuesto en un momento diferente de la secuencia del tiempo: “El hereje no soy yo —dice Prisciliano— sino el que se ha sentado en el trono de Pedro y ha tomado el título de Papa.” El hereje y el Papa resultan intercambiables, o sea, el Bien toma la posición del Mal, y viceversa, por lo que los enfrentamientos religiosos pueden conducir a la muerte de algunos de sus protagonistas, siguiendo el impulso autodestructivo primario que subyace a la actividad humana; pero también puede concluir cortésmente, en un amistoso juego de naturaleza casi deportiva: dos enemigos doctrinarios como son el Conde jansenista (Jean Piat) y el padre jesuita (Georges Marchal), tras batirse en duelo, hacen las paces y se van a pasear amigablemente juntos. Los dos principios mencionados adoptan posiciones cambiantes debido a que, en el maniqueísmo de Buñuel, cualquiera de ellos requiere la existencia de su opuesto.

Todo esto viene a confirmarlo la figura de Dios Padre (Alain Cuny), que aparece al comienzo, y que requiere, mediada la película, la presencia del Ángel de la Muerte, o el Demonio (Pierre Clementi). Estas dos figuras, tesis y antítesis, se combinan en la Ramera de Babilonia (Delphine Seyrig), personaje procedente del Apocalipsis de San Juan que aparece al final de la película para anunciar que se ha cumplido el ciclo, que este ha terminado (ya nadie va de peregrino a Santiago —se nos dice—, pues se ha descubierto que el cuerpo que allí se guarda no es el del apóstol, sino el de un hereje medieval, llamado Prisciliano, que apareció al comienzo de la película). Este no es exactamente el final sino el paso preliminar para el anuncio de un nuevo ciclo: la Ramera de Babilonia tendrá dos hijos, a los que llamará siguiendo las instrucciones del profeta Oseas, según la profecía que había anunciado Dios Padre al comienzo.

Las primeras imágenes de *La Voie Lactée* ofrecen de manera sucinta la amalgama de los tiempos descrita hasta aquí, coexistiendo en la imagen pasado, presente y futuro, todos los cuales aparecen ante el espectador integrados en una misma secuencia. La fachada medieval de la Catedral de Santiago de Compostela aparece en pantalla en el presente mientras una voz en *off* informa de la tradicional peregrinación que, habiéndose iniciado en la Edad Media, todavía hoy se repite. Seguidamente aparece la imagen contemporánea de un hombre mayor, de pelo blanquecino, que,

ante la posible amenaza de lluvia, desciende los escalones de la Casa de Rajoy y, acto seguido, atraviesa con prisa la Praza do Obradoiro frente a la Catedral. Este hombre no vuelve a aparecer en la película ni es mencionado en los títulos o el *casting*, por lo que hemos de suponer que simula, a modo de documental, la presencia de alguien contemporáneo, o sea, un personaje de la vida real, o del presente histórico, que ha sido capturado por la cámara mientras camina por la plaza y más tarde por la ciudad. Lo vemos caminar por un pórtico medieval en el centro del pueblo, con lo que nuevamente se repite lo dicho anteriormente cuando indicamos que el pasado y el presente se integran en un tiempo cíclico.

Drouzy ya había notado que el pasado se ve en esta película a través de las lentes del presente —“le passé est vu ici encore à travers les lunettes du présent” (Drouzy 148). Pasado y presente coexisten en la imagen de la catedral medieval y del hombre contemporáneo que, vistiendo una capa española clásica —“clásica”, esto es, atemporal, capa que han de vestir, asimismo, más tarde, el personaje que representa a Dios Padre y el Demonio—, atraviesa la plaza antigua y recorre en el presente las calles de un pueblo medieval. La continuidad del tiempo en la historia aparece en la duración del rito de la peregrinación, que también se inició en la Edad Media, y todavía hoy repiten medio millón de peregrinos todos los años. Estos tiempos que hemos enunciado —el del templo medieval, la capa como vestimenta clásica, el pueblo histórico de Santiago de Compostela y su versión presente, la peregrinación desde el pasado al presente— se dan amalgamados en una secuencia en que todos ellos coexisten en el tiempo que observa el espectador. Para entender esta idea de los tiempos conjugada en una secuencia, podemos pensar en el tiempo de que nos hablan disciplinas como la Paleontología o la Arqueología. Como en la superficie que desentierra un arqueólogo y en la que aparecen aglomerados restos procedentes de distintas etapas, así la narración de *La Voie Lactée* contiene distintas vivencias del tiempo, coexistiendo todas ellas en la misma secuencia, presentes todas juntas y sin aparente transición.

Los puntos separados del tiempo van a ser conectados mediante una actividad incesante, una imagen de la aceleración o del movimiento continuo. Inmediatamente después de las imágenes del tiempo que hemos descrito en el párrafo anterior, aparecen los títulos sobre un escenario formado por un tráfico incesante y ensordecedor: multitud de vehículos que recorren autopistas urbanas y carreteras rurales. Circulan sin destino aparente, yendo a ninguna parte, en una imagen de repetición y de movimiento perpetuo que, no obstante, parece responder a una enigmática pauta que se mantiene a lo largo de la película. Drouzy había notado ya la importancia de las relaciones binarias en *La Voie Lactée*, y las resoluciones que avanzan

al añadir un elemento adicional a las oposiciones binarias⁷. Esto es implícitamente anunciado en las imágenes iniciales. La cámara hace una toma desde arriba y desciende al nivel del suelo. En ese momento, pasa un grupo formado por tres camiones, le siguen dos furgonetas, asimismo seguidas de tres coches antiguos, a los que siguen dos camiones militares y, en fin, dos coches que arrastran caravanas del tipo *roulotte* o *camper*. La regularidad de estas repeticiones (3+2+3+2+2) indica claramente que no se trata de algo fortuito, sino que apuntan a un hecho estructural, como el apuntado por Drouzy.

La idea de movimiento continuo es central al tratamiento de la religión en la película. Este movimiento toma la forma de una incesante aparición de herejías que resulta de un impulso imparable, el cual es connatural a la actividad humana. Este continuo surgir hace que, en la película, la religión sea vista como un objeto movable en un contexto que tiene múltiples dimensiones temporales, lo cual convierte ese discurso religioso en algo inestable y, por ello mismo, en esencialmente arbitrario. Lo representa bien el cura chiflado (François Maistre), que inicialmente adopta una posición fundamentalista y se niega a aceptar que haya más religión que el Catolicismo. A esta religión, dice, pertenecen todas las demás, incluidos de modo especial musulmanes y judíos. Pero, inmediatamente después, ante las objeciones de los otros personajes y, de modo especial, tras oír el sonido de la ambulancia que trae a los enfermeros que han de capturarlo para volverlo a encerrar, tiene una revelación que le lleva a modificar su opinión sobre la Transustanciación. Acepta entonces los postulados de los Pâteliers, herejes luteranos a los que la Iglesia Católica persiguió (y exterminó) en el siglo XVI, y que reciben ese nombre porque creían que la esencia de Cristo está en la Hostia como “la liebre en el paté”. Esta arbitrariedad viene a mostrar que el contenido de las herejías se reduce, en múltiples ocasiones, a una simple diferencia verbal; lo demuestra asimismo el relapso al que la Inquisición manda ejecutar porque no acepta sacramentos como la penitencia o la confirmación, pese a que los sanciona la Iglesia, porque según él dichos sacramentos no aparecen mencionados en la Biblia.

A Buñuel le atraen esas discrepancias verbales que, dentro de la religión, separan el dogma y las desviaciones de la doctrina oficial. Estas diferencias, a menudo reducidas a una arte combinatoria, o un simple juego de palabras, han tenido consecuencias extraordinariamente graves a lo largo de la historia pues, como indica el joven

7 DROUZY, *op. cit.*, pp. 151-56.

fraile Dominicó al hablar con el Inquisidor, las ejecuciones generan ejecuciones adicionales, y así indefinidamente. Buñuel, ya lo vimos al comienzo, sigue de cerca una idea que aprendió de Freud, relativa al malestar de la cultura. La religión se presenta como una fuerza ética y liberadora del espíritu, pero a esta sigue indefectiblemente el dogmatismo que lleva a algunos creyentes a pasar de la opinión o creencia personal, al fanatismo que cancela y elimina las opiniones ajenas e, incluso, a aquellas personas que defienden dichas doctrinas.

Puesto que la relación de la ortodoxia y la heterodoxia, o del dogma y la herejía, es de oposición constante, y de descalificación recíproca, Buñuel presenta la religión, no como un discurso definido, sino como una entidad movable cuya única estabilidad es que se afirma a sí misma como dogma a base de proscribir las herejías. Según esto, la ortodoxia religiosa exige, para obtener definición y por tanto claridad, la existencia de su opuesto, la heterodoxia; y la película ofrece muestras del fanatismo católico y de las herejías que, a lo largo de la historia, han agitado repetidamente la versión ortodoxa de la religión. Andrew McKenna acierta al indicar que Buñuel muestra de qué modo ortodoxia y heterodoxia son cómplices (“partners in crime”) en una relación que bordea el absurdo.⁸ Desde la perspectiva de la película, no importa el contenido específico de la creencia sino la dialéctica que lleva a defender una creencia nueva que otros han de rechazar o corregir. Ortodoxia y heterodoxia se dan simultáneamente en el desarrollo histórico de la religión, pues al ser el Catolicismo una religión fundamentalista y dogmática (digo esto sin intención peyorativa, constatando que el Cristianismo es fundamentalista porque se presenta a sí mismo como la única religión verdadera, frente a las demás), funciona a base de excluir del dogma aquello que proscribe como desviado, o sea, como herético.

El director mencionó en sus memorias las opiniones diferentes que, sobre esta película, tuvieron Carlos Fuentes y Julio Cortázar. La opinión de este último, desdeñosa en exceso, resulta insignificante; pero no así la de Fuentes, que habló de la importancia en la película de la dualidad de dogma y herejía, y de la implicación y necesidad de uno y otro. Seis años después, este fue el tema de su obra magna, *Terra Nostra* (1975), que, como la película del director aragonés, mezcla los tiempos haciendo coexistir pasado y presente, y ofrece asimismo un discurso que trastorna el hilo de la narración. No es este el momento de detallar en qué medida una de las

8 McKenna, A., “Buñuel’s *Apocalypse Now*” en Paolo Diego Bubbio y Chris Fleiming, *Mimetic Theory and Film*, N. Yor, Bloomsbury Academic, 2019, p. 28.

inspiraciones de la novela de Fuentes fue *La Voie Lactée*, aunque dicho estudio, que queda para el futuro, no ande descaminado y pueda extenderse a otros títulos del novelista mexicano (tal es el caso de la novela corta *Cumpleaños*, 1969).⁹ En *Terra Nostra* la herejía se entiende como elección libre, y se manifiesta en la celebración de la vida que supone la unión sexual de los cuerpos. En esto reside la diferencia fundamental entre el cineasta español y el novelista mejicano: el primero adopta una posición escéptica ante cualquiera de las posiciones enfrentadas, y la relación entre dogma y herejía es producto de una fatalidad o de un juego arbitrario que no resuelve nada, pero que se repite inevitablemente desde los orígenes, a lo largo del tiempo. Fuentes, en cambio, concibe la literatura como el espacio en que se rescata lo silenciado por la historia,¹⁰ y considera que la supervivencia de la herejía es el germen de una liberación futura y de la realización de la vida:

Ni la cárcel ni el suplicio, ni la guerra ni la hoguera pueden impedir que dos cuerpos se unan. Mira hacia el altar y ve el destino de tus huesos... Trata de penetrar mi mirada y ve el destino de las mías. Nada podrás contra los deleites del paraíso terrenal... Nada podrás contra el éxtasis que nos procura practicar el acto carnal. Nada podrán contra nosotros tus legiones mercenarias: tú representas el principio de la muerte, nosotros el de la procreación: tú engendras cadáveres, nosotros almas: veamos qué se multiplica con más rapidez de aquí en adelante: tus muertes o nuestras vidas.¹¹

Buñuel se detiene en el carácter cíclico de la vida de las religiones, un carácter que tiene dentro de sí esta lucha interminable entre el dogma y su negación. Del mismo modo que, como vimos, el Bien necesita del complemento del Mal, la ortodoxia necesita de la herejía. Las herejías son connaturales al desarrollo de toda religión dogmática, y en el caso del Catolicismo se han repetido, sin pausa, desde el inicio mismo de esta religión; y la historia de estas herejías es, efectivamente, la historia de la Iglesia (Bonamy 419). Sin las desviaciones propuestas por quienes se separan del dogma, la ortodoxia carece de definición de tal modo que un creyente se autodefine como ortodoxo porque cuenta con la contrapartida de lo heterodoxo. La heterodoxia marca

9 El novelista admitió la inspiración de Buñuel para su segunda novela, *Las buenas conciencias* (1959); pero la presencia del cineasta se extiende definitivamente a su producción posterior. A este respecto, es preciso mencionar aquí el trabajo pionero de un gran especialista en Buñuel, Víctor Fuentes, quien ha señalado, también, la posible influencia de Alejo Carpentier con su novela de 1967, *El camino de Santiago*. Véase, "Confluences: Buñuel's Cinematic Narrative and the Latin American New Novel" *Discourse* Vol. 26, No. 1/2, *Mexican Cinema from the Post-Mexican Condition* (Winter & Spring 2004), pp. 91-110, en especial nota 17. 10 Cf.: "El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido"; FUENTES, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 82.

11 FUENTES, C., *Terra Nostra*. México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 59.

el margen o límite exterior del campo propio. Para definirse a sí mismo, el dogma ha tenido que defenderse reiteradamente contra dichas desviaciones, expulsando estas fuera de su ámbito. Según esto, las herejías son el margen exterior del dogma; de lo que resulta que el dogma es un centro inestable, en movimiento constante, definible por su oposición a aquellas. La *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez y Pelayo, obra publicada en el siglo XIX, es la fuente explícitamente mencionada por el cineasta, y en este voluminoso estudio pudo encontrar Buñuel inspiración para esa dialéctica constante entre dogma y heterodoxia. Porque la magna obra de Menéndez y Pelayo es un enciclopédico registro de las desviaciones históricas de la doctrina oficial católica que el polígrafo enumeró, no con el fin de establecer una taxonomía de distintas creencias a lo largo de la historia, sino con el propósito de fijar, y dejar establecida, la ortodoxia nacional española.

La acción de la película es mediada por la perspectiva de dos peregrinos, uno mayor llamado Pierre (Paul Frankeur), y otro joven que responde al nombre de Jean (Lauren Terzieff) —se trata de nombres que tienen una temporalidad simbólica, pues corresponden al mayor y al más joven de los apóstoles de Jesús. Estos se dirigen a Santiago de Compostela, y en su camino van a encontrar, o ser testigos de, diferentes episodios, que corresponden a ejemplos tomados de la historia de la religión. Vimos que en las escenas iniciales se confunden Edad Media y tiempo actual, y lo mismo ocurre en los episodios que encuentran Pierre y Jean en su peregrinación. Ian Christie explicó el carácter fragmentado de la narración apelando al modelo ofrecido por una película muy querida de Buñuel: se trata de *El Manuscrito encontrado en Zaragoza* (*Rekopis Znaleziony Saragossie*, 1964) de Wojciech Has. Esta relación es posible pero no indispensable. La novela, y en especial la novela producida en Latinoamérica en estas fechas, va muy por delante de la narración filmica, y, desde al menos una década antes, había ofrecido ejemplos crecientemente complejos de narrativa en la que se confunden los tiempos y en los que la historia se mezcla con el presente: Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez, Onetti, Roa Bastos, Rulfo y Vargas Llosa ejemplifican esta mezcla de tiempos en una misma secuencia —piénsese, a modo de ilustración, en novelas como *Pedro Páramo*, de Rulfo; en *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos; en *Aura* o la ya citada *Cumpleaños*, de Fuentes; o, en fin, en el cuento “La noche boca arriba”, de Cortázar.

Pierre y Jean son testigos de los diferentes episodios, y su encuentro con los otros personajes e incidentes es lo que nosotros, los espectadores, vemos en la pantalla. Se ha hablado de la fórmula picaresca en la película. Esto no es del todo exacto. El pícaro es protagonista de los hechos que narra, y estos hechos contienen siempre

información autobiográfica. Este no es el caso de los peregrinos en *La Voie Lactée*. En realidad, la película de Buñuel se parece más a la narración de ambiente picaresco (que no novela picaresca¹²) al modo como Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, hace que los dos personajes cedan protagonismo y observen acciones desarrolladas por los demás, o sean testigos de episodios en los que ellos no participan. En la película los dos peregrinos observan acciones que han de protagonizar otros. Pierre y Jean tienen una función distanciadora, pero también sirven de enlace entre los tiempos diferentes, en ocasiones simplemente limitándose a introducir la acción que sigue —por ejemplo, la Virgen (Edith Scob) pidiendo a Cristo (Bernard Verley) que no se afeite. Pero, en otras ocasiones, los dos peregrinos desaparecen para dar entrada a un asunto nuevo. Así ocurre en el episodio de los Priscilianos. Un pastor (Georges Douking) encuentra a la pareja de peregrinos, quienes, camino de Santiago de Compostela, han buscado refugio en un cobertizo para pasar la noche. Hablándoles en latín, que fue la lengua franca de Europa hace mil quinientos años, esto es, cuando apareció el Priscilianismo, el pastor solicita discreción de los peregrinos y, al mismo tiempo, les invita a acompañarle a un ritual religioso que tiene lugar en medio del bosque.

Si el episodio precedente, que protagoniza el cura chiflado, muestra lo inestable del dogma religioso, el episodio que sigue a la entrada del pastor en escena tiene una importancia instrumental, pues ha de formular la dualidad de principios que, según Buñuel, rigen la existencia. Los peregrinos no acompañan al pastor, pero, siguiendo a este, el espectador se adentra en el bosque y es testigo de un rito secreto. Se trata de una ceremonia iniciática que nos retrotrae a las primeras escenas de *L'Âge d'Or*, cuando los mallorquines saludan con reverencia los esqueletos de los Obispos, paso previo a la fundación de Roma. La ciudad eterna es igualmente mencionada en *La Voie Lactée*, película en la que asistimos a un episodio fundacional similar: mientras se oyen los aullidos de las fieras en el bosque (el bosque y los aullidos de los animales reemplazan en esta película al bosque de rocas de *L'Âge d'Or*), los fieles nos informan de que, por medio de un edicto del emperador Graciano, Prisciliano (Jean-Claude Carrière) ha sido restituido en su puesto como Obispo de Ávila, revocándose con ello la excomunión previamente ordenada por el Pontífice romano.

12 Esta distinción, clásica en el estudio de la picaresca española, aparece en el ya clásico estudio de GUILLÉN, C., "Toward a Definition of the Picaresque", en *Literature as System*. Princeton UP, 1971, pp. 71-106, esp. pp. 74-93. Para una definición estricta de la novela picaresca, y sus características formales, LÁZARO CARRETER, F., *El 'Lazarillo de Tormes' en la picaresca*. Barcelona, Ariel, 1973.

El Obispo y el Emperador representan en este caso los dos poderes, el eclesiástico y el civil, que ya habían aparecido en la fonda en el diálogo entre el policía o brigadier (Claude Cerval) y el cura chiflado. Véase, por tanto, como los episodios van sucediéndose mediante repeticiones que también contienen diferencias, y se integran el uno en el otro, con múltiples variaciones que han de incluir más tarde los revolucionarios que han tomado el poder y fusilan al Papa. Los dos poderes, el religioso y el civil, aparecen unidos en la severidad del fraile dominico que dirige el tribunal de la Inquisición. Ante las dudas de uno de los monjes, el Inquisidor combina fe y ley, poder religioso y poder civil: informa al joven novicio que no es el Espíritu Santo el que castiga a los herejes, sino la ley civil (i.e., la Iglesia entrega a los convictos al brazo secular para su posterior ejecución), y no se les castiga por lo que creen sino por la sedición que introducen en la vida social (*La Voie Lactée* 54' 15").

El episodio de los Priscilianos añade un aspecto central a la película, y abunda en la subjetividad de la percepción de la heterodoxia y la ortodoxia. Este es, en efecto, el mensaje que nos ofrece acto seguido el personaje de Prisciliano, al indicar que no ha sido él quien se desvió de la verdad, sino que, al contrario, el hereje ha sido siempre el Papa de Roma. Del mismo modo que el cura chiflado cambia súbita y arbitrariamente de opinión, el dogma y la herejía son movibles y, en última instancia, se trata de una cuestión de perspectiva: "On est toujours l'hérétique de quelqu'un et, sauf exception, on est orthodoxe à ses propres yeux" (Drouzy 159), idea esta que confirman, en la película, las palabras de Prisciliano, que ofrece sus creencias como un dogma que ha de tener una vida futura, y que ha de ser proclamado universalmente: "El hereje no soy yo —dice Prisciliano— sino el que se ha sentado en el trono de Pedro y ha tomado el título de Papa. Nuestra doctrina es la justa, y pronto la proclamaremos a la luz del día en todo el Universo" (*La Voie Lactée* 19' 19").

Seguidamente tenemos acceso a un ritual adánico, cuya característica más importante es su dualidad: los fieles celebran a Dios y, acto seguido, se entregan a los placeres carnales. Observamos que Freud y Cristo conjugan, y sintetizan, los intereses dominantes en Buñuel. Es imposible no recordar aquí la pareja que, al comienzo de *L'Âge d'Or*, durante un acto fundacional similar, se entrega a los placeres sexuales revolcándose en el fango. En *La Voie Lactée*, este acto recibe una fundamentación doctrinal explícita acorde con el dualismo que conforma para estas fechas el ideario de Buñuel. En sus recitaciones rituales, paso previo a la Eucaristía y al goce sexual, los fieles reconocen la dualidad del cuerpo y del alma. El alma procede de Dios, según declara Prisciliano quien, hablando en latín, dice: "*Anima nostra essentia divina est*" ([Nuestra alma es de naturaleza divina] *La Voie*

Lactée 15'43"). Fue capturada en el cuerpo físico, que en cambio es obra del Diablo ("*Corpus nostrum opus Demonii est*" [Nuestro cuerpo es obra del demonio] 15' 49"). La doble naturaleza mencionada, humana y divina (cuerpo y alma), apunta a fuerzas equivalentes que existen desde el principio del tiempo pues, al igual que Dios, el Diablo también ha existido desde el comienzo: "*Demon autem exist ad principio sicut Deus ipse*" ([El Demonio también existe desde el principio de los tiempos, como Dios mismo] *La Voie Lactée* 16' 02"). El servicio religioso consta de dos partes, las cuales pertenecen a los dos principios antagónicos, acordes con la dualidad susodicha: los seguidores de Prisciliano preparan la Eucaristía para comulgar con la Divinidad, y posteriormente acallan el cuerpo entregándose a los placeres carnales para satisfacer las necesidades físicas, obra como decimos del Demonio.

La mezcla de cuerpo y alma da entrada a los episodios siguientes en los que participan, en tres viñetas con cronologías históricamente diferentes, pero temas paralelos, un maître de hotel (Julien Bertheau), el Marqués de Sade (Michel Piccoli) y Jesús (Bernard Verley) en el episodio bíblico de las bodas de Caná. En este punto observamos que la repetición de algunas obsesiones y temas habituales en Buñuel, según aparecen en esta película, nos alertan de que *La Voie Lactée* es algo más que un documental sobre la religión. Esta es el vehículo que el cineasta usa para reformular el argumento originalmente expuesto en *L'Âge d'Or*, del que se deriva el que vemos en esta película. El Marqués de Sade que aparece en la película de 1968, pongamos por caso, no deja de ser un libertino blasfemo y anticristiano, fielmente basado en su modelo histórico; pero en esta película emparenta con el Duque de Blangis (*L'Âge d'Or*), y como él anula o elimina a la mujer a la que ha cautivado en su castillo, del mismo modo que Blangis devoraba a la Dama de Blanco (Caridad de Leverdesque) en la película de 1930. Si en *L'Âge d'Or*, Blangis se defendía de la dependencia de la mujer, y acababa con esta, en *La Voie Lactée* Sade rechaza el sentimiento religioso que defiende su víctima encadenada.

La acción, efectivamente, parece evocar lo ocurrido en *L'Âge d'Or* pues, en esta película, mientras los señores disfrutan en un sarao, hay una vida subterránea que ocasionalmente hace su aparición en el salón principal —una criada que muere, una explosión, etc. En *La Voie Lactée*, un maître prepara el salón para la llegada de los comensales mientras diserta sobre la Gracia divina —la importancia del tiempo (el tiempo como erosión) viene dada por la pera podrida que el maître ordena retirar del frutero. Simultáneamente, aunque la acción corresponda a una fecha histórica anterior en el tiempo, la negación del discurso de la Gracia divina aparece insertada en medio de la presentación del maître: el Marqués de Sade, en la mazmorra del

castillo, ofrece la posición inversa a la disertación sobre la Gracia, cuando niega la existencia de Dios mientras tiene presa en la mazmorra de su castillo a Thérèse, una joven creyente (Christine Simon), posible versión buñuelesca de la Justine de Sade. Siguiendo la dualidad que vimos en el episodio de los Priscilianos, también aquí encontramos la oposición del alma y la carne. Pero son vistos con una mezcla que contamina la claridad de la primera enunciación: aquí el maître, que prepara la comida, se ocupa de la discusión doctrinal, mientras que el filósofo libertino, que tiene ideas revolucionarias sobre la religión y la sociedad, se entrega a los placeres de la carne. Haciéndose eco de ese maître que diserta sobre la gracia divina, la acción se completa con la imagen de Jesús en las bodas de Caná, pero Cristo no tiene en este episodio una vida doctrinaria, sino que lleva una existencia normal, una vida cotidiana, y se dedica a festejar y celebrar la boda con el resto de los comensales, participando accidentalmente en el banquete con un milagro que realiza involuntariamente, al convertir el agua en vino.

La visión circular del tiempo es el marco en que se cuestiona la validez del conocimiento y de las creencias humanas. Tomando como materia de discusión algunos de los aspectos más controvertidos y polémicos del Catolicismo, y repasando con particular delectación algunas de sus herejías, Buñuel cuestiona la firmeza de las creencias y muestra la fragilidad de todas las posiciones, sean creyentes o herejes. Esto resulta particularmente significativo en el episodio del Ángel del Mal o, si se prefiere, del Demonio (Pierre Clementi). Este episodio contrasta con el anterior de los Priscilianos en la medida que el discurso del Obispo de Ávila se proyecta en el futuro, mientras que la aparición del Demonio convierte todo el tiempo en pasado o, lo que es lo mismo, en la ausencia de futuro. El Demonio formula el fin del tiempo porque este se ha gastado y deja de ser significativo, momento que corresponde a la entrada en el Infierno. El personaje pone la radio del auto, y suenan varias amenazas penitenciarias las cuales, temáticamente, son una versión moderna del *Lasciate ogne speranza voi ch'entrate* dantesco (*Inferno*, canto 3, estrofa 3, verso 9), pero cuya función es mencionar el momento en que el individuo ha perdido toda posibilidad de redención o, lo que es lo mismo, carece de futuro y, por tanto, de Tiempo:

VOZ EN LA RADIO. Lágrimas allí no valen. Arrepentimientos allí, no aprovechan.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. Lágrimas allí no valen. Arrepentimientos allí, no aprovechan

VOZ EN LA RADIO. Las oraciones allí no se oyen. Las promesas para adelante, allí no se admiten.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. Allí las oraciones no se escuchan. Y las promesas para el futuro se rechazan.

VOZ EN LA RADIO. El tiempo de penitencia allí no se da.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. La oportunidad de hacer penitencia allí no existe.

VOZ EN LA RADIO. Porque acabado el postrer punto de la vida, ya no hay más tiempo de penitencia.

EL ÁNGEL DE LA MUERTE. Porque rebasado el último instante de la vida, ya no hay tiempo para penitencia.

(*La Voie Lactée* 47' 26")

El Ángel del Mal repite siempre el parlamento que se escucha en la voz de la radio, pero esta repetición nunca es idéntica, sino que contiene siempre alguna variación. El sentido de esto lo anunció el director en *El Ángel Exterminador*: la repetición idéntica, el regreso al origen, es lo que nos libera del ciclo, y nos hace salir de él. En *El Ángel* se trata de salir de un espacio cerrado (un suntuoso salón de clase media acomodada) para pasar a otro, el encierro en la catedral. El ciclo en *La Voie Lactée* prosigue aunque, pese al sombrío enunciado sobre el fin del tiempo disponible, el Ángel de la Muerte abre intempestivamente la puerta a la esperanza y, con ello, a la posibilidad de redención en el futuro: "Algún día —dice— seremos salvados. En el Juicio Final, Dios se apiadará de nosotros" (*La Voie Lactée* 47' 36"). Volvemos a encontrarnos de este modo, mediante este encuentro del Bien y del Mal, ante la posibilidad de redención. Con ello se enuncia la posibilidad de un nuevo ciclo que surge al cerrarse y reiniciarse la secuencia del tiempo. Simbólicamente se nos ofrece este renacer, esta versión del eterno retorno, cuando el Ángel de la Muerte ofrece a Pierre los zapatos del hombre que ha muerto en el accidente de coche. "¡Eh! ¿Querías zapatos?" dice el Ángel, señalando los lujosos zapatos del cadáver: "A él ya no le hacen falta" (*La Voie Lactée* 49' 31").

La película no concluye ni llega a un momento de resolución, sino que enuncia los términos de un final que es, asimismo, un nuevo comienzo. La Ramera de Babilonia, esto es, la prostituta que precede el Juicio Final en el libro de la Revelación, o Apocalipsis, de San Juan, encuentra a los peregrinos cuando estos están a punto de entrar en la ciudad de Santiago de Compostela. Entabla conversación con ellos y les impide concluir su viaje a base de entretenerlos con la promesa de favores sexuales. La dualidad de espiritualidad y sexo que vimos en el bosque en que se encontraban los herejes medievales, regresa aquí donde asimismo los peregrinos, que están comprometidos en una peregrinación espiritual, deciden tomarse un respiro y contratar a, o cohabitar con, la prostituta.

Los peregrinos no cierran el ciclo, y nunca entrarán en Santiago. Para hacerles desistir, la Ramera de Babilonia les informa de que la peregrinación milenaria ha concluido, y ya nadie va a ver el cuerpo del apóstol porque se ha descubierto que este supuesto cuerpo era en realidad una superchería, una falsificación. Quien estaba enterrado en Santiago era el obispo Prisciliano, el antiguo obispo de Ávila que habíamos visto en un episodio anterior, el cual efectivamente murió como hereje, y fue decapitado en la Edad Media. La fundación doctrinal que el Priscilianismo iniciara en un episodio del comienzo, en el que se enunciaba la correspondencia entre el Bien y el Mal, encuentra de este modo su realización que coincide con la introducción de un nuevo ciclo, que ha de conllevar (suponemos) la fundación de una nueva ciudad.

Una imagen icónica sirve para formular esta reiniciación. Drouzy, cuyo meritorio estudio sobre la película ha sido mencionado aquí en repetidas ocasiones, establece una serie de correspondencias entre la primera y la segunda parte, de tal modo que al albergue o fonda del comienzo corresponde la Fonda del Llopo en el lado español; al cura y al brigadier del comienzo corresponden la Guardia Civil y el párroco de la segunda aparte; al falso milagro de la primera parte corresponde el milagro de verdad en la segunda; etc. Además de estas simetrías estructurales, la película ofrece un mensaje icónico basado en los colores de las vestimentas de los personajes, colores que tienen correspondencia con el Bien y el Mal. Dios Padre aparece vestido totalmente de negro mientras que el Ángel de la Muerte, en cambio, aparece vestido de blanco. A lo largo de la película, los personajes visten de uno u otro color o, más común aun, llevan una combinación de los dos: blanco Sade; negro el jesuita, el jansenista y los frailes charlatanes; blanco y negro el maître, las niñas de la escuela, los inquisidores y las monjas fanáticas, y el uniforme de los inquisidores; etc. También la Ramera de Babilonia combina los colores —blusa blanca, falda negra—, sintetizando las figuras anteriores del Bien y del Mal. Estos colores icónicos conectan con representaciones que han aparecido anteriormente en otras películas de Buñuel, desde el Ciclista de *Un Chien Andalou* hasta la Séverine Serizy, la protagonista de *Belle de Jour* —podría decirse que la prostituta de *La Voie Lactée* (Delphine Seyrig), es una versión actualizada de la prostituta de *Belle de Jour* (Catherine Deneuve), protagonista de la película anterior de Buñuel.¹³

13 La vinculación de Séverine (*Belle de Jour*) con el Ciclista (*Un Chien Andalou*) fue expuesta por el profesor Vicente J. Benet (Universidad Jaume I, Castellón) en una conferencia pronunciada en la University of Pennsylvania (Filadelfia, EE. UU.) en el otoño del 2023.

La Ramera de Babilonia es una imagen convencional en el discurso religioso y tiene un valor profético pues anuncia el fin de los tiempos. En el Apocalipsis de San Juan es una figura que habla de Roma, y consiguientemente de la civilización moderna, como emblema de la herejía, poque Roma es —como dice Prisciliano en su sermón a sus fieles— el reino mundano que ha suplantado el reino de Dios. En *La Voie Lactée* aparece como el paso previo de un final, pero paradójicamente es también la expresión de un nuevo comienzo. Informa a los peregrinos de que el ciclo que ha existido desde el comienzo, o sea, la peregrinación a Santiago, ha concluido pues se ha descubierto la superchería, ya que el santo apóstol no era quien estaba enterrado en la ciudad.

Los peregrinos no entran en la ciudad por lo que el ciclo de la peregrinación no se cierra. No obstante, inmediatamente se enuncia la posibilidad de otro nuevo ciclo. La referencia a este se hace mediante alusión a *L'Âge d'Or*, que alude a un principio anterior a la peregrinación misma. Los dos peregrinos que han guiado el hilo narrativo hasta este momento en la película se preparan para tener relaciones sexuales con la mujer que han encontrado a las puertas de Santiago. Esta se ofrece a engendrar hijos con ellos siguiendo las instrucciones que el hombre de la capa negra diera a los peregrinos al comienzo de la película, cuando les pidió que nombraran a sus hijos según las profecías del profeta Oseas: “Continuad—les dice—. Elegid una prostituta, y tened hijos de la prostitución. Al primero debéis llamarle «Tú no eres mi pueblo». Y al segundo «Nada de misericordia»” (*La Voie Lactée* 5' 09"). La imagen de los amantes que, en la película de 1930, gozan mientras se revuelcan en el lodo durante el momento fundacional de la ciudad, son aquí referenciados cuando Jean cae al suelo y quiere arrastrar con él a la mujer. Como ocurre en el episodio de la fundación de Roma, en la película de 1930, también aquí el nuevo ciclo o la nueva era se ha de medir *ab urbe Condita*, desde la fundación de la nueva Roma o nueva urbe, con la que se inicia el nuevo ciclo.

Antes de concluir, mencionemos que la referencia a la fundación de Roma sin duda tiene importancia en la medida en que el Buñuel maduro medita sobre sus creencias de juventud. Las implicaciones de esta relación han de ser materia de estudio e interpretación productiva, labor que queda para el futuro. *La Voie Lactée* no es la obra arbitraria o repetitiva que desecharon los críticos anglosajones, sino una reflexión importante que retoma preocupaciones que habían aparecido tempranamente en el director español. En esta película, además, Buñuel medita sobre la religión, que ha sido a lo largo de su carrera una de sus preocupaciones esenciales y más persistentes; y el impacto de la religión en la existencia de los seres indivi-

duales. Atendiendo a sus aspectos más evidentes, esta película ha sido vista como una crítica de los episodios históricos del Catolicismo, y ha sido entendida como una historia de la Iglesia vista a través de sus herejías. La propuesta desarrollada en este trabajo contempla una posibilidad diferente, probablemente de naturaleza más filosófica que histórica. Estudiada, y entendida, atendiendo a la realización del tiempo, *La Voie Lactée* es una metáfora mediante la cual Buñuel medita sobre el origen del tiempo y sobre el ordenamiento de la actividad humana siguiendo un proceso cíclico de repetición y degradación. En este proceso, el Bien y el Mal se complementan y, en ocasiones, se confunden como si cumplieran un papel arbitrariamente adjudicado, que puede ser cambiado y buscar un reparto alternativo en el que Bien y Mal cambian los papeles. En este contexto, la religión ilustra el tiempo característico de Buñuel, correspondiente al tiempo histórico y otro tiempo, cíclico, que se caracteriza por la repetición incesante. La posibilidad de que el ciclo se termine y se abra uno nuevo, permite contemplar la posibilidad de una redención que queda abierta para el futuro.

Buñuel, Saura y la cinegética: de juegos sagrados y peligrosos

Guy H. Wood¹

Investigador independiente

All predation is a life-and-death game.

Paul Shepard²

Our modern skulls house a stone-age mind.

John Tooly y Leda Cosmides³

RESUMEN: Según Paul Shepard, el cazador paleolítico era un “carnívoro tierno” que llevaba a cabo un “juego sagrado” con las presas que había de *matar y respetar*: una primeriza “conciencia ecológica” que posibilitaba la supervivencia del *Homo sapiens*. En su cuento “The most dangerous game”, Richard Connell hace mofa de la caza y del venador moderno enfrentando a dos apasionados del deporte en “una partida de ajedrez al aire libre”: ¿una caza humana, o una lucha a muerte entre asesinos? Fascinado por nuestros orígenes cinegéticos y la “duplicidad” del cazador actual – “el hombre de hoy y de hace diez mil años” –, José Ortega y Gasset pergeñó un célebre análisis sobre un oficio/deporte que obliga a sus practicantes a “jugarse el lance” con las piezas que persiguen. En este ensayo, estas nociones (entre otras) pretenden generar una mejor comprensión de la cinegética en el cine, sobre todo, la ingénita conexión venatoria del cineasta y del cinéfilo con el celuloide. Estas ideas servirán de base para: dilucidar el papel que desempeña el tropo “juego” en la realización de *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel y *La caza* de Carlos Saura, descubrir los juegos ingeniosos de los dos directores en sendos films y señalar su lugar en el legado de las artes venatorias en España.

Palabras clave: Luis Buñuel; Carlos Saura; cinegética en el cine; *Las aventuras de Robinson Crusoe*; *La caza*.

ABSTRACT: According to Paul Shepard, the Paleolithic hunter was a “tender carnivore” who carried out a “sacred game” with the quarry he needed to *kill and respect*: a primary “ecological conscience” that made *Homo sapiens*’ survival possible. In his short story “The Most Dangerous

1 Dirección de contacto: gwood@oregonstate.edu. ORCID: 0000-0934-3950.

2 SHEPARD, P., *Coming home to the Pleistocene*, Florence R. Shepard (ed.), Island Press, Washington, D.C., 1998, p. 52.

3 Tooly, J. y COSMIDES, L. citado en KELLY, R. L., *The lifeway of hunter-gatherers The foraging spectrum*, Cambridge University Press, New York, 2013, p. 269.

Game”, Richard Connell mocks hunting and the modern hunter by confronting two passionate sportsmen in a “a game of open air chess”: a human hunt, or a fight to the death between murderers? Fascinated by our cynegetic origins and the contemporary hunter’s “duplicity” – “a modern man and one from ten thousand years ago” –, José Ortega y Gasset penned a famous analysis on an occupation/sport that obliges its practitioners to “play their hand” with the game they pursue. In this essay, these notions (among others) endeavor to create a better understanding of the use of the Cynegetic in cinema, above all, the instinctive venatic connection between film, the cineaste and the cinephile. These ideas will constitute a base from which to: elucidate the role the trope “play” fulfills in the shooting of Luis Buñuel’s *The Adventures of Robinson Crusoe* and Carlos Saura’s *The Hunt*, reveal the ingenious intentions of both directors in their respective films and indicate their place in the legacy of the venatic arts in Spain.

Keywords: Luis Buñuel; Carlos Saura; cynegetic in cinema; *The Adventures of Robinson Crusoe*; *The Hunt*.

RÉSUMÉ: Selon Paul Shepard, le chasseur paléolithique était un «carnivore tendre» qui se livrait à un «jeu sacré» avec la proie qu’il devait *tuer et respecter*: une «conscience écologique» précoce qui a permis la survie de l’*Homo sapiens*. Dans sa nouvelle «The Most Dangerous Game», Richard Connell se moque de la chasse et du chasseur moderne en opposant deux passionnés du sport dans «une partie d’échecs en plein air»: une chasse à l’homme ou un combat à mort entre tueurs? Fasciné par nos origines cynégétiques et par la «duplicité» du chasseur moderne –«l’homme d’aujourd’hui et d’il y a dix mille ans»– José Ortega y Gasset a élaboré une célèbre analyse d’un métier/sport qui oblige ses pratiquants à «prendre des risques» avec la proie qu’ils poursuivent. Dans cet essai, ces notions (entre autres) visent à générer une meilleure compréhension de la chasse au cinéma, surtout du lien inné du cinéaste et du cinéphile avec la pellicule. Ces idées serviront de base pour: élucider le rôle joué par le trope «jeu» dans la réalisation des *Aventures de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel et de *La Chasse* de Carlos Saura, découvrir les jeux ingénieux des deux réalisateurs dans leurs films respectifs et souligner sa place dans l’héritage des arts de la chasse en Espagne.

Mots clés: Luis Buñuel; Carlos Saura; chasse au cinéma; *Les Aventures de Robinson Crusoe*; *La Chasse*.

Introducción

La figura y las actividades del cazador en la pantalla plateada posibilitan, al igual que los oficios de los otros personajes armados y mortíferos del cine (el soldado, el gánster, el espía, etc.), reclamar al público. Pero dentro de esta galería cinematográfica de arquetipos letales el más universal y enjundioso es, sin duda alguna, el cazador. Puntualiza José Ortega y Gasset:

“[...] *el ser del hombre consistió primero en ser cazador*”.⁴ Por su parte, Robert Ardrey asevera: “*El hombre es hombre, y no un chimpancé, porque durante*

4 ORTEGA Y GASSET, J. *La caza y los toros*, Madrid, Austral, 1962, p. 81.

millones y millones de años en evolución ha matado para vivir" (17).⁵ Y sintetiza Ramón Grande del Brío: [...] la depredación forma parte de nuestra esencia".⁶

Rastrear el ancestral oficio del venador y su conexión con el del realizador y esbozar el genético vínculo entre el cinéfilo y la cinegética a fin de revelar cómo estos seres y fenómenos pueden brindar una comprensión más cabal de la caza en el séptimo arte constituyen los objetivos primerizos del presente ensayo. Estas aclaraciones nos permitirán pasar a dilucidar y ejemplificar el papel que juega nuestra esencia cinegética en la creación de *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel y *La caza* de Carlos Saura, además de indagar en los designios de los dos directores y captar así la importancia de la cerrada relación entre ellos, estos dos films y el legado de las artes venatorias españolas.

Pensemos en la envergadura etno-antropológica y estética que supieron captar Montxo Armendáriz y Akira Kurosawa en las vidas y aventuras de dos tramperos-cazadores auténticos, en cómo ambos directores lograron fusionar la millonaria odisea de la subsistencia/supervivencia del *Homo sapiens* con la autonomía agreste, la nobleza ingénita y el trágico destino de estos seres acosados –cruel paradoja– por un progreso implacable, en la maestría con la que traspasaron todo ello a *Tasio* y *Dersu Uzala*.⁷ O, pensemos en los protagonistas de *The Deer Hunter* de Michael Cimino, o de *Enemy at the Gates* de Jean-Jacques Annaud, dos cazadores destinados, respectivamente, a la guerra de Vietnam y al asedio de Stalingrado; lugares donde, para sobrevivir, han de convertirse en depredadores de sus semejantes, lo que dobla su carga letal.

Esta persecución a muerte intraespecífica, es decir, la participación en "The most dangerous game" (título del célebre cuento que Richard Connell publicó en 1924)

5 ARDREY, R., *La evolución del hombre: la hipótesis del cazador (The hunting hypothesis – A personal conclusion concerning the evolutionary nature of man)*, Madrid, Alianza, 1976, p. 17. Consta MacFarlane Burnet: "La historia del *Australopithecus* como primer matador, sugerida por Ardrey, puede ser tan mítica como la de Caín y Abel, pero desde el punto de vista biológico tiene sentido". BURNET, M., *El mamífero dominante (Dominant mammal. The biology of human destiny)*, Madrid, Alianza, 1970, p. 74.

6 GRANDE DEL BRÍO, R., *Sociología de la caza*, Madrid, Istmo, 1982, p. 18.

7 Kurosawa se inspiró en el libro de Vladimir Arseniev, *Dersu Uzala La taiga del Ussuri*, mientras que Armendáriz se basó en su amistad con Tasio Ochoa, un trampero-carbonero navarro. Relata Armendáriz sobre una charla con su futuro protagonista: "De pronto, vi a un hombre de sesenta y tantos años, que vivía la vida que siempre había querido llevar, que se sentía orgulloso porque había conseguido sacar adelante a su familia sin someterse a las normas sociales, y me di cuenta de que tenía delante a un auténtico héroe". ANGULO, J. et. al., *Secretos de la elocuencia: El cine de Montxo Armendáriz*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1998, p. 211.

apuntala el cine desde sus inicios. El “blood cinema”, según Marsha Kinder, realizado durante las últimas décadas del siglo XX en España entronca con este leitmotiv, debido, en parte, a una serie de películas cuyas tramas giran en torno a la caza durante el régimen del general Franco y la transición democrática; siendo las más insignes: *La caza*, *Furtivos*, *La escopeta nacional*, *Los santos inocentes* y *Tasio*.⁸ Como hicieron aquel mandamás y los suyos, muchos de los personajes-cazadores de este quinteto filmico practican o metaforizan una variante muy español del juego más peligroso: uno fraticida. Al principio de *La caza*, Luis (José María Prada) apunta a este tema cuando espeta a los otros miembros de la cuadrilla: “Por eso alguien dijo que la mejor caza es la del hombre”.⁹ Y al final de la partida, el profético fusilero y los otros excombatientes nacionales, Paco (Alfredo Mayo) y José (Ismael Merlo), se matarán a tiro limpio: una mini-guerra civil tan figurada como paradójica que se evocará en estos cuatro sucesores (haremos referencias oportunas a ellos) de *La caza*.

Es preceptivo recalcar que esta persecución intraespecífica no es la caza propiamente dicha. Puntualiza Ortega: “Si el cazado fuese también y en la misma ocasión cazador, *no habría caza. Tendremos un combate* [...] La caza no es recíproca”.¹⁰ En el film sauriano, José realza este concepto erróneo al afirmar: “Cuánto más defensas tiene el enemigo, más bonita la caza, *se lucha de poder a poder*”.¹¹ “The most dangerous game” de Connell tiene un *happy end*: el gran cazador neoyorquino, Sanger Rainsford, naufragado en la isla-coto caribeña del general Zaroff, se halla obligado a confrontarse a mano armada con el malvado militar en “una partida de ajedrez al

8 KINDER, M., *Blood cinema. The reconstruction of national identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993. La caza como metáfora de la violencia y la belicosidad se aprecia en otras películas de la época; por ejemplo: *El jardín de las delicias* (1970) y *Ana y los lobos* (1972) de Saura, *Hay que matar a B* (1974) y *Río abajo* (1984) de Borau; *Camada negra* (1977) y *El corazón del bosque* (1978) de Gutiérrez Aragón; *Pascual Duarte* (1975) de Franco y *El crimen de Cuenca* (1981) de Miró. Se aprecia también en films más recientes; por ejemplo, *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba y *Obaba* (2005) de Armendáriz.

9 “Lista de diálogos de *La caza*”, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Madrid, sin fecha, p. 9.

10 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 34.

11 “Lista de diálogos”, *op. cit.*, p. 9. Afirma Paul Shepard: “Hunting [...] is sometimes confused with war because many suppose that weapons and aggression are the crux of the hunt [...] The innocence of the hunted animals, the use of weapons of war against those without weapons, the seeming vainglory in the ‘trophy’ hunt [...] the analogy of the hunt to warfare and crime is deeply wrong. Hunting and gathering interplay mind and attention with logic and compassion for the land, forests, water, plants, and animals. Modern sportsmanship and its ethics of the hunter’s voluntary restraint constitute a last barrier against the corruption of hunting”. SHEPARD, P. *Coming home to the Pleistocene*, Island Press, Washington D.C., 1998, p. 76. Como se verá, el cine español corrompe la caza.

aire libre”.¹² Al final, Sanger logra despachar al ruso de poder a poder. No obstante, el cinéfilo (y otros muchos) está tan habituado a la “caza humana” que ni siquiera se da cuenta de que lo que está visionando no es cazar.¹³ Si bien Connell juguetea con las acepciones de la palabra inglesa “game”, sabía perfectamente que su cuento trataba de un homicidio.¹⁴ Después de escuchar las razones sobre por qué el patológico ruso se ha obsesionado por “cazar” a su prójimo, Sanger replica: “Hunting? Good God, general Zaroff, what you speak of is murder”.¹⁵ Como veremos, el término “juego” resulta ser un tropo de suma importancia en la dilucidación de la cinegética y, sobre todo, en la de la venación fílmica española.

En el cine, estos acechos mutuos constituyen una confabulación, pero una que resulta sobre manera justificable, ya que pueden ayudar al director y su equipo a capturar pingües ganancias, celebridad e incluso trofeos. Según Ortega: “el cazador es un animal muy tramposo”.¹⁶ El realizador también lo es. Saura, por ejemplo, intenta enganchar al espectador trampeando con su percepción incluso antes de arrancarse *La caza*. Mientras ruedan los títulos de crédito, la cámara enfoca a dos hurones revolcándose en sendas jaulas. Al parecer, este preludio trata de una sugerente escena inter/intraespecífica. ¿Estos predadores de conejos por antonomasia ansian escaparse o matarse? ¿O, están en celo o, hambrientos, solo desean cazar? Aún más, antes de que el público pueda darse cuenta de ello, este prólogo da comienzo a una

12 En 1932, el productor Meriam C. Cooper y los co-directores Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel realizaron una adaptación homónima, pero libre, del cuento (titulado *El malvado Zaroff* en español) al mismo tiempo y en el mismo estudio en que Cooper y Schoedsack rodaban *King Kong*. En su versión del cuento (este no acusa una presencia femenina), cargan la historia de tintas eróticas, ya que colocan a una naufraga en la isla, Eve (Faye Ray), que será el objeto del deseo de Zaroff (Leslie Banks), y tal vez del gorila. El militar dice a Sanger (Joel McCrae): “Hunt first the enemy, and then the woman [...] Kill, then love. When you’ve known that, you will have known ecstasy”. El Zaroff hollywoodiense es, pues, un obseso venatorio y sexual. Esta doble carnalidad intraespecífica atraviesa el cine cinegético español.

13 Apunta Saura: “Si el animal se defiende y es bravo, la caza adquiere nuevos alicientes en razón directa con la dificultad [...] por eso, ‘la mejor caza es la caza del hombre’, como dijo Homingway [sic] en un momento de sinceridad”. SAURA, C., “Notas sobre *La caza*”, *Griffith*, núm. 2, p. 37. Escribe Marvin D’Lugo: “If the plot about four weekend hunters and their descent into a human hunt [...]”. D’LUGO, M., *The films of Carlos Saura: The practice of seeing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 57, subrayado nuestro. Antonio Monegal cita a John Hopewell, quien afirma sobre las películas cinegéticas: “They share their organizing allegorical motif: the same broad metaphor –human relations as a hunt””, MONEGAL, A., “Images of War: Hunting the Metaphor”, en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Modes of representation in spanish cinema*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1998, p. 204, subrayado nuestro. Puntualiza Guy H. Wood: “En el cine, definitivamente, la mejor caza es la caza del hombre”. WOOD, G.H., *La caza de Carlos Saura: un estudio*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 75-76.

14 La palabra inglesa “game” tiene varias acepciones; por ejemplo: partido (a game of tennis), partida (a game of chess), caza mayor/menor (big/small game), caza (game, en un menú o libro de cocina).

15 CONNELL, R., “The most dangerous game”, en *Studies in the short story*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Virgil Scott (ed.), 1968, p. 23.

16 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 87.

historia natural del mustélido, su relación con el *Homo sapiens* y cómo, desde hace tiempos inmemoriales, estos dos predadores han perseguido al lagomorfo. Son carcerías con las que Saura irá salpicando y simbolizando la trama de *La caza*.

Como reza el primer epígrafe del presente ensayo y como testimonian estos dos cuadrúpedos totémicos, el guarda jurado Juan (Fernando Sánchez Polack), los escopeteros y Saura: “Toda depredación es un juego a vida o muerte”. Sobre la gestión de su tercer largometraje, este confesó: “[...] yo escribí un guion que nunca pensé dirigir [...] en aquel tiempo nadie tenía ningún interés en que yo dirigiera una película”.¹⁷ Puso, pues, en juego su existencia.¹⁸ Pero trampeando (con Elías Querejeta y la censura, por ejemplo) y con una perseverancia digna del mejor venador, en 1966 logró marcharse a la Berlinale con su cinta al hombro, foro donde no solo cobró un Oso de Plata, sino que empezó a pillar una fama internacional. Como detallaremos en breve, el realizador cinematográfico personifica nuestra herencia cinegética, lo que le posibilita, apañándose las, sacar partido de su oficio.

Pero debe notarse que desde la prehistoria la caza apenas ha variado porque su sustancia siempre ha sido que la presa: “[...] tenga su *chance*, que pueda, en principio, evitar su captura.”¹⁹ He aquí *la règle du jeu* fundamental de la cinegética de antaño y de hogaño: para que siempre haya caza el venador necesita contener su poder destructivo (su raciocinio y tecnología) y esforzarse en: “[...] asegurar la vida de las especies y [...] en el trato venatorio con ellas las deja, en efecto, *su juego*”.²⁰ Además de bregar contra la esquividad y escasez de piezas (muchas veces peligrosas y en circunstancias precarias), el cazador de la Edad de Hielo sabía que no solo se jugaba la vida, sino el porvenir de los suyos. Por tanto, era consciente de que el destino indefectible de la pieza era ser capturada e ingerida –la paradoja de la muerte como fuente de la vida–, pero que, de extralimitarse, la ecología –él mismo y la especie *Homo sapiens* inclusive– se hallaría en peligro de extinción. Poseía, pues, una primigenia “conciencia ecológica”.²¹ Y de ahí que Paul Shepard lo

17 BRASÓ, E., *Carlos Saura*, Taller de Ediciones, Madrid, 1974, p. 97.

18 David Thompson señala otra acepción de la palabra juego en inglés –*gambling*–, su relación con la expresión “jugarse el lance” y la historia del cine de Hollywood. Escribe: “The movies shifted closer than ever toward gambling when they took the long-shot blockbuster success as regular model”. THOMPSON, D., *The whole equation A history of Hollywood*, Vintage Books, New York, 2006, p. 218.

19 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 37.

20 *Ibidem*, p. 38, subrayado nuestro. Precisa Shepard: “The overriding rule was simple: the catcher had to be smarter than the caught, but not much and not always”. SHEPARD, P., *Coming home [...]*, *op. cit.*, p. 53.

21 LEOPOLD, A., “The ecological conscience”, *Bulletin of the garden club of America*, vol. 40 (2), 1938, pp. 1-199.

denomine “el carnívoro tierno” y llame su oficio “el juego sagrado”.²² Aunque tanto matar animales en la pantalla española parezca desmentirlo, sus cineastas darían buena cuenta de lo peligrosa y lo espiritual que puede ser la caza, y todo ello a fin de enfrentar al espectador a su esencia cinegética y reavivar trampeando una anquilosada conciencia ecológica que desde hace milenios va aparejada a ella. Sobre nuestras tropelías eco-conservacionistas Buñuel sentenció: “[...] *la monstruosidad* de que estén desapareciendo los tigres de Bengala y las ballenas azules. El hombre es la blasfemia de la naturaleza”.²³ Prosigamos teniendo en cuenta esta aprehensión cinegético-ecológica y nuestra execración del medio ambiente.

Además del sacramento de comer proteína fresca, había otra *règle du jeu* igualmente importante: la coyuntura entre la caza y la cópula. Es decir, la depredación fomenta la procreación, otra *carnal faena* que aseguraba la supervivencia del *Homo sapiens*. Si bien esta vertiente sexual genera mucha de la garra del cine cinegético español, en este ensayo nos enfocaremos en la conexión entre el juego sagrado (cazador/presa) y el juego más peligroso (homicida/víctima).²⁴ Damos por descontado, pues, que antaño la caza era un sacramento que se practicaba de acuerdo con una serie de reglas y con una espiritualidad tan primerizas como genuinas; y que estas exigían al llamado “mamífero dominante” prehistórico mantener una relación simbiótica, si no reverente, con la flora y fauna y el resto de su entorno. Entre otras razones porque seguramente no solo le cohibían otros predadores cuadrúpedos temibles, sino por lo que José Camón Aznar llama su “terror cósmico”, es decir: “una fabulosa sensación de hallarse rodeado de misterio y abismo”.²⁵ Quien haya visionado las manifestaciones artísticas de las cuevas-santuarios de Altamira o Lascaux habrá apreciado, si no sentido, un asombro similar.

22 SHEPARD, P., *The tender carnivore and the sacred game*, Charles Schribner's Sons, New York, 1973, pp. 140-154. Shepard mandó traducir el famoso escrito de Ortega al inglés. Al lector español le podría interesar leer el capítulo cuatro de *The tender carnivore and the sacred game*, “Hunting as a way of life”, sobre todo sus apartados titulados “The venatic art” y “Cynegetic man”. En ellos, Shepard glosa las nociones de Ortega, además de reconocer lo acertado de las mismas.

23 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1985, p. 52, subrayado nuestro.

24 Un ejemplo: “Pero por ser una actividad masculina y por practicarse en grupo en el seno de la madre naturaleza con un arma en ristre, la caza también encierra un componente erótico-sexual que fluctúa entre la masturbación y homoerotismo, y la agresividad heterosexual falocéntrico”. WOOD, G. H., “El objetivo cinegético: La poética venatoria del séptimo arte”, *Litoral*, núm. 235, 2003, pp. 36-44. Véase también el capítulo seis, “Carlos Saura y el sexo”, de *La caza de Carlos Saura: un estudio* de WOOD, G. H., Prensas Universitarias Zaragozaanas, Zaragoza, 2000, pp. 193-211.

25 CAMÓN AZNAR, J., *Las artes y los pueblos de la España primitiva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, p. 8.

Esta supuesta divisoria interespecífica ha originado el mito y la gran paradoja del *Homo sapiens*. ¿Somos el depredador –*homo homini lupus*– alfa, el carnívoro tierno, o; para Arsuaga y Martínez, la “especie elegida”; o; de acuerdo con Buñuel, renegados; o; según Saura, remedos paleolíticos/meros combatientes?²⁶ Por eso, David Peterson asevera: “There is something haunting, pensive and to most [people] today, incomprehensible about [the hunter]”.²⁷ El meollo fantasmal y meditativo de esta figura y su oficio han fascinado a sus practicantes y estudiosos desde hace milenios, algo que se columbra en las artes rupestres y en las afirmaciones de los exégetas mencionados. Pasemos a aproximarnos al enigma sin fin de la cinegética y al aprovechamiento artístico del mismo en el séptimo arte ciñéndonos a dilucidar la presencia e importancia del juego sagrado y del juego más peligroso en *Las aventuras de Robinson Crusoe* de Luis Buñuel y *La caza* de Carlos Saura.

De cinegética, cinema y cinéfilos

Dada nuestra herencia venatorio-artística, es natural que tanto el cineasta como el espectador se dejen fascinar por la riqueza y diversidad sensorias de la caza. El cine es tal vez el medio que mejor se preste a expresarlas. La dureza y belleza espectaculares de los lugares donde faena el venador, el dinamismo y dramatismo de sus acechos y rastreos, las bandas sonoras salpicadas de detonaciones, gritos y chillidos; la penetración de balas y perdigones (o azagayas y flechas) en las presas, las llagas sangrientas y el abatimiento de animales hermosos –“la absoluta parálisis de la muerte”²⁸– tocan instintivamente una cuerda visceral en el cineasta, así como en su presa principal: el espectador. Pierre Leprohon denominó a los primeros documentalistas del siglo XX *chasseurs d’images*, pero, en realidad, todo cineasta propiamente dicho es un cazador de imágenes.²⁹

Si visionar la occisión de un animal en la gran pantalla podría considerarse una experiencia surreal, dar muerte a una presa en el monte lo es por antonomasia. Pensemos en el premeditado despeñamiento de la cabra en *Las Hurdes*: en las emociones

26 Anota Elizabeth Kolbert: “Though it might be nice to imagine there once was a time when man lived in harmony with nature, it’s not clear he ever really did”. KOLBERT, E., *The sixth extinction An unnatural history*, New York, Henry Holt, 2024, p. 235.

27 PETERSON, D., *Heartsblood Hunting, spirituality, and wildness in America*, Johnson Books, Boulder, Colorado, 2000, p. xv.

28 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 70.

29 LEPROHON, P., *Chasseurs d’images*, Editions André Bonne, Sabbons, Francia, 1960.

estremecedoras que su caída genera.³⁰ Constata Buñuel: “He sido bastante buen cazador, *siempre con remordimientos*, pero bastante buen cazador”.³¹ Según Shepard, la vida cinegética nos aproxima al centro filosófico de la existencia humana, ya que permite aprehender y equiparar dos de sus misterios principales: la naturaleza del animal y de la muerte.³² Es plausible, por tanto, que Buñuel pretendiese que su cabra despeñada no solo sobrecogiese, sino que instase a reavivar ancestrales instintos forrajeador-carnívoros. Apunta el narrador sobre la historia natural de las cabras hurdanas: “Se come[n] tan sólo cuando alguna de ellas se despeña, lo que ocurre a veces”.³³ Cabe afirmar que la cinegética predispuso a Buñuel a ser un *chasseur d'images* surrealista, además de permitirle sobrevivir trampeando en su oficio: nueve de sus treinta y tres películas contienen escenas de caza. Y como recalcaremos en breve, Saura sería el beneficiario de esta faceta de la vida y filmografía de su mentor calandino. Veremos, asimismo, que la historia natural del conejo y del hurón junto con sendos sacrificios (sur)reales en *La caza* desempeñan papeles igualmente impactantes.

Huelga señalar que el rodaje de un film se asemeja a una partida de caza, lo que también ayuda a comprender la cerrada relación entre las dos artes. Un ejemplo: “La expresión inglesa, ‘To shoot a film’ compendia a la perfección el fetichismo fálico-armamentístico de la cámara, las magias participatoria y propiciatoria de una película y la conducta persecutoria que llevan a cabo el director y su equipo durante el rodaje”.³⁴ Aunque Saura estuviese en contra de la caza, sí reveló lo sigiloso y lo cinegético que puede ser su oficio en una anécdota que relató sobre el rodaje de *La caza*: “Ahora es un equipo en el que prácticamente no tenemos que hablar. Podemos hacer una película prácticamente mudos”.³⁵ Un juego sagrado donde las haya. Aún más e irónicamente, el director y su clan encarnan el hecho de que a pesar de nuestro distanciamiento de la naturaleza, del embotamiento de nuestros instintos venatorios y de la resonancia de los mitos de la civilización y del progreso,

30 Los descartes de *Las Hurdes* evidencian que Buñuel tuvo que matar dos cabras para filmar las dos secuencias del despeñamiento del animal en la pantalla. Es obvio que él “despeñó” a la primera de un tiro de revólver.

31 AUB, M., *Conversaciones con Luis Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1985, p.100, Subrayado nuestro.

32 SHEPARD, P., *The tender carnivore ...*, op. cit., p. 146.

33 HERRERA NAVARRO, J. (comis.), “Desglose del documental *Las Hurdes/Tierra sin pan* en fotogramas”, en *Las Hurdes, Un documental de Luis Buñuel*, Cáceres, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999, p. 107.

34 WOOD, Guy H., “El objetivo ...”, op. cit., p. 39.

35 BRASÓ, E., op. cit., p. 125.

el hombre actual lleva, repetimos, la caza en la sangre. Es innegable que ni Buñuel ni Saura titubearon en el momento de matar (o mandar matar) al hacerse *chasseurs d'images*. Concluye Ortega: “[el] término *cinegética* ha llegado a aplicarse a todo arte venatorio, cualesquiera que sean sus formas”.³⁶ Un rodaje es, pues, pura cinegética y, en este sentido, todo cineasta hace *blood cinema*.

Otro fenómeno que seguramente apoya y favorece la realización de películas cuyas tramas giran en torno a la cinegética es el llamado “síndrome de Bambi”, es decir, el odio cultural a los cazadores. Los orígenes de esta aversión (y, en parte, de la conservación) se pierden en la noche de los tiempos. Por ejemplo, el mito de la diosa de la caza, Artemisa, quien, contrariada por los excesos del joven cazador Acteón, lo convierte en un venado que acabará en las fauces de los perros de su propia jauría. En 1923, Félix Salten (nacido Sigmund Salzmann), un prolífico literato húngaro afincado en Viena, reaviva esta polémica y da nombre al síndrome cuando publica *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (*Bambi, una vida en el bosque*).³⁷

Quince años después Walt Disney afianzó su fama y polemizó el mito de la civilización adaptando en dibujos animados la obra de Salten. La trama del libro/film versa sobre la muerte violenta y las nefastas consecuencias de la caza moderna: las físicas y psicológicas en las presas antropomorfizadas, así como las devastadoras en el medio ambiente. Y todo ello a causa del único depredador que hace acto de presencia en las dos obras: Él (el hombre). Salten, Disney y sendos Bambis ponen en evidencia la agresividad y belicosidad del ser humano al tiempo que denuestran sus desmanes y cuestionan su lugar en el orden natural. Pero, además de abrillantar las imágenes públicas y las carreras de sus creadores, sus respectivos *Bambis* han dado pábulo a los anticaza y conservacionistas. Según Matt Cartmill: “Hunters regard *Bambi* as the most powerful piece of antihunting propaganda ever produced”.³⁸ La venación ficticio-fílmica acusa, pues, una vertiente biopolítica que genera todo tipo de emociones, lo que constituye también un poderoso reclamo ético-ideológico y ontológico.

El síndrome de Bambi atraviesa el cine cinegético español. Puede avistarse en la cabra tiroteada de *Las Hurdes*. Y a partir de *La caza*, el público irá horrorizándose ante las masacres *ad nauseum* de la fauna ibérica, ante tamaña monstruosidad y

36 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 67.

37 Salten era muy aficionado a la caza y, por tanto, consciente del distanciamiento del hombre moderno de la naturaleza. Asevera: “Los amantes de la naturaleza son en realidad extraños a la naturaleza. No tienen ni idea de la violencia que se produce a diario en la naturaleza” (austria.info/es/arte-y-cultura/150-obras-maestras/bambi-felix-salten). (15-III-2024).

38 CARTMILL, M., *A view to death in the morning*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 162.

mortandad. Pero Juan Lobón, el célebre furtivo autodiegético de Luis Berenguer, puntualiza: “Lo del cazador es eso, arrimarse al animal avisado y quedarse con él con la escopeta o a bocados”.³⁹ Por tanto, el cine cinegético genera otra dicotomía que incrementa su garra y valor estético: por una parte, una innegable fascinación etno-antropológica (sur)realista y, por otra, un ineluctable sentimiento de abominación ante una conducta aparentemente inhumana pero –cruel paradoja– *auténticamente humana*. Aún más, Lobón y sus correligionarios del cine cinegético español encarnan la noción de que los cazadores genuinos eran naturalmente mucho más humanos –*carnívoros tiernos*– que sus ascendentes Apunta: “[...] desde aquí [la cárcel] puedo decir que yo cuidé el vedado más que su dueño y más que todos los guardas juntos”.⁴⁰ El quinteto de directores/filmes venatorios españoles da buena cuenta de esta faceta bifaz de la cinegética, además de desafiar al cinéfilo/“mamífero dominante”: “[to] critically speculate on the future of the biosphere and the future of humankind”.⁴¹ El notable amor propio de los escopeteros filmicos españoles (el señorito Iván de *Los santos inocentes*, por ejemplo) alegoriza lo que ha de considerarse el quid del juego más peligroso: nuestra altanería antropocéntrica.⁴²

En su libro *The tender carnivore*, Shepard explica que hace unos diez mil años nuestra millonaria vida basada en la caza y recolección se transformó en una agropecuaria. Para él, aquel colapso existencial (la llamada revolución neolítica) acarrió la pérdida de las medidas y los medios con los que el *Homo sapiens* siempre había aquilatado y logrado su integridad de manera pacífica: ejerecer la caza. El ocaso de la vida cinegética que había adentrado a nuestros lejanos antepasados en los misterios de la Naturaleza y en la biodiversidad de su entorno –en la Otredad– originó lo que Thomas McIntyre llama una “pandemia de aislamiento de las gentes de la naturaleza y de la flora y fauna”.⁴³ Según Shepard, esta transformación desembocó en una “Caída demoniaca”,⁴⁴ en la persecución y trashumancia del hombre por el

39 BERENGUER, L., *El mundo de Juan Lobón*, Madrid, Alfaguara, 1967, p. 61. Al crear a su protagonista, Berenguer se basó en la vida de un furtivo real de Alcalá de los Gazules (Cádiz) llamado José Ruiz Morales. Enrique Brasó se inspiró en la novela para realizar una serie televisiva homónima en 1988.

40 *Ibidem*, p. 164. Y prosigue: “Muchos berrinches sordos he tomado yo a cuenta de estas cosas, porque el amo quiere los bichos para divertirse y para divertir a unos y otros y hacer su apaño, pero yo los quise siempre para vivir”. *Ibidem*, p. 166, subrayado nuestro. En definitiva, el furtivo acusa visos de carnívoro tierno.

41 VARELA, F., “Myxomatosis and Radioactivity in Carlos Saura’s *La caza* (*The Hunt*, 1966)”, *Environmental Humanities*, 14:1, 2022, p.133.

42 Afirma Clarke: “[...] any thought of man that he is apart from the rest of the living world is a perilous delusion”. CLARKE, C.H.D., *op. cit.*, p. 422.

43 MCINTYRE, T., “What the hunter knows” en PETERSON, D. (ed.), *A hunter’s heart Honest essays on blood sport*, New York, Henry Holt, 1996, pp.176. La traducción es nuestra.

44 SHEPARD, P., *The tender carnivore ...*, *op. cit.*, p.7. La traducción es nuestra.

hombre.⁴⁵ Es decir, en: “[...] el hábito de usar las armas para matar a otros miembros de su propia especie”.⁴⁶ La larga agonía del *Homo cynegeticus* y nuestra “Caída” se aprecian en la figura del furtivo o del lugareño del cine cinegético español; por ejemplo, Juan en *La caza*, Ángel en *Furtivos*, Paco el Bajo y Azarías de *Los santos inocentes* y el protagonista de *Tasio*.⁴⁷ Shepard opina que este exterminio es el primer genocidio de la historia. Como Dersu Uzala, estos españoles infrahumanos aportan una emotiva esencia nostálgico-elegíaca a sus respectivos films, un ansia de aniquilación –continuación del “terror cósmico” y corolario del juego más peligroso– que ellos profetizan y puede ser la nuestra.

Curiosa y significativamente, incluso hoy la caza sigue definiéndose como un juego. Apunta C.H.D. Clarke: “[...] we can best express the whole [cynegetic] process in terms of play”.⁴⁸ Es decir, como una actividad o vocación (¿matar es un juego?) que significa algo que no sobrepase la mera necesidad fisiológica, un esparcimiento. Hoy en día, el primer genocidio según Shepard toca su fin: la caza utilitaria o de subsistencia apenas se practica.⁴⁹ Pero a pesar de que la caza deportiva se considere un juego mortífero ética y moralmente indefensible, y aunque también agonice, sigue contando con un número considerable de adeptos y defensores.⁵⁰ Para Ortega, es una diversión radical porque al adentrarse el cazador en la naturaleza efectúa “una transitoria suspensión [...] en su auténtico vivir”,⁵¹ lo que le permite recrearse volviendo a “ser paleolítico”, es decir, genuinamente humano.⁵² Precisa: “[...] esta otra criatura que va a ocupar el paréntesis no es tampoco inauténtico”.⁵³ Por tanto, su objetivo es también el de nuestros antepasados: arrimarse al animal avisado y quedarse con él, si bien con un arma de fuego. Aunque sea violenta, premeditada y cruenta, la caza puede considerarse una actividad permisible siempre que el venador se rija de acuerdo con las ancestrales reglas del juego, las leyes de caza vigentes

45 Constata Shepard: “To consider goat-breeding and soil-breaking virtuous is self-deception; war emerged with the shift in ecology, which produced the arrogant concept of land ownership and the struggles for resources, space, and power”. *Ibidem*, p.126. Estos conceptos atraviesan y fundamentan el cine cinegético español.

46 BURNET, M., *op. cit.*, p. 70.

47 Ortega los denomina: “el troglodita eterno avecindado en nuestras aldeas”, *op. cit.*, p. 88.

48 CLARKE, C.H.D., *op. cit.*, p. 424.

49 Apunta Shepard: “By 1970 some twenty-odd tribes in the world’s remotest places were all that remained of hunters and gatherers” SHEPARD, P, *op. cit.*, p. 30.

50 Hace pocos años se expedían alrededor de un millón de licencias de caza al año en España. En la actualidad se expiden unas 800.000.

51 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 98.

52 *Ibidem*, p. 96.

53 *Ibidem*, p. 98.

y se enfrente a una presa salvaje que tenga su *chance*.⁵⁴ Lo que Ortega denomina la “duplicidad” del cazador deportivo, su oscilación entre autenticidad e inautenticidad, implica por naturaleza otredad y ofuscación. Los directores españoles reconocieron y dieron buena cuenta de esta duplicidad. De ahí también el sortilegio y la consternación (¿juego sagrado o farsa mortífera?) que sus escopeteros originan en el público. Al igual que Salten y Disney, Saura y sus sucesores apresan al lector/espectador caricaturizando la figura del venador moderno.

El mayor aliciente de la caza de antaño y la de hogaño (y lo que realmente las emparenta) es que, al lanzarse al monte, todo cazador propiamente dicho: “*sabe que no sabe lo que va a pasar*”.⁵⁵ Obviamente, el venador prehistórico jugaba fuerte: o mataba o perecía. Hoy, de acatar las ancestrales reglas del juego y de jugarse el lance con éxito, el cazador deportivo puede justificar (si no consagrar) sus esfuerzos por haber vuelto a “ser paleolítico” (*carnívoro tierno*) y por, en una ceremonia poscacería, honrar a su presa ingiriendo proteína fresca con genuino sabor a bravío. De ser así, reaviva la paradoja de la muerte como fuente de la vida: una vuelta espiritual a nuestros orígenes y una repetición/consagración del sacramento. El gran cazador-novelistas Miguel Delibes encarnaba estas nociones, y dicha otredad.

Debe notarse, asimismo, que el venador y el realizador forjan dramas y es, precisamente, este *crear faenando* o *crear actuando* lo que realmente los anima y los asemeja tanto. Afortunadamente, de volver bolo, ni el cazador deportivo ni el cineasta van a pasar hambre ni hallarse en trance de extinción. No obstante, juegan fuerte. Es más, la expectación y excitación que sienten el cazador y su cuadrilla cuando, al amanecer, se lanzan al monte, y las del cineasta y su equipo al escuchar la orden “luces, cámara, acción”, los convierten en hermanos de sangre. Y en algunos casos, puede que sus respectivas actuaciones entre luces y sombras —ahí están Buñuel, Delibes y Saura— los mitifiquen.

Desde una perspectiva antropológico-cinegético-narrativa, cabe aventurar que el cineasta y cinéfilo se emparentan con los chamanes, relatores o espiritistas del Paleolítico y su público. Resulta fácil imaginarnos a aquellos narradores reuniendo a sus clanes en la helada oscuridad de una cueva-santuario, foro donde, al amor de unas cuantas antorchas y lámparas de grasa que proyectaban sus luces parpadeantes

54 Sintetiza Miguel Delibes: “En su base, en sus inicios, la caza fue todo lo contrario: hombre libre, contra pieza libre, sobre naturaleza libre. Obviamente esta emoción virginal apenas sobrevive a la época prehistórica”, DELIBES, M., *La caza en España*, Madrid, Alianza, 1972, p. 27.

55 ORTEGA Y GASSET, J. *op. cit.*, p. 109, subrayado nuestro.

sobre las figuraciones de animales totémicos pintadas en techos y paredes –dotándoles así de movimiento, *de vida*–, el auditorio se estremecería escuchando hazañas y leyendas, lo que mitificaría de paso la supremacía de la “especie elegida”. Aquellas “linternas mágicas”, junto con el impulso narrativo y los gestos de aquellos explicadores primigenios (¿precursores de los del cine mudo?) en aquellas “salas” constituirían una evasión ceremonial de los peligros acechantes de aquella naturaleza salvaje y del “terror cósmico”, al tiempo que constituirían una manera de enseñar deleitando. Los cineastas españoles darían buena cuenta de la vertiente asombroso-pedagógica de la venación.

Si aceptamos “la pintura rupestre como arte mágico [...] como manifestaciones espirituales del hombre”,⁵⁶ ciertamente aquellas movedizas figuraciones iluminadas y la garra de aquellos relatos prehistóricos anteceden y conectan con el mismo encanto que hoy en día el cine conjura en nosotros. Si el cazador deportivo se lanza al monte con la intención de alejarse del día a día, el cinéfilo hará otro tanto adentrándose en una sala tenebrosa donde, hallándose en compañía de otro clan audiovisual, todos compartirán una sensación de evasión, seguridad y supervivencia. Milenios antes del cinema, los artistas y narradores del Paleolítico se dieron cuenta de que: “[...] people liked going into the dark to see the light”⁵⁷ En el oscurantismo de un régimen dictatorial y bajo un sol de justicia españolísimo, Saura repetirá este fenómeno valiéndose de una cuadrilla de escopeteros-espiritistas cuyas afirmaciones apuntan a impartir unas lecciones igualmente alucinantes.

Según Ortega: “Hay el cazador bellaco, pero hay también una beatería de cazador”,⁵⁸ siendo el venador beato el que tiene conciencia de su conducta y de la muerte que va a dar a su presa. Es el caso de Dersu, Tasio y los otros furtivos y lugareños mencionados. Así lo demuestran la reverencia que guardan para con la Naturaleza y el afecto con que tratan a sus ayudantes zoológicos; por ejemplo, los hurones de Juan en *La caza*, o las “milanas bonitas” de Azarías en *Los santos inocentes*. Y su ser indómito y visos de carnívoro tierno nos impelen (¿instintivamente?) a encariñarnos con ellos. Por el contrario, los cazadores bellacos –la cuadrilla sauriana, el Gobernador de *Furtivos*, Jaume Canivell de *La escopeta nacional*, el señorito Iván de *Los santos inocentes*– estimulan franca animadversión.⁵⁹ Para el cazador y cinéfilo

56 GRANDE DEL BRÍO, R. *op.cit.*, p. 35.

57 THOMPSON, D., *op. cit.*, p. 23.

58 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 70.

59 La figura del mal cazador es de rancio abolengo en las artes; por ejemplo, los ya mencionados Zaroff y Acteón.

concienzudos, son odiosos farsantes, y sacrificables en aras del síndrome de Bambi. Pero como sugeriremos a continuación examinando los juegos sagrados y más peligrosos que apuntalan *Robinson Crusoe* y *La caza*, sus cazadores desempeñan un papel tan furtivo como trascendente, ya que actúan en una milenaria partida de ajedrez al aire libre entre la Madre Naturaleza y la Civilización, lo que pone en juego el porvenir del planeta Tierra. Nada más peligroso.

La cinegética en *Las aventuras de Robinson Crusoe*

Una de las películas buñuelianas que mejor demuestra la extracción e importancia de la cinegética en su filmografía es su adaptación de la novela *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719). La isla caribeña donde arriba su Robinson (Dan O'Herlihy) resulta ser un paraíso de los juegos peligrosos (luchas con caníbales y amotinados) e idóneo para un director que afirma: "En mis películas concedo [...] una importancia a la acción y me esfuerzo por crear incesantemente sorpresa".⁶⁰ Sin embargo, la estancia del náufrago inglés en otra isla atesora una temática formidable: el imperialismo y colonialismo británicos, la Otredad, la lucha por la vida, la soledad, etc. Aún más, trata de un europeo culto que de repente ha de transformarse en un cazador-recolector; una regresión a una condición protohistórica que permite a Buñuel aunar juegos sagrados y peligrosos con su concepción del hombre "como animal instintivo, primitivo y salvaje".⁶¹ Y, como hizo en *Las Hurdes* y *Los olvidados*, en su *Robinson Crusoe* podía seguir haciendo geografía humana y etno-antropología visual. Tampoco debería sorprender que director-venador optara por expresar estos conceptos a través de tres secuencias de caza, episodios cuyo análisis ayudará a dilucidar cómo aprovecha y trampea con la cinegética.

Al comienzo de su estancia, Robinson se halla obligado a hacerse –como Buñuel– "un bastante buen cazador". Incluso se jacta en voz en *off*: "Me hice buen tirador, y gracias a esto podía satisfacer mi apetito, siempre excelente a causa del agotador trabajo". Es evidente que el director exiliado en México se identificaba con el náufrago surto en una isla lejana, extraña y solitaria. Tampoco debe pasar desapercibido que en esta cacería inicial Robinson faena por su cuenta y logra abatir un pájaro (¡disecado!) posado en la rama de un árbol, una presa menor y un tiro relativamente fácil. Practica, pues, una caza de subsistencia en una naturaleza prístina evocadora

60 BUÑUEL, L. y M. LÓPEZ VILLEGAS, *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, p. 36.

61 HERRERA NAVARRO, J., *op. cit.*, p. 21.

de la esencia ecológico-venatoria del hombre paleolítico. Paradójica y significativamente, Robinson se halla obligado a volver a ser otro: un carnívoro tierno.

Con el paso del tiempo y debido a la evolución de su relación con su protegido Viernes (Jaime Fernández), Robinson optará por enseñar al indígena a utilizar sus armas de fuego. Es una determinación acertada porque más tarde los dos se enfrentarán a tiros con los caníbales y el nativo, gracias a su entrenamiento y puntería, salvará la vida de su señor. Sin embargo, durante la segunda cacería Viernes no maneja armas. En estas secuencias, se aprecia al inglés encarar su escopeta, apuntar hacia arriba, correr la mano y disparar contra una pieza cuya imagen no se exhibe en la pantalla. Acto seguido, Viernes cobra un pato blanco (¿doméstico!) que, al parecer, el naufrago ha derribado al vuelo. Trampeando con nuestra percepción, Buñuel hace ver que Robinson ha desarrollado su puntería y demás habilidades cinegéticas. Pero, a pesar de su creciente confianza en el nativo, la relación entre ellos sigue siendo uno de señor/siervo. Aún más, el inglés ha convertido la isla en su coto de caza particular y al indígena en su secretario, clara instancia de su supremacía racial y sus creencias imperialistas.

Significativamente, en la tercera cacería Robinson y Viernes practican la caza mayor y los dos disparan al alimón contra un “puerco salvaje”, presa que cobran con obvia satisfacción. Constata Robinson en *off*: “Pronto descubrí que reuniendo nuestros esfuerzos podíamos hacer más agradable nuestra estancia en la isla”. Este aserto, el tríptico de episodios cinegéticos y las presas cada vez mayores y más difíciles de abatir metaforizan la creciente amistad, colaboración e interdependencia de los dos venadores. La ancestral y tan necesaria cooperación entre cazadores, junto con el éxito de sus partidas, constituyen una repetición en celuloide del juego sagrado, y la transformación de Robinson en un carnívoro tierno más consciente de la Otredad, de su lugar en el mundo y de la necesidad de una convivencia inter/intraespecífica. Aún más, la colaboración entre un europeo y un indígena demuestra a la perfección que el cazador faena con un pie en la civilización y el otro en la naturaleza. Es una figura ambigua, anfibiológica de enorme potencia simbólica que Buñuel explotaba con gran habilidad.

Robinson Crusoe se proyectó (aunque censurado) en España en los años cincuenta. Y debe notarse que la misma relación señor/siervo y la misma servidumbre venatoria de la segunda cacería nunca faltan en el cine cinegético español, como se columbra en los furtivos, secretarios y demás sirvientes de estas cintas. Muchos se rebelan en contra de un vasallaje muy similar al de Viernes en la segunda partida,

pero ninguno llega a disfrutar de una relación con su señor que resulte provechosa para los dos. De hecho, esta marginación ha de percibirse como un corolario del juego más peligroso, uno que termina poniendo en juego la suerte de estos seres subhumanos. Asimismo, evocan, según Shepard, el genocidio del *Homo cynegeticus*, y, por extensión, un destino ignoto para la humanidad. Todos estos films españoles tienen un desenlace abierto, lo que apunta a instar al espectador a cuestionar y concienciarse de su altanería y falta de humanidad.

Cabe aventurar, asimismo, que los dos cazadores buñuelianos aluden al hecho de que a mediados del siglo pasado España, como África y el Nuevo Mundo, se considerase un paraíso cinegético, uno en que el derecho a cazar originaba una tensión agrofeudal y fratricida entre “aborígenes” y *bwanas* (autóctonos y extranjeros); estos empeñados en pegar tiros en exclusiva en los cotos del *hinterland* español que colonizaban los días festivos y fines de semana, y aquellos condenados a seguir subsistiendo. Todo ello revela una falta de evolución política y de justicia socioeconómica en un país con una larga historia de represiones y conflictos intraespecíficos —de juegos peligrosos—, como demuestran sus películas cinegéticas.

Finalmente, al crear estos episodios de caza, Buñuel no tuvo que acudir a las nociones de Freud ni a la ideología del grupo surrealista. Si bien logró incorporarlas en sus films cinegéticos (los sueños y frustraciones sexuales de Robinson, por ejemplo), en un sentido venatorio, era un *chasseur d'images* que, por naturaleza, intuía y se servía de la potencia estética y el valor etno-antropológico de la cinegética y sus practicantes. Por un lado, cabe concluir que, al crear estas figuras y secuencias, Buñuel se hallaba realmente a gusto, y, por otro, al visionarlas nosotros, nos hallamos ante el Buñuel más genuino.

La caza: otra historia de tres cacerías

La caza también gira en torno a un tríptico venatorio, si bien cada partida se basa en su respectiva modalidad de apresar conejos: una tradicional (en mano), una histórico-folclórica (a toro suelto) y una espuria, pero igualmente importante. Es preceptivo recalcar que tienen lugar durante un período de caza estival llamado “el descaste”, una media veda excepcional que se autorizó a fin de que los cazadores españoles no solo pudieran distraerse, sino que volvieran a ayudar a resolver un problema ecológico tan ancestral como actual en el campo español: reducir la población conejera. En concreto, esta medida pretendía evitar que los conejos contagiasen la mixomatosis y se propagase la enfermedad. Significativamente, de no

haberse creado esta temporada especial, *La caza* no podría haberse realizado, o habría sido otra película. Sintetizar el papel que desempeñan estas cazas, la pandemia y el descaste, además de dilucidar cómo Saura juega con lo dicho y hecho por la cuadrilla durante estos tres episodios para expresar sus designios, resulta crucial para llegar a una comprensión cabal del film.

Después de preparar sus enseres y armas en el campamento, los cazadores se lanzan al campo en una espaciada fila de a cuatro –en mano– a fin de intentar (con la ayuda de su perra) ojear y disparar contra los conejos levantados. Saura aprovecha esta marcha para enfocar a cada cazador y hacer escuchar lo que se dicen, o lo que piensan (¿como Robinson?) en voz en *off*. Por ejemplo, lo que afirma el novato Enrique no solo señala sus ganas de hacer pinitos en la caza –“Yo lo único que quiero hacer es disparar de una vez”.⁶² –, sino que él encarna el hecho de que todos llevemos la venación en la sangre. Exclama en *off*: “¡Qué sensación más extraña!”, y se pregunta: “¿Cuándo he estado yo en un sitio como este?”.⁶³ Intuye, connaturalmente, que no solo está a punto de volver a “ser paleolítico”, sino que va a participar en el juego sagrado. Es evidente que Saura engatusa al espectador, confiándose en que, irremediabilmente, este haya de apreciar el instintivo afán cinegético de Enrique, además de experimentar también su anticipación y excitación atávicas. Y cuando cobra su primer conejo, Luis consagra este acto iniciático en el juego sagrado: “Cógelo, hombre que es tuyo”.⁶⁴

Pero antes de ponerse en marcha la cuadrilla y al escuchar las órdenes de José sobre cómo esta debe desplegarse, Luis le espeta, “Oye, esto no es una operación militar”,⁶⁵ lo que da a entender que los excombatientes perciben la partida (lucharon cerca del coto durante la guerra civil) desde otra perspectiva.⁶⁶ Por su parte y mientras va andando, Paco se previene en *off*: “Cómo se me ocurrió decirle a José que sí a lo de la caza [...] Me ha invitado a cazar [...] para pedirme dinero”.⁶⁷ José es el más aprensivo de todos, ya que revela (también en *off*) sus apuros pecuniarios y amorosos: “[...] Maribel, Maribel [...] si pudiera convencer a Paco todo se podría arreglar [...]”.⁶⁸ Al igual que sus precursores prehistóricos, los excombatientes se sienten rodeados

62 “Lista de diálogos”, *op. cit.*, p. 16.

63 *Ibidem*, p. 13.

64 *Ibidem*, p. 16.

65 *Ibidem*, p. 16.

66 *Ibidem*, p. 16.

67 *Ibidem*, p. 16.

68 *Ibidem*, p. 16.

de peligros que no llegan a comprender. No solo resultan remedos paleolíticos que evocan el “terror cósmico” de sus lejanos precursores, sino trágicos excombatientes destinados a volver a escuchar silbar las balas, a participar en otro combate/juego peligroso.

Poco después, en unas secuencias tan realistas como horripilantes, la cuadrilla mata a un buen número de conejos, una percha que Enrique celebra sacando la típica foto poscacería (¿parodia/evocación de una imagen parietal?) del grupo con sus trofeos. Triunfantes, regresan al campamento para descansar y esperar que Juan y su sobrina Carmen (Violeta García) les preparen la tradicional paella de conejo. A pesar de sus inquietudes y rencillas, se han distraído, han colaborado en el éxito de la partida y han acatado las reglas del juego sagrado (algún conejo se les ha escapado), además de demostrar sus restos de carnívoro tierno participando en el sacramento de engullir proteína fresca. Pero Saura ironiza haciendo que José mencione que durante la guerra algunas personas se veían esforzadas a comer carne de rata. La agresividad y belicosidad del *Homo sapiens* han estropeado el posible *happy end* de la cacería. No obstante, Saura ha fusionado nuestra esencia cinegética y guerrera –nuestra historia natural– de manera tan paradójica como formidable.

“El descaste” es una medida profiláctica que originó: “[...] una temporada de caza muy querida y esperada en [un país en] que el conejo siempre fue el comodín cinegético”.⁶⁹ No obstante, Saura documenta adrede los efectos de la pandemia a través de un primer plano de la cabeza de un conejo apestado que descubre la perra. Remata Enrique en *off*: “No parecía un conejo [...] *Era como un monstruo*”.⁷⁰ Esta medida tenía (y sigue teniendo) un objetivo conservacionista, pero Saura la aprovecha para otros fines.⁷¹ Por un lado, evoca el historicismo venatorio que dio origen a estas secuencias. Por otro, le sirve, aunando juegos sagrados y más peligrosos, para preludiar el ya mencionado descaste intraespecífico de los excombatientes. Finalmente y como veremos, le permite jugar con la borrosa divisoria entre un mundo científico-tecnológico verosímil y otro inverosímil de ciencia-ficción y de monstruosidades basado en las historiografías de la ficción en prosa y de la cinematografía.

Por la tarde y con la colaboración de Juan y uno de sus hurones adiestrados, los venadores participan en una segunda modalidad de cazar conejos cuyos orígenes

69 ÑUDI, José Ignacio, “Un ‘descaste’ casi descastado”, *Trofeo Caza y Conservación*, núm. 351, 1999, p. 25.

70 *Op. cit.*, p. 15. Subrayado nuestro.

71 Varela opina que Saura lleva a cabo: “[...] a scathing critique of bourgeois complacency that fails to recognize environmental degradation”, *op. cit.*, p. 143.

se remontan a la protohistoria, una que se llama popularmente “cazar a toro suelto”. Según Ortega, es: “la especie menos gloriosa de la caza”.⁷² Delibes la considera una caza folclórica, estática y poco deportiva: “[...] un ejercicio de tiro al blanco vivo”.⁷³ Pero a Saura no solo le resultaba idónea para resaltar la depravación de los excombatientes, sino que le permitía ir fusionando distintas crónicas (cinegética, pandémica y mediática) e historia natural.

En su libro *Veinticinco estampas de la España antigua*, Antonio García y Bellido explica que los tempranos habitantes de “la costa o isla de conejos” empleaban el hurón para controlar a los gazapos que destruían sus cultivos. Relata (basándose en Estrabón), por ejemplo, que los indígenas de las Islas Baleares incluso pedían a Roma irse a otras tierras puesto que: “[...] se veían expulsados de las que tenían porque estos animales [eran] imposibles de combatir dada su multitud”.⁷⁴ No obstante, idearon una ingeniosa estrategia para reducir los daños causados por la “liebrecilla”: meter una “comadreja salvaje [...] convenientemente educada” en las madrigueras, lo que, “[...] la obliga a huir de su escondrijo [...] donde, los cazadores allí apostados, la cogen”.⁷⁵ Es la misma táctica que utilizan los cazadores saurianos en la España profunda de los años sesenta, salvo que manejan mortíferas armas de fuego para apresar conejos “monstruosos” que, paradójica y terroríficamente, pueden ser mortíferos para el *Homo sapiens*.⁷⁶ Luis alude a este juego peligroso cuando se pregunta en *off*: “¿Y si todos tuviésemos la mixomatosis?”⁷⁷ Como testimonio la cuadrilla, el virus mixoma ha diezmando la población conejera y tal vez cause estragos en la suya.

Aún más, Saura aprovechó esta modalidad folclórica para crear varias secuencias subterráneas de caza auténtica: primeros planos de un hurón “monstruoso” persiguiendo a los conejos dentro de una madriguera. Las labores instintivas del mustélido –la naturaleza del animal– que se aprecian en la pantalla pueden horrorizar, pero contrastan notablemente con la sangre fría de los actores, sobre todo cuando Paco mata a escopetazos y a sinrazón al desafortunado mustélido cuando sale de la hura,

72 ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, p. 18.

73 DELIBES, M., *op. cit.*, p. 138.

74 GARCÍA Y BELLIDO, A. *Veinticinco estampas de la España antigua*, Madrid, Austral, 1991, p. 144.

75 *Ibidem*, p. 144.

76 Hoy en día, el conejo ibérico sigue causando estragos en los campos y, al parecer, ya no hay suficientes cazadores para moderar los daños. Curiosamente, los hurones se utilizan para atrapar a los conejos en redes a fin de inocularlos contra la mixomatosis y la neumonía hemorrágica vírica, otra enfermedad/plaga que diezma al lagomorfo, y otro intento de manipulación mediática de dudosa eficacia.

77 “Lista de diálogos”, *op. cit.*, p. 17-A.

un acto (sur)realmente terrorífico.⁷⁸ El juicio de Juan (“El animalito cumplió con su obligación, don José”), es la frase más emotiva de la cinta, ya que puede aplicarse también al lugareño envilecido.⁷⁹ Además de historiografiar la disparidad entre oficio/afición y siervo/señor, Saura transforma la “caza a toro suelto” de un atávico y comprensible juego sagrado a un insensato acto sacrílego que tampoco augura nada bueno ni para la cuadrilla ni para esta “isla, tierra de conejos” tan metafórica como distópica.

La última cacería es una incluso menos deportiva (¿o más monstruosa?), si cabe, que las anteriores. Sin embargo, también ayuda a comprender la naturaleza de los cazadores. Parece ser una espontánea (pero bien pensada y realizada), puesto que Enrique, siempre deseoso de hacer pinitos, decide intentar cobrar un conejo con la simbólica pistola Luger de su padre que ha traído a la cacería. Luis opta por colaborar y se pone a conducir el Land-Rover por la maleza a fin de levantar una presa para el joven. Cuando sale corriendo un conejo, Enrique dispara varias veces marrando todos sus tiros. Irónica y trágicamente, los disparos de esta apócrifa caza mecanizada constituyen el pistolazo de salida que inicia el tiroteo/descaste recíproco de los excombatientes: una execración del juego sagrado y un juego más peligroso —una repetición filmica del mito de Artemisa/Acteón— que se olisquea desde el comienzo de la película.

La caza tiene un desenlace abierto: Enrique, el bambi de la cuadrilla, sale corriendo del infernal cazadero dejando en el aire su futuro, el de la “isla de conejos” y de la humanidad. Al principio del film, Paco dice a sus compañeros: “Nos vendrá bien un buen día de campo y hacer un poco de ejercicio”.⁸⁰ Como sabemos, la caza es la persecución de la subsistencia o de la felicidad a través de la muerte. Pero irónica y trágicamente, en este juego sagrado/peligroso filmico, a todos —salvo a Saura, su equipo y el legado del film— el tiro les ha salido por la culata.

De monstruos y monstruosidades

Saura posibilita percibir que el coto de José pudiera ser otra “isla” metafórica donde arriban otros cazadores-colonizadores transitorios cuyos actos y asertos revelan una cuadrilla mal avenida pero bien acoplada para aludir a una serie de catástrofes antro-

78 Puede también que Saura haga historia cinematográfica, ya que en su film *The vanishing prairie* (1964), Walt Disney creó secuencias subterráneas muy similares de hurones persiguiendo a un roedor, *le chien du prairie/prairie dog* (*Cynomys ludovicianus*), autóctono de las grandes llanuras de Norte América.

79 *Ibidem*, p. 44.

80 *Ibidem*, p. 1.

pogénicas. Es decir, lo que podría sobrevenir a causa de la altanería y de los juegos peligrosos del *Homo sapiens*. El contacto de sus escopeteros con otros “aborígenes” transfigura a aquellos en subrepticios agentes patógenos que van transformando el cazadero manchego en un campo de concentración de monstruos y malignidades. Como mencionamos, Saura esparció retazos alusivos a las historias de las ciencias, de la narrativa de horror y de la ciencia-ficción a lo largo de *La caza*. Interesa, pues, averiguar cómo aprovechó todo ello para fusionar sus juego sagrados y peligrosos.

En el bar al principio de la excursión, Luis inicia esta presencia maléfica y prescencia catastrófica indicando a Enrique que la ginebra con coca-cola que ha pedido podría contener estroncio. Poco después y al abrigo del toldo del campamento, José relata con voz profesoral la explosión demográfica del conejo europeo introducido en Australia, un desastre ecológico originado por no haber previsto que el comodín venatorio del Viejo Mundo no tendría enemigos naturales en lo que hoy es –cruel paradoja– otra isla de conejos.⁸¹ También explica cómo un tal doctor “Devel o Devil” (en realidad el doctor Paul-Félix Armand-Delille) empleó una cepa del virus mixoma a fin de controlar la población lagomorfa de su finca en Francia. Sobre el resultado del experimento José dictamina: “[...] la plaga no tardó en cruzar los Piri-neos. Y así estamos ahora”.⁸²

Como vimos, la cabeza “monstruosa” de un conejo apestado documenta los mortíferos efectos del virus. Pero las transgresiones de los doctores Devil y Delille acusan unos orígenes tan históricos como ficticios. Pensemos en Marie Curie, intoxicada y fallecida a consecuencia de sus investigaciones acerca del radio, o J. Robert Oppenheimer y Edward Teller, creadores de las bombas A y H. Cuando José y Paco están a punto de entrar en una de las cuevas-búntkeres (contiene los restos mortales de un soldado), este pregunta en plena guerra fría: “¿No te habrás construido un refugio atómico?”⁸³ Estos científicos eluden, por extensión, a las ya míticas transgresiones de otros médicos ficticios/fílmicos (Caligari, Jekyll, Moreau, etc.) y sus respectivas creaciones/transfiguraciones.⁸⁴ De hecho, el mito de Prometeo/Frankenstein atraviesa *La caza*. Contaminaciones radioactivas, plagas de conejos incontrolables,

81 En 1907, Thomas Austin soltó veinticuatro conejos salvajes de Inglaterra en Australia a fin de fomentar la caza en la isla, lo que se convirtió en una explosión demográfica del lagomorfo imparable.

82 “Lista de diálogos”, p. 15

83 “Lista de diálogos”, p. 22. Véase el artículo de Varela.

84 Véase el apéndice, “A Hollywood Hit Parade of Mad Scientists, Demented Doctors, and Assorted Evil Geniuses”, del libro de David, J. Skal, *Screams of reason Mad science and modern culture*, W.W. Norton, 1998, pp. 319-333. Es un elenco de 78 médicos, profesores y genios desquiciados y las películas en las que han aparecido.

pestilencia vírica, guerra nuclear e incluso hurones vampíricos; a través de lo dicho por sus escopeteros y lo hecho por el doctor Devel/Devil y sus congéneres ficticio-fílmicos/reales, Saura juega al escondite con el espectador retándole a dar caza a estas alusiones al tiempo que aterroriza poniendo en juego el porvenir de la Tierra. ¿Estamos en la patria de Don Quijote u otra ínsula fantástica? Por ejemplo, *La isla del doctor Moreau* (H.G. Wells, 1896) o su adaptación fílmica, *La isla de las almas perdidas* (Erle C. Kenton, 1931). En este coto manchego, la percepción y el sueño de la razón han vuelto a producir monstruos y monstruosidades.

Luis acaudilla esta subrepticia y socarrona carga contra los juegos más peligrosos de su propia especie. Sus disquisiciones acerca de apocalipsis bíblicos –“Y quedó abrasada la tercera parte de la tierra”⁸⁵ y sus augurios –basados en sus lecturas de “nove-luchas de marcianos”⁸⁶– sobre cataclismos interplanetarios y destrucciones masivas –“Algo sobrevivió, algo que ahora se ha olvidado [...] entonces existían seres humanos en la Tierra, o sobre el quinto planeta”⁸⁷– potencian este efecto amedrentador.⁸⁸ Paradójicamente, Saura ha convertido la figura del cazador en un agente terrorífico (invasor alienígena, muerto viviente, alma perdida) polivalente. Y las múltiples lecturas que atesora *La caza*, junto con su plurivalencia genérica (cine cinegético, bélico, pandémico, etc.) originan una aprehensión constante en el espectador, una que se remonta al “terror cósmico” del cazador-artista del Paleolítico.

Pero la zozobra que emana Luis es tan apocalíptico-bíblica y ciencia-ficticia como terrenal y actual. Afirma: “Llegará un día en que los conejos se coman al género humano [...] Pero antes sostendrán una gran guerra con las ratas [...] cualquiera sabe lo que pasará [...]”.⁸⁹ No obstante, Saura indica que Luis luchó en la guerra civil y, posiblemente, en Rusia con la División Azul. Su servicio militar, alcoholismo y enajenación revelan que personifica un cuadro patológico que hoy en día todos conocemos: el síndrome de estrés postraumático. Paco y José también acusan los síntomas de este trauma. Saura emplaza a sus excombatientes achacosos/engendros monstruosos en una subrepticia isla de conejos/de almas perdidas: una que le permite hacer acopio de todo tipo de enfermedades e inquietudes. Cargó su guion

85 *Ibidem*, p. 23. Varela anota que Luis cita de *Revelaciones* 8:7., *op. cit.*, p. 138.

86 *Ibidem*, p. 38.

87 *Ibidem*, p. 41.

88 Afirma Varela: “During various scenes [...] he appears to be reading the Spanish translation of a novel titled *Dark Dominion* (1954) [*El planeta negro* (1956)] by David Duncan [...] Saura then rewrites [...] inserting a scenario of nuclear destruction and its aftermath and reveals an Anthropocene sensibility that only Luis possesses through the aid of science fiction”, *op. cit.*, p. 137.

89 *Op. cit.*, p. 32.

de tintas terroríficas al tiempo que hace aprehender, *poniendo en juego nuestra percepción*, que la realidad puede ocasionar mucho más miedo.

La flecha del parto

Siendo Buñuel “bastante buen cazador”, conocía lo que significa: ansiar y participar en ancestrales juegos sagrados, apreciar y gozar de la espectacularidad intrínseca de una cacería y asimilar y valerse de la (sur)realidad de la “absoluta parálisis” de una presa cobrada. Al levantar una pieza, el cazador crea (hace aparecer) una vida y, de jugarse el lance con éxito, la extingue. Buñuel era consciente, pues, de las consecuencias e implicaciones de comportarse cual Artemisa.

La presencia de la cinegética en su filmografía recalca que comprendía que la pulsión venatoria del *Homo sapiens* (su carnalidad alimenticia/procreativa) define la especie. La venación fue nuestra primigenia inspiración artístico-narrativa, pedagógica y espiritual y, por experiencia, Buñuel intuía que, de lograr capturar todo ello en celuloide, podría tocar la fibra sensible del espectador, lo que le facilitaría apresarlos. Su genio radica, en gran parte, en su capacidad de fusionar el juego sagrado y el más peligroso en sus films. Ahí están su *Robinson Crusoe*, *Abismos de pasión*, *El río y la muerte* y *La joven*; cintas, entre otras, que documentan el *blood cinema* con el que el cazador de imágenes calandino jugueteaba con tanta maestría a lo largo de una vida y carrera realmente cinegéticas.

Asimismo, era sobre manera consciente de que “el hombre es la blasfemia de la naturaleza”. La novela de Defoe, le tenía que haber llamado la atención, ya que Robinson y Viernes terminan llevando una vida basada en la caza/recolección, la colaboración y la conservación, una existencia: “[...] in which men do not become a disease on the environment”.⁹⁰ Estos carnívoros tiernos recalcan que la caza fue un pilar creativo, biopolítico e ideológico de suma importancia para Buñuel. Todo ello jugaría un papel clave en la evolución de su relación fraterno-profesional con Carlos Saura, quien, sin duda, aprovechó y trampeó con este legado venatorio buñueliano al realizar *La caza*. Los dos directores demuestran que el impulso cinegético-narrativo se agazapa en lo más recóndito de la imaginación humana, ya que sus filmografías no solo entroncan plenamente con el legado artístico-cavernario-audiovisual del *Homo sapiens*, sino que continúan la epopeya estética (el remake de *La caza*) de la venación española.

90 SHEPARD, P., *op. cit.*, *The tender carnivore*, p. 154.

Según Shepard: “[...] the main features of the ten thousand year span of civilization are war and environment”.⁹¹ Es incuestionable que *Robinson Crusoe* y *La caza* giran en torno a dos rasgos característicos del “mamífero dominante”: la belicosidad y agresividad (su paradójica [in]humanidad) al tiempo que revelan las inquietudes conservacionistas de sus realizadores. Cazador indocto, Saura se vio obligado a convertirse en un furtivo intertextual que se valió de las obras de dos estudiosos de las artes venatorias (Ortega y Camón Aznar), así como de las de dos asiduos practicantes de las mismas (Buñuel y Delibes). Su hábil injertar de las nociones de estos “jugadores” espectrales en el guion cimienta *La caza* a nivel venatorio, estético y filosófico; además de convertir a Saura en un *chasseur d’images* por excelencia. Estas lecturas seguramente le incitaban a captar la azarosa convivencia/supervivencia que regía la vida de antaño, a ser consciente, como Buñuel, de la inmanencia y misterio de la Madre Naturaleza. La yuxtaposición y el entrelazamiento del juego sagrado y del más peligroso apuntalan la pugna Civilización/Naturaleza de *La caza* e informan la óptica eco-conservacionista de la película y del cine cinegético español.

A través de las afirmaciones y alusiones de sus tres excombatientes Saura origina una serie de catástrofes antropogénicas: un cubata posiblemente radioactivo, dos desastrosos intentos de manipulación mediática (la plaga de conejos en Australia y la mixomatosis mundial) y una posible contaminación atómica de temerarias consecuencias para el planeta Tierra. Pero es Luis (tocayo/remedo de Buñuel), el personaje más clarividente y aterrador de *La caza*, quien lidera esta carga contra las monstruosidades de su propia especie. Según Varela, *La caza* puede considerarse una película precursora de lo que hoy se denominan ecocinema y “extinction studies”. Pero, este “terror cósmico” se remonta a la conciencia ecológica del cazador-artista del Paleolítico. Son motivos que se mitifican en las figuras de Artemisa y Acteón y se actualizan en la presciencia de Ortega, Buñuel y Delibes; creadores cuyas obras cinegéticas intentan reavivar dicha conciencia. Irónica y trágicamente, la altanería antropocéntrica y la pandemia de McIntyre no han dejado de azotar a la especie elegida. Una pregunta palpitante atraviesa *La caza* y sus sucesores: ¿Cuándo escarmentaremos?

Al final de la segunda cacería cuando Juan levanta el cadáver de su hurón acribillado del suelo y afirma que el animal “ha cumplido con su obligación, don José”, este pasa a recriminar al matador: “Has jugado sucio, Paco, como siempre”.⁹² Pero toda la cuadrilla ha corrompido el juego sagrado. Poco después, los tres excombatientes/

91 SHEPARD, D., *Ibidem*, *Tender*, p. 39.

92 *Ibidem*, p. 45.

almas perdidas, que han devenido otra plaga en otra isla/tierra de conejos, perecerán en un juego más peligroso igualmente espeluznante. No obstante, Saura ha cumplido con su cometido. Sus escopeteros no solo condenan nuestra agresividad y belicosidad, sino nuestra altanería y apostasía eco-conservacionista. Personifican, como reza el segundo epígrafe del presente ensayo, la noción de que nuestros cráneos albergan un cerebro de la Edad de Piedra. De ahí, queramos que no, la trascendencia ontológica, artística y pedagógica de la cinegética.

Viridiana, rechazada de la muerte: exilio y creación en la bio-filmografía de Luis Buñuel

Víctor Candela Medel¹

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Mario Barro Hernández²

Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: Este artículo examina el concepto de exilio a través de la trayectoria del cineasta español Luis Buñuel, cuya vida refleja las complejidades políticas y culturales de la Europa del siglo XX y su resonancia en la América Latina del momento. Forzado a abandonar España tras la Guerra Civil, Buñuel encontró en México su país de acogida, un espacio de creación y de resistencia cultural. Su obra, especialmente su película *Viridiana* (1961), ilustra cómo el exilio puede redefinir la producción artística. La película, una crítica a la religión y la moral tradicional española, se encuentra permeada por la hibridación cultural y las tensiones entre identidad nacional y expresión independiente. Además, su censura revela los conflictos entre la violencia política de los regímenes autoritarios, el arte y sus expatriados. Desde una perspectiva teórica, el artículo integra ideas de Agamben y Bolzman para explorar el exilio como un fenómeno legal, psicológico y sociológico. En conjunto, se destaca el exilio como un espacio de crisis y oportunidad creativa, capaz de transformar tanto a los individuos como a sus obras.

Palabras clave: Exilio; Luis Buñuel; Cine Español; *Viridiana*; Identidad Cultural; Desplazamiento.

ABSTRACT: This article examines the concept of exile through the trajectory of Spanish filmmaker Luis Buñuel, whose life reflects the political and cultural complexities of 20th-century Europe and their resonance in contemporary Latin America. Forced to leave Spain after the Civil War, Buñuel found in Mexico a place of refuge, a space for creation, and cultural resistance. His work, particularly the film *Viridiana* (1961), illustrates how exile can redefine artistic production. The film, a critique of religion and traditional Spanish morality, is imbued with cultural hybridity and tensions between national identity and independent expression. Furthermore, its censorship reveals the conflicts between the political violence of authoritarian regimes, art, and its expatriates. From a theoretical perspective, the article integrates ideas from Agamben and Bolzman to explore exile as a legal,

1 Dirección de contacto: vandelamedel@gmail.com. ORCID: 0009-0003-5210-5381.

2 Dirección de contacto: mbarro@fad.unam.mx. ORCID: 0000-0003-1010-5001.

psychological, and sociological phenomenon. Together, it highlights exile as a space of crisis and creative opportunity, capable of transforming both individuals and their works.

Key words: Exile; Luis Buñuel; Spanish Cinema; *Viridiana*; Cultural Identity; Displacement.

RÉSUMÉ: Cet article examine le concept d'exil à travers la trajectoire du cinéaste espagnol Luis Buñuel, dont la vie reflète les complexités politiques et culturelles de l'Europe du XXe siècle et leur résonance en Amérique latine contemporaine. Contraint de quitter l'Espagne après la guerre civile, Buñuel trouva au Mexique un pays d'accueil, un espace de création et de résistance culturelle. Son œuvre, en particulier le film *Viridiana* (1961), illustre comment l'exil peut redéfinir la production artistique. Ce film, une critique de la religion et de la morale traditionnelle espagnole, est imprégné d'hybridation culturelle et de tensions entre identité nationale et expression indépendante. De plus, sa censure révèle les conflits entre la violence politique des régimes autoritaires, l'art et ses expatriés. D'un point de vue théorique, l'article intègre les idées d'Agamben et de Bolzman pour explorer l'exil comme un phénomène juridique, psychologique et sociologique. En somme, il met en lumière l'exil comme un espace de crise et d'opportunité créative, capable de transformer tant les individus que leurs œuvres.

Mots-clés: Exil; Luis Buñuel; Cinéma Espagnol; *Viridiana*; Identité culturelle; Déplacement.

Ius exili

El término “exilio” posee diversas acepciones, originalmente vinculadas al ámbito jurídico y político. Según el Diccionario de la Real Academia Española, consiste en la “separación de una persona de la tierra en que vive” o en la “expatriación, generalmente por motivos políticos” de una persona. Estas palabras serían, a grandes rasgos, la definición más utilizada para el fenómeno. Sin embargo, se trata de una realidad multidimensional, rica y compleja que no solo se ciñe a la geopolítica y el derecho, sino que afecta a ámbitos como la psicología, la literatura o la filosofía.

El estatus de “exiliado” se conforma legalmente a partir de la Primera Guerra Mundial, debido al desbordamiento de refugiados y apátridas en el contexto europeo de la época. Esto propició que el nexo nacimiento–nación dejase de “desempeñar su función legitimadora dentro de la Nación–Estado y se apreciara una separación irreversible entre los dos términos”³. Aparecen, entonces, normas que permiten “la desnaturalización y desnacionalización masiva de sus propios ciudadanos”⁴, por lo que miles de personas dejaron de ser ciudadanas de su país de origen.

Entre algunos de los autores que han teorizado sobre el exilio se encuentra el filósofo italiano Giorgio Agamben, quien rescata el origen etimológico del término como

3 AGAMBEN, G., “Política del exilio”, Archipiélago. *Cuadernos de crítica de la cultura*, 26, n. 27, 1996, p. 50.

4 *Ibidem*, p. 51.

punto de salida a su reflexión. “*Ius exilii*”, en el derecho romano, designaba el derecho de una *civitas foederata* de conceder la ciudadanía a un ciudadano romano, que, de esta manera, perdía la propia. Es decir, “se exiliaba”. Así, el origen mismo del término proviene de la legislación del nexo nacimiento-nación y su casi irreparable ruptura.

En cuanto al ámbito literario y psicológico, el exilio manifiesta la pérdida, a menudo no deseada, de vidas anteriores. Es decir, una ruptura con hábitos previos asociada a movimientos migratorios, aunque no necesariamente exclusiva de éstos. A este respecto, el sociólogo Claudio Bolzman intenta abordar el exilio desde una perspectiva amplia, poniendo foco en sus causas, la problemática psicológica que enfrentan sus protagonistas y los distintos tipos de exilios en el mundo actualmente.

En el estudio de los movimientos migratorios, es necesario considerar los factores económicos y sociales, tanto para la explicación de la propia migración, como para entender el sentido que sus propios protagonistas dan a su experiencia. Sin embargo, el exilio adquiere la particularidad de estar propiciado por una situación de violencia política en el lugar de origen. El exilio consiste en “la obligación de dejar su Estado de origen como consecuencia de situaciones de violencia política generalizada o dirigidas a grupos sociales específicos, y de buscar refugio en otro Estado durante un período cuya duración es imprevisible. El exilio se termina cuando las condiciones políticas que dieron lugar a la partida dejan de existir”⁵. De esta manera, es la propia dimensión socio-histórica del lugar de origen la que define la vida cotidiana de los grupos e individuos afectados.

Según ACNUR, en la actualidad hay reconocidos casi 10 millones de exiliados en todo el mundo. En la mayoría de los casos, los desplazamientos de este tipo se dan en el continente asiático y en el africano, desde Estados que protagonizan una situación de violencia, hacia Estados vecinos, que por acuerdos internacionales o regionales, no pueden oponerse formalmente a la entrada masiva de población vecina.

La afectación en la psicología de los exiliados es un ámbito complejo, ya que ni siquiera llegan a tener control sobre las condiciones de su desplazamiento geográfico, además de considerar la apertura a su recepción en los distintos Estados de destino. Una vez aceptados en otro Estado, los exiliados deben reconstruir su vida en un contexto de incertidumbre en cuanto a la duración de este desplazamiento, puesto que es difícil prever cuánto durará la violencia política hacia ellos en sus lugares

5 BOLZMAN, C., “Elementos para una aproximación teórica al exilio”. *Revista Andaluza de Antropología*, n. 3, 2012, p. 10.

de origen. Por ello, la tendencia general es crear un espacio transnacional que les permite insertarse en las sociedades de acogida, “preservando al mismo tiempo, a su manera y según las posibilidades, los lazos con la sociedad de origen”.⁶

El exilio representa una ruptura profunda y radical del individuo con su origen y forma de vida conocida, hasta un punto de crisis que, de repente, lo cambia todo. El exilio también representa un profundo cuestionamiento del Estado-nación tal y como se concibe desde la Revolución Francesa, además de exponer la vulnerabilidad de los Derechos Humanos de todos los ciudadanos del mundo, quedando los sujetos exiliados en un limbo “sin derecho a ser”.

1245 North Doheny Drive

1245 North Doheny Drive es la dirección en Los Ángeles desde la que fueron escritas estas palabras de Luis Buñuel a Ricardo Ugoiti en agosto de 1939, expresando su inquietud y desasosiego ante la situación política y económica que vivían tanto él como los compañeros que dejó atrás en la Guerra Civil Española, y también por la violencia de la Europa del momento:

“Querido Ricardo,

El 30 de enero último te envié una carta certificada que, así como las anteriores, quedó sin contestar. Llegué a pensar que te habías vuelto a Europa, o que razones de tipo político influyen en tu inexplicable actitud. [...]

¿Sabes algo de Remacha? Yo estoy muy preocupado por su suerte. Grémillon recibió un telegrama de Remacha, fechado en Tudela, en febrero. Le rogaba se ocupase de su mujer e hijo, que se hallaban en un campo de concentración francés. Pero después nada se volvió a saber de él, a pesar de que en París se movieron mucho mis amigos para ayudar a su familia. Dame cuantas noticias sepas. ¿Y de Garrigós, Corujo y Moreno qué ha sido? [...]

Aunque hasta ahora no nos ha faltado nada, sigo viviendo casi milagrosamente al día. Amigos franceses, alguna venta de objetos personales, etc., nos han dado el pan cotidiano. Mi familia se halla imposibilitada para ayudarme. [...] Si tú tienes lo justo para vivir, retiro mi petición. Pero si te sobra algo, reclamo oficial y amistosamente lo que me corresponde en las películas que has explotado en Sudamérica. [...] Tú tienes la palabra, aunque solo sea para leerle.

Un abrazo, Luis”.⁷

6 *Ibidem*, p. 11.

7 EVANS, J. y VIEJO, B. (ed.), *Correspondencia escogida*. Madrid, Cátedra, 2018, p. 241.

La Guerra Civil Española fue el enfrentamiento político y militar más importante registrado en Europa en la década anterior a la Segunda Guerra Mundial, teniendo lugar entre el 17 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939. Dicho conflicto enfrentó al bando republicano, que ostentaba el gobierno de la Segunda República Española –y que aglutinaba fuerzas políticas e intelectuales de izquierda– contra el llamado bando nacionalista, conformado por militares, oligarquía financiera y miembros de la Iglesia Católica disconformes con las políticas de la Segunda República. La derrota republicana en 1939 llevó al exilio a medio millón de españoles, que encontraron refugio en Europa y América Latina principalmente, entre los que se encontraba el cineasta Luis Buñuel.

Para el comienzo del conflicto, Buñuel ya se había integrado en el círculo surrealista francés gracias al éxito de su ópera prima, *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929), y contaba con cierto prestigio para conseguir el patrocinio de los vizcondes de Noailles y elaborar su segundo film, *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930), el cual causó un gran escándalo entre la ultraderecha francesa.

Desde el comienzo, su cine tuvo un fuerte carácter antieclesiástico y provocador. Entre 1931 y 1938, los llamados “años rojos”⁸ de su trayectoria, Buñuel solo dirigió un film –*Las Hurdes, tierra sin pan* (1933)–, se alineó ideológicamente con el Partido Comunista y se afianzó en su compromiso político. El golpe de Estado de julio de 1936 sorprendió al cineasta en Madrid, y al contrario que artistas como Dalí, que acabarían alineándose con Franco, Buñuel siempre permaneció fiel a la causa republicana. Como consecuencia, el primer destino de Buñuel fuera de España fue Francia –donde supervisó el film de propaganda *España 1936* (Jean-Paul Le Chanois, 1937)– y, posteriormente, Estados Unidos.

Buñuel había estado en Estados Unidos por primera vez en 1930, tras finalizar *La edad de oro*. Aunque declaró públicamente su aversión por Hollywood, sus cartas a Charles de Noailles revelan una realidad diferente. En una carta del 2 de diciembre de 1930, Buñuel escribe: “Hace un mes que me encuentro aquí y todavía no he trabajado en nada... Tienen una inmensa lista con los temas que no se pueden tratar. Y todos los temas que me interesan entran de lleno en esta lista”.⁹ Esta frustración con

8 GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

9 BOUHOURS, J.-M. *L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles*. Centre Georges Pompidou, 1993, p. 90.

las restricciones temáticas y la organización de los estudios de Hollywood marcó su primera experiencia en el país americano.

Buñuel abandonó Hollywood en marzo de 1931, después de que su contrato con MGM fuera terminado de mutuo acuerdo. En una entrevista posterior, explicó que la perfección técnica alcanzada en Hollywood era admirable, pero la encontraba al servicio de la “mayor imbecilidad”.¹⁰

El contexto de la Guerra Civil Española y el inminente conflicto europeo llevó a Buñuel a regresar a Estados Unidos en 1938. Esta vez, buscó trabajo activamente en Hollywood, pero sus esfuerzos iniciales fueron infructuosos. En una carta a Ricardo Urgoiti el 2 de enero de 1939, Buñuel expresaba: “Sigo por aquí desocupado... Si a fines de marzo aún no he conseguido nada me veré por primera vez en mi vida en un gordo y terrible trance”.¹¹

Durante esta estancia, Buñuel se trasladó a Nueva York en noviembre de 1939, donde comenzó a trabajar para el *March of Time* y más tarde para la Office of Inter-American Affairs (OIAA) del MoMA, gracias a la intervención de su amiga Iris Barry. Sin embargo, la presión de figuras de derecha debido a su pasado comunista lo obligó a renunciar en 1943.

En 1944, Buñuel firmó un contrato con Warner Bros para encargarse de las versiones en español, una posición que le permitió emplear a muchos exiliados hispanos. Sin embargo, sus aspiraciones de dirigir películas en inglés se vieron frustradas repetidamente. En febrero de 1945, Buñuel escribió a Gustavo Pittaluga sobre la posibilidad de dirigir películas directamente en inglés, una oferta que finalmente no se materializó.¹²

Buñuel también intentó vender varios guiones, incluyendo *The Sewers of Los Angeles* y *The Bride with the Dazzled Eyes*, pero no encontró productores interesados¹³. Su último esfuerzo significativo en Hollywood fue la inscripción de una escena en el Screen Writers Guild en noviembre de 1945, con la esperanza de que fuera utilizada en la película *La bestia con cinco dedos* (*The Beast with Five Fingers*, Robert Florey, 1947).¹⁴

10 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*. Plot, 1993, p. 33.

11 FERNÁNDEZ COLORADO, L. y Cerdán, J., *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*. Cuadernos de la Filmoteca Española, n. 9, 2007, p. 195.

12 SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Planeta, 1988, p. 305.

13 RUBIA BARCIA, J., *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Ediciones do Castro, 1992, p. 105.

14 LÓPEZ VILLEGAS, M., *Escritos de Luis Buñuel*. Páginas de Espuma, 2000, p. 249.

El periodo de exilio de Buñuel en Estados Unidos fue marcado por una serie de intentos fallidos por integrarse en la industria de Hollywood. Aunque enfrentó numerosas barreras, tanto personales como profesionales, su correspondencia revela un deseo persistente de participar en la producción cinematográfica estadounidense. Este análisis desmiente la idea de que Buñuel nunca quiso trabajar en Hollywood, mostrando en cambio a un director comprometido con su arte, pero limitado por las restricciones y prejuicios de la época.

Casi diez años después de su salida de España, en la primavera de 1946, Buñuel decidió abandonar dicho país y aceptar la invitación del productor Óscar Dancigers para dirigir películas en el sistema industrial mexicano. Entonces, llegó al viejo D.F. y dirigió su primera película en este país, *Gran Casino* (1947), un film comercial protagonizado por Jorge Negrete y la primera figura argentina Libertad Lamarque. Así inició la etapa más decisiva y longeva del cineasta en su creación cinematográfica. *Gran Casino* es, además, el primer largometraje dirigido por Luis Buñuel en toda su carrera.¹⁵

México se convirtió, desde el exilio, en su lugar de naturalización y residencia hasta el día de su muerte en 1983, y también en el territorio que conformó su carrera y estilo durante veinte años y veinte films. Las películas que el cineasta dirigió en México entre 1946 y 1965 representan el grueso de su obra fílmica, y permanecen ligadas a la narrativa comercial de la Edad de Oro del cine mexicano.

Buñuel comenzó su carrera como largometrajista en el marco de una industria cinematográfica en esplendor, llevando a cabo una fructífera colaboración con profesionales del medio mexicano como el director de fotografía Gabriel Figueroa, el guionista Luis Alcoriza, también español naturalizado mexicano, el productor Gustavo Alatríste o la actriz Silvia Pinal, con los que llevó a cabo grandes hitos de este país como *Los Olvidados* (1950), *Nazarín* (1959) o *El Ángel Exterminador* (1962). Otras películas de esta etapa como *Él* (1953) o *Ensayo de un crimen* (1955), pese a ser consideradas secundarias en su filmografía, constituyen interesantes ejercicios en los que el cineasta fue capaz de introducir “elementos subversivos y paródicos en el cine de género y comercial mexicano”¹⁶ indagando en temas como el lumpenproletariado, el tabú sexual o la degradación física entre otros.

15 MARTÍNEZ, A., “Crónica de un encuentro. Dancigers y el asentamiento de Buñuel en México”, *Turia: Revista cultural*, n. 123, 2017, pp. 185-203.

16 EVANS, J. y VIEJO, B. (ed.), *op. cit.*, p. 11.

Es en México donde Buñuel, como exiliado, es capaz de retomar la dirección cinematográfica tras diez años de privación, y así reiniciar una producción siempre en búsqueda de la subversión. Sin embargo, con el transcurso de la dictadura franquista y los éxitos de su trayectoria fuera de España, fue situándose como el símbolo del cine español en el exilio, continuando la irreverente y única obra que comenzó en Europa y consolidándose como el hijo pródigo perdido del cine español, hasta el punto en que

“reclamar a Buñuel era recuperar [...] aunque solo fuera simbólicamente, la derrota republicana de la Guerra Civil y su ulterior “hemorragia migratoria”, [...] empezaba a ser símbolo de un heterogéneo grupo de profesionales cinematográficos transterrados, entre los que figuraban Julio Alejandro, Manuel Altolaguirre, Federico Américo, Max Aub, Gustavo Pittaluga, Eduardo Ugarte, Carlos Velo...”¹⁷

Pese a que, en una primera instancia, en los guiones de la producción mexicana de Buñuel no se hace alusión a procesos migratorios o a los conflictos internacionales de la época, el exilio redefinió su identidad como cineasta. Las películas de su etapa mexicana conservan su característico estilo surrealista, aunque también incorporan elementos únicos derivados de su experiencia y su contacto, como ser “híbrido”, con la cultura y la industria mexicana, ofreciendo una valiosa ventana para explorar temas como la disidencia o la multiculturalidad.

La complejidad del exilio sobrepasa los límites de su dimensión geopolítica y abarca un amplio espectro de padecimientos y experiencias asociadas a la desposesión, la alienación o la liminalidad, entendiéndose ésta como la imposibilidad de ciertos sujetos de ser incluidos en un sistema de clasificaciones específico. En definitiva, aglutina el sentimiento de situarse “al margen”, hecho que permea a la figura de Luis Buñuel, cuya bio-filmografía se halla marcada por una constante naturaleza excepcional e inclasificable.

Además, se dio un relevante episodio de tensión política y cultural en relación a la censura del régimen franquista debido a la filmación, en tierras españolas, de su película *Viridiana* (1961). Con ella, el hijo pródigo del cine español regresó a su tierra natal tras más de veinte años. La cinta hispano-mexicana logró su estreno en Cannes, exponiendo internacionalmente las inconsistencias del sistema censor franquista y, su destino favorable respondió, precisamente, al hecho de haber sido concebida y producida desde el exilio.

¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

Viridiana, rechazada de la muerte

“De Álvaro Mutis

México DF, 18 de agosto de 1961 Mi querido Luis,

He querido escribirle sobre la impresión que me ha causado *Viridiana*, primero, porque las palabras dichas en medio de la emoción y el entusiasmo de comunes amigos suenan siempre bastante convencionales y, segundo, porque me duele un poco que la atroz rutina que se va llevando buena parte de la vida vaya a tragarse también, con tantas otras cosas raras, esta oportunidad de decirle lo que su film ha sido para mí. [...]

Por primera vez, el cine me ha transmitido plenamente la totalidad de un mundo particular y perdurable creado por usted, con ese duende que algunos siguen llamando genio. [...]

Qué curioso -¡y qué justo!- que la primera película que me ha dado todo estoy haya sido española, y española con la esencia misma de lo español, no con el sospechoso color local o la anécdota heroica; español, como el Arcipreste, como Quevedo, como Larra, como Goya, otra vez, y también como Santa Teresa o San Ignacio. En fin, que he visto renacer la voz perdida hace veinte años entre el crimen, la mentira, la beattería y la humillada y rencorosa sombra del exilio. La voz de España, tan necesaria ahora que se nos exigen cada día más necias y más estrechas servidumbres.

Yo creo que la mayor virtud de *Viridiana*, después de la superación de los límites que hacían del cine una sospechosa artesanía, está en ser tan esencialmente española. Luis, *Viridiana* es para el mundo y para España algo tan importante y trascendente, que el silencio que pueda caer sobre ella y los obstáculos que se levanten para su exhibición, en lugar de descorazonarnos, nos están mostrando cómo el cine, gracias a usted, comienza a conocer al fin el doloroso proceso que toda obra de arte perdurable y absoluta padece, hasta convertirse en patrimonio y confirmación del hombre y de su paso por la tierra. [...]

Un abrazo muy estrecho de su amigo afectísimo,

Álvaro Mutis

Tele Revista, Córdoba 48¹⁸

Una vez obtenida la ciudadanía mexicana, habiendo conseguido continuidad en sus ingresos y su integración en dicha industria, Buñuel disfrutó de presencia en diversos festivales internacionales como representante de este país, lo que le permitió continuar su labor cinematográfica hasta el fin de sus días.

18 *Ibidem*, p. 435.

En sus propias palabras, Buñuel dirigía cintas de encargo a modo de subsistencia, películas sobre las que, generalmente, los estudios poseían el control del corte final. Dicha producción era regida por los estándares imperantes del cine comercial de la época. Sin embargo, su marca autoral pudo apreciarse de manera creciente en estas películas debido a sutiles tácticas para recuperar el control sobre el corte final, presentando a los productores ofertas difíciles de rechazar engargoladas con aparentes restricciones autoimpuestas para así ganar su confianza.

Un caso paradigmático de este procedimiento fue la producción de la cinta *Viridiana* (1961), una coproducción hispano-mexicana en la que Buñuel fue capaz de disfrutar de una independencia moral que desembocó, por un lado, en que ésta se convirtiera en la primera –y hasta el momento, única– película española en recibir la Palma de Oro en Cannes y, por otro, en su censura inmediata. El escándalo desatado tras su estreno provocó todo un periplo para salvar la película de la destrucción de sus negativos y hacer posible su vida comercial.

Viridiana fue una adaptación de la novela *Halma* (1895), del escritor español Benito Pérez Galdós. Fue protagonizada por Silvia Pinal –en aquel entonces diva del cine mexicano– y los actores españoles Francisco Rabal y Fernando Rey, y retrata la vida de la novicia Viridiana (Silvia Pinal), que sale del convento para visitar a su tío y tutor Don Jaime (Fernando Rey), con el objetivo de despedirse de él. Don Jaime, viudo y solitario, encuentra en el rostro de la novicia el vivo retrato de su esposa, por lo que la fuerza a vestirse de novia para declarararle su amor e intenta abusar sexualmente de ella mientras está inconsciente. Tras el rechazo implacable de su sobrina, Don Jaime decide suicidarse. Después de la desgracia, la novicia decide buscar el perdón de su alma acogiendo a diferentes mendigos y personas de la calle en la casa de su difunto tío como obra de caridad. Desgraciadamente, los actos de piedad de la protagonista son tomados a burla por los mendigos, quienes se aprovechan de Viridiana hasta el fin del metraje.

El film nació de la voluntad de Silvia Pinal por protagonizar una película dirigida por Luis Buñuel, debido al prestigio que había adquirido el cineasta en los años precedentes. Gustavo Alatríste, en aquel entonces marido de la actriz, se ofreció a producir una cinta a Luis Buñuel para que fuera protagonizada por su esposa, a lo que el cineasta aceptó y, en ese momento, comenzaron a trabajar en la adaptación de *Halma*. Así, el carácter “fronterizo” y “en tierra de nadie” de *Viridiana* nace, también, al fundar el ocaso de la etapa mexicana de Luis Buñuel y dar comienzo a la etapa francesa de su filmografía. En palabras del cineasta, con el encargo de

Gustavo Alatríste, Buñuel gozó de “libertad absoluta”¹⁹ por primera vez desde sus iniciales películas francesas, situación que se convirtió en una constante en su obra posterior desde *Viridiana* hasta su muerte.

Pese a los temores que despertaba en el equipo la vigencia de la dictadura franquista, se decidió que el lugar idóneo para rodar la propuesta era España. El rodaje de *Viridiana* supuso el retorno filmico de Buñuel a su tierra natal tras su largo exilio. El 9 de abril de 1961, el guion de *Viridiana* fue sometido a censura, la cual solo introdujo pequeños cambios, sobre todo focalizados en la secuencia final, “en la que Viridiana llamaba a la puerta de Jorge iniciando así una relación carnal con él, por juzgarla demasiado osada desde el punto de vista moral al tratarse de una ex novicia”.²⁰ Para sorpresa de todos, el equipo de Buñuel logró sortear a la Junta de Censura de ingeniosas maneras: con una copia carente de música y aplicando métodos similares al explicado en las líneas anteriores. La película logró llegar, en el último, al Festival de Cannes en 1961 para su estreno.

Sin embargo, inmediatamente después, *L'Osservatore romano* comenzó un escándalo en torno a la película, y acusó al régimen de Franco de haber permitido su producción, a lo que el gobierno de España respondió retirando la película de su distribución de forma inmediata y ordenando la quema de la todos sus rollos. Como reza uno de los informes de censura, la película fue considerada “blasfema y antirreligiosa” por mostrar “crueldad y desdén con los pobres [...], morbosidad y brutalidad”.²¹

En medio de aquel escándalo, se suprimió el cartón de rodaje de la película, “lo que equivale a todos los efectos a dar la película *Viridiana* por inexistente”.²² Finalmente, la película fue salvada de su destrucción de forma clandestina por parte de Silvia Pinal y Gustavo Alatríste, quienes lograron salir de España rumbo a París con una de las copias escondidas, para finalmente acabar en México.

Debido al mandato del Gobierno de España, la película pasó a no existir de manera oficial, imposibilitando su exhibición o distribución de forma legal. En otras palabras, *Viridiana* se quedó sin nacionalidad. No obstante, tras un largo proceso legal iniciado por su productor Gustavo Alatríste, se consiguió salvar a la película del vacío una vez fue conseguida la nacionalidad mexicana, diez años después de

19 SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *Luis Buñuel, Viridiana*. Paidós, 2000, p. 97.

20 *Ibidem*, p. 22.

21 *Ibidem*, p. 50.

22 *Ibidem*, p. 22.

su estreno. Esto hizo posible que volviera a ser puesta en circulación y que, una vez muerto Franco, pudiera ser exhibida en su compartida patria española.

Conclusiones

Al igual que su director, *Viridiana* se encuentra marcada por la liminalidad debido a distintos factores. Por un lado, es a la vez excepción y punto de inflexión en la carrera de Luis Buñuel. Tras más de diez años dirigiendo películas en el esquema mexicano de la época, la oportunidad de realizar *Viridiana* para Alatríste y Pinal supone el comienzo de su colaboración con este matrimonio, lo que le devolvió la libertad creativa perdida desde los años previos a la Guerra Civil, aunque ya desde una posición estable en la industria.

Viridiana supone un parteaguas en la bio-filmografía de Buñuel al fundar el fin de su etapa mexicana y dar comienzo a su etapa final francesa, así como por propiciar el progresivo retorno a su Europa natal y consolidar su prestigio en la crítica internacional.

Por otro lado, la producción de la película es un claro ejemplo de cómo el exilio redefine y afecta la creación cinematográfica en distintas dimensiones. Producida desde México pero filmada en España, *Viridiana* tiende un puente cinematográfico entre el Estado de acogida y el Estado de origen de Buñuel, cuya violencia política provocó su salida y la de otros muchos.

Las constantes tensiones entre la producción hispanomexicana y las autoridades franquistas durante el rodaje, el escándalo desencadenado tras su estreno y las dificultades experimentadas para evitar la quema de la película expusieron internacionalmente el conflicto que continuaba vigente en España, además de la resonancia con sus exiliados en regiones como América Latina.

Por ello, tanto la trayectoria de *Viridiana* como la propia bio-filmografía de Buñuel son una ventana invaluable para abordar la complejidad del exilio en términos jurídicos, geopolíticos y psicosociales y dotar de nuevas dimensiones al estudio de la figura del cineasta, así como para admitir su vigencia en espacios de reflexión y discusión actuales.

La troisième oreille de Luis Buñuel. Techniques sensorielles de l'expression du fantôme dans *Belle de jour* (1967)

Hélène Godin¹

Université Grenoble Alpes

UMR 3516 Litt&Arts

RÉSUMÉ: Le mot « fantôme », issu du grec *phantasma*, signifie à la fois fantôme et hallucination visuelle. Il s'agit ici moins d'une représentation visuelle que de l'expression d'une action, c'est à dire l'expérience de cet accomplissement avec toutes les trajectoires esquissées, toutes les sensations humaines ainsi procurées. En d'autres termes, il y a fantôme à partir du moment où il y a création d'une image. Nous considérerons l'image non pas comme la représentation visuelle d'un scénario, mais comme l'exercice, l'expression, la révélation et/ou la reproduction d'une perception sensorielle. Nous explorerons dans quelle mesure la mise en échec du sens de la vue nécessaire à la construction du fantôme dans *Belle de Jour* est contrée par la mise en acte d'une nouvelle technique expérimentale d'observation matérialisée par le sens de l'ouïe. De la sorte nous déploierons une possible lecture d'une cartographie sensorielle du fantôme par la diffraction du regard vers un « œil » interne et l'activation d'un rythme intérieur. À ce titre, nous convoquerons l'une des références majeures de Luis Buñuel, le Marquis de Sade, et notamment l'adaptation cinématographique des *120 journées de Sodome* par Pier Paolo Pasolini (1975), afin d'appuyer l'importance de l'écoute dans la construction visuelle de l'image du fantôme. Notre cheminement décrit une technique sensorielle de l'expression du fantôme jalonnée de détournements de l'utilisation première de la vue et de l'ouïe. Nous verrons ainsi que quand le regard de front est mis en échec, le personnage s'en affranchit par le regard latéral et la création de son propre cabinet de surveillance. Nous expliquerons alors à quel point l'écoute prend toute son importance, et aboutirons à la création d'un rythme intérieur permettant l'ouverture du regard.

Mots clés: Luis Buñuel; *Belle de jour*; fantôme; vue; ouïe.

RESUMEN: La palabra “fantasma”, del griego *phantasma*, significa tanto fantasma como alucinación visual. Se trata aquí menos de una representación visual que de la expresión de una acción, es decir de la experiencia de esta realización con todas las trayectorias trazadas, todas las sensaciones humanas así proporcionadas. En otras palabras, hay fantasma desde el momento en que hay creación de una imagen. Consideraremos la imagen no como la representación visual de un escenario, sino como el ejercicio, expresión, revelación y/o reproducción de una percepción sensorial. Exploraremos en qué medida la falla del sentido de la vista, necesario para la construcción del fantasma en *Belle de Jour*, se contrarresta con la implementación de una nueva técnica experimental de

1 Dirección de contacto: helene.estelle.godin@gmail.com

observación materializada por el sentido del oído. De esta manera desplegaremos una posible lectura de un mapeo sensorial del fantasma a través de la difracción de la mirada hacia un “ojo” interno y la activación de un ritmo interno. En este sentido, recurriremos a uno de los grandes referentes de Luis Buñuel, el Marqués de Sade, y en particular a la adaptación cinematográfica de *Los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (1975), para fundamentar la importancia de la escucha en la construcción visual de la imagen del fantasma. Nuestro camino describe una técnica sensorial de expresión del fantasma marcada por desviaciones del uso primario de la vista y el oído. Veremos así que cuando la mirada frontal es derrotada, el personaje se libera de ella mediante la mirada lateral y la creación de su propio gabinete de vigilancia. Luego explicaremos la importancia de escuchar, y llegaremos a la creación de un ritmo interno que nos permita la apertura de la mirada.

Palabras clave: Luis Buñuel; *Belle de jour*; fantasma; vista; oído.

ABSTRACT: The term « fantasy » (Greek: *phantasma*), refers both to a ghost and a visual hallucination. In this context, it is less about a visual representation than about the expression of an action, the experience of its fulfillment, encompassing all the outlined trajectories and the human sensations thereby produced. In other words, fantasy arises the moment an image is created. We will consider the image not as the visual representation of a scenario, but as the exercise, expression, revelation, and/or reproduction of a sensory perception. This paper explores how the disruption of the sense of sight, essential to the construction of fantasy in *Belle de Jour*, is counteracted by the enactment of a new experimental technique of observation, materialized through the sense of hearing. In this way, we propose a possible interpretation of a sensory cartography of fantasy, wherein the gaze is diffracted inward, toward an inner eye and activated by an internal rhythm. To this end, we will draw upon one of Luis Buñuel's major influences, the Marquis de Sade, and in particular, Pier Paolo Pasolini's 1975 film adaptation of *The 120 Days of Sodom*, in order to underscore the role of listening in the visual construction of the fantasy image. Our analysis traces a sensory technique for expressing fantasy, marked by a diversion from the primary uses of sight and hearing. We will thus demonstrate that when direct visual confrontation fails, the character transcends it through a lateral gaze and the creation of a personal surveillance chamber. We will then show how listening becomes crucial, ultimately giving rise to an internal rhythm that enables the opening of the gaze.

Keywords: Luis Buñuel; *Belle de jour*; fantasy; sight; hearing.

Deux œuvres marquées par le religieux encadrent la décennie 1960 de la carrière de Luis Buñuel: *Viridiana* (1961) l'ouvre, et *La Voie lactée* la referme (1969). Celui qui se dit *athée grâce à dieu*, et dont l'« attaque du catholicisme » lui est reprochée par Salvador Dalí,² tire parti des opinions conflictuelles sur la religion pour mieux créer le scandale. « Notre morale s'appuyait sur la passion, la mystification, l'insulte, le rire noir, l'appel des gouffres »,³ écrit Buñuel dans *Mon dernier soupir* à propos de *L'Âge d'Or* (1930) où « la religion a été particulièrement soignée »⁴ pour

2 « Dans mon idée, ce film devait traduire la violence de l'amour imprégné par la splendeur des créations des mythes catholiques [...] Le catholicisme était attaqué de façon primaire et sans aucune poésie. » cité par Ado Kyrou *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 1985, p. 210.

3 BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1994, pp. 129-130.

4 KYROU, A., « *L'Âge d'Or* » dans *op. cit.*, p. 216.

mieux faire l'objet d'une révolte. Luis Buñuel s'inscrit ainsi dans l'anticléricisme surréaliste avant « le grand calme de l'athéisme total ».⁵

« Belle de Jour » est le pseudonyme donné à la protagoniste du roman de Joseph Kessel publié en 1928. Le récit s'articule autour du personnage de Séverine Sérizy qui, lassée de son union avec le chirurgien Pierre Sérizy, décide de vendre ses services dans une maison de rendez-vous entre deux heures et cinq heures de l'après-midi. Première collaboration avec Jean-Claude Carrière, le film de Luis Buñuel constitue une adaptation libre du livre de Kessel. Deux éléments importants changent. D'une part, le récit est conclu par la révélation du secret de Séverine à Pierre tandis que le film laisse planer le doute. D'autre part, les scènes de rêverie intégrées par Buñuel n'existent pas dans le livre. Déjà dans *L'Âge d'Or*, son approche singulière des songes fantasmatiques de ses personnages interpelle: quand le personnage féminin interprété par Lya Lys trouve une vache dans sa chambre, un son de cloche retentit tout au long de la scène où elle convoque l'image de son mari devant son miroir. Cette irruption du fantasme dans le quotidien des personnages se retrouve dans *Belle de Jour* et reconfigure les perspectives analytiques du rêve, en plein essor depuis la publication d'*Au-delà du principe de plaisir* de Sigmund Freud en 1920. Comme le précise Ado Kyrou à propos de *L'Âge d'Or* :

Le rêve n'est plus à priori (sic) freudien, il est ; il s'agit en un mot de réalisme, de cette réalité qui contient la surréalité, de la même manière que la surréalité contient la réalité. [...] Un langage infiniment plus riche que tout ce qui nous avait été donné jusqu'alors s'imposa à Buñuel qui, dédaignant l'horrible technique, chaussure trop étroite aux pieds de tant de réalisateurs, innova en tout. Son grand sujet exigeait la destruction de toutes les bornes [...] pour exprimer pleinement les deux mots les plus magnétiques de toute langue: amour et révolte. [...] Jamais jusqu'à *L'Âge d'Or*, les cinéastes n'avaient eu besoin de la répétition en tant que trait d'union de thèmes. Ces images sont chez Buñuel des leitmotifs qui maintiennent l'unité du rêve et de la réalité.⁶

Belle de Jour est imprégné de ces premières expérimentations de Buñuel. L'action qui prend place en 1928 chez Kessel est transposée, pour le film, dans les années 1960. Elle est introduite par une séquence de promenade en forêt entre Pierre (Jean Sorel) et Séverine (Catherine Deneuve) qui se termine en scène de flagellation. Le dialogue suivant, dans la chambre des époux, confirme qu'il s'agit d'un rêve récurrent. Le film

5 *Ibid.* p. 235 « Le grand calme » est l'expression utilisée par Kyrou pour définir la période de la carrière de Buñuel qui commence avec *Nazarin* (1958), *La jeune fille* (1960) et *Viridiana* (1961).

6 *Ibid.* pp. 210-212.

est ponctué de *scénarii* masochistes, et leur traitement à l'image ainsi que l'intégration dans le déroulement de l'histoire ne créent aucune scission avec les autres scènes. Ce qui est un rêve pourrait appartenir au quotidien, comme tout le quotidien pourrait avoir été rêvé. Husson (Michel Piccoli), l'ami de Pierre, donne à Séverine l'adresse de la maison de rendez-vous, puis se confronte à elle pendant qu'elle y travaille. Le film se termine alors que Pierre, paralysé à la suite d'une tentative de meurtre de Marcel (Pierre Clémenti), l'un des amants de Séverine, reçoit la visite de Husson. Ce dernier décide de tout dire à Pierre, mais Séverine refuse d'assister à la conversation et déambule dans les couloirs de la maison en attendant le départ de Husson. Le film se termine sur une scène énigmatique où Pierre, après avoir laissé échapper une larme, se lève de son fauteuil et étreint Séverine. La fin intervient sur un plan en plongée du landau du début du film, vide de ses occupants cette fois-ci. Le mystère plane : Husson a-t-il tout révélé à Pierre ?

Méthodologie du fantasme

Le mot « fantasme », issu du grec *phantasma*, signifie à la fois fantôme et hallucination visuelle. Son utilisation et son orthographe évoluent au fil du temps⁷ dans l'expression d'une manifestation consciente ou inconsciente d'un désir en psychanalyse. D'après le *Vocabulaire de la psychanalyse*,⁸ le fantasme est défini par Sigmund Freud de la manière suivante :

Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient.⁹

Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis insistent sur le rapport avec le désir, et la présence du sujet dans le fantasme :

La relation du fantasme et du désir nous semble plus complexe. Même sous ses formes les moins élaborées, le fantasme apparaît comme irréductible à une visée intentionnelle du sujet désirant :

1° Il s'agit de scénarios, même s'ils s'énoncent en une seule phrase, de scènes organisées, susceptibles d'être dramatisées sous une forme le plus souvent visuelle ;

7 L'orthographe *phantasme* est proposée par Susan Sutherland Isaacs pour « désigner le fantasme inconscient et marquer sa différence avec le fantasme conscient ». (*Vocabulaire de la psychanalyse*, Phantasme, p. 313.) Nous choisissons de conserver l'orthographe *fantasme* indifféremment de son type.

8 LAPLANCHE, J., et PONTALIS J-B., Paris, Presses universitaires de France, 2007, 5e édition Quadrige.

9 *Ibid.* p. 152.

2° Le sujet est toujours présent dans de telles scènes [...]

3° Ce n'est pas un objet qui est représenté, comme visé par le sujet, mais une séquence dont le sujet fait lui-même partie et dans laquelle les permutations de rôles, d'attribution, sont possibles [...]¹⁰

Le fantasme entretient ainsi un rapport avec une mise en scène active de soi, une représentation de soi. Il est relié à la réalisation d'un désir, et, dans la position psychanalytique, à une représentation de ce désir. La possibilité de dramatisation se rapproche de l'action scénique: la mise en acte théâtrale. Cette potentialité créatrice, artistique, rejoint ainsi la définition de Paul-Laurent Assoun dans *Leçons psychanalytiques sur le fantasme*, où l'analogie cinématographique est évidente :

Le « fantasme » désigne à l'origine une fantasmagorie, telle celle produite par une lanterne magique, qui donne à voir ces figures irréelles dans une salle obscure, obtenues à l'aide d'un procédé optique et qui – détail symbolique – semblent, au fur et à mesure de leur agrandissement, avancer vers le spectateur. C'est un produit en plein jour ou « à contre-jour, crépusculaire plus que nocturne, bref « un semblant ». Le terme fantasia désigne une apparition et par extension une vision. On se souviendra de cette dimension scopique du fantasme, espèce de « visionnement » intérieur – ce qui pose d'emblée la question de l'illusion et du « trompe-l'oeil ».¹¹

Par cette définition Paul-Laurent Assoun instaure des rapports de force étroits entre une puissance d'imagination, productrice d'une co-existence des images par la convocation hallucinatoire de sa substance, et une puissance qui consiste en sa mise en actualité et en mouvement. Il s'agit ici moins d'une représentation visuelle que de l'expression d'une action, c'est à dire l'expérience de cet accomplissement avec toutes les trajectoires esquissées, toutes les sensations humaines ainsi procurées. En d'autres termes, il y a fantasme à partir du moment où il y a création d'une image. Nous considérerons l'image non pas comme la représentation visuelle d'un scénario, mais comme l'exercice, l'expression, la révélation et/ou la reproduction d'une perception sensorielle. Si l'image en tant que représentation entretient un rapport étroit avec le regard, l'image en tant qu'expression implique notamment la parole et l'écoute de cette parole qui, avant de convoquer une représentation, provoque du mouvement cinématographique. Ce dernier implique à la fois les sensations corporelles, le vide qu'elles laissent derrière elles quand elles s'éteignent, et

¹⁰ *Ibid.* p. 156.

¹¹ ASSOUN, P-L., *Leçons psychanalytiques sur le fantasme*, Paris, Anthropos, 2010, p. 74.

leur manque, dans lequel s'installe le désir. Le corps des personnages de *Belle de Jour* est le terrain expérimental de l'accomplissement de ce désir.

Dès lors, nous explorerons dans quelle mesure la mise en échec du sens de la vue nécessaire à la construction du fantasme dans *Belle de Jour* est contrée par la mise en acte d'une nouvelle technique expérimentale d'observation matérialisée par le sens de l'ouïe. De la sorte nous déploierons une possible lecture d'une cartographie sensorielle du fantasme par la diffraction du regard vers un « œil » interne et l'activation d'un rythme intérieur. A ce titre, nous convoquerons l'une des références majeures de Luis Buñuel, le Marquis de Sade, et notamment l'adaptation cinématographique des *120 journées de Sodome* par Pier Paolo Pasolini (1975), afin d'appuyer l'importance de l'écoute dans la construction visuelle de l'image du fantasme. Notre cheminement décrit une technique sensorielle de l'expression du fantasme jalonnée de détournements de l'utilisation première de la vue et de l'ouïe. Nous verrons ainsi que quand le regard de front est mis en échec, le personnage s'en affranchit par le regard latéral et la création de son propre cabinet de surveillance. Nous expliquerons alors à quel point l'écoute prend toute son importance, et aboutirons à la création d'un rythme intérieur permettant l'ouverture du regard.

L'échec de l'observation

Dans un premier temps, Séverine et Husson entretiennent un rapport antagoniste évident qui se traduit par des phases d'observation de l'adversaire. Le processus se met en place derrière les lunettes noires avec lesquelles Séverine dissimule son identité mais surtout ses yeux: elle cache le fait qu'elle est en train de regarder quelque chose. L'une des scènes les plus éloquentes à ce sujet est celle de l'œilleton, lors de laquelle Séverine, chassée par un client mécontent, regarde sa collègue Charlotte prendre le relais par un trou pratiqué dans le mur. Cachée derrière le mur, elle ne peut pas être surprise dans son observation, mais cette contemplation est lacunaire puisqu'elle ne peut regarder à travers le judas que d'un seul œil. À la sécurité du voyeurisme s'ajoute l'inconvénient du regard censuré, atténué, tamisé. Pourtant, Buñuel déploie toute la scène en plan de demi-ensemble, sans s'encombrer d'un masque circulaire, comme si Séverine se trouvait dans un coin de la pièce, aux premières loges. Les phases d'observation de Husson quant à elles, sont plus nombreuses et plus courtes, car systématiquement interrompues. Contrairement à Séverine, Husson est en effet observé en train d'observer. « Je n'aime pas son regard. » déclare froidement Séverine en refusant de boire un café avec Husson et Renée. Pierre la convainc toutefois: « C'est trop tard, il nous a vus. » Le regard a

été surpris. Par convention sociale, le couple ne peut plus se détourner: Husson a vu Séverine, comme un prédateur a vu sa proie. Séverine se plie aux arguments de Pierre et se détourne de la sortie pour pénétrer dans la salle de restauration.

Lorsqu'ils s'installent, on remarque que Séverine est séparée de Pierre par Husson. Séverine est habillée en jaune pâle, Husson d'un gris nébuleux, et Pierre d'un blanc éclatant. Par sa simple position dans l'espace, Husson sépare les deux amants l'un de l'autre, coupe l'appui que Séverine pourrait prendre sur Pierre en le recouvrant du calque gris de sa présence. C'est en revanche par la parole qu'il va dominer la scène. Il déclare les avoir « vu passer » plus tôt, et le détail qu'il donne dans la description de la situation montre que plus que les avoir vus, il les a observés: « Vous faisiez plaisir à voir, on aurait dit de tout jeunes mariés. C'était très beau, très rassurant, comme une chose qu'on voit chaque jour. ». Le cadre se resserre à cet instant pour ne prendre en compte que Husson et Pierre, séparés l'un de l'autre par la couleur de leurs vêtements, par la table mais aussi par leurs paroles: « Vous me mettez mal à l'aise et me donnez mauvaise conscience. Nous sommes tellement différents l'un de l'autre. Il est vrai que des hommes comme vous on n'en rencontre pas beaucoup ». Husson s'affirme ici comme prédateur face à une proie, comme amoral face à la pureté qui donne « mauvaise conscience ». L'attention qu'il porte à Pierre est interrompue une seconde fois par le passage de deux jeunes femmes en hors-champ, qu'il observe, et dont il commente l'apparence sans les connaître. Pierre déclare alors: « Il n'y a vraiment que ça qui vous intéresse. Vous devriez faire part de vos obsessions à un spécialiste. » ; l'oisiveté, la richesse, la chasse à courre sont évoquées comme « ses principales maladies ». Il complimente par la suite Séverine, qui lui intime froidement de se taire et achève son observation. On remarque donc que contrairement à celles de Séverine, qui occupent des scènes entières, celles d'Husson sont perpétuellement interrompues. Cela génère sans nul doute une forme de frustration de l'inachevé qui conduit à une répétition par petites touches de ces moments de contemplation.

La tentative du regard latéral

L'une des phases d'observation les plus importantes se produit dans la maison d'Anaïs. C'est la première confrontation réelle entre les deux protagonistes dans leur milieu de « mauvaise conscience ». Alors même qu'ils finissent par rester seuls, la contemplation paisible est impossible car Séverine interdit la proximité physique: « Si vous approchez je crie, je me jette par la fenêtre. ». Husson de son côté, abolit la proximité émotionnelle en lui confiant que maintenant qu'elle n'est plus vertueuse

elle ne l'attire plus: « Je ne suis pas comme vous ». Husson se rapproche du point de vue qui le cadre à la taille, à gauche du champ. La perspective du plan impose une hiérarchie entre les deux personnages et prévoit qui va remporter la dispute.

Premièrement, la place d'Husson au premier plan assure sa supériorité sur le personnage féminin. Reléguée dans un coin du champ, Séverine est presque réduite à une silhouette car la mise au point de l'appareil, donc la netteté du regard, se focalise sur Husson. Deuxièmement, le positionnement des personnages dans le champ implique un rapport de domination d'Husson sur Séverine, qu'il sermonne. La construction du plan personnifie ainsi la menace du personnage d'Husson qui, parce qu'il connaît les agissements de Séverine et peut les dévoiler à Pierre, apparaît, pour Séverine, plus imposant qu'il ne l'est réellement. Troisièmement, ce choix d'échelle place les deux personnages sur deux niveaux de réalité différents: Séverine, en peignoir blanc, est presque fondue dans le décor de la maison d'Anaïs, cet espace créateur de fantasmes. En revanche, Husson, en costume noir, se détache de la palette de couleurs neutre et du code vestimentaire plus détendu des prostituées. Séverine est prête à rester ; lui est déjà prêt à partir. Le plan est construit de telle manière que les deux personnages semblent se faire face sans pour autant se contempler. Leur regard est tourné vers un intérieur invisible à l'œil nu, car ce qui se dénoue dans cette scène, c'est la vérité des actes de Séverine et celle de la considération d'Husson à son égard.

Le lit sépare Husson de Séverine restée au fond de la pièce. Tout dans ce plan les sépare : leur position, le brun de Husson et la blondeur de Séverine, le noir du costume de Husson et la blancheur de la robe de chambre de Séverine, Husson à gauche regardant hors champ-droite, Séverine à droite regardant hors-champ gauche. Une grande révélation se produit ici. Comme la vérité est difficile à regarder de face, le regard se décale : il devient latéral, la vérité prive en quelque sorte de la vue. « Vous vous trompez. » répète Husson. Cette simple phrase déclenche de multiples questionnements. Séverine se fourvoie-t-elle sur la raison de la présence de Husson, ou est-elle en train de se mentir à elle-même ? Lorsque Husson quitte la pièce, Séverine est montrée de dos, recroquevillée dans le fauteuil – son désespoir jouissif est un spectacle réservé à Husson. L'observation est une nouvelle fois détournée : celle d'Husson, comme celle du spectateur-voyeur.

La figure du voyeur est précoce et déterminante chez Buñuel. Dans sa biographie, il évoque une période du début de son adolescence qui consiste en l'observation risquée et curieuse du « grand mystère » :

Lorsque j'atteignis treize ou quatorze ans, les cabines de bain nous offraient un autre moyen de nous renseigner. Une cloison partageait en deux ces cabines. Il était facile de s'introduire dans l'un des compartiments et, par un trou pratiqué dans la cloison, d'observer les dames qui se déshabillaient de l'autre côté. Cependant, à cette époque-là, la mode piqua de longues épingles dans les chapeaux féminins, et les dames, se sachant observées, introduisaient ces épingles dans les trous, ne craignant pas de percer l'œil curieux[...]. Pour nous protéger des épingles, nous placions dans les trous de petits bouts de verre.¹²

Si le sens olfactif entretient pour Husson un rapport étroit à la luxure – « Ah, toujours cette odeur ! » (de jasmin), s'exclame-t-il au début de la scène précédemment décrite – c'est le sens de la vue qui est le plus important dans son rapport aux émotions charnelles. Il y a chez Buñuel une conscience d'être observé pour le personnage couvé du regard, et une volonté de s'en défendre. Le morceau de verre est autant une protection – ainsi que le sont les lunettes de soleil de nos protagonistes – qu'une lentille permettant de mieux voir, ainsi qu'un microscope. Buñuel regarde à travers la paroi des cabines comme Séverine regarde à travers le mur dans la scène de l'œilleton. Si le châtiment est devenu un rasoir dans *Un Chien Andalou*, la lame peut aussi être un rayon de lumière, qui reste tout aussi dévastateur. Les interruptions des observations provoquent des zones d'ombre qui sont à combler: en l'occurrence, par l'imagination.

L'expérience du cabinet dérobé

Dans *L'Œil de Sade*, Emmanuelle Sauvage s'intéresse à l'analyse des scènes érotiques des *120 journées de Sodome* du Marquis de Sade. Ces dernières sont vues comme des tableaux, dont la contemplation instaure un rapport de force entre l'observation passive et la participation active :

Sans cesse partagés entre la tentation du plaisir immédiat et le désir de graduer leurs passions, les libertins aménagent des temps hors 'narrations' et des espaces, comme leurs cabinets privés, dévolu à tout ce qui se joue hors scène. Les tableaux comportent des zones d'ombre, des non-dits et des ellipses que le lecteur est invité à combler en imagination.¹³

12 BUÑUEL, L., *op. cit.* p. 23.

13 SAUVAGE, E., *L'œil de Sade: lecture des tableaux dans « Les cent vingt journées de Sodome » et les trois « Justine »*, Paris, Champion, 2007, p. 128.

Les « narrations » définissent deux choses différentes qui interviennent à deux niveaux : le terme structurel qui désigne la succession des scènes qui construisent la narration générale du roman de Sade, et celui qui caractérise l'action de raconter, ici les comptes-rendus des ébats sexuels des personnages. Dans un premier temps, cette considération formelle suggère que tout n'est pas décrit : c'est ce qu'il se produit, dans un film, au sein de cet intervalle indéfini qui sépare une première scène d'une autre. L'homogénéité entre les scènes de rêve et de quotidien dans *Belle de Jour* questionne la linéarité du récit: chaque scène peut ainsi faire partie de ce dernier, « compter » dans le développement général de l'histoire, comme être placée à la marge de son déroulement. La séquence de l'œilleton dans *Belle de Jour* met en scène ce questionnement. Séverine, congédiée par le Professeur, est écartée physiquement de la scène. Invitée par Anaïs à rejoindre une autre pièce pour observer ce qu'il se passe dans la chambre à travers le mur, elle se place en posture contemplative. Deux actions ont donc lieu en même temps au sein de la scène, dans un même lieu, séparées par une cloison: l'action et sa surveillance.

La hiérarchie du récit est alors bousculée: c'est Séverine, le personnage principal, qui est marginalisée, mais c'est bien Charlotte et le Professeur, les personnages secondaires, qui occupent la narration en premier lieu. La succession des scènes est la suivante : Séverine se place en face de l'œilleton, ensuite la mise en scène masochiste entre Charlotte et le Professeur se déroule, puis Séverine quitte son poste d'observation. Le montage n'alterne donc pas une suite de plans des protagonistes qui indiquerait que les deux actions se déroulent au même moment. Par ailleurs, l'utilisation systématique de plans rapprochés-buste durant l'échange de Charlotte et du Professeur suggère une proximité physiquement impossible compte tenu de la position de Séverine. Cela signifie que cette dernière n'est pas en posture de contemplation, mais qu'elle est en train de fantasmer. De la sorte, elle se place au plus près du scénario envisageable dans la chambre.

En d'autres termes, un itinéraire secondaire naît du regard latéral: une sorte de raccourci. Séverine intègre ce « cabinet privé » décrit par Emmanuelle Sauvage comme un « hors narration », pour convoquer par son regard à travers l'œilleton, une image qu'elle n'aurait pas dû voir puisqu'elle a été chassée de la chambre: une image qu'elle imagine, un scénario qu'elle crée de toutes pièces, c'est à dire son fantasme. Il n'est, à partir de là, pas impossible que Séverine, par la lentille de son œil, projette à travers cet orifice ce qu'elle a envie de voir, « hors narration », et non ce qu'il se passe, en narration, dans la pièce. Cette action de projeter, de « jeter en avant » une image, est une manière pour le personnage de Séverine de rester à l'intérieur de la chambre

par son regard¹⁴ et sa position de voyeuse, alors même qu'elle a été « projetée » physiquement en dehors de la pièce. Dès lors, les séquences de fantasme sont autant de « cabinets privés » accessibles grâce à des circuits latéraux de la cartographie du fantasme: leur contemplation est conditionnée par un rapport de force entre la distance physique du personnage et sa volonté de se retrouver au plus près de ce qu'il convoite. Cette diffraction sécurisante du regard latéral, rendue possible par la frontière cristalline de la lentille, permet de se soustraire au danger d'un regard direct... et à la possibilité d'être surpris dans cette posture d'espionnage.

Les scènes et évocations charnelles impliquent systématiquement une rupture du regard, un regard diffracté ou un regard dérobé. Dans *Belle de Jour*, cette déviation oculaire est rendue possible par l'utilisation de lunettes de soleil. S'il s'agit pour Séverine de n'être pas identifiée lorsqu'elle se rend pour la première fois Cité Jean de Saumur, elle retire ses lunettes une fois sur le palier, alors qu'elle y serait tout de même reconnaissable. Trois personnages masculins en revanche en portent, y compris lorsqu'ils se trouvent dans des lieux propices à des relations sexuelles : c'est notamment le cas du majordome du Duc lorsqu'il accueille Séverine puis la congédie, c'est également le cas de Husson qui ne retire ses lunettes qu'une fois dans la chambre, ce qui permet à Séverine de le reconnaître, et enfin c'est le cas de Pierre.

Pierre et Husson ne se cachent pas les yeux pour dissimuler leur identité : en effet, ils sont en présence de personnes qui les connaissent, qu'il s'agisse de Séverine ou d'Anaïs par exemple. Mais puisqu'ils savent ce qu'il se produit dans les lieux où ils se rendent, leur regard est dissimulé. Il est en effet chargé de la vérité des choses. En d'autres termes, ce ne sont pas eux qui se cachent, mais c'est aux autres qu'ils cachent leur regard, regard usé, transformé par le savoir des événements. Husson, tout comme le majordome qui accueille Séverine pour un service privé dans le manoir d'un client régulier, sont des personnes qui savent. Ainsi qu'Œdipe apprenant la vérité, ils ne deviennent pas des aveugles, mais des personnages dont le regard est insaisissable. De cette manière on déduit que Pierre, qui porte des lunettes avant son ultime entrevue avec Husson, sait déjà, car ses yeux sont cachés, métaphoriquement, bien avant les événements tragiques de la fin du film. En effet, alors que Marcel rend visite à Séverine chez elle et menace lui aussi de révéler la vérité à Pierre, il trouve une photo encadrée de celui-ci sur une commode ; il la saisit et la retourne, comme si ce cadre était une petite lucarne par laquelle Pierre pouvait regarder par

14 Le soutien-gorge de Séverine reste sur le lit de la chambre, abandonné après qu'elle se soit rhabillée en vitesse, comme une preuve de son passage: de sa présence effective, toute proche.

un « œilleton portatif », et qu'il souhaitait l'en empêcher – comme si cette photo plaçait dans la pièce un mouchard qui pouvait les trahir.

De la même manière, les regards échangés par Séverine avec d'autres personnages dans la maison close ne sont jamais directs : elle évite systématiquement le regard d'Anaïs lors de leur seconde entrevue où elles choisissent son nom d'emprunt, ce qui force Anaïs à attirer son attention en l'embrassant ; ce même baiser est refusé par Anaïs quand Séverine quitte la maison close sans donner un moyen de la contacter. Anaïs se dérobe alors en tournant la tête. Lorsqu'elles se disputent après le retour de Séverine qui ayant rêvé des taureaux se rend de nouveau chez Anaïs, Belle de Jour baisse le regard en signe de soumission avant d'être finalement invitée à entrer. Il s'agit de ne pas avoir à affronter l'image, de s'en détourner le plus rapidement possible, car si le personnage vient à y faire face, il n'y a plus qu'à tuer l'image, tuer le regard et le cloisonner.

La victoire du rythme intérieur

La deuxième signification de la « narration » chez Emmanuelle Sauvage tient au fait de l'action même de narrer, c'est à dire de raconter. Dans le roman *Les 120 journées de Sodome*,¹⁵ les plages de récit sont tout aussi importantes que les scènes érotiques. En effet, chez Sade, parler et écouter constituent un acte sexuel en soi, comme le note Alberto Brodesco :

Le sens privilégié demeure toutefois l'ouïe. Des indications précises à ce sujet figurent dans l'œuvre de Sade. Comme cela est affirmé sans détour dans un passage majeur des *120 journées de Sodome*: « Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives. » Le rôle des narratrices à l'intérieur du château de Silling (« sujets en état de rendre compte de tous ces excès, de les analyser, de les étendre, de les détailler, de les graduer et de placer au travers de cela l'intérêt d'un récit ») découle de ce principe. Le corps, pour devenir encore plus excitant, s'habille de mots. La prééminence de l'ouïe sur les autres sens marque la domination du langage. Les premiers organes érotiques sont ceux qui permettent d'écouter et de parler.¹⁶

Luis Buñuel avait déjà rendu hommage au roman du Marquis dans la dernière séquence de *L'Âge d'Or* (1930), et le Marquis de Sade a été interprété par Piccoli

15 SADE, D. A. F., *Les 120 journées de Sodome*, 1785 (publié pour la première fois en 1904).

16 BRODESCO, A., *Sade et le cinéma, Regards, corps, violence*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2020, p. 53.

lui-même dans *La Voie lactée* (1969). Notons la délectation que le personnage d'Husson éprouve dans l'exercice oratoire. Ce dernier entre directement dans la construction du fantasme. Prenons par exemple les déclamations du film *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini. Le film, comme le livre de Sade dont il est l'adaptation, est divisé en quatre tableaux qui développent des scènes de repas, des scènes d'actes sexuels, mais surtout des mises en scène de récits autobiographiques ou philosophiques. Toutes les scènes de monologue suivent la même scénographie: les personnages, victimes comme bourreaux, sont réunis dans une grande salle du château et doivent écouter la parole d'un personnage féminin accompagné d'un piano, comme assistant à un récital.

Les notables de *Salò*, les quatre principaux sadiques, coupent la parole de l'oratrice à loisir, exactement comme Husson voit ses phases de contemplation interrompues dans *Belle de jour*. Dans l'une des premières scènes de récit, lors du deuxième tableau, Madame Castelli est interrompue parce qu'elle ne donne pas assez de détails dans son histoire, et sommée de rajouter un maximum de précisions, jusqu'aux mensurations des parties génitales de ses protagonistes. L'oratrice se plie à l'exercice avec docilité, consciente du fait que l'exactitude de ses descriptions sert à la construction du fantasme des sadiques. L'absence d'interruption de la pianiste qui accompagne ses paroles, quelles que soient les actions qui surviennent pendant les récits, tend à indiquer que les pauses de l'histoire sont nécessaires à l'épisode dont ils constituent des entractes frustrants, essentiels à la construction de l'excitation; par contre, la musique, elle, doit continuer. L'acte érotique sadien et pasolinien concerne tout événement survenant entre le début et la fin de la scène de récit, quel que soit le nombre d'événements qui adviennent pour couper la parole de l'oratrice: la posture d'écoute est synonyme d'extase :

L'expérience auditive tirée de l'écoute des dissertations n'est pas un simple aphrodisiaque; à elle seule, elle procure elle-même l'orgasme. Le libertin prête l'oreille aux monologues parfois interminables sans ressentir la moindre fatigue car le fait d'écouter s'apparente à la jouissance.¹⁷

L'importance du récit est déterminante dans la construction et la réalisation du fantasme, tout à la fois : elle ne prépare pas l'atteinte d'un point d'orgue mais étire la sensation jusqu'au terme de la narration:

17 BRODESCO, A., *Ibid.* p. 53.

Le temps du discours ne se soustrait pas au temps de la jouissance: il en fait partie. La dissertation « est un objet érotique » : d'après Sade, elle « séduit », « anime », « bouleverse », « électrise », « enflamme ». Seules les mauvaises dissertations, apparemment, empiètent sur l'espace de la jouissance [...] En plus de constituer un plaisir en soi, la dissertation représente aussi une occasion d'accroissement énergétique pour le philosophe libertin. Les interruptions dans l'action confirment le type de plaisir que cherche le héros sadien, qui n'est jamais seul ni physiquement ni, dans tous les cas, mentalement.¹⁸

L'interruption d'un récit ou d'une contemplation oblige à répéter l'action, à relancer la machine du fantasme: à recommencer. En conséquence, la parole bat la mesure d'un rythme inhérent au personnage concerné. Il appartient à chacun d'orchestrer le *tempo* sur une même durée de récit, ralentissant ou accélérant à loisir. Cela signifie que le rythme intérieur qui en résulte est orchestré par le son, de la même manière que le rythme premier du corps humain est orchestré par les battements du cœur et le souffle de la respiration. Le son chez Buñuel est déterminant parce qu'il est parcimonieux, mais surtout parce qu'il est annonciateur ; il est, matériellement, une apparition, une épiphanie irréaliste qui introduit un trouble et une forme de mystère pour un personnage d'autant plus qu'elle semble retentir à l'intérieur même de lui. Cette cadence construit tout un monde et le contrôle: les cloches annoncent ainsi des scènes de rêve et étirent l'espace géographique au-delà de ses frontières tangibles communes à tous les personnages. Les sons, ces « grelots de l'orgasme »¹⁹ pour reprendre l'expression de Paul-Laurent Assoun, ouvrent un monde nouveau, miroir du quotidien, dans chaque esprit de chaque personnage différent. Le personnage de Séverine crée donc son propre rythme, un rythme de fantasmes et de grelots orgasmiques.

L'ouverture du regard

La relation entre l'œil, l'oreille et l'extase dans l'espace filmique est à rapprocher du chemin spiralaire du *Phénomène de l'Extase* de Salvador Dalí. *Le Phénomène de l'Extase*, publié en 1933 dans la revue *Minotaure*, constitue un collage de photographies de personnes en plan rapproché épaulé ou en gros plan, ainsi que de détails d'oreilles, et d'objets. Les visages, inclinés sur les photos, yeux fermés et bouche entrouverte, suggèrent une extase mystique ou érotique qui est directement liée à

18 *Ibid.* p. 47.

19 ASSOUN, P.-L., *L'excitation et ses destins inconscients*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, pp. 248-249.

notre questionnement au sujet du fantasme. Les pièces du puzzle ne se relient dans cet apparent chaos que si le regard sautillant opère par lui-même le montage. Aussi bien que « les oreilles qui, par leur répétition, invitent à une lecture rythmée »²⁰ dans le *Phénomène* d'après Michel Poivert, le rythme, dans *Belle de Jour*, est imprimé également par l'organe responsable de l'ouïe, qui permet d'entendre les grelots des chevaux, et les cloches des taureaux. Ces cloches sont actionnées par les animaux, qui de leurs sabots frappent un rythme tantôt chaotique (la mythique scène des taureaux), tantôt parfaitement régulier (les chevaux tirant la calèche au début du film) ainsi répercuté. Ce son opère la liaison entre plusieurs actions : il devient raccord. Dans *Le Phénomène de l'Extase*, le point de départ de la spirale se situe en bas à gauche, au niveau de cette photographie qui comprend trois personnages, un homme et une femme encadrant une troisième femme alanguie. De la même manière, dans *Belle de Jour*, ce sont une femme et un homme, Renée puis Husson, qui informent une troisième personne, Séverine, sur les maisons de rendez-vous: une adresse secrète que Husson lui chuchote à l'oreille.

D'autres éléments du *Phénomène*, par cette lecture « par l'ouïe » sous la forme de la spirale du cartilage de l'oreille, peuvent ainsi être reliés au film de Buñuel. L'épingle est celle qui risque de percer l'œil quand Séverine, collée à l'œilleton, découvre comment fait Charlotte ; l'homme en haut à gauche dans le coin peut tout aussi bien figurer Marcel, point charnière de la bifurcation de l'itinéraire de Séverine. Le plus grand fragment, qui se trouve au centre comme « le point d'orgue » de l'extase, côtoie une chaise vacillante illustrant le basculement qui précède l'orgasme. Les différentes variations des oreilles et des visages extatiques constituent un chemin scientifique de réflexion, une « étude » expérimentale d'un corps en perpétuelle construction. Cette interprétation implique un espace géographique où se trace un chemin vers l'orgasme et vers l'extase, et dont les directions de lecture sont multiples. Celle que nous proposons, éminemment sensorielle, expose, comme une carte le fait avec ceux des montagnes, les reliefs de la conque d'une oreille.

Dans *Belle de Jour*, quand Séverine a les cheveux détachés, et qu'elle se faufile à la frontière d'un fantasme qu'elle va fixer de ses yeux, elle exécute un geste très précis : elle dégage son oreille droite, comme pour mieux entendre quelque-chose qu'elle seule pourrait percevoir. Quand, au contraire, ses cheveux sont attachés,

20 POIVERT, M., « "Le phénomène de l'extase" », dans *Études photographiques*, Société française de photographie, mai 1997, p. 3, en ligne : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/130>

ses mèches se replient en spirale labyrinthe complexe au-dessus de sa tête, comme la cavité d'une oreille ouverte au son du fantasme qui la propulsera dans le monde interne du rêve, régi par un rythme intérieur. Chez Buñuel, ce n'est pas le 3^e œil qui permet de percevoir un autre niveau de réalité, mais une 3^e oreille.

Viaje a la luna, de Federico García Lorca: la conexión mexicana¹

Alfonso Puyal²

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: El guion cinematográfico *Viaje a la luna*, escrito por Federico García Lorca en Nueva York a finales de 1929, fue compuesto con la ayuda técnica del artista plástico Emilio Amero, quien además comenzó su rodaje una vez regresado a México. Se examinarán las conexiones del poeta con la vanguardia mexicana a partir del guion *El río sin tacto* (1928), del poeta Gilberto Owen, igualmente adaptado al cine por Amero, así como la más que probable influencia de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929), estrenada meses antes de la gestación de *Viaje a la luna*. Al igual que sus compañeros de generación, la escritura del guion revela la necesidad de experimentar con la poesía a través del medio cinematográfico.

Palabras clave: Federico García Lorca; Emilio Amero; *Viaje a la luna*; vanguardia mexicana.

ABSTRACT: The film script *Viaje a la luna*, written by Federico García Lorca in New York in late 1929, was composed with the technical assistance of artist Emilio Amero, who also began filming after returning to Mexico. The poet's connections to the Mexican avant-garde will be examined based on the script *El río sin tacto* (1928), by poet Gilberto Owen, also adapted for film by Amero, as well as the more than likely influence of *An Andalusian Dog* (Luis Buñuel and Salvador Dalí, 1929), released months before the creation of *Viaje a la luna*. Like his generation, the script's writing reveals the need to experiment with poetry through the medium of cinema.

Keywords: Federico García Lorca; Emilio Amero; *Viaje a la luna*; Mexican avant-garde.

RÉSUMÉ : Le scénario du film *Viaje a la luna*, écrit par Federico García Lorca à New York à la fin de 1929, a été composé avec l'aide technique de l'artiste Emilio Amero, qui a également commencé le tournage à son retour au Mexique. Les liens du poète avec l'avant-garde mexicaine seront examinés à partir du scénario *El río sin tacto* (1928), du poète Gilberto Owen, également adapté au cinéma par Amero, ainsi que de l'influence plus que probable de *Un chien andalou* (Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1929), sorti quelques mois avant la création de *Viaje a la luna*. À l'image de sa génération, l'écriture du scénario révèle la nécessité d'expérimenter la poésie à travers le médium du cinéma.

Mots-clés: Federico García Lorca; Emilio Amero; *Viaje a la luna*; avant-garde mexicaine.

1 Publicado previamente como capítulo en *Latinoamérica filmada*. Ed. Luis Deltell y Nadia MacGowan (Madrid, Fragua, 2024), pp. 249-267. Nuestro agradecimiento a Editorial Fragua y a los editores por su generosidad.

2 Dirección de contacto: puyal@ucm.es. ORCID: 0000-0003-1330-9499.

*A mí me encantaría hacer cine hablado
y voy a probar a ver qué pasa.*³

Se establecerán aquí las circunstancias que rodearon *Viaje a la luna* (1929), un texto para cine con una indudable vocación poética y que forma parte del ciclo neoyorquino de Federico García Lorca. De hecho, *Poeta en Nueva York*, la obra teatral *El público*, los dibujos y el guion forman un nudo intertextual donde confluyen imágenes, metáforas e, incluso, personajes. Se atenderá especialmente la conexión con la vanguardia mexicana a partir de la colaboración de Emilio Amero, artista plástico y fotógrafo establecido en Nueva York desde 1925. Este se convirtió en el catalizador de la incursión cinematográfica del poeta, implicándose no solo en la concepción del guion, sino también en su intento por filmarlo.

A través del epistolario y de testimonios de amigos se sabe que Lorca era un asiduo a las salas de cine durante su estancia en Nueva York. Disfrutó de la primera película sonora interpretada por Harold Lloyd, *Welcome Danger* (*¡Qué fenómeno!*, Clyde Bruckman, 1929) y estrenada en el mes de octubre, precisamente en los días que entabla relaciones con Emilio Amero. Escribe a su familia: «Me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se pueden conseguir maravillas [...] En el cine hablado es donde aprendo más inglés. Anoche mismo [22 octubre] vi una película de Harold [Lloyd] el gafitas, hablada, que era deliciosa».⁴ John Crow, compañero de Lorca en la universidad de Columbia, recuerda «su amor por las películas, que seguía básicamente usando su propia imaginación».⁵ Se presume que acudió a ver *Sombras de gloria* (*Blaze o' Glory*), primer largometraje hablado en español estrenado en Estados Unidos, según reseñaba el único diario español e hispanoamericano publicado en Nueva York.⁶ Al igual que otros tantos compañeros de generación, la confesa cinefilia del poeta debió de llevarlo, casi irremisiblemente, a experimentar con el medio.

3 GARCÍA LORCA, F., *Epistolario completo*, ed. de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 660.

4 *Ibidem*, p. 660

5 CROW, J. A., *Federico García Lorca*, Los Angeles, University of California, 1945, p. 3.

6 ANÓNIMO, «Presentóse anoche la película sonora *Sombras de Gloria*». *La Prensa* (15 febrero 1930), p. 5.

Amero y Lorca

En octubre de 1929 el pintor e impresor Gabriel García Maroto, por entonces en Nueva York, presenta a Lorca a la escritora mexicana Antonieta Rivas Mercado, y es ella quien lleva al poeta a casa de Amero. Esta promotora de las artes era además miembro del grupo Contemporáneos, en cuyo órgano editorial Amero publicará tres fotografías de corte experimental.⁷ Dicho encuentro sirve para datar *Viaje a la luna*, cuya redacción pudo extenderse hasta marzo de 1930, cuando Lorca embarca destino a Cuba —Amero regresa a México ese mismo año—. No obstante, la colaboración debió de producirse entre los meses de octubre y diciembre. En esos días Amero hizo las célebres fotografías de García Lorca y Rivas Mercado, junto a otros amigos, tomadas el 23 de octubre en la gigante esfera de pórfido de la Universidad de Columbia, monumento que hacía las veces de reloj de sol.

Amero es también autor de sendos fotomontajes de Lorca y Rivas Mercado. El retrato del primero adquiere una factura decididamente plástica, al superponer su rostro con las manos del poeta y papeles impresos. Se distingue en la imagen un ejemplar de *Art russe moderne* (1928), con cubierta del soviético Yuri Annenkov y prefacio de André Salmon (fig. 1). En la fotografía de la intelectual aparece su semblante superpuesto con las teclas de un piano. Estos retratos aparecieron —junto a tres fotogramas abstractos— en un reportaje sobre la exposición *25 nuevas fotografías* en la galería Posada. Un crítico señala que los antecedentes de la obra fotográfica de Amero no son otros que el cine y su trayectoria plástica.⁸ Como si de un trasunto se tratase, las superposiciones fotográficas estarán presentes en *Viaje a la luna* en forma de dobles exposiciones y disolvencias, de la misma manera que en la primera edición de *Poeta en Nueva York* puede leerse: «¿Ordenar los amores que luego son fotografías, / que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?».⁹

La inmersión de García Lorca en el medio cinematográfico se sustanció en un apunte de guion, escrito en apenas dos jornadas en el estudio neoyorquino de Amero:

Trabajó en mi casa una tarde haciéndolo. Cuando tenía una idea, cogía un trozo de papel y la apuntaba, espontáneamente [...] Al día siguiente volvió y añadió

7 AMERO, E., «Tres fotografías», *Contemporáneos*, 35, (abril 1931), pp. 36-38.

8 NÚÑEZ ALONSO, A., «Emilio Amero, Foujita y Pedro Rendón», *El Universal Ilustrado*, 22 diciembre 1932, p. 22.

9 GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York*, México, Séneca, 1940. Edición facsímil, Granada, Comares, 2024, p. 115.

escenas en las que había estado pensando durante la noche, lo terminó y dijo, “Adelante, tú verás lo que puedes hacer con esto, tal vez resulte algo”.¹⁰



Figura 1. Emilio Amero, retrato de Federico García Lorca. Fotomontaje (1929). 20 x 25,5 cm. Fuente: *El Universal Ilustrado* (22 diciembre 1932), p. 23.

10 DIERS, R., «A Filmscript by Lorca», *Windmill*, n. 5, primavera 1963, p. 28, y DIERS, R. (1964), «*Trip to the Moon*. A Filmscript», *New Directions in Prose and Poetry*, n. 18, p. 34.

Fue en ese encuentro, continúa Amero, donde «Lorca vio las posibilidades de hacer un guion en la línea de mi película con el uso directo del movimiento».¹¹

La película que motivó la elaboración del guion lorquiano llevaba por título 777 (1929), que en palabras de su realizador se trataba de «una cosa abstracta sobre máquinas expendedoras [...] El título procede de los engranajes de la máquina hasta que todos coincidían en los números 777».¹² En otra entrevista declaraba: «Estaba muy impresionado con la maquinaria e incluso hice un film sobre la variedad de movimientos de una máquina, una especie de ballet mecánico».¹³ El cortometraje, rodado en 35 mm y hoy desaparecido, estaría realizado en la línea del *film d'objets*, una modalidad del cine de vanguardia que revalorizaba los efectos fotográficos y de movimiento aportados por los objetos de uso común, de tal manera que las cosas concretas quedaban reducidas a formas abstractas. Las deformaciones ópticas, los ángulos de cámara inusuales y el montaje rítmico eran algunos de los recursos empleados.

Pocas noticias se tienen de este film. 777 fue proyectado en el estudio del fotógrafo en la calle 60 y debió de causar honda impresión entre los asistentes. En carta de Antonieta Rivas al pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano (10 octubre 1929) escribe que Amero «ha hecho una película de máquinas, purísima, y tiene una serie de fotografías: dos tan bien como si fueran de Tina [Modotti]».¹⁴ El cine puro reclamaba la facultad intrínseca del medio para generar movimiento, ritmo y formas no figurativas. Y si bien es verdad que Amero cultivó la fotografía documental en México y Estados Unidos en los años treinta, su obra foto y cinematográfica estaba caracterizada por la experimentación formal y la abstracción, algo que lo distinguió de sus compañeros de generación, los cuales estaban más enfocados en el verismo, sin abandonar ninguno de ellos la innovación visual. Hay que añadir que, para 1929, esta tendencia purista del cine estaba en vías de agotamiento a favor de planteamientos más cercanos a la coyuntura social del momento.

Según referencias indirectas, se sabe que Amero realizó otros films experimentales. De algunos quedan constancia, como en esta reseña de la exposición individual colgada, recién llegado a su país, en la Galería de Arte Moderno de México:

11 DIERS, *op. cit.*, 1963, p. 28; *op. cit.*, 1964, p. 34.

12 *Ibidem*.

13 DIMICK, S., «Emilio Amero. *Mexican Art Has Lost Its Roots*», en J. OLES, *El cine ausente de Emilio Amero*, 2002, p. 97.

14 RIVAS MERCADO, A., *Correspondencia*, ed. de Fabienne BRADU, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, p. 247.

Amero ha trabajado largo tiempo en cuestiones de cinematógrafo, creando, dirigiendo y haciendo él mismo sus películas en cuya actividad le conocemos aciertos felicísimos como aquél de su corta cinta hecha en colaboración con el escritor Gilberto Owen. A veces se nos antoja el retrato del gran poeta García Lorca, una visión de Gance o de Alberto Cavalcanti.¹⁵

Vistas fragmentarias, imágenes multiplicadas o variación de ángulos son algunas técnicas empleadas por el mencionado Cavalcanti en su medimetroraje *Nada más que las horas* (*Rien que les heures*, 1926).¹⁶ En la pieza lorquiana, recursos ópticos como la superposición se trasvasan indistintamente de la foto al cine y, por qué no, al texto literario. De ahí la audacia de *Viaje a la luna*.

Un elogioso texto de Carlos Mérida —artista vinculado a la escuela muralista— para el catálogo de la citada exposición *25 nuevas fotografías*, de diciembre de 1932, da cuenta de otros proyectos:

Los intentos cinematográficos de Emilio Amero, así como realizaciones fotográficas, alcanzan ya los planos de las imágenes puras, de las emociones plásticas en las cuales el motivo, el tema, el ritmo, está concretado en un círculo de equivalencias visuales que obedecen a normas compositivas absolutamente tradicionales. Es así cómo Amero —que ha llevado su inquietud de la pintura hasta la litografía pasando por el cinema— ha logrado aciertos tan dinámicos y tan sutiles como esa pequeña cinta que lleva el atrayente nombre de 3-3-3. Las cosas más sencillas, los elementos más prosaicos y disímbolos tramados en series sucesivas y que sin aparente ilación, conservan equilibrios perfectos, forman la base del arte de Amero.¹⁷

Mérida menciona tres ensayos cinemáticos: *Río sin tacto*, junto Gilberto Owen; 3-3-3, título alternativo al referido film, donde «logra escenas como la de los émbolos, en las cuales está eliminado todo lo que pudiera contrarrestar la gracia dinámica de estos elementos mecánicos»;¹⁸ y *Despedida*, con argumento de Federico García Lorca, que pensamos pueda tratarse de *Viaje a la luna*. En definitiva, continúa Mérida, «sus cortas cintas no son más que motivo de goces visuales, de imágenes sucesivas que alcanzan los linderos de lo poético y que actúan en el dominio del pleno superrealismo».¹⁹

15 ANÓNIMO, «Las fotografías de Emilio Amero». *Nuestra Ciudad*, 1(4), p. 19.

16 El film de Alberto Cavalcanti formó parte del programa de películas que Luis Buñuel organizara para la Sociedad de Cursos y Conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 21 de mayo de 1927 bajo el título «Cinematógrafo: algunos ejemplos de sus modernas tendencias».

17 MÉRIDA, C., «Fotografía y cinematógrafo», en *Amero. 25 nuevas fotografías*, México, 1932, p. 2.

18 *Ibidem*, p. 4.

19 *Ibidem*, p. 3

Pequeños films plásticos

En cuanto al guion cinematográfico *El río sin tacto* (1928) de Gilberto Owen, el proceso de creación sería similar a *Viaje a la luna*, aunque ambos no dejan de ser esbozos de guion. Se desprende del manuscrito que *Río* estaba en una fase más avanzada de planificación que *Viaje*, a tenor de las anotaciones autógrafas de Amero hechas en el manuscrito de Owen.²⁰ En carta del poeta mexicano a Xavier Villaurrutia (28 julio 1928) comenta: «Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante».²¹

El guion de *Río sin tacto* se publica en *Contemporáneos* en su versión literaria, con una suerte de presentación del propio autor, en la que alude de pasada al proyecto de filmación: «Se adivinaba, inminente, inevitable, la invención del cinematógrafo. Y para ayudar a ello [Owen] escribió un argumento, que después Amero dejó en las primeras escenas».²² Guillermo Sheridan, en un ensayo algo arriesgado, llega a defender que «García Lorca se ofreció a redactar una versión nueva del guion, o a modificar la de Owen» (Sheridan, 1998: 18), pero resulta un tanto aventurado hablar de una continuidad de *Viaje* con respecto a *Río*.

Con todo, hay afinidades temáticas y formales entre ambos guiones. En efecto, la estructura externa responde al mismo esquema. Mientras *Río* está desglosado en 23 escenas —así denominadas en el texto—, *Viaje* está compuesto de 71 cuadros²³. Ambas piezas comparten motivos que se convertirán en los términos de la metáfora. Así, mientras en los cuadros 15 y 16 de *Viaje*: «Cada letra de Socorro, Socorro se disuelve en la huella de un pie / y cada huella de pie en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco», en la escena II de *Río*: «Su huella es un ocho imperfecto». Otras tantas imágenes se entrecruzan en ambos argumentos: la luna —el «Hombre de la luna» protagoniza *Río*, y la luna da título a la pieza lorquiana—; los números —el cero y el ocho en *Río*; el trece y el veintidós en *Viaje*—; «los guantes de goma» en 68 de *Viaje* y la «mano enguantada» en 16 de *Río*; el «sexo de mujer» (cuadro 5) y el «órgano sexual erecto» (escena 19). Asimismo, ambos utilizan el

20 PHELAN, A. L., *El Río Sin Tacto. The Story of the 1928 Emilio Amero-Gilberto Owen Collaboration*, Norman, Quail Creek Editions, 2008, pp. 78-101.

21 OWEN, G., *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 260.

22 *Ibidem*, p. 104.

23 Respetamos la numeración original del manuscrito, depositado en la Biblioteca Nacional de España, así como la terminología empleada por el poeta cuando en el segmento 21 del guion apunta: «Todos estos cuadros rápidos y bien ritmados» (García Lorca, 1929).

vocablo ascensor/elevador como elemento mecánico que se funde con el elemento orgánico: «un ascensor donde un negrito vomita» (cuadro 55), frente a «Vista de los rostros que caen, en el elevador, todos sin ojos» (escena 23).

El motivo de la ciudad está presente en ambos escenarios. Mientras que en *Río* «Aparece una carta topográfica de Manhattan» (escena 19), en *Viaje* se muestra una «Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac» (cuadro 7). De hecho, Amero destaca en la entrevista con Richard Diers su carácter urbano: «La película era completamente plástica, completamente visual y en ella Lorca trataba de describir aspectos de la vida de Nueva York como él la veía».²⁴

En el plano formal se dan concomitancias entre ambos textos, tal vez debidas a la supervisión de Amero, o tal vez a la necesidad poética de los autores de transformar cada verso en un plano, enlazados todos por fundidos o por corte directo. En el escenario lorquiano se advierten tres recursos técnicos: dobles y triples exposiciones; fundidos encadenados —es recurrente que determinada imagen «se disuelve sobre»—; y travellings, como en el cuadro 6: «Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final». En el caso de *Río*, se limita a emplear la panorámica —«se hace girar la cámara» (cuadros 14 y 15)—, aunque bien es cierto que la complejidad visual de algunas escenas debía solucionarse no tanto en el rodaje como en el laboratorio.

Esto nos lleva al empleo del dibujo animado y, en concreto, a lo que Eisenstein denominaba «plasmática», la capacidad de la animación para alterar la forma primigenia de los objetos y los cuerpos.²⁵ La animación concede al dibujo la libertad de que los motivos adopten cualquier aspecto; una versatilidad que no es posible alcanzar con la cámara fotográfica. El argumento de *Río* es una continua metamorfosis provocada por el juego de las olas del mar. De este modo, algunas escenas parecen precisar de la animación, como esta en la cual las olas forman figuras en la arena, y que van transformándose en otras: «Escena 3. Quedan dos ojos por hue-lla, que van acentuándose. Una ola pone de pie la cifra 88, y hace que sus contornos opuestos se unan haciendo una sola línea 88. La mitad superior, a otra ola, se separa de la inferior, de manera que forman dos corazones».²⁶

En *Viaje a la luna* hay diferentes escenas que recurren al dibujo animado. En el cuadro primero se ve una «cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge

24 DIERS, *op. cit.*, p. 1963, p. 29; *op. cit.*, 1964, p. 35.

25 EISENSTEIN, S. M., *Eisenstein on Disney*, ed. de Jay LEYDA, Londres, Methuen, 1988, p. 21.

26 PHELAN, *op. cit.*, 2008, p. 82

un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas». En el cuadro 18 «aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos», que remite al poema «Paisaje de la multitud que vomita». En el cuadro 36 figura una «doble exposición de barrotes que pasan sobre mi dibujo Muerte de Santa Radegunda». De este último dibujo hay dos versiones. En la primera —fechada en Nueva York, 1929— la santa vomita sangre en un barreño; en la segunda —conservada en la Morgan Library— la mujer expulsa sangre por la vagina. Como último ejemplo, aparece una «cabeza boca abajo de ella con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve» (cuadro 40).

Las venas y las líneas filamentosas forman parte de la iconografía lorquiana; líneas finas y temblorosas que recuerdan las conexiones neuronales dibujadas por el histólogo Santiago Ramón y Cajal.²⁷ Por esta razón, en *Viaje* aparece repetidamente el personaje de El hombre de las venas, el cual se presenta como un modelo anatómico que cobra vida.²⁸ Habría que considerar aquí la obra dibujística en Lorca, que no es sino una prolongación visual de su poesía, y que se extiende al guion de cine. Retomando el testimonio recogido por Richard Diers, Amero habla del método de trabajo: «Aunque dejó la mayoría de las escenas para que yo las visualizara, es cierto que hizo algunos dibujos para mostrar cómo habría que filmar algunas de las escenas más difíciles».²⁹

Lorca y Owen posiblemente se conocieron en Nueva York, y no hay duda que tanto uno como otro estaban al tanto de los escenarios que cada cual preparaba con Emilio Amero. Pero la influencia mutua entre ambas piezas únicamente podía proceder del artista mexicano, quien no solo alentó la escritura de ambos guiones, sino que también comenzó a rodarlos. Hay incluso una coincidencia genética entre *Río* y *Viaje*, que quizá ayude a reforzar las similitudes estilísticas. Descubiertos los dos guiones en el mismo cajón del domicilio familiar de Amero en 1989,³⁰ se observa que fueron escritos sobre el mismo papel pautado, procedente de una pequeña agenda con anillas (fig. 2). Este detalle —llamémosle paleográfico— demuestra que *Río* y *Viaje* se realizaron en el estudio de Amero con una libreta de su propiedad. Ciertamente, no se sostiene aquí la influencia mutua entre Owen y Lorca, sino la influencia que ejerció un realizador experimental en la consecución

27 HERNÁNDEZ, M. (ed.), *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 112.

28 CAVANAUGH, C. J., «Reading Lorca through the Microscope». *Hispania*, 86(2), 2003, pp. 191, 199.

29 DIERS, *op. cit.*, 1963, p. 28; *op. cit.*, 1964, p. 34.

30 PHELAN, *op. cit.*, 2008, pp. 54-55.

de dos tratamientos cinematográficos debidos a dos poetas, y unidos los tres por el nexo común de la modernidad.

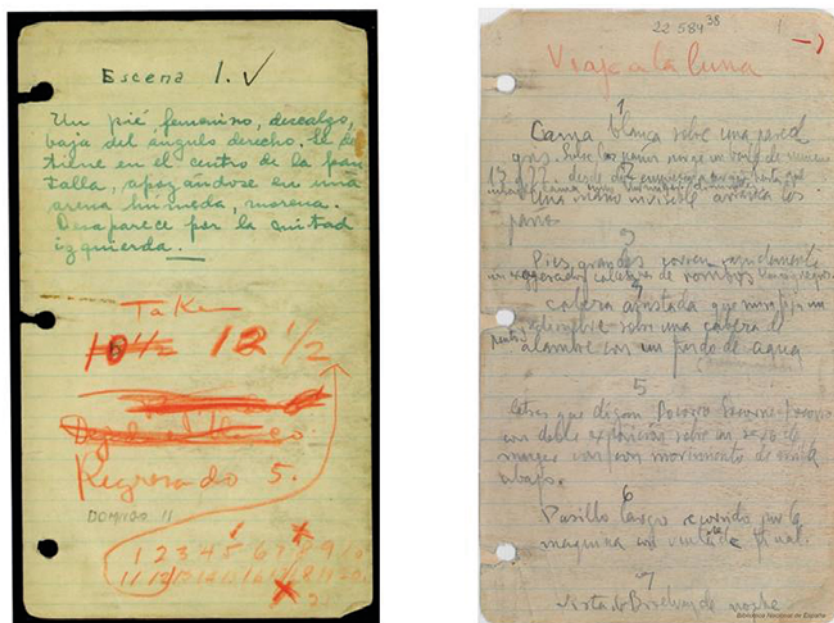


Figura 2. Primera página autógrafa de los guiones de Gilberto Owen, *El río sin tacto* y Federico García Lorca, *Viaje a la luna*. Fuente: Phelan, 2008, p. 79; Biblioteca Nacional de España.

¿Hasta dónde alcanzó la conexión mexicana de *Viaje a la luna*? De regreso a su país, y hacia 1931, Amero quiso volver al cine y retomar el proyecto lorquiano, mas el rodaje quedó truncado, seguramente por dificultades de producción. Reunió a un pequeño equipo de amigos y colegas, entre los que se contaban los escultores Federico Canessi, Carlos Mérida y Federico Marín. Únicamente se han conservado tres fotografías de rodaje, tomadas en la casa de Canessi y debidas a Lola Álvarez Bravo (figs. 3-5). En ellas se aprecian hojas de papel, impresas con los números 13 y 22, esparcidas por el decorado; motivos estos que corresponden al plano inicial de *Viaje*. Los negativos de gran formato se hallan depositados en el archivo Lola Álvarez Bravo del Center for Creative Photography, en la Universidad de Arizona, Tucson. Fueron rescatados por James Oles,³¹ siendo inédita

31 OLES, J., «El cine ausente de Emilio Amero», *Luna Córnea*, n. 24, 2002, pp. 92, 94, 95.

hasta ese momento la foto tercera, en la que se aprecia un zapato femenino y otro masculino a los pies de la cama, junto a los papeles con números impresos (fig. 5). Las dos primeras se hicieron públicas en la revista *Windmill*,³² cedidas en su día por Amero. El texto mecanografiado en el reverso de una de las fotos aporta datos valiosos: «Pequeños films plásticos. Director: E. Amero, presenta su primera producción *Viaje a la luna*, argumento de Federico García Lorca, con escenarios de Federico Canessi, máscaras y vestuario de Carlos Mérida y fotografía de Manuel Álvarez Bravo».³³



Figura 3. Lola Álvarez Bravo. Equipo de rodaje de *Viaje a la luna* (ca. 1931). Amero, detrás de la cámara con boina. Fuente: Oles, 2002, p. 92.

32 DIERS, *op. cit.*, 1963, pp. 32, 38.

33 PHELAN, *op. cit.* 2008, p. 37.

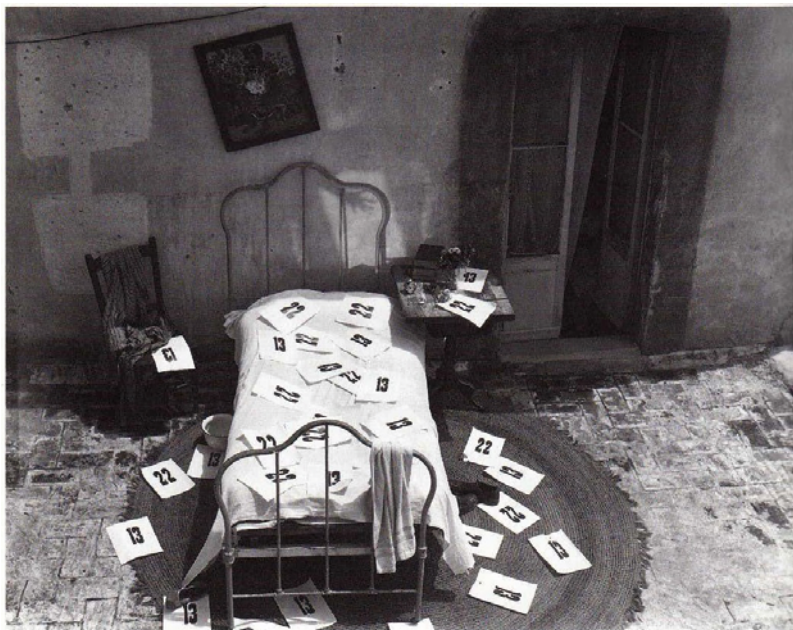


Figura 4. Lola Álvarez Bravo. *Viaje a la luna* (ca. 1931). Fuente: Oles, 2002, p. 94.



Figura 5. Lola Álvarez Bravo, *Viaje a la luna* (ca. 1931). Fuente: Oles, 2002, p. 95.

Focos de influencia

Se indagará a continuación en el origen de *Viaje a la luna* a partir de dos focos de influencia: la ópera prima de Buñuel y la vanguardia mexicana en su acercamiento al cine. El primer foco se centra en la gestación y realización —entre enero y abril de 1929— de *Un perro andaluz*, cuyo caldo de cultivo Lorca conocía sobradamente, al deberse su autoría a Luis Buñuel y Salvador Dalí; componentes de una generación cuya fuerza creativa atravesaba la poesía, la pintura y el cine. Amero cuenta que Lorca «le habló acerca de las películas que se estaban produciendo en España, cosas como *Un chien andalou*, el film surrealista que Salvador Dalí había hecho».³⁴ Y aun sin que poeta y cineasta conocieran de primera mano la obra que el otro estaba perfeccionando durante ese prolífico año, las convergencias son patentes. Basta con acudir a los versos de «New York (Oficina y denuncia)» para entresacar coincidencias con el cortometraje surrealista: «Más vale sollozar afilando la navaja / o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías».³⁵

Se da la circunstancia de que *Un chien andalou* se estrena en París el 6 de junio y, solo cinco días después, Lorca hace escala en dicha ciudad con rumbo a Nueva York. Todo apunta a que Lorca no había visto la película cuando acomete el guion, aunque tampoco parece una casualidad que en el segmento 43 de *Viaje* se lea: «Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla», una posible remisión al prólogo de *Un perro andaluz*. En esta secuencia se establecen las asociaciones metafóricas entre luna/ojo y nube/navaja:

El hombre mira a través de los cristales y ve... Una nube veloz avanza hacia la luna llena. Luego, la cabeza de una joven con los ojos muy abiertos. Hacia uno de los ojos avanza la hoja de una navaja. La veloz nube pasa ahora por delante de la luna. La hoja de la navaja atraviesa el ojo de la joven y lo secciona.³⁶

Sin embargo, Lorca tenía acceso a las imágenes y reseñas aparecidas en la prensa cultural, así como a los guiones publicados ese mismo año en revistas francesas (*La Revue du cinéma* y *La Révolution surréaliste*). Por su lado, Dalí conocía de soslayo «la pequeña película que he hecho con un poeta negro de New York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas», según se desprende de una carta que Lorca escribe

34 DIERS, *op. cit.*, 1963, p. 28; *op. cit.*, 1964, p. 34.

35 GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York*, México, Séneca, 1940, p. 114.

36 BUÑUEL, L. y DALÍ, S., «Un chien andalou», *La Révolution surréaliste*, n. 12, 15 diciembre 1929, p. 34.

al pintor desde Granada en el verano de 1930.³⁷ Buñuel, en cambio, ignoraba la existencia del guion lorquiano hasta 1973, cuando se lo comunica el crítico José Francisco Aranda.³⁸

El segundo foco procedía de la actividad fílmica de la vanguardia mexicana, muy ligada a la literatura, la plástica y la fotografía durante las décadas de los veinte y treinta. Emilio Amero será un integrante del grupo de fotógrafos vinculado al medio a través de la denominada cinefotografía. Esta supuso un punto de unión entre la renovación fotográfica y la producción de películas en México; nexos a su vez imbuido de la modernidad visual que estaba avanzando la plástica nacionalista, centrada en el indigenismo y en la valoración de lo propio.

Agustín Jiménez, uno de los mayores exponentes del movimiento fotográfico en México, será director de fotografía en films de ficción y documentales como *Irrigación en México* (1935). Preguntado en una entrevista de 1936 sobre cuáles eran en su opinión las mejores películas que había producido el cine nacional, mencionaba *Redes*, porque «se puede estimar el sabor netamente mexicano que puede darnos una personalidad propia».³⁹ En esta «película de ambición estética nacional» —según rezaba un anuncio promocional— había participado Paul Strand como director de fotografía y Fred Zinnemann como ayudante de dirección. Un tercer título que destaca en la entrevista es el documental *Humanidad* (Adolfo Best Maugard, 1934), con fotografía del propio Jiménez. «Cosas muy bellas, captadas todas de la colectividad»,⁴⁰ afirmaba un cronista sobre este film del que tan solo se conserva un fragmento. Igualmente, en unas cuartillas entusiastas de 1939, el muralista Diego Rivera definía *Humanidad* como la mejor película producida en su país, al resaltar las «riquezas naturales cinematográficas de México».⁴¹ Otro fotógrafo clave en esta tendencia fotocinematográfica es Manuel Álvarez Bravo, quien rodara el cortometraje *Disparos en el istmo* (1934) con la cámara que había comprado al operador soviético Eduard Tisse y los rollos de película proporcionados por Carlos Chávez. De este cortometraje sin localizar se sabe que, aun sin perder el trasfondo político, tenía una factura experimental.

37 GARCÍA LORCA, *op. cit.*, 1997, p. 693.

38 ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 102.

39 CARDOZA Y ARAGÓN, L., «Todo en la pantalla». *Todo. Semanario Enciclopédico*, n. 3 (1928), s.p.

40 ANÓNIMO, «La evolución de la cinematografía mexicana: *Humanidad*», *Revista de Revistas: El Semanario Nacional*, 25(1329), 1935, p. 108.

41 RIVERA, D., «Sobre *Humanidad*», en A. REYES, M. L. GUZMÁN y F. DE ONÍS. *Frente a la pantalla*. México, UNAM, 1963, p. 110.

Un hecho que va a provocar un revulsivo entre los artistas mexicanos es el viaje de catorce meses que Sergei Eisenstein emprende por México, entre diciembre de 1930 y enero 1932, con el fin de rodar el malogrado *¡Que viva México!*, film en los que intervienen como asistentes en diferentes etapas de rodaje Álvarez Bravo, Agustín Jiménez o el propio Amero. Influido por la plástica nacionalista, Eisenstein de hecho va a asumir el film como un gran mural cinematográfico. En efecto, en el ensayo «Prometeo» (1935), dedicado a su admirado pintor José Clemente Orozco, afirma: «Dentro de mi cinematografía ¡también nosotros trabajamos sobre una pared!». ⁴² La revista *Contemporáneos* se hará eco de la estadía del realizador con la traducción de «Principios de la forma fílmica», seguido de fotografías de localizaciones y escenas durante el rodaje en México. ⁴³

A esto hay que sumar la fundación en 1931 del Cineclub Mexicano, inspirado entre otros en el Cineclub Español de Ernesto Giménez Caballero, y cuyo comité ejecutivo aglutinó a buena parte de los artistas, fotógrafos y escritores de la vanguardia mexicana —Amero figura como director técnico—. Los estatutos, publicados en *Contemporáneos* y ampliados en la revista *Experimental Cinema*, reflejan lo ambicioso del proyecto: el cineclub tiene el cometido primordial de «darle al Cine la extensión que merece como formidable vehículo de cultura». ⁴⁴

La estancia del equipo soviético en México también tuvo repercusión en los círculos más avanzados de la vida cultural española. Giménez Caballero, representante en el primer Congreso Internacional de Cine Independiente de La Sarraz, conoció a Eisenstein en septiembre de 1929 y envió desde Suiza una crónica sobre el rodaje de una película inacabada en la que intervenían los congresistas: «Triunfo del cinema independiente y vejamen del comercial». ⁴⁵ Desde las páginas de *La Gaceta Literaria* —revista de referencia para la generación poética del 27— Agustín Aragón Leyva califica *¡Que viva México!* de «poema cineplástico», ⁴⁶ mientras que en un artículo en *Nuestro Cinema* termina por afirmar que «Eisenstein nos ha robado toda la belleza del país», ⁴⁷ en el sentido de haber estilizado la identidad

42 EISENSTEIN, S. M., «Prometeo (La experiencia)», *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1982, p. 212.

43 EISENSTEIN, S. M., «Principios de la nueva forma fílmica», *Contemporáneos*, n. 36, 1931 (mayo), pp. 116-135.

44 ANÓNIMO [A. ARAGÓN LEYVA], «Fundación del Cine-Club», *Contemporáneos*, 36, mayo 1931, p. 188.

45 GIMÉNEZ CABALLERO, E., «Eisenstein gira un film y cuenta su vida», *El Sol*, 1929 (6 de octubre), p. 8.

46 ARAGÓN LEYVA, A., «Eisenstein en México», *La Gaceta Literaria*, 101-102, 15 marzo 1931, p. 9.

47 ARAGÓN LEYVA, A., «El cinema soviético. Un film de Eisenstein sobre Méjico», *Nuestro Cinema*, n. 7, 1932, p. 210.

nacional a través de las imágenes captadas de sus habitantes y lugares; una suerte de codificación visual de la geografía humana de México. La revista izquierdista *Octubre* se hizo eco del proyecto con reproducciones fotográficas del film, que «el capitalismo americano ha intervenido, destrozando una de las mejores producciones cinematográficas del mundo».⁴⁸

La escasa distribución del cine soviético en la España de los años treinta —proyecciones en el Estudio Proa-Filmófono— va a tener buena acogida entre ciertos autores de la vanguardia. Baste el caso de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), que no se estrena hasta noviembre de 1930 en el Studio Cinaes de Barcelona y en la vigésima sesión del Cineclub Español, en mayo de 1931. Autores como Rafael Alberti, Francisco Ayala, Corpus Barga o Antonio Marichalar dedicarán a Eisenstein elogiosos comentarios. Lorca no será una excepción y hará unas declaraciones sobre la película al semanario barcelonés *L'Hora*:

El cine puede hacer mover ante el espectador ejércitos imponentes de trabajadores. Mire el cine ruso. Ha hecho cosas inmensas. *El acorazado Potemkin* es fantástico. Hay otros films de gran importancia que demuestran lo mismo. Considero el cine soviético como un valor específico, único, dentro de mi concepción del teatro. *El Potemkin* es enorme, enorme. Hay una sensibilidad en cada uno de los cuadros que emociona, que da miedo, que llega a dominar al espectador de una manera insospechada. Es un grito de rebeldía, de angustia, de sentimientos que sublevar. El director demuestra una capacidad de asimilación fantástica. Todos los movimientos de los actores principales llegan al extremo de mayor perfección. El público que ve el *Potemkin* siente una sensación tan brutal que no podrá olvidarla jamás [...] el espacio es casi ilimitado en el cine [...] Teatro y cine han de complementarse, haciendo el trabajo adecuado cada uno de ellos.⁴⁹

El cine de masas, donde el héroe colectivo se impone sobre el individuo, despierta el interés del dramaturgo. No es de extrañar que en una encuesta para *Nuestro Cinema* Lorca respondiera que la cinematografía soviética debe tomarse como modelo, tanto en técnica como en contenido.⁵⁰

48 ANÓNIMO [A. ARAGÓN LEYVA]. «Bulletin No. 1 of the Mexican Cinema», *Experimental Cinema*, n. 4, 1933, p. 34.

49 GARCÍA LORCA, F., «Federico García Lorca parla per als obrers catalans». *L'Hora. Setmanari d'Avançada*, n. 52, 27 septiembre 1935, p. 4.

50 GARCÍA LORCA, F., «Segunda encuesta de *Nuestro Cinema*. Convocatoria y cuestionario», *Nuestro Cinema*, n. 17, agosto 1935, p. 67.

Coda

Es difícil encontrar un movimiento en la vanguardia de entreguerras que no tuviera una mayor o menor vinculación con el «cine por otros medios» (Pavle Levi), ya fuera a través de piezas plásticas, escenarios, guiones gráficos o textos teóricos. Así el estridentismo, movimiento vernáculo de la vanguardia mexicana de los años veinte, tampoco escapó a las técnicas fragmentarias en poesía y prosa, o a la fascinación por Charles Chaplin, «angular, representativo y democrático», según se lee en el *Manifiesto estridentista* de 1923. Los intercambios no solo se produjeron entre diferentes medios expresivos sino también entre diferentes países, de tal manera que la internacionalización de la vanguardia trazó un triángulo entre México, Estados Unidos y Europa que no dejaba de alimentarse mutuamente, y del que hay numerosas muestras: los muralistas Orozco, Rivera o Siqueiros en Norteamérica; los fotógrafos Weston, Modotti y Strand en México, al igual que el escritor Hart Crane, a quien Lorca pudo conocer en Nueva York vía Ángel Flores; ¡*Qué viva México!*!, de Eisenstein; o Antonin Artaud en el país de los tarahumaras.

Federico García Lorca nunca desembarcó en México, aunque hay noticia de una invitación por parte del Instituto Hispano Mexicano de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de México, en abril de 1936. En el verano de ese año preparaba el viaje a Ciudad de México con el propósito de dictar algunas conferencias y seguir las funciones de sus obras, interpretadas por la compañía de Margarita Xirgu, mas los acontecimientos que precipitaron el comienzo de la Guerra Civil le hicieron desistir. Hay que tener presente también que fue en México donde recaló el manuscrito original —junto con los dibujos— de *Poeta en Nueva York*, entregado en 1946 por José Bergamín a Jesús Ussía, benefactor de la editorial Séneca, publicadora esta última del poemario. Pese a ello, Lorca mantuvo relación con figuras de la cultura mexicana como Alfonso Reyes, Salvador Novo, el entonces jovencísimo actor Emilio Fernández —que conoció al poeta en Nueva York en alguna de las reuniones entre latinos—, o los mencionados Amero y Rivas Mercado.

Emilio Amero ejerció el suficiente influjo sobre el poeta para animarle a escribir *Viaje a la luna*, escenario que engrosará el llamado «cine invisible», y que forma parte de la espléndida antología reunida por Christian Janicot.⁵¹ En la presentación, la hispanista Marie Laffranque, quien preparó la primera edición crítica

51 JANICOT, C., *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans du cinéma*, París, Jean-Michel Place/Arte Éditions, 1995, pp. 273-277.

del guion en 1980, señala: «Esta penetración del cine en los escritos literarios y en obras teatrales importantes revela hasta qué punto Lorca experimentó y asimiló su influencia».⁵² Un cine invisible y mudo que responde a un periodo fascinante de la creación poética en todas sus manifestaciones.

⁵² *Ibidem*, p. 272.

L'Avenue, la Kasbah, un ciné-roman. La cinéécriture entre réalité et fiction

Dorsaf Keraani¹

Université Tunis-El Manar

RÉSUMÉ : Dans une double visée, cinématographique et narrative, la trame événementielle du roman *L'Avenue, la Kasbah*, s'articule autour de faits réels axés principalement sur l'événement de la « révolution ». Sur fond d'une histoire fictive entre deux protagonistes, servant d'alibi pour raconter les épisodes de l'événement déclencheur d'un avant et après « images-temps », la narration mémorielle et testimoniale du récit se développe dans une optique intermédiatique. L'interférence de deux médiums, le ciné-visuel (littérisé) et le romanesque, laisse libre cours à la corrélation d'un regard externe et d'une voix omnisciente, pris dans l'étau de la distanciation et de la proximité, pour rendre compte de données historiques et effectives narrativisées à travers une esthétique ciné-romanesque.

Mots-clés : cinéma ; roman ; intermédiatique ; réalité ; fiction ; mémoire.

RESUMEN: Con una doble vocación, cinematográfica y narrativa, la trama cronológica de la novela *L'Avenue, la Kasbah* se estructura en torno a hechos reales centrados principalmente en el acontecimiento de la "revolución". Sobre el telón de fondo de una historia ficticia entre dos protagonistas, que sirve de coartada para relatar los episodios del acontecimiento desencadenante de un antes y un después en las "imágenes-tiempo", se desarrolla la narración memorial y testimonial de la historia desde una perspectiva intermediática. La interferencia de dos medios, el cine-visual (literarizado) y la novela, da rienda suelta a la correlación de una mirada externa y una voz omnisciente, atenuada por el distanciamiento y la proximidad, para dar cuenta de datos históricos y efectivos narrativizados a través de una estética de cine-novela.

Palabras clave: cine; novela; intermediático; realidad; ficción; memoria.

ABSTRACT: In a dual cinematic and narrative aim, the event-driven plot of the novel *L'Avenue, la Kasbah*, is structured around real facts focused mainly on the event of the "revolution". Against the backdrop of a fictional story between two protagonists, serving as an alibi to recount the episodes of the event triggering a before and after "time-images", the memorial and testimonial narration of the story develops in an intermedia perspective. The interference of two mediums, the cine-visual (literarized) and the novel, gives free rein to the correlation of an external gaze and an omniscient voice, caught in between distance and proximity, to account for historical and actual data narrativized through a cine-novel aesthetic.

Keywords: cinema; novel; intermedia; reality; fiction; memory.

¹ Dirección de contacto: dkeraani@yahoo.fr

Introduction

Le roman a toujours relevé des textes narratifs dont les traits définitoires s'assouplissent et se modifient en fonction de trois facteurs qui déterminent ses structures et finalités, à savoir le contexte spatio-temporel, l'auteur et le mode de narration. Par contexte spatio-temporel, nous entendons l'époque et les circonstances socio-politiques, historiques et culturelles, auxquelles s'adjoint aujourd'hui la médiasphère qui implique l'interaction de plusieurs médias produisant de nouveaux sens que revêtent des formes littéraires et artistiques débridées et libérées des codes usuels. La mise en forme anticonformiste de faits réels remodelés et subjectivisés par l'écrivain, ressort d'une vision avant-gardiste² qui se conçoit à l'intérieur de son cadre temporel et sociétal qui lui accorde validité et visibilité. Une telle rénovation formelle trouve bel et bien son expression dans *L'Avenue, la Kasbah*, un roman que l'on peut qualifier de ciné-romanesque tant qu'il donne à repenser la relation intermédiatique composée de deux médiums différents : le romanesque, donc le littéraire, et le cinématographique, avec son versant visuel. Ce ciné-roman qui rompt avec certaines dualités (nouveau/ancien, préétabli/inhabituel), se situe dans la catégorie des récits cherchant à créer un autre rapport possible et réalisable sur les plans narratif et générique, indépendamment des forces contradictoires à l'œuvre entre matériau et conception. Techniquement et thématiquement parlant, ce récit constitue une double forme de transition entre, d'une part, les genres littéraires et les médias utilisés et, d'autre part, entre deux périodes sociales évoquées dans le roman, celles de l'avant et l'après « révolution »³ tunisienne qui a eu lieu en 2011. Du point de vue de son contenu narratif, le récit correspond à un moment charnière dans l'histoire contemporaine de la Tunisie. Les changements sociaux qui ont émergé à ce moment-là ont mobilisé de la part de l'auteur la quête d'une nouvelle stratégie scripturaire, assortie d'un souffle émancipateur qui va de pair avec l'esprit de cette période que le récit reflète. L'espace textuel se voit ainsi investi par les

2 Il est opportun de préciser que le terme « avant-garde » employé ici est à entendre au sens d'un geste créateur propre à une œuvre littéraire ou artistique représentant une nouveauté autant sur le plan technique que sur celui des idées qui ont présidé à ce renouveau. Au fil du temps, la définition de ce mot a acquis plusieurs significations et s'est vue déplacée du sens littéral et "historique" vers un sens figuré et symbolique que l'écrivain juif tunisien, Gilbert Naccache, vise dans sa préface du roman. Le sens désigné par ce terme dans cette contribution renvoie à celui-ci : « à l'avant-garde de : devant, à la pointe de. Être à l'avant-garde du progrès. D'avant-garde : qui joue ou prétend jouer un rôle de précurseur, par ses audaces. Littérature d'avant-garde », REY, A., *Dictionnaire, Le Robert d'aujourd'hui*, Paris, Le Robert, 1991, p. 74. Dans cet article, les expressions et les mots traduits de l'arabe dialectal tunisien vers le français sont les nôtres.

3 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, Tunis, Éditions Chema, 2019, p. 83.

impératifs de l'espace social, sachant que neuf ans séparent l'événement principal relaté (« la révolution ») de la parution du roman en 2019, qui met en avant l'aspiration à une vie meilleure en « réintrodui[sant] l'amour, le possible et l'improbable, avec la poésie qui remplit le cœur de ceux qui se battent pour changer la vie »,⁴ selon les mots de l'écrivain tunisien Gilbert Naccache, préfacier du roman. À la croisée du présent et du passé, de l'instabilité des faits et des images, de la plasticité du cinéma et du potentiel codifié de la littérature, naît une forme hybride et transactionnelle de la prose narrative. Celle-ci se doit être considérée dans la polysémie de ses valences inédites et de ses sous-catégories génériques allant du texte scénaristique aux récits novellisés et aux fictions ciné-romanesques, en passant par le texte intermédial et la réalité *littérisée*. S'abolissent ainsi les frontières esthétiques du texte romanesque traditionnel sous l'impulsion de la quête d'une nouvelle mouture littéraire à l'image des nouveaux discours sociaux reflétant les mutations qui ont eu lieu, avec leurs haut et bas, bouleversements et espoirs. Au prisme de la *period eye* et de la *filmic writing*, il s'agit dans cet article d'examiner en quoi consiste le geste expérimental de la création ciné-romanesque auquel s'est adonné Daniel Soil dans *L'Avenue, la Kasbah*, à travers le recours à l'intermédialité et les techniques filmiques. Avant d'y procéder, il convient de présenter le roman, pour situer les faits narrés dans leur contexte temporel et diégétique.

Présentation de *L'Avenue, la Kasbah*

Entre réalité et fiction, le roman *L'Avenue, la Kasbah*, de Daniel Soil, se trame autour d'un événement historique sur fond d'une histoire d'amour, ayant pour cadre spatio-temporel la Tunisie post-« Quatorze janvier 2011 ».⁵ Date fatidique dans l'Histoire de ce pays qui a connu « un geste synchronisé, franc, insoumis »⁶ à propos duquel divergent les appellations : Révolution, Soulèvement, Insurrection, Révolte, ... Quelle que soit l'appellation de ce tournant, il a servi d'assise événementielle pour D. Soil afin d'écrire un récit sous l'égide d'un regard externe, ayant suivi de près ce qui s'est passé, puisque l'auteur y a été durant huit ans. Dans *L'Avenue, la Kasbah*, divisé en huit parties, le lecteur découvre une sorte d'accréditation référentielle, accompagnée d'une portée symbolique que représentent des lieux emblématiques, particulièrement la médina de Tunis, lieu des premiers « sit-in ».⁷ Outre la symbolique des

⁴ *Ibidem*, p. 6.

⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁷ *Ibidem*, p. 132.

endroits, le choix des noms des personnages n'est pas non plus gratuit parce qu'il a des relents avec la mythologie et l'Histoire : Elie, un nom occidental, d'un jeune cinéaste belge qui a débarqué en Tunisie pour accompagner un autre cinéaste belge appelé Jean-Jacques Andrien, ayant tourné un film au sud tunisien en 1975, a rencontré une jeune fille tunisienne, Alyssa, dont le nom féminin fait penser sans doute à la reine phénicienne de Carthage, Elissa. Andrien voulait revenir sur les lieux de son ancien tournage pour rencontrer les acteurs qui l'ont aidé à filmer à l'époque. La symbolique onomastique des deux protagonistes, Elie et Alyssa, fait écho à maintes reprises, dans le roman, au couple Didon et Énée. Ainsi, l'entremêlement des mythes mentionnés dans le récit (mythes de la caverne⁸ et de Jupiter⁹), de la musique de l'opéra baroque de Didon et Énée, du cinéma et de la littérature, semble former un label narratif hybride, par lequel l'auteur ne se fixe pas pour objectif de transcrire la réalité littéralement mais de mettre en scène, par fiction interposée, des faits directement liés au réel comme si l'histoire d'amour servait d'alibi pour témoigner d'un récent pan de l'histoire effective. Témoignage qui se veut donc mémoriel par l'évocation de plusieurs péripéties réelles qui ont eu véritablement lieu, quoique la mention épitextuelle « roman », affichée à même la couverture du livre, semble à première vue, omettre ce parti pris testimonial en avançant la prédominance du fictif sur le réel. De nombreux paragraphes de longueur variée, recèlent des mots arabes appartenant au dialecte tunisien, ils ancrent le texte dans son contexte tuniso-maghrébin où, particulièrement, le lecteur tunisien s'y reconnaît facilement : (« chorba » (la soupe), « un lablabi » (un sandwich ou un casse-croûte tunisien à base de pois chiches), « El maalouf » (genre musical maghrébin), « chéchia rouge » (sorte de couvre-chef traditionnel) et l'expression « Taou'n chouffou » (on verra), etc). Elie sillonne volontairement les quatre coins de la Tunisie, les grandes villes, les villages et les divers quartiers et rues (l'Avenue où trône la statue d'Ibn Khaldoun, les librairies, la bibliothèque Centre d'Études de Carthage, El Teatro (Théâtre municipal), le « Palmarium » (un grand centre commercial au centre-ville) et bien d'autres endroits) comme s'il faisait assister le lecteur à l'élaboration inchoative d'un film dont le scénario n'est pas encore écrit en entier parce que son écriture suit les événements qui surgissent au gré des jours et mêmes des heures. Les voyages et les déambulations haletantes des deux personnages, les rencontres qu'ils ont faites et les tâches quotidiennes qu'ils se sont assignées rythment le cours du récit à l'image d'un montage filmique dont la cadence et le découpage des séquences obéissent aux mouvements de ses acteurs et au temps

8 *Ibidem*, p. 12.

9 *Ibidem*, p. 122.

qu'ils ont passé à se déplacer. Ce scénario inachevé dont parle Elie est celui d'une « Révolution » / du « Soulèvement » perçus comme une trajectoire à temporalité indéterminée. À la fin, *at the end* des séquences filmées, Elie ne manque pas de dire qu'il y a du suspens et de l'attente quant au dénouement de l'histoire à laquelle il a assisté et s'est œuvré à filmer.

L'aspect interartistique du récit

La trame narrative de *L'Avenue, la Kasbah* est bi-dimensionnelle dans la mesure où elle est à la fois enchâssée et enchâssante moyennant l'emboîtement d'un film intitulé « *Le fils d'Amr est mort !* »¹⁰ dans le roman. C'est un film partiellement novellisé à l'intérieur du récit de Soil sans pour autant qu'il soit transporté intégralement. Ce *pars pro toto* constitue le point de départ du roman qui, au fur et à mesure de la multiplication des dispositifs ciné-visuels, acquiert une partition aux résonances filmiques.

À l'évidence, la cinéphilie¹¹ de l'auteur l'a amené à résoudre une certaine tension esthétique dont les deux termes disputent son texte, à savoir l'envie d'intégrer conjointement la vivacité sonore et visuelle de l'art cinématographique et la mise en récit littéraire de faits effectifs, antérieurs et postérieurs à l'événement d'un « soulèvement » collectif. C'est sur fond d'une histoire d'amour comme au cinéma que la matière filmo-narrative donne à visualiser et à lire les épisodes d'un roman ficelé à la fois par l'événementiel tout récent et la rétrospection. Les premières pages narrativo-descriptives partent du présent pour remonter dans le passé où il est question de souvenirs, donc d'images, de voix et de paysages que les effets du temps n'ont pas effacé ou désagrégé de la mémoire. Les indications temporelles (1975 puis 2010) introduisent un temps cyclique autour du même sujet qu'est un tournage d'un film par un cinéaste belge : le premier film d'Andrien, tourné dans le village de Guer-messa, fera l'objet d'un second tournage après trente-cinq ans de sa réalisation, mais cette fois-ci avec « les acteurs de l'époque. Les retrouvailles avec Jean-Jacques Andrien peuvent être assez émouvantes »,¹² dit Elie, un jeune cinéaste belge chargé de ce second film qui serait pareil à un *making of*.

10 *Le fils d'Amr est mort !* est un film du cinéaste belge Jean-Jacques Andrien, réalisé en 1975, et tourné au Sud de la Tunisie. Ce film a remporté deux prix : Le Grand prix du Festival de Locarno et le prix André-Cavens.

11 SOIL, D., *Parcours de cinéma*, Tunis, Éditions Cérès, 2010. C'est un livre de 94 pages, dans lequel Soil réunit un ensemble de témoignages de cinéastes belges et tunisiens à propos de leurs expériences et parcours cinématographiques. Parmi, les réalisateurs qui y figurent, Jean-Jacques Andrien, le réalisateur du film évoqué dans le roman.

12 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, *op.cit.*, p. 17. Elie dit : « J'ai persuadé le cinéaste (Jean-Jacques Andrien) de

Le lien synecdochique qu'entretient le roman de Soil avec le scénario du film d'Andrien aboutit en quelque sorte à une suite d'auto-engendrement de matière filmo-romanesque, c'est-à-dire que la relation entre film et roman devient mutuelle, l'un nourrit l'autre, puis l'engendre : le film est à l'origine du roman et celui-ci prend forme via la textualisation du film. Ce pluri-engendrement de textes novellisés et de films textualisés se poursuit tout au long du roman de Daniel Soil, puisque le film d'Andrien donne suite au film d'Elie à Guermessa, ensuite à un autre film sur le « soulèvement » à Tunis : « Elie déambule caméra à l'épaule ; rien ne lui échappe. Il paraît prévoir les étapes du soulèvement, jour après jour ». ¹³ Et plus loin, Elie ajoute : « Ces jours-ci, je vis le stress du nouveau film à faire, un film sur cette Révolution. J'accumule les images ». ¹⁴ Et enfin, un film sur l'histoire d'amour entre les deux protagonistes, Elie et Alyssa : « Le film sera celui d'Elie et d'Alyssa ». ¹⁵ Cette réversibilité multiformelle et protéiforme assouplit les techniques de réalisation filmique et celles de l'écriture romanesque en prouvant la volonté de synthèse et de conciliation des matériaux employés, a priori, rebelles à l'intégration dans un champ qui ne leur appartiennent pas d'emblée et que l'usage coutumier n'admet pas. Cette hybridation générique s'insinue dans le sillon de l'avant-garde littéraire et artistique qui a révolutionné les balises établies des genres littéraires et des arts plastiques et visuels. Cet acte créatif n'est pas un objectif en soi, mais une réaction face au ressassement des manières de faire et une réponse à un besoin de changement qu'a imposé un élan révolutionnaire éprouvé par l'auteur.

Le premier film qui a déclenché l'action du roman a bénéficié de plusieurs projections dans des centres culturels et des salles de cinéma où le public présent découvre « le choix délibéré d'Andrien : étirer les scènes, prendre l'urgence à contre-pied, laisser à l'image tout le temps nécessaire pour que le spectateur puisse la déchiffrer – la défricher – à son rythme ». ¹⁶ Ainsi, le prolongement des scènes et la profusion des images montées sous le signe de la durée et du ralenti par le cinéaste, sont-ils conçus dans le but de s'attarder sur certaines situations et émotions qui laissent au lecteur le temps de « déchiffrer » les sens implicites ou remis au second degré afin que la « conscience interprétante du lecteur » ¹⁷ s'active par l'expansion

me laisser filmer ce moment-là », p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 110.

¹⁴ *Ibidem*, p. 93.

¹⁵ *Ibidem*, p. 132.

¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa, Colección Austral, 1987, p. 49.

des images cinématiques. Cet arrêt sur images semble être effectué par Soil dans son récit pour permettre au lecteur de réfléchir sur quelques-unes des images réitérées à la « une » des journaux. La lecture couplée au regard, donc à la visualité, engage le lecteur sur la voie de l'optique pour faire le lien entre la phrase écrite et l'image cinématographique telle qu'elle est simulée au sein du texte. À ce niveau-là, se pose le problème de la « narration et de la monstration », ¹⁸ car la narration littéraire quoiqu'elle use de style leste, parlant et attrayant, ne parvient pas à capter et à enregistrer l'immédiateté et la puissance d'un mouvement, d'une parole, d'un acte au moment même de son déroulement. Structurellement, le récit se constitue à partir de la technique de la mise en abyme de l'histoire du film d'Andrien, tourné au sud tunisien, depuis presque quarante ans. Cette histoire-scénario mentionnée plusieurs fois, en détail, dans le récit de Soil, avec toute sa substance matérielle, sensible à l'ouïe et à la vue, est incluse en abyme dans la trame narrative du roman, pour montrer clairement la relation intermédiatique reliant la matérialité à la médiation. Autrement dit, ce rapport intermédial assure l'assimilation du visible cinématographique par le lisible romanesque. Et pour dépasser l'opposition entre les images muettes du texte littéraire et celles mouvementées du cinéma, D.Soil donne à voir dans son récit « l'illusion substantielle » qui consiste à employer des procédés formels acoustiques et visuels afin d'optimiser la dimension sensorielle et médiatique de son écriture. Cette expérience mitoyenne du film et de la littérature se trouve expliquée et commentée dans le roman via des brefs méta-commentaires énoncés par l'écrivain ou par l'un des personnages de son texte :

– Derrière ce film, percevez-vous comme moi [Alyssa] l'inquiétude qui étreint les créateurs : le souci de bien faire, le respect espéré de ses semblables, le désir d'être reconnus ? (...). Cette inquiétude-là est universelle. Il la ressent lui-même à la perspective des images à capter quand ils seront à Guermeza.¹⁹

En parlant d'une inquiétude universelle en matière de culture chez les créateurs quelles que soient leurs origines ou œuvres de création (films, romans, musiques, peintures, photographies, etc.), l'auteur semble s'identifier aux deux cinéastes, Andrien et Elie, qui, comme lui, venant de Belgique, s'intéressent aux pays maghrébins²⁰ en y tournant des films et en s'en inspirant pour écrire des romans. Cela montre que

18 Voir GAUDREAU, A., *Du littéraire au filmique*, Montréal, Nota Bene, 2005.

19 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 44.

20 Daniel Soil a vécu aussi dans un autre pays maghrébin, le Maroc, où il s'en est inspiré pour écrire des romans.

la représentation des expériences humaines et culturelles, dans les œuvres littéraires et artistiques, dépasse les confins identitaires et territoriaux de soi :

« – Qu'un homme du blocage wallon ait choisi Guermessa n'est pas étonnant. Il y a chez Andrien un attachement fort à la terre », ²¹ affirme l'auteur. En tant que cinéphile, D. Soil partage avec les deux personnages-cinéastes la même passion pour le cinéma, si bien qu'il a intégré ce médium artistique dans son texte pour écrire, voire mémoriser certains événements réels avec leurs lieux, dates marquantes et acteurs socio-politiques. Ces événements qui ont réellement lieu, en particulier, la « révolution », a offert aux artistes l'occasion – tous domaines confondus – d'opérer un acte artistiquement transgressif en rapprochement les arts et même en les fusionnant afin de mieux saisir les grands mouvements et irrptions de l'Histoire. Le cinéma européen, notamment français, espagnol et portugais a traité cinématographiquement des révolutions au moyen des films d'auteur qui ont, pour la plupart, réservé les traits des films qualifiés de romanesques, et dans lesquels la réalité interfère parfois avec l'imagination. Le qualificatif « romanesque » ne désigne pas seulement dans ce cas les caractéristiques narratives et thématiques, mais plus encore, l'authenticité de la représentation qui se fait de la vie et de la réalité à un moment donné de l'histoire. Dès lors, le texte s'incruste dans un battement entre double ordre : le référentiel et le représentationnel, le spectatorial ²² et l'écrit ; il s'apparente même à un tissu flexible qui peut épouser la forme que l'on lui revête et que l'auteur remodèle selon ses visées grâce aux multiples types d'images stylisées dans le récit:

On perçoit que l'image serait déjà un objet second par rapport à un autre qu'elle représenterait selon certaines lois particulières (...) pour tenter d'en cerner le noyau commun et pour repérer comment notre compréhension de l'image est d'emblée conditionnée par tout un halo de significations, plus ou moins explicites, attachées au terme. (...) L'image médiatique est envahissante, omniprésente, celle que l'on critique et qui fait partie en même temps de la vie quotidienne de chacun. ²³

En effet, l'image comme médium entre l'objet observé et l'observateur conditionne l'appréhension du réel, en l'occurrence, les images télévisées (celles de la « révolution »)

21 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 44.

22 Il est à noter que le titre choisi par le romancier Gilbert Naccache à sa préface du roman « Arrêtons-nous, le spectacle en vaut la peine », n'est pas gratuit. Ce titre écrit en caractère gras est placé juste en dessous du mot « Préface », en haut de la page, indique explicitement qu'il s'agit d'un spectacle, non seulement à voir mais aussi à écrire, avec toutes ses images variant entre le visible et le lisible.

23 JOLY, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Éditions Nathan, Paris, 1993, p. 21.

dont parle Soil à la fin du troisième chapitre, et qui ont fait le tour du monde sur les écrans des télévisions. Ces images télévisées constituent entre autres une mémoire visuelle partagée par tous les téléspectateurs qui les ont regardées. Et par là même, elles mettent au défi la plume des écrivains : comment ces derniers peuvent-ils s'approprier telles images déjà vues par presque tout le monde, que ce soit dans des films documentaires ou dans des reportages journalistiques ? Et puis, à quoi sert l'écriture littéraire de ces images fortement médiatisées, y compris sur les réseaux sociaux ? La transposition scripturale de ces images télévisées peut-elle gagner en force et en précision l'effet de la caméra ou de l'appareil photo ?

À ces interrogations s'ajoute une autre, émise par Elie à sa bien-aimée : « – Et si le récit que tu vas écrire accompagnait mes images ? ».²⁴ Les deux protagonistes se partagent la tâche : Elie filme l'événement du « soulèvement » et Alyssa en fait un récit récapitulatif. Ils ont tous deux le choix entre un film documentaire et un film romanesque de type hypermédiatique.²⁵ Daniel Soil, quant à lui, a choisi un roman cinématographique qui associe les techniques du film et du texte littéraire, pour ne pas reprendre les faits d'une manière mimétique. Il les a insérés dans une charpente fictionnelle afin d'esquiver un prosaïsme d'écriture qui peut résulter de la transmission littérale de données brutes susceptibles d'engendrer une probable lassitude à la lecture d'événements rapportés tels qu'ils sont dans un roman.

La cinécriture

Dans *L'Avenue, la Kasbah*, le cinéma est hyperprésent, il n'est pas relégué à un arrière-plan structurel du fil événementiel, mais sert d'outil narratif dont sont conscients même les personnages : « Quelle imagination ! (...) Ou jouons-nous une scène de cinéma ? »²⁶ se demande Alyssa. Soil procède comme Elie, son personnage-cinéaste, qui, en « visualisant déjà les scènes qui pourraient prendre place dans le film à venir »²⁷ tend la perche à l'auteur en lui permettant d'insérer dans son texte-film les séquences qu'il a filmées : une fusion s'avère ainsi instaurée entre textualité et visualité sans cependant adopter systématiquement les procédés cinématographiques au texte.

24 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 82.

25 Le récit ou le film hypermédiatique se définit comme le résultat de la mise en place de plusieurs matériaux : images, textes écrits et sonorités. L'interconnexion de cette matière audio-visuelle et graphique aboutit aujourd'hui à un art sous-tendu par des hyperliens. Voir, par exemple, l'ouvrage de Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Paris, Éditions Verdier, 2015.

26 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 91.

27 *Ibidem*, p. 91.

Le langage cinématographique jalonnant le récit en est la preuve : (« filmer, visionner, leur synopsis », « caméra », « les scénarios », « les films d'auteur », « minutage, focale, séquence, prise, tournage, découpage », « la floraison des ciné-clubs », « les Festivals internationaux du Film », « les cinéphiles », etc). La reprise anaphorique de trois termes dans le roman, à savoir « film », « caméra » et « scénario », montre qu'ils sont les maîtres-mots d'une narration épisodique qui transpose un événement de grande proportion via des images « littérisées », compte tenu de leur nature télévisuelle.

Dans ce récit aux traits filmiques, la continuité diégétique et la kyrielle d'images à valeur tantôt analogique au réel, tantôt remémorative, se raccordent à une intrigue fictionnelle dont le but – il s'agit d'écrire un roman non sans romanesque²⁸ sur une ère de l'histoire – est de superposer des séquences-plans factuelles à un embrayage imaginaire. D'ailleurs, pour souligner le rapport entre le réel et l'imagination dans son récit, Soil renforce la dimension spéculaire par une question oratoire au début du premier chapitre : « La réalité et l'illusion, toujours aussi difficiles à démêler ? ».²⁹ Cette remarque méta-romanesque interpelle d'emblée le lecteur quant à l'importance de démêler, d'une part, le vrai de l'invraisemblable – même si les lecteurs tunisiens peuvent saisir les frontières entre la réalité et la fiction dans le récit puisqu'ils ont vécu les faits racontés – et, d'autre part, le réel de l'utopique, pour ne pas tomber dans l'illusoire et finir par être rebuté, car la réalité des événements est ouverte à toutes les possibilités et les aboutissements, qu'ils soient positifs ou négatifs. Ainsi, le roman exhibe-t-il son propre mode d'écriture en se développant à partir de l'alternance entre fiction et réalité, narration et cinéma. Ce choix esthétique oriente la cinécriture³⁰ de l'auteur qui opte pour des énoncés verbo-romanesques et des extraits visio-scénaristiques à travers l'entrelacement des dialogues, des images et des péripéties qui mettent en avance la primauté de l'action et de la mobilité dans le récit, à l'instar d'une caméra qui capte et enregistre de près et de loin plusieurs scènes, en posant de temps à autre des flashes-back nécessaires à l'articulation des faits racontés.

S'interpose de temps en temps la narration de « la vie de chacun des protagonistes, [leur] histoire au cœur de l'Histoire »,³¹ parce que ce qui importe beaucoup plus

28 L'adjectif « romanesque » désigne ici l'ensemble des procédés esthétiques et narratifs qui caractérisent et différencient un récit littéraire pétri d'événements réels et historiques par rapport à un récit strictement historique.

29 *Ibidem*, p. 12.

30 ROGER, P., (dir), *Critique, ciné littérature*, Août-septembre, n° 795-796, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 689.

31 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 6.

l'auteur est l'événement du « soulèvement » et les endroits qui s'y rattachent, en l'occurrence l'Avenue et la Kasbah, qui forment le titre du roman. Ce sont deux lieux symboliques des prémices et du déroulement de cet événement. En effet, l'événementialité fictive est réduite pour céder la place aux faits saillants, inscrits effectivement dans l'histoire du pays ; et également, pour décrire les soucis, la crainte et l'espoir de tous ceux et celles qui ont vécu cet événement. Il arrive à l'auteur de créer des courts-circuits temporels pour rappeler certains épisodes du passé et les renouer avec le présent, et de faire aussi des mises en contexte sociales et géographiques (parler, par exemple, des vestiges historiques d'une ville) en vue de présenter les lieux visités par les deux jeunes personnages au lecteur qui ne les connaît pas. De plus, court-circuiter quelques faits ou énoncés, ne peut que servir à condenser des scènes longues pour éviter une quelconque dilatation de propos et d'actions pareils à d'autres évoqués dans des chapitres précédents, puisqu'il est question, dans ces raccourcis, de décrire les manifestations de la foule qui s'exprime pacifiquement, dans différents lieux publics :

Un soleil radieux, la caméra furète parmi les terrasses bondées de part et d'autre de l'Avenue, filmant le forum permanent qui donne parole à tous ceux qui n'ont rien dit depuis des lunes, faisant une place à toute la créativité enfouie.³²

Ce regard externe qu'incarne l'auteur, tout comme celui d'Elie, s'associent à celui interne d'Alyssa, formant ensemble une focalisation intersubjective, oscillant entre observation et critique. La présence physique³³ de l'auteur et son ocularisation ne l'ont pas empêché d'avoir la lucidité qu'il faut pour parler des faits évoqués dans son roman. Son expérience immersive n'a pas altéré la transposition de l'événement (« la révolution ») tel qu'il s'est réellement passé, puisqu'il s'agit pour lui, de le représenter et non pas de le construire. L'arrangement narratif se rapporte plutôt, dans le récit, à l'agencement formel et énonciatif, lequel s'articule par un style proche de la scénarisation et de la visualisation qui l'apparentent au ciné-roman. Notons que la cinécriture adoptée par les romanciers ne date pas d'aujourd'hui ; elle a été pratiquée par des écrivains français et francophones, tels que Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras et Assia Djebar. La multiplicité des écrits à la croisée du cinéma et de la littérature montre que le ciné-roman est un texte aux contours non réguliers et définis ; il est résolument polymorphe.

32 *Ibidem*, p. 94. Ce paragraphe est mis en italiques par l'auteur car c'est le sien.

33 Sur la quatrième de couverture est indiquée la période que l'auteur a passé en Tunisie : « Daniel Soil a été (...) en Tunisie de 2008 à 2015 ».

Ce polymorphisme formel touche particulièrement le découpage des chapitres du roman en séquences, découpées à leur tour, en passages scéniques à dominante dialogique. Les nombreux dialogues entre les personnages sont introduits directement dans le texte sans verbes introducteurs de répliques, ni guillemets. Ils sont signalés uniquement par des tirets et cernés par *une voix off* qui explique, note et exprime un point de vue sur les sujets abordés par les locuteurs. Tout le récit est ponctué de prises de paroles écrites en italiques, pour se démarquer typographiquement de l'ensemble du texte fictif qui les encadre. Certes, cette voix omnisciente qui surplombe les dires et les actions des personnages, ainsi que la narration et la transposition des faits réels en les commentant et y apportant un supplément d'informations, est celle de l'auteur. L'omniprésence de l'auteur dans le récit se manifeste aussi dans la voix narrative instillée à même les propos, les apartés, les pensées intérieures et les sentiments des personnages ; elle laisse par-là supposer que la subjectivité se substitue à l'objectivité d'un regard et d'une voix envahissants qui, tantôt reproduisent impartialement certaines images avec leurs atmosphères et décors, tantôt s'impliquent par l'analyse d'autres « images-souvenirs », selon l'expression de Deleuze. Il n'en demeure pas moins clair que la coexistence de ces intériorité et extériorité médiées par le travail scénique qui fait tout entendre et visualiser, se combine à l'énonciation littéraire, pour n'en faire, en somme, qu'une seule voix et image ciné-romanesques.

Cette voix omnisciente qui parle sur un ton libre et délibéré de toute contrainte, semble focaliser l'attention du protagoniste tenant « une caméra à la main »³⁴ sur les lieux du tournage de son film, les acteurs, le cadrage et le scénario. Ce dernier terme technique repris maintes fois dans le roman est ce sur quoi repose le brouillage des limites habituelles entre écriture scénaristique³⁵ et prose, au point que celle-ci devient anti-prosaïque, contraire à un « rythme immuable d'une vie sans perspective »,³⁶ pour reprendre la phrase de l'auteur qui cherche volontiers à rendre ce rythme vibratoire en faisant bouger les lignes statiques et même cataloguées entre modernité romanesque et narration conventionnelle. Depuis si longtemps, l'art et le roman se télescopent, celui-ci a continûment été considéré par les avant-gardes

34 *Ibidem*, p. 37.

35 Dans certaines occurrences, l'auteur ajoute une précision ou une indication d'ordre informatif ou bien explicatif, sur un geste ou un mot relatifs à un personnage. Cela rappelle les remarques adressées, dans le scénario, aux lecteurs spécifiques (acteurs, cadres, metteur en scène, ...). Par exemple, cette indication mise en italiques par l'auteur, annonce l'arrivée d'un nouveau personnage féminin en le localisant : « *Alyssa s'approche, À son bras, une dame qui lui ressemble* », p. 146.

36 *Ibidem*, p. 34.

comme un objet artistique ouvert à toutes les expérimentations inter- et trans-médiales et à toutes les réalités humaines. Et pour dire toute l'importance du scénario dans ce texte-film, l'auteur rapporte en intégralité des passages explicatifs livrés par le cinéaste belge Andrien sur les trois textes qui ont été à l'origine du scénario de son film « *Fils d'Amr est mort !* ». ³⁷ Ces paragraphes s'étalent sur presque deux pages, transcrits ³⁸ tels qu'ils sont par Soil dans son roman, depuis son livre *Parcours de cinéma*, où de nombreux cinéastes belges et tunisiens s'y sont exprimés à propos de leurs expériences et cursus cinématographiques. Parmi ces paragraphes, il y en a un sur lequel il importe de s'attarder un peu, parce qu'il reprend presque mot à mot un passage de l'ouvrage de Gilles Deleuze sur le cinéma :

– Avec *Le fils d'Amr est mort !*, Jean-Jacques Andrien a tenté un autre rapport à l'image, qui renonce à l'image-mouvement (où on coupe les plans au montage en fonction du déplacement de l'acteur, d'un geste, d'un objet, d'un effet). Andrien explore au contraire l'image-temps, qui laisse au spectateur tout le « loisir » de lire les éléments révélés par le champ – et le hors-champ. Le mouvement n'est plus le critère sur lequel on agit, mais la conséquence d'une prise en compte du temps. ³⁹

Ce paragraphe fait écho à un autre, qui lui est similaire dans le roman, et où l'importance est accordée à l'« image-temps », pour que le spectateur parvienne à saisir ce que l'image révèle par son angle de prise de vue, ses couleurs, les sons qui l'animent. L'image cinématographique quoiqu'elle paraisse parfois simple, dissimule un ou plusieurs sens à décoder. Ce travail de déchiffrement nécessite du temps, voire un ralentissement de rythme permettant d'embrasser tout le champ et le hors-champ de vision. Le moindre détail peut être révélateur et signifiant dans la transmission du message à travers cette image dont l'impact psychologique est important sur le sujet percevant parce qu'elle est travaillée techniquement pour éveiller son intérêt et stimuler sa mémoire contre l'oubli et l'inertie. Le cinéaste, selon Deleuze, devrait filmer les mouvements et les découper en prenant en considération leur axe temporel. À ce propos, l'auteur écrit qu'« *Alyssa voit le film [d'Andrien] pour la première fois. Elle est fascinée par son intensité, qui naît de sa lenteur* ». ⁴⁰ Cette liberté conquise sur le temps réel, installe un autre type de temps

37 *Ibidem*, p. 50.

38 Les extraits qui figurent dans l'opus *Parcours de cinéma*, sont à la page 18 et à la page 19, leur transcription s'est faite dans le roman de Soil à la page 50.

39 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, pp. 43-44. Ce paragraphe fait partie aussi du témoignage d'Andrien dans *Parcours de cinéma*, à la page 17 et à la page 18. Certaines phrases sont tirées de l'ouvrage de Gilles DELEUZE *L'image-temps, Cinéma.2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

40 SOIL, D., *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., p. 40.

affranchi des limites du mimétisme ; favorisant au cinéaste de s'atteler à prolonger à souhait la durée d'une image, à la suspendre, à la morceler ou à l'accélérer.

Conclusion

Dans *L'Avenue, la Kasbah*, l'entrecroisement du cinéma et de la littérature résout le problème de la narration des faits réels et véridiques sans que leur caractère historique soit ôté, et ce, en permettant un regard simultanément proche et distancié, semblable à l'écran de la caméra. Le lecteur averti s'aperçoit de la multitude des données et des images référentielles sur lesquelles s'est appuyé l'auteur pour écrire son récit filmique comparable au « cinéma écrit à partir du réel ».⁴¹ L'ensemble des références et des détails qui étoffent le roman de Soil varie entre la compilation et la narrativisation des informations collectées. La binarité oppositionnelle entre l'impartialité du dire et la proximité de l'auteur, témoin oculaire, de l'événement raconté, consiste à associer dans une double perspective, ciné-visuelle et narrative, la réalité avec ses ramifications et le moule fictionnel dans lequel s'emboîte l'intrigue romanesque. Ce transfert du visible – via les images littéraires transposées à partir du réalisme télévisuel et écranique des téléphones mobiles – vers le lisible confère un aspect hybride et intermédiaire au texte. La fusion de deux médiums différents (l'image et l'écrit) abolit tout décalage ou désintégration entre le sens et la forme du narré. D'habitude, c'est le cinéma qui s'approprie les textes romanesques, et l'inverse, s'avère également faisable, c'est-à-dire que le récit littéraire s'inspire du cinéma, voire y puise en grande partie, mais pas de façon identique, car la littérature dispose de moyens autres, conditionnés par les outils scripturaux et l'espace paginal du texte à écrire. Son champ d'élaboration se trouve augmenté et enrichi par la puissance du langage littéraire et la liberté de l'imagination. Ce sont là deux dispositifs sur lesquels peut miser l'écrivain pour ménager un nouvel espace scripturaire en connexion avec les arts. Si d'aventure, l'écrivain juxtapose deux médias différents de communication, c'est dans le but de mieux traduire des réalités, des époques et des points de vue opposés et instables sous les remous continus de l'histoire. L'enjeu, dans une telle situation, est de maintenir la véracité des faits historiques racontés comme c'est indiqué dans la préface du roman ;⁴² ces faits effectifs sont imbriqués dans les interstices de

41 *Ibidem*, p. 50. Cette formule est du cinéaste Andrien.

42 « À travers le récit de la recherche au quotidien de la vérité de la première année de ce chamboulement (...), il [l'auteur] se sentait, non pas seulement un observateur objectif, mais aussi un frère (...). », in « Préface », *L'Avenue, la Kasbah*, op. cit., pp. 6-7.

la fiction conformément aux conventions du genre romanesque – parce que la fiction donne à rêver et à espérer. Le texte de Daniel Soil ne s'inscrit pas dans les strictes bornes des récits historiques, mais se réfère considérablement à l'histoire pour s'en servir littérairement et créer des points d'ancrage référentiel, temporel, événementiel, toponymique et mémoriel.

ARCHIVOS/ DOCUMENTOS

Es tan fácil que hasta los hombres pueden (mecanuscrito)

Gabriel García Márquez

Como complemento al artículo de Álvaro Santana Acuña que inaugura este número de *Buñueliana*, publicamos a continuación el mecanuscrito de la sinopsis que Gabriel García Márquez envió a Luis Buñuel y que se encuentra depositado en el Archivo de Luis Buñuel de Filmoteca Española.¹

1 AB_555.

Este documento no puede reproducirse en línea.

PROPÓSITO Y ALCANCE

BUÑUELIANA, Revista de cine, arte y vanguardias es un anuario de la Fundación Centro Buñuel Calanda, publicado en colaboración con Prensas de la Universidad de Zaragoza, cuyo objetivo es la transmisión del conocimiento a través de la publicación de artículos y textos académicos que analicen las relaciones entre el cine y las vanguardias, entendiendo como tal cualquier movimiento, grupo o minoría que anticipe tendencias artísticas. Asimismo, otro de los propósitos de la revista es dar cabida a aquellos trabajos de investigación focalizados en la obra del cineasta aragonés Luis Buñuel Portolés y convertirla en referente editorial de los estudios buñuelianos, a imagen y semejanza de la colección de libros «Luis Buñuel. Cine y vanguardias» que también publica Prensas de la Universidad de Zaragoza.

La gestión de la revista es una labor colegiada, desarrollada en equipo por un **Comité de redacción** conformado profesores universitarios de diferentes universidades españolas. La revista cuenta, asimismo, con un **Comité científico** conformado por investigadores de reconocido prestigio de diferentes universidades españolas y extranjeras, especialistas en diferentes líneas de investigación en Historia de las Vanguardias artísticas e Historia del Cine. Además, el Comité de redacción recurre a la colaboración de **asesores externos** para desarrollar el sistema de evaluación ciega por pares de todos los artículos que se presentan para su posible publicación en la revista.

La revista podrá contar con las siguientes secciones:

Monográfico. Esta sección persigue abordar el estudio de un tema concreto, distinto cada vez, desde diferentes puntos de vista.

Varia. Esta sección está pensada para poder acoger cualquier investigación sobre cine y vanguardias, siempre que esta sea original e inédita.

Archivos / Documentos. Esta sección pretende recoger artículos que aporten documentación inédita o entrevistas a personas de especial relevancia en los campos de investigación de la revista. Son artículos breves (de un mínimo de 3.000 y un máximo de 5.000 caracteres sin espacios), que no requieren ni de resúmenes, ni de palabras clave, ni de aparato crítico, aceptándose, en todo caso, las notas a pie que se consideren estrictamente indispensables, siempre que se redacten conforme a las normas de edición de la revista.

Los interesados deben enviar sus originales conforme a las normas de edición de la revista antes del **30 de septiembre** de cada año. Una vez cerrado el plazo, los trabajos se someten a un **sistema de evaluación ciega por pares** para el que la revista cuenta con el concurso de **asesores externos**, especialistas en los temas que se proponen. Los trabajos deben contar con dos informes favorables.

Crítica bibliográfica. Esta sección tiene por objeto hacerse eco de las novedades editoriales en Vanguardias artísticas, Historia del Cine y Luis Buñuel. En este caso, es el Comité de redacción

el que encarga, o el que, en su defecto, recibe y evalúa la pertinencia de la publicación de las reseñas, que deben consignarse antes del 30 de septiembre de cada año.

La revista BUÑUELIANA no se identifica con las opiniones o juicios que los autores puedan exponer en sus artículos en uso de la libertad de expresión y no asumirá el pago de ningún derecho de reproducción por las imágenes que los ilustren, de las que son únicos responsables los autores.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Fechas de recepción y aceptación de originales: Los originales, cuya fecha límite de recepción será el **30 de diciembre**, serán revisados por el Comité de redacción y evaluados por dos evaluadores externos especialistas en la materia que valorarán si procede o no su publicación en el número correspondiente a ese mismo año, notificándose a los autores antes del **30 de marzo**.

Textos e ilustraciones: Los artículos deberán ser originales e inéditos y presentarse en su redacción definitiva, podrán ser enviados en español, inglés, francés y tendrán que remitirse por correo electrónico, en un formato de procesador de textos estándar (Microsoft Word para PC y Macintosh). **Su extensión será de entre 4.000 y 8.000 palabras**, incluyendo las notas bibliográficas y el apéndice documental, si lo hubiera. Se añadirá un resumen en español con una extensión máxima de 150 palabras y las palabras clave. A este resumen se añadirán las traducciones del mismo al inglés y al francés. En la primera página figurará exclusivamente el título del artículo, los tres resúmenes y las palabras clave en los tres idiomas. En página aparte figurará el título del artículo, el nombre y apellidos del autor/a o autores, centro científico al que pertenece/n con dirección de contacto, postal o electrónica y número de ORCID (estos dos últimos incluidos en nota al pie). El texto del artículo no podrá llevar identificaciones de autoría o citas en nota al pie que desvelen su personalidad a fin de mantener el anonimato en el proceso de evaluación.

Cuando se citen en el artículo textos de otros autores se utilizarán comillas inglesas “ ”. La cita quedará integrada en el texto cuando tenga menos de cinco líneas. A partir de cinco líneas la cita quedará segregada del texto con una sangría izquierda de 2’5.

Los paréntesis se utilizarán para aportar datos concretos como títulos, fechas o localizaciones (*Un perro andaluz*, 1929). Las acotaciones o comentarios no irán entre paréntesis sino entre guiones —para agilizar la lectura—.

Las ilustraciones no sobrepasarán las **2 páginas**, que a su vez permiten hasta 8 figuras (un máximo de 4 por página), salvo casos concretos que precisen un mayor número; se presentarán en soporte informático (min. 300 p.p. JPG/TIF), deberán ir numeradas correlativamente con las correspondientes llamadas en el texto entre corchetes, p. e.: [fig. 1], y, en hoja adjunta, se hará constar dicha relación con los pies correspondientes.

Las imágenes estarán libres de derechos de reproducción y, en caso contrario, los autores deberán presentar los permisos para su publicación y asumir los pagos derivados de ello.

Los originales que no se adapten a estas normas no serán evaluados y se devolverán a sus autores.

Criterios de evaluación: Se considerará que los artículos sean originales e inéditos y que su temática se adapte a la orientación de la revista. Se valorará su aportación e interés; la metodología y resultados obtenidos; si son pertinentes en relación con las investigaciones en curso dentro del área y materia tratadas; si se han tenido en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por otros autores sobre el mismo tema; el rigor en el desarrollo de las argumentaciones y análisis; el uso preciso de conceptos y métodos; la adecuación entre el título y el contenido del artículo; y la corrección lingüística y claridad expositiva.

Textos para la sección Archivos / Documentos: Tendrán una extensión mínima de 3.000 caracteres y máxima de 5.000 caracteres en el formato antes indicado para los artículos. Se podrán acompañar de hasta 3 imágenes y no requieren necesariamente de aparato crítico. Serán revisados por el Comité de redacción que considerará si procede o no su publicación.

Reseñas de libros para la sección de Crítica bibliográfica: Tendrán una extensión máxima de 2 páginas en el formato antes indicado para los artículos y serán revisadas por el Comité de redacción que considerará si procede o no su publicación.

Citas bibliográficas: Las notas a pie de página deberán señalarse con números volados sin paréntesis detrás de los signos de puntuación y se ajustarán a las siguientes normas:

Libros: Autor, Título (en cursiva), Lugar de edición, editor, año, p./pp.

Ejemplo:

SÁNCHEZ VIDAL, A. *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 2000, p.121.

Si esta misma obra volviera a citarse: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 77. En el caso de que el mismo autor tuviese otra referencia bibliográfica y la indicación de las páginas no permitiese distinguir de cuál se trata, se añadirá el año de publicación: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, 2000, p. 77.

En el caso de dos o más autores (y esto es válido para el resto de tipos de cita), figurarán los apellidos y las iniciales de todos ellos, añadiendo una «y» en fuente normal (sin utilizar versales), entre la inicial del penúltimo y el primer apellido del último.

Ejemplo:

GUBERN, R. y HAMMOND, P., *Los años rojos de Luis Buñuel*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 52.

Si esta misma obra volviera a citarse: GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, p. 123. En el caso de que la misma coautoría se diese en otra referencia bibliográfica y la indicación de las páginas no permitiese distinguir de cuál se trata, se añadirá el año de publicación: GUBERN, R. y HAMMOND, P., *op. cit.*, 2021, p. 123.

Ejemplo:

BUÑUEL, L., *Obra literaria reunida* (edición de J. Xifra), Madrid, Cátedra, pp. 12-14.

Si esta misma obra volviera a citarse: BUÑUEL, L., *op. cit.*, p. 453.

Capítulos de libros: AUTOR del capítulo (apellidos e inicial del nombre en versales), “Título del capítulo” (entre comillas), en (apellidos e inicial del nombre, en fuente normal, del editor/es, coordinador/es de la obra fuente, si figuran), Título de la obra fuente (en cursiva), Lugar de edición, editor, año, páginas que comprende el artículo (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

SÁNCHEZ VIDAL, A., "The Andalusian Beasts", RAEBURN, M, (edit.), en *Salvador Dalí: The Early Years*, London, South Bank Centre, 1994, pp. 145-170.

Si esta misma contribución volviera a citarse: SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, p. 160.

Contribuciones en volúmenes de actas de congresos (ponencias y comunicaciones): AUTOR de la contribución (apellidos e inicial del nombre en versales), "Título de la contribución" (entre comillas), en (apellidos e inicial del nombre, en fuente normal, del editor/es, coordinador/es del volumen de actas, si figuran), Título del volumen de actas (en cursiva), Lugar de celebración del encuentro, fechas de la celebración del encuentro, Lugar de edición, editor, año, páginas que comprende la contribución (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

MORALES MARTÍNEZ, A. J., "El proyecto arquitectónico en la Sevilla del Renacimiento. Elementos y condicionantes", en Aramburu-Zabala, M. Á. (dir.) y Gómez Martínez, J. (coord.), Juan de Herrera y su influencia, Actas del Simposio, Camargo, 14-17 julio 1992, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 341-349, espec. p. 345.

MARTÍNEZ HERRANZ, A. "Luis Buñuel y la masonería", en Ferrer Benimeli, J. A. (coord.), *La masonería española. Represión y exilios*, Actas del XII Symposium Internacional de la Historia de la Masonería Española, Almería, 8-10 octubre de 2009, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010, pp. 1431-1466.

Si esta misma contribución volviera a citarse: MARTÍNEZ HERRANZ, A., *op. cit.*, p. 1456.

Artículos de revista de investigación: AUTOR (apellidos e inicial del nombre en versalita), "Título del artículo" (entre comillas), Nombre de la revista (en cursiva), número de la revista, año, páginas que comprende el artículo (p./pp.), señalando a continuación, si procede, la cita exacta de la siguiente forma: espec. p./pp.

Ejemplo:

ARCE, E., "Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas", *Turia*, n. 13, 1990, pp. 149-178.

Si este mismo artículo volviera a citarse: MARÍAS, F ARCE, E., *op. cit.*, p. 32.

Artículos en prensa periódica: AUTOR (apellidos e inicial del nombre en versalita, si figura), "Título del artículo" (entre comillas), Nombre del periódico (en cursiva), (entre paréntesis, Lugar de publicación, y fecha de publicación, utilizando números romanos para el mes), y página o páginas que comprende el artículo (p./pp.).

Ejemplo:

CASTRO, A., "Concha Méndez recuerda en sus memorias sus siete años de noviazgo con el joven Luis Buñuel", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 20.VIII.2018), p. 45.

Si un libro, capítulo de libro, contribución o artículo se cita en dos notas consecutivas, se resuelve señalando *Ibidem* o *ibidem* (siempre en cursiva, con minúscula, si no va al comienzo de la nota, o al comienzo de frase), y la página que se quiera citar. Si fuese la misma, bastaría con *Ibidem* o *ibidem*.

Citas documentales: La primera vez que se cite un archivo, debe desarrollarse su nombre, añadiendo después, entre corchetes, sus siglas, que serán las que se empleen en otras referencias

posteriores. Después, el fondo o registro, los f./ff.-r/v, incluyendo al final, entre paréntesis, el lugar donde se expidió el documento y la fecha del mismo, utilizando números romanos para el mes.

Ejemplo:

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Gil Panicero, 1380, ff. 82 v-83 r, (Zaragoza, 16-VI-1380).

Filmoteca Española [FE]/Archivo Buñuel [AB] 617, Carta de José Bergamín a Luis Buñuel, ff. 1-2 (Madrid, 23.III.1962)

En el caso de que volviese a citarse un documento de este mismo archivo:

FE/AB, 604, Carta de Julio Alejandro de Castro a Luis Buñuel (México DF., el 1.XII.1971).

Citas de página o sitio web: en este caso, tras el nombre de dicha página en cursiva: la dirección http, deberá indicarse, entre paréntesis, la fecha de consulta, utilizando números romanos para el mes.

En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador: Las mujeres en la vida de Luis Buñuel: Sus amores II (1925-1946) (lbunuel.blogspot.com) (18.XI.2021).

Citas de material audiovisual: Utilizar el nombre del director como autor de la referencia, seguido de la anotación (Director). Como fuente de la referencia debe utilizarse la productora de la película, serie, programa.... Si hay más de una productora, pueden separarse con un punto y coma. Y si se quiere indicar un pasaje concreto de la pieza audiovisual se puede señalar el minutaje.

Ejemplo:

Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados*. [Película]. Ultramar Films. 1 hora 12' 24".

Pruebas de imprenta: Los autores recibirán tan sólo primeras pruebas para su corrección, que se limitará únicamente a las erratas de imprenta o a cambios de tipo gramatical. No se admitirán variaciones que alteren significativamente el ajuste tipográfico.

Prensas de la Universidad
Universidad de Zaragoza

Diccionario Buñuel

CONTENIDO

Diccionario Buñuel es el primer diccionario publicado sobre la vida y la obra de Luis Buñuel, siendo el trabajo más completo que se ha publicado sobre el director de Calanda. Incluye su obra cinematográfica y literaria, proyectos no rodados, costumbres, ideología, formación, estilo, etc. De interés tanto para el profesional como para el simple admirador, reúne información de numerosas fuentes: declaraciones del realizador, correspondencia, amistades, colaboradores y los estudios de su obra. El lector encontrará información poco conocida y verá corregidas algunas de las afirmaciones que Buñuel, tan dado a despistar y a provocar, realizó con tales propósitos.

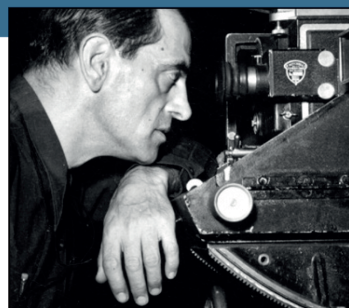
JORDI XIFRA

Es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra y director del Centro Buñuel Calanda. Ha sido editor y autor de diversas obras sobre Luis Buñuel en España y Francia: *Buñuel et le cinéma* (Nouvelles Éditions Place), *Obra literaria reunida* (Cátedra), *Le chien andalou et autres œuvres poétiques* (Gallimard), *Menjant garotes de Luis Buñuel* (Yellow Now).

MANUEL FRUCTUOSO

Es profesor jubilado. Estudió la obra de Buñuel varios años y en la década de los noventa empezó a recoger información para el diccionario, tarea que abandonó en el año 2000. Posteriormente, tras la jubilación, comenzó a construir el blog *En torno a Luis Buñuel*.

Primer diccionario publicado sobre Luis Buñuel. El estudio más completo sobre su obra cinematográfica y literaria. Recopilación de una amplia cantidad de fuentes: el propio Buñuel, familiares, colaboradores, amistades, su correspondencia, estudiosos y críticos de cine.



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

JORDI XIFRA
MANUEL FRUCTUOSO
DICCIONARIO BUÑUEL

COLECCIÓN:

Luis Buñuel. Cine y Vanguardias

TEMÁTICA:

CINE (Luis Buñuel)

AÑO EDICIÓN: 2025

N.º PÁGINAS: 760 pp.

FORMATO: 17 x 24 cm

ENCUADERNACIÓN:

Tapa dura

IDIOMA: Castellano

ISBN: 978-84-1340-997-9

PVP: 46 €

Otros títulos de la colección



CUARTETO DEL SUR
PRECISIONES SOBRE
TIERRA SIN PAN
DE LUIS BUÑUEL

Precisiones sobre
Tierra sin pan,
de Luis Buñuel



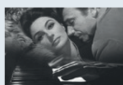
PRECISIÓN FERNANDO
CARLOS SAURA
EL CINE AL COMPÁS DEL BAILE

Carlos Saura.
El cine al compás
del baile



ERIK BUIOT
RAYMOND ROUSSEL
CINEASTA

Raymond Roussel,
cineasta



SANTIAGO RUBIN DE CELIS
ANDRÉ DELVAUX
LA ATRACCIÓN
DEL LUGAR DESCONOCIDO

André Delvaux.
La atracción del
lugar desconocido



ARNALDO LUPAT
DE MONTAYA
BUÑUEL
LA ÚLTIMA ETAPA FRANCESA

Buñuel:
La última etapa
francesa



9 788413 409979



C/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza. España
Tel. 976 553 156
puz@unizar.es
puz.unizar.es

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

