



—Tenga cuidado. Advierto en usted tendencias surrealistas. Aléjese de esa gente.

—Hombre, Buñuel, ¿qué quieres?



—Cosas del cine. El me respondió secamente:

Así es como quisiera morir, sabiendo que, esta vez, no volveré.

—Tú y yo hemos terminado.

ESTACIÓN BUÑUEL: Origen y destino

ESTACIÓN BUÑUEL: Origen y destino

Primera edición, 2016

© los autores

Edita: Fundación Universitaria "Antonio Gargallo".

C/ Atarazana, nº 4

Ed. Vicerrectorado

44003_Teruel

<https://fantoniogargallo.unizar.es/>

Idea: Carmen Martínez Samper

Portada, diseño y maquetación: Alicia Pascual Fernández

ISBN: 978-84-608-8529-0

DL: TE-121-2016

Impreso en España. Printed in Spain

Imprime: Perruca Industria Gráfica Teruel

Proyecto de Investigación Estación Buñuel: Origen y destino.

Convocatoria de Ayudas para el Desarrollo de Proyectos de Investigación (2015)

Fundación Universitaria "Antonio Gargallo"

Organizan:

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel

Fundación Universitaria "Antonio Gargallo".

Participan:

Instituto de Estudios Turolenses

Centro Buñuel Calanda

Museo Provincial de Teruel



Presentación

De viajes, de idas y venidas, de distancias y cercanías, versa este proyecto que nos llega desde la titulación de Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza.

La vida de Buñuel, intensa sin duda, fue un largo y emocionante recorrido. En su maleta siempre llevó consigo a su pueblo natal, Calanda. Así la impronta turolense le acompañó toda su vida; de Calanda a Zaragoza, de Zaragoza a Madrid y de allí al mundo. Teruel era tan de Buñuel como Buñuel ha acabado siendo de los turolenses y aragoneses. No debe extrañar pues, sino alegrar, que nuestros artistas del grado de Bellas Artes (experimentados y noveles) hayan puesto su mirada en él y dedicado tiempo y atención para tributarle honores, pues tal y como recordaba Tomás de Aquino “el honor se tributa a una persona como prueba del bien que hay en ella”.

Los espacios por donde transitó y los compañeros que se cruzaron en su vida forjaron esa forma tan propia de entender la vida y la muerte. El mundo buñueliano es tan inmenso en matices, como rompedor en estéticas; aproximarse a él es descubrir no solo el “bien” que hay en el creador literario y cinematográfico (ese reconocido mundialmente como el mejor denominador de la vanguardia surrealista), sino también descubrimos a nosotros mismos reflejados en su obra, en sus personajes, en sus escenarios y en su particular manera de reinterpretar el mundo.

El 21 de febrero de 1983 se acordaba en el Consejo de Gobierno de la Universidad de Zaragoza su nombramiento como Doctor Honoris Causa, a petición de la Facultad de Filosofía y Letras; el acto tuvo lugar el 26 de mayo de ese mismo año, siendo rector Federico López Mateos y actuando como padrino Guillermo Fatás. Solo dos meses después moría en Ciudad de México. La comunidad universitaria de su tierra había podido rendirle entonces el más solemne homenaje académico que contempla para los hombres y mujeres de “bien”.

En Teruel, a 12 de mayo de 2016.

Alexia Sanz Hernández
Vicerrectora para el Campus de Teruel
Universidad de Zaragoza

ESTACIÓN BUÑUEL: ORIGEN Y DESTINO

Estamos llegando al final del viaje. No hemos recorrido una vía muerta, como nos han querido hacer creer, la vía del tren que recorre y une Teruel con el Bajo Aragón la hemos descubierto activa y las mercancías que transporta son culturalmente ricas. Lo hemos comprobado: el Centro Buñuel Calanda intercambia jornadas y exposiciones, celebra cumpleaños y realiza sueños posbuñuelianos. Se ha activado la red formativa, creativa e interdisciplinar BBAA-CBC fomentando la creación de campos de colaboración. Una invitación que se extiende a la ciudad de Teruel desde su Museo Provincial para emprender intercambios culturales entre la ciudad y el Campus Universitario.

Este proyecto ha asumido la pertinente relectura de la figura y obra de Luis Buñuel desde el ámbito de las Bellas Artes. Haciendo hincapié en la contemporaneidad de la investigación y su conveniente interpretación desde la práctica artística. El programa recorre los ámbitos afines a la obra cinematográfica y literaria de Buñuel, para encontrar resquicios que nos permiten leer e interpretar su trabajo desde la interdisciplinariedad del arte contemporáneo como queda manifiesto en los distintos apartados de esta investigación.

Este tren lo hemos cogido artistas, estudiantes y profesoras del Grado en Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel. Quienes conforman este grupo –heterogéneo en su origen y comprometido en el destino de la investigación– han transitado observando y analizando influencias, posiciones sociopolíticas, conceptos reales y surreales, intereses propios y puntos de partida, que han proporcionado una perspectiva actual de los mundos conceptuales, intelectuales, críticos, creativos, políticos, oníricos, religiosos, artísticos, visuales, etc., que abre la obra del aragonés pluriversal.

Hemos pasado varias estaciones. En algunas nos hemos bajado para visitar, entre otros, el Instituto de Estudios Turolenses en Teruel y su importante fondo Luis Buñuel. Otra parada nos llevó al Centro Buñuel Calanda origen y destino de la más completa colección sobre el autor. Una larga parada en el Edificio Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, centro de operaciones del grupo, donde se visionó el Ciclo de Cine Luis Buñuel que nos transportó por los territorios de su inconfundible obra.

Continuamos el viaje. Este nos lleva a la última parada, la exposición que revierte y vuelca las experiencias ganadas y los conocimientos renovados, en los cuales encontrar y reconocer a Buñuel en el arte, de la que da cuenta esta publicación como memoria y compendio de lo acontecido estos meses.

Han tenido cabida en este proyecto acciones como: actualizar, releer, reinterpretar, relacionar, apropiar, persuadir, entre otras, la obra y figura de Luis Buñuel con y en el arte; de tal modo que tras una primera parte de investigación de las múltiples facetas de Buñuel cuyo colofón fue la Jornada Estación Buñuel con la participación de especialistas en el autor, cada artista-investigador ha planteado una obra relacionada con sus análisis de la obra buñueliana. Este resultado se recoge en el apartado Catálogo, expandida al apartado de Investigación. En el cual ha salido a relucir la percepción e interpretación de los espacios y la arquitectura interior en sus películas. Las estrategias creativas del propio Buñuel se han visto apropiadas y manipuladas. Así también, la necesaria revisión de su obra desde la perspectiva de género.

Recordamos en estas últimas líneas que este proyecto ha sido posible gracias a la ayuda económica de la Fundación Universitaria "Antonio Gargallo" concedida en la convocatoria de proyectos de investigación 2015. Agradecer al Vicerrectorado para el Campus de Teruel, en la persona de Alexia Sanz Hernández, y a la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas en su Decano Rafael Lorenzo Alquézar, su incondicional apoyo.

Y a todos los nombres propios que recorren estas páginas nuestra gratitud por el trabajo realizado y la implicación cómplice de los viajes y estaciones tomadas.

Holga Méndez
Investigadora principal
Universidad de Zaragoza

ESTACIÓN BUÑUEL: Origen y destino

Índice

JORNADA 29 DE FEBRERO DE 2016

Presentación, 15

Ponencias

Buñuel y las vanguardias. SANTIAGO MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 17

Buñuel y Dalí, dos películas. JAVIER ESPADA, 23

En torno a Luis Buñuel. ANABEL HERCE, 31

Luis Buñuel y él. GONZALO TENA, 39

La fórmula del Dry-Martini. Transgresión, provocación y conflicto como génesis creativa en Buñuel y sus discípulos. JAVIER MILLÁN, 45

CICLO DE CINE

Presentación, 57

Reseñas

La edad de Oro. LAURA SOLÁ, 58

Una mujer sin amor. ANDREA PLUBE, 60

El ángel exterminador. JULIA MARTÍNEZ, 62

Belle de jour. CLARA PELLEJER, 64

El fantasma de la libertad. ALICIA PASCUAL, 66

Las Hurdes. LAWRA VICENTE, 68

CATÁLOGO

Miguel Ángel Alvira, 72

Neus Lozano Sanfèlix, 74

Silvia Martí Marí, 76

Julia Martínez García, 78

Carmen Martínez Samper, 80

Holga Méndez, 82

Alicia Pascual Fernández, 84

Clara Pellejer, 86

Andrea Plube, 88

Laura Solá, 90

Gonzalo Tena, 92

Lawra Vicente, 94

INVESTIGACIONES

Luis Buñuel, el mundo de la recreación y la espiritualidad. M^a VISITACIÓN GARCÍA VAQUERO, 99

Algunas notas sobre el primer cineclub de Zaragoza y el desarrollo del cine de vanguardia.

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN, 103

Fuera de campo: reivindicar lo ausente. SILVIA MARTÍ MARÍ, 107

De haut en bas; de l'intérieur à l'extérieur. Interdit de se pencher. CARMEN MARTÍNEZ SAMPER, 113

Susana, Viridiana y Tristana: entre las manos.

HOLGA MÉNDEZ, 117

La necesidad de la imaginación. ALICIA PASCUAL FERNÁNDEZ, 121

Recorridos, acciones, narraciones desde la mujer. ANDREA PLUBE, 127

Infiltrados bajo la piel. LAURA SOLÁ, 129

Él. Una fotonovela mexicana. GONZALO TENA, 133

NOTAS DE PRENSA, 138

BIOS, 140

**JORNADA
29 DE
FEBRERO
DE 2016**

Presentación

Carmen Martínez Samper
Coordinadora del proyecto

Este proyecto de investigación tiene como protagonista a Luis Buñuel, cineasta universal, creador de estilo y poseedor de una mirada única. Se nos invita a iniciar este viaje desde el subconsciente para hacer visible la proyección artística que, en torno a su persona y obra, nos adentrará en las vanguardias para hacerlo presente en la relectura que desde el Grado en Bellas Artes de Teruel se ha planteado.

La Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel acogió la Jornadas en el Salón de Actos del Vicerrectorado para compartir y debatir la pervivencia de este gran director. Un personaje que hace de Teruel un punto de partida y de encuentro para iniciar nuevos trayectos desde el arte, motor y visor renovador de la mirada, que encuentra entre los investigadores, los curiosos y los estudiantes del Grado en Bellas Artes de Teruel los ejes que articulan este proyecto rico en contenidos y fructífero en resultados.

Incluimos las ponencias desarrolladas el 29 de febrero (de un año bisiesto) en una fecha muy próxima al nacimiento de Luis Buñuel. Arrancaron con la participación de Santiago Martínez, que llegó desde Asturias después de algunos años de ausencia, pues en Teruel fue docente y director de la Escuela de Arte. Javier Espada, director del Centro Buñuel Calanda, que presenta este

año su documental *Tras Nazarín*, actividad que también tendrá su espacio en este proyecto. Anabel Herce nos habló de las Jornadas desarrolladas en el Museo de Teruel *En torno a Luis Buñuel*. Gonzalo Tena, artista e investigador, nos aportó su personal visión de la película *Él*. También es miembro del grupo *Estación Buñuel*. Por último, el crítico y periodista Javier Millán, especialista en el periodo mejicano del cineasta, profundizó en esta etapa.

Buñuel y Bellas Artes cobran visibilidad en cada una de las paradas que este programa de investigación ha ido marcando. Paradas en los archivos y en a bibliografía, con la colaboración del Instituto de Estudios Turolense y el Centro Buñuel Calanda, como parte del trayecto que iniciamos.

Esta jornada, con la que iniciamos la parte visible de nuestro trabajo, se abre al público con la presencia de los cinco especialistas cuyos puntos de vista enriquecerán la visión que Buñuel ha engendrado desde la historia del arte a la creación artística; desde la crítica al mantenedor de su memoria y, como no, haciendo una parada en el surrealismo. Y es que Teruel se define por estas paradojas que marcan a sus gentes; que las abre y las cierra; que surgen para manifestarse, en nuestro caso, a través del arte y vincular la personalidad de Buñuel con la creación contemporánea.



Santiago Martínez Fernández durante su intervención en la Jornada.

Buñuel y las vanguardias

Santiago Martínez Fernández

El retrato de Buñuel que realiza Man Ray en 1919 es el punto de partida para analizar las relaciones de cineasta aragonés con las vanguardias. El artista norteamericano, junto a Duchamp y Picabia, habían creado el grupo Dadaísta de N. York (1915). Se instaló en París en 1921 y poco a poco se adhiere al grupo Surrealista encabezado por Bretón. Este fotógrafo documenta a través de sus fotografías los lazos de Buñuel con el mundo artístico de París en los años 20.

Mi participación en estas Jornadas está íntimamente ligada a mi vida personal y profesional. Llegué a Teruel en 1992 como profesor de Historia del Arte en la Escuela de Arte de la ciudad; momento importante para indagar en este cineasta universal

pues estaban en pleno auge las *Jornadas en torno a Buñuel* organizadas del el Museo Provincial. Las charlas, mesas redondas, donde los expertos más destacados debatían sobre la obra del cineasta, despertó en mí un interés por profundizar en su trabajo. Evidentemente, el punto de partida fue *Mi último suspiro* (1982), una autobiografía realizada en colaboración con el guionista y amigo Juan-Claude Carrière (guionista de “El Discreto encanto de la burguesía”, “Diario de una camarera”, “Vía Láctea” o “Ese oscuro objeto de deseo”). Otras lecturas como *Buñuel, cine e ideología* (1973) de Manuel Alcalá y los trabajos de Max Aub, gran experto hispano-mejicano, cuya completa biografía no pudo concluir pero que se publicó en parte – 45 conversaciones entre

ambos-, en *Conversaciones con Buñuel*. El libro de Jean-Claude Carrière, *Para matar el recuerdo* (2011) se apoya en las opiniones de Buñuel pero se centra sobre todo en la visión del guionista sobre nuestro país. Otras lecturas más recientes son la propuesta del hispanista Ian Gibson *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal* (2013). Y, por último, los trabajos de Agustín Sánchez Vidal, el catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Zaragoza, ensayista y guionista que realiza completos trabajos como *Luis Buñuel* (1991). Con Sánchez Vidal realicé uno de mis cursos de doctorado y a él le debo también una buena parte de mi devoción hacia Buñuel. Ha colaborado como guionista en el documental *A propósito de Buñuel* de José Luis López-Linares y Javier Rioyo del año 2000.

Es destacable el papel que cumplieron en su momento las *Jornadas en torno a Buñuel* iniciadas en 1989 y celebradas durante varios años bajo la organización del Museo de Teruel (en su génesis con Enrique Trullenque y dirigidas por Agustín Sánchez Vidal). Asistí a alguna de ellas, guardo con cariño folletos como el editado por la revista *Turia* para las jornadas de 1993. En él se recogen artículos interesantes como el de Enrique Granell o el de Raul Carlos Maicas sobre el surrealismo en la Posguerra en el que se profundiza en aspectos como el postismo de los años 40 (contracción de postsurrealismo) encabezado por Eduardo Chicharro. Paralelamente a las Jornadas, y como consecuencia de ellas, el Museo de Teruel se convierte en referente nacional en los estudios sobre Surrealismo, realizando exposiciones temporales como “Ciudad de ceniza” (1992), “El jardín de las 5 lunas”

(1994), etc...y editando una colección específica bajo el título *La Edad de Oro* como Luis Buñuel y el Surrealismo (2000), coordinado por el especialista en la materia Emmanuel Guigon.

Por otro lado, y desde el Instituto de Estudios Turolenses y su Revista *Turia* se dedicaron artículos al tema surrealista, especial interés tiene el nº 20 (1992) que cuenta con una serie de colaboraciones sobre el cineasta. Destaco la presentación del guión de “Goya” por Gonzalo Borrás y el artículo de Román Gubern que dedica un artículo al “Cine surrealista de Buñuel”. También desde el Instituto se publicó la colección *Luis Buñuel, estudios y documentos*, un lujo de publicación entre las que destacaría, por su recopilación de ilustraciones, la publicada sobre Buñuel y Carrière (2001).

LUIS BUÑUEL Y LAS VANGUARDIAS

Luis Buñuel se trasladó a Madrid para realizar una Ingeniería aunque termina licenciándose en Historia. El ambiente de la Residencia de Estudiantes donde vivía le marcó, fue un cambio radical ante el conservadurismo de Zaragoza, un ambiente progresista, alternativo y cultísimo. La residencia se había fundado en 1910 por la Junta para la Ampliación de Estudios siguiendo las pautas establecidas en la Institución Libre de Enseñanza en 1876 por Fco. Giner de los Ríos. Era un complemento a la formación universitaria, vertebrada bajo un ambiente intelectual y de convivencia. Allí se convocaron a Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Ortega y Gasset, Falla, Eugenio D’Ors, Alberti... y, próximo a la conocida posteriormente como generación del 27

(Alberti, Cernuda..), se creó un importante núcleo intelectual en torno a *La Gaceta Literaria*. En la Residencia irán desembarcando tras él: Lorca (1919) y Dalí (1922). Resulta interesante resaltar el papel de las mujeres de esa generación: Rosa Chacel, M^a Teresa León, María Zambrano o Maruja Mallo.

En Madrid, Buñuel se introdujo en un mundo estimulante: el de los escritores. Existían cafés de tertulia como El Colonial o El Pombo, que frecuentaba, donde descubrió propuestas literarias del ultraísta Pedro Garfías¹. El Ultraísmo había nacido como reacción al conservadurismo decimonónico y al modernismo refinado. Inspirado en el futurismo italiano y en el dadaísmo, su lema es “el abandono del ornamento modernista”, un tipo de escritura rupturista con la tradición. Otra vertiente en boga, es el irracionalismo/creacionista del poeta Juan Larrea² que publicará, en 1934, *Oscuro Dominio*, irradical y absurdo y, más tarde, su antología poética *Orbe*. Pero la influencia más directa sobre nuestro cineasta fue de Ramón Gómez de la Serna y sus tertulias en el café Pombo (1918-1924). Una de las aportaciones de Gómez de la Serna a este contexto, y al propio Buñuel, fue las Greguerías, “un choque casual entre pensamiento y realidad”, son humor y metáfora. En 1958 se publicó *Flor de las greguerías* un compendio de su larga creación. Hay aspecto en las greguerías de Gómez de la Serna que serían trasladables al lenguaje cinematográfico de Buñuel: la asociación visual de imágenes opuestas, la inversión de una relación lógica o la asociación libre de conceptos contrapuestos. Son frases cortas y rotundas, textos breves: una sola frase, una sola línea... Cuando observamos

fotografías de las costumbres y hábitos de Ramón Gómez de la Serna, en el rastro de Madrid, o en propia casa con su famoso maniquí, se entiende mejor su propuesta literaria y un mundo del absurdo que enlaza, “a la española”, con el dadaísmo; pero también se podría explicar el gusto de Buñuel por ese tipo de prótesis y muñecas, como las que aparecen en *Ensayo de un crimen* (1955) o la pierna ortopédica de *Tristana* (1970); que, por otro lado, podríamos considerar como aportación propia extraída de la superstición e iconografía religiosa a través de Miguel Pellicer y el milagro de Calanda.

Con tales interferencia literaria, Buñuel se adhiere a estos movimiento de vanguardia, publicando su primer relato ultraísta en la revista *Ultra* en 1922: “Una traición incalificable”. Abierto a lo ocurrido en Europa, por esas fechas ya había leído la primera publicación de Apollinaire, *El encantador en putrefacción* (1909), un libro de contenido fabuloso. Su complicidad con Dalí se forjará en los años 20, época del “retrato de Buñuel”(1924), y la colaboración en el guión de “Un Perro andaluz” (1928/29), pero ya en otro contexto: París.

En 1923 había muerto su padre, en 1924 acabados sus estudios en Madrid, aprovecha la oportunidad que se le brinda (siempre con el apoyo de su madre, María Portolés), de formar parte de un proyecto en París en la Sede Española de la Sociedad de Naciones (1925) dirigida por Eugenio d’Ors. Pero sus objetivos estarán más puestos en la vida artística e intelectual que en la política. Por influencia del pianista Ricardo Viñes, le surgirá la oportunidad de conver-

Viñes, le surgirá la oportunidad de convertirse en el director de escena de la obra de teatro “Maese Pedro” para representar en Amsterdam (1926), una adaptación de Falla de un episodio del Quijote. El éxito fue rotundo, hecho que le animó a continuar por ese camino inscribiéndose, a su regreso a París, en la Academia de cine que el polaco Jean Epstein dirigía. Inmediatamente fue nombrado Ayudante de dirección (como se observa en una fotografía del rodaje de la película *La caída de la casa Usher* (1928)-.

Buñuel se vuelca totalmente en el mundo del cine, primero como espectador, frecuentando las salas Ursulines y Studio 28, luego como crítico de cine, al ser contratado en la revista *Cahiers D'art*, colaboración que dio pie a conflictos con Epstein por discrepar en cuanto a las críticas (en el nº 3 de la revista de 1927 Buñuel hizo una dura crítica a la película “Napoleón” de Abel Gance). Desde París manda sus crónicas a *La Gaceta Literaria* de Madrid que creó un apartado de crítica de cine y colaborará en el CineClub Español. Es importante resaltar la carta que Buñuel envía a su amigo Pepín Bello. En ella le comenta que no quiere dedicarse a la crítica, sino que quiere ser director.

Por aquellos años descubre películas que serán referentes para su trabajo posterior:

Las 3 luces (1921) de Fritz Lang y *Entr'acte* (1924) de René Clair le sorprendieron y estimularon. Otro tipo de trabajos, más experimentales y próximos al dadaísmo, como la propuesta de Duchamp en *Anémic Cinéma* (1924), muy influido y relacionado con los trabajos que pocos años antes estaba realizando el alemán Hans Richter, pintor y cineasta: *Ritmos* 1921/1922/1923. Hay una película próxima a la esencia del surrealismo realizada en 1928 de Germaine Dulac³ *La coquille et le Clergyman*. Surrealismo puro, onírico y fantástico. Por su lado, Man Ray, cada vez más alejado del arte del absurdo Dadá y más próximo a las propuestas surrealistas del mundo del subconsciente y lo onírico, realizará en 1929 (mismo año de *El Perro Andaluz*) la película documental titulada “Mystere du chateau de Dé” que grabó en las distintas estancias de la mansión de los vizcondes de Noailles (mecenas de Buñuel en *La Edad de Oro*).

1. Pedro Garfías fue Premio Nacional de Literatura en 1938 por *Poesías de la guerra española* y, más tarde, en el exilio, escribirá *Ríos de aguas amargas*.

2. El poeta Juan Larrea fue considerado el “padre desconocido” del surrealismo español.

3. Crítica, directora y guionista francesa.

Dos artistas conectados con Buñuel serán Francis Picabia y Man Ray, ambos procedentes del dadaísmo; el primero muy ligado al ideólogo del grupo Tristan Tzara y Man Ray en un proceso de “desintoxicación Dadá” se alistará a partir de 1921 en las filas surrealistas a las órdenes de André Breton. Picabia había sido cofundador de la revista *291* en Nueva York (1915) y poco después de la efímera *391* en Barcelona (1917). Colaborará en uno de los soportes teóricos de la vanguardia surrealista: la revista *Littérature* (1922) como también lo hará Man Ray con sus *Rayogramas* (1921) y la famosa fotografía “El Violonchelo de Ingres” (1924). En el nº 2 de la revista -centrada en la poesía experimental-, en abril de 1922, Breton habla de la ruptura entre dadaísmo y surrealismo. Buñuel había llegado en 1925, se había centrado en el mundo del cine y ya estaba planificando (1928/29) con Dalí el guión de un Perro andaluz. Colaborará transversalmente con el grupo surrealista (como Picabia, tenía pocas afinidades con Breton), entre sus escasas aproximaciones destaca su colaboración en la revista *Revolution Surrealista* (activa entre 1924/29) y soporte de la teoría y práctica surrealista. En el número 12 de diciembre de 1929, famosa también por la presentación del trabajo colaborativo Breton /Magritte: “Je en voir la (femme) cachée dans la forêt” (No veo a la mujer escondida en el bosque), se dedica un amplio reportaje a Buñuel (en el que él mismo realiza un texto introductorio) y presenta el guión de *Un Perro andaluz*. Poco más se puede decir de su paso por el surrealismo parisino, fueron aplaudidas sus dos películas de este ámbito: *Un Perro Andaluz* y *La Edad de Oro* (1930). En 1930, en la conocida fotografía oficial del grupo no aparece Buñuel.

En 1937, Dalí pinta “El sueño” (óleo sobre lienzo. 51 x 78 cm.), considerado por parte de la crítica como un segundo retrato de Buñuel a partir de unas declaraciones del pintor: “Para que el sueño sea posible hace falta un sistema de muletas en equilibrio psíquico. Si fallase una sola, vendría el despertar... Este rostro podría ser perfectamente un retrato de Luis Buñuel.” Es por esos años que empieza el reconocimiento del cineasta, viajará a Hollywood y trabaja en el MOMA, para pasar, poco después, a su larga y productiva mexicana y su gran éxito con *Los deseados* (1950) en el Festival de cine de Cannes con el premio al mejor director que le supuso el reconocimiento internacional, ratificado con la Palma de oro del Festival de Cannes por *Nazarín* (1959) y *Viridina* (1961). En 1964 filmó su última película mexicana, *Simón del desierto*, que no acabó como estaba proyectada por falta de presupuesto. Aun así, obtuvo el León de Plata de la Mostra de Venecia (1965) y en 1967 con *Belle de jour* obtuvo el León de Oro. Otorgándole en 1969 el gran premio de homenaje por el conjunto de su obra. Su exitosa etapa de madurez culminará en 1972 con el Óscar a la mejor película en habla no inglesa por *El discreto encanto de la burguesía*. Y con *Ese Oscuro Objeto de Deseo* (1977) se puso el colofón a su trayectoria con el premio especial del Festival de Cine de San Sebastián.

Existe un tema que me gustaría tratar como colofón a esta presentación de las Jornadas y es el de la importancia de la erótica en la trama y obra de Buñuel, posible deuda con la estética Dadá y en concreto con las aportaciones de Marcel Duchamp al mundo del arte. Róse Sélavy

(1921), proyecto realizado en colaboración con Man Ray o el Gran Vidrio (1915-1923). Son ejemplos significativos de esta profundización en ámbitos eróticos. El voyerismo presente en *Étant Donnes* (1946-66) de Duchamp es otro aspecto presente en la cinematografía de Buñuel y trae a la memoria a la bella Catherine Deneuve mirando por la mirilla secreta como aprendiz de prostituta en *Belle de Jour*.

Cuando el cineasta es interrogado al respecto, el contesta que no es consciente de la carga erótica de muchas de sus escenas. Sin embargo la actriz mejicana Susana Pinal, la joven e ingenua niña que tienta a Simón del Desierto recuerda la preocupación de Buñuel por explotar al máximo la erótica de las carnes. Estas escenas vuelven a enlazar el trabajo del cineasta con obras maestras del pintor Dalí como “El gran masturbador” (1929) o más directamente “El espectro del sex-appeal (1934).

El carácter fetichista de algunas de sus escenas es evidente, especialmente se observa en el erotismo de *Ensayo de un crimen*

(1955) y en los instrumentos de martirio de *Viridiana* (1961). Pero sobre todo, existe esa fusión erótica-fetichista en la *Edad de oro* (1930) cuando chupa el pie de la estatua, en *Ensayo de un crimen* (1955) con el recurso de besar y dar celos con el maniquí, evidentemente en *Belle de Jour* (1967) donde en alguna fotografía del rodaje se capta a Buñuel asesorando a los actores al respecto, en *Diario de una camarera* (1964) está presente el tema de la vejez y el erotismo o en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) donde Buñuel explota al máximo la erótica, y donde también observamos como en tomas del rodaje asesora hasta el último detalle a sus actores al respecto, y, por último, en *El ángel exterminador* (1962) donde la gula y la erótica se unen en momentos de tragedia. Esta última película es para el público especialista, una de las más sugerentes, hasta el punto que cineastas como Woody Allen, la homenajean en la película *Medianoche en París* (2011) al incluir la figura de Buñuel entre los asiduos a la noche parisina, y aprovechando al protagonista -un joven escritor-, para asesorar a Buñuel sobre un guión con mucho futuro.

Buñuel y Dalí, dos películas

Javier Espada

“El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar del surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de Un Perro Andaluz, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta”.

Luis Buñuel

ENCUENTRO EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Con 17 años Buñuel se trasladó a Madrid para comenzar, por deseo expreso de su padre, los estudios de Ingeniero Agrónomo, que cambiará por los de Entomología con Ignacio Bolívar, director del Museo de Historia Natural de Madrid. Finalmente terminará por licenciarse en 1925 en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras. Instalado en la Residencia de Estudiantes, los ocho años de permanencia serán fundamentales en la trayectoria de Luis Buñuel. Son los años en los que Madrid es una ciudad a la que llegan las influencias europeas, las tertulias en los cafés, el desarrollo del movimiento ultraísta, todos los elementos que configuran a toda una generación de creadores españoles: la generación del 27, compuesta, sobre todo, por escritores pero en la que también se integra Luis Buñuel.

Por su parte, Salvador Dalí se traslada a Madrid en 1919, ingresa en la Academia de Bellas Artes y se instala también en la Resi-

dencia de Estudiantes, donde se forjará una gran amistad con Luis Buñuel y con el poeta granadino Federico García Lorca.

Buñuel acude a las tertulias de Gómez de la Serna, escribe sus primeros poemas y piensa publicarlos en un libro titulado *Un Perro Andaluz*. En 1923 funda la *Orden de Toledo*, como una excusa para reunirse con un grupo de amigos para divertirse, bebiendo vino y recorriendo las misteriosas calles de Toledo por la noche. El cariño que sintió Buñuel por esta ciudad le llevaría años más tarde a situar allí la acción de *Tristana*.

En 1925 Buñuel se trasladará a París para iniciar su aprendizaje del cine, atraído por la película de Fritz Lang de 1921, *Der müde Tod* (*Las Tres Luces*).

Por su parte Dalí es expulsado de la Academia de Bellas Artes en 1926, año en el que animado por Buñuel viaja a París por primera vez. Allí conocerá a Picasso, probablemente el pintor vivo al que más admiraba, así como a Paul Eluard y Tristán Tzara.

Santiago Martínez Fernández

Doctor por la Universidad de Oviedo y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Crítico de arte y comisario, es profesor de Historia del Arte en la Escuela de Arte de Oviedo (Asturias)

Su llegada a la ciudad del Sena coincidió con el momento de máxima plenitud del movimiento surrealista, el cual ya conocía por las obras del pintor Tanguy, publicadas en la revista *Minotaure*.

EL SURREALISMO EN EL CINE

“De todos modos, durante toda mi vida he conservado algo de mi paso -poco más de tres años- por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo”.

Luis Buñuel

El surrealismo nace 1922 creado por Breton y Picabia partiendo de una recuperación crítica de los elementos más importantes del dadaísmo, a la vez que reivindicaban a autores malditos, como Sade, Lautréamont y Rimbaud. Breton que había estudiado las teorías de Freud sobre el inconsciente, construye con ellas una nueva propuesta estética e incluso una nueva ética, por eso, desde el principio, el surrealismo considerará lo irracional e inconsciente como elementos esenciales del arte. El surrealismo es definido como “El dictado del pensamiento, libre de cualquier control de la razón, independiente de preocupaciones morales o estéticas.”

El cine se convirtió en un medio perfecto para la innovación, para el juego, para la invención de una nueva poética, en definitiva, para mostrar el mundo del inconsciente y de los sueños tal como propugnaba Breton.

Las películas filmadas en Francia en 1926 *Anémic Cinéma* (Cinema anémico, palíndromo) de Marcel Duchamp (6 minutos); *La Coquille et le Clergyman* (La concha y el reverendo) de Germaine Dulac (31 minutos) y *Emak-Bakia* (Déjame solo) de Man Ray (15 minutos), ya habían utilizado el cine como un nuevo medio de creación surrealista. Imágenes cinematográficas entre la experimentación y el arte más vanguardista, entre la poesía y la ruptura, que abren nuevas vías al lenguaje fílmico, al cine entendido como “obra” creada por un autor, obras que se debaten entre la película-arte y la película antiartística...

EL SURREALISMO ANTES DEL MANIFIESTO DE ANDRÉ BRETON

Antes de que André Bretón publicara en 1924 el *Manifiesto surrealista*, ya existían los sueños, el mundo inconsciente, el automatismo psíquico y todos los elementos que se reivindican desde este movimiento. Baste recordar “el jardín de las delicias” del Bosco o las pinturas negras del pintor aragonés Francisco de Goya.

Es curioso como el padre de Buñuel, realizó en torno al año 1900 una serie de fotografías, entre las que destaca, un grupo en el que escenifica la historia del enfrentamiento de dos campesinos con sus navajas, hasta que uno yace tendido en el suelo mientras el otro se arrepiente de lo sucedido. Semeja una pequeña película contada en estas tres fotografías tomadas en una finca de Calanda.

En Madrid, durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, Buñuel frecuentará

las tertulias de Gómez de la Serna y descubrirá el movimiento ultraísta, escribe sus primeros poemas y piensa publicarlos en un libro con el título de *Un Perro Andaluz*.

APRENDIZAJE DE LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA Y PRIMEROS PROYECTOS DE BUÑUEL

En enero de 1925 Ortega y Gasset publica en la *Revista de Occidente* la traducción del “Manifiesto del Surrealismo” que había sido impreso en Francia un mes antes. Poco después, Louis Aragon imparte una conferencia sobre el surrealismo en la Residencia. Ese mismo año Buñuel había ido a París para comenzar su aprendizaje en el cine como asistente de Jean Epstein, colabora en el rodaje de algunas películas: *Mauprat*, *El hundimiento de la casa Usher*, e incluso actúa como figurante en *Carmen*. En el rodaje de *La Sirena de los Trópicos* conocerá a los actores Pierre Batcheff, y al operador Albert Duverger quien luego fotografiará las dos primeras películas de Buñuel, también a las actrices Simone Mareuil y Fano Mesan.

En 1928, escribió en *La Gaceta Literaria* “*Découpage* o segmentación cinegráfica” un texto en el que pone de relieve sus conocimientos sobre la técnica cinematográfica y la importancia en la escritura del guión.

Finalmente, Buñuel no publicará el libro de poemas y el título previsto lo utilizará en su primera película: *Un Chien Andalou* (Un Perro Andaluz) filmada a mediados de marzo de 1929.

La escritura del guión la llevaron a cabo conjuntamente durante las Navidades



Javier Espada durante su intervención en la Jornada.

de 1928-1929 en Figueras, partiendo de sendos sueños de Buñuel (la navaja corta un ojo) y Dalí (una mano de la que brotan hormigas), empleando además un procedimiento similar a la escritura automática y que consistía en que, tras escuchar la propuesta del otro, solamente disponía de tres segundos para aceptarla o rechazarla, sin ninguna posibilidad de apelación, como una especie de derecho de veto, y que Buñuel continuaría utilizando a lo largo de toda su carrera como guionista, tal como ha comentado Jean Claude Carrière.

Es de destacar que ambos escriben el guión con total libertad creadora, dando rienda suelta a su imaginación y huyendo de las explicaciones lógicas. Sin embargo, Buñuel crea un guión técnico perfectamente estructurado y totalmente racional, demostrando su conocimiento del medio cinema-

tográfico, indicando desde los cambios en la óptica de la cámara, al tipo de plano e incluso instrucciones para el montaje.

Ana María Dalí lo recordaba de este modo: “Luis era muy metódico y disfrutaba con su trabajo. Cada día, después de comer, se instalaba en la salita con su máquina de escribir, su paquete de cigarrillos Luky Strike y su whisky White Horse. Estaba completamente absorto en su trabajo escribiendo a máquina hasta que le parecía haber logrado expresar plásticamente una escena o una idea. Entonces hacía una pausa, se fumaba un cigarrillo y bebía un poco de whisky, con verdadero deleite. Llamaba a Salvador para comentar lo que acababa de escribir; estaban un rato discutiendo y después de fumarse otro cigarrillo, para diferir la discusión, se ponía a escribir a máquina de nuevo”.

La famosa escena de la luna y el ojo cortado, tal como afirma Agustín Sánchez Vidal, ya estaba preludiada en un texto de “La meva amiga i la platja “ y por las nubes que amenazan el ojo de Buñuel en el retrato que le pintó Dalí, nubes parecidas a las que pintó Andrea Mantegna en *El Tránsito de la Virgen*. En la revista *L'Amic de les Arts* publicó en 1929: “¿por qué al ir a recoger las migajas de corcho de tierra se me ha quedado en medio de la mano un agujero negro, lleno y compacto de un pululante hormiguero que intento vaciar con una cuchara?”

Por otra parte, la mano mutilada aparece representada en cuadros como *Aparato y Mano* (1927), *El Juego Lúgubre* (1929), *Monumento imperial a la mujer-niña* (1929), *La mano. Los remordimientos de conciencia*

(1930), *El sueño apoya su mano sobre el hombro de un hombre* (1936) o *Metamorfosis de Narciso* (1937). En el caso de Buñuel, la mano cortada reaparecerá en *La Bestia con Cinco Dedos* dirigida por Robert Florey o en *El Ángel Exterminador* y en muchos fotogramas del cine de Buñuel, pero también en la obra de Lorca, quien escribirá *Viaje a la Luna*, un guión surrealista estrechamente relacionado con *Un Perro Andaluz*, película que también influyó en otras obras de Lorca como *Poeta en Nueva York*, *El Público* y en algunos poemas en prosa, en los que aparecen navajas de afeitar, pianos de cola, mutilaciones y ojos agredidos.

No obstante, tal como afirma Dalí, resulta sumamente complejo atribuir “pateridades”, como ejemplo de esa sintonía se pueden citar algunos textos de Buñuel anteriores a 1929, como el titulado “La Agradable Consigna de Santa Huesca” en la que se nos cuenta la “disparatada” historia de un trozo de carne, cito algunos fragmentos: “El trozo de carne, junto a la pila del agua bendita, ofrece el sagrado licor a las primeras beatas. Por la tarde, todas las mulas de la ciudad aparecían muertas en las cuadras. (...) Dos maristas, dispuestos a jugarse la vida, iban en un tranvía. En la primera parada se bajaron y subieron otra vez en otro tranvía, lleno de colmenas. Las abejas hacían un ruido admirable y los maristas yacían en sus ataúdes dispuestos a jugarse el todo por el todo. Uno de ellos decía por lo bajo: “¿es cierto que la mortadela está hecha para los ciegos, como ha dicho Péret?”. El otro le contestó: “ya hemos llegado a la pasarela”. Debajo de la pasarela, en medio del agua medio podrida, medio verde, podría verse una lápida que decía: “Las Normas”. A su

alrededor cientos de personas celebraban el Año Nuevo.”

Finalmente, en *Palacio de Hielo* ya se lee “en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón lo remataron a bayonetazos”.

EL RODAJE

En un par de semanas se filmó *Un Perro Andaluz* en los estudios Billancourt de París y la escena final en El Havre. Dalí se incorporó al rodaje, preparó las cabezas de los burros podridos e incluso fue uno de los maristas arrastrados por el suelo, también se le ve a lo lejos junto a la novia de Buñuel y futura esposa, quien le ayudó con tareas de producción.

Buñuel, desde su conocimiento de la técnica cinematográfica logra subvertir la narrativa cinematográfica de los años 20. El marco melodramático en el que transcurre la historia es pervertido, de modo que la lógica de la narración desde el suspense inicial hasta la solución al final de la película, es continuamente traicionada, de modo que lo ilógico y lo absurdo toman el mando, incluso el tiempo y el espacio son alterados en el guión pero también en el montaje, desde el título inicial “Érase una vez” hasta el final cuando pensamos que vamos a encontrar una explicación “en primavera”, pero lo que realmente hace la película es situarnos en una especie de desierto final en el que termina bruscamente la narración, poniendo de relieve lo que dijo Buñuel: “nada en la película simboliza ninguna cosa”.

ÉXITO-ESCÁNDALO

La película provocó el escándalo y recibió múltiples elogios de los surrealistas quienes inmediatamente admitieron a Buñuel y a Dalí dentro del movimiento surrealista. El propio André Breton la calificó como una obra que logra la “resolución del sueño y la realidad, dos estados aparentemente contradictorios, en una especie de realidad absoluta, una surrealidad”.

Buñuel describe la entrada de Dalí en el grupo surrealista: “hable de Dalí al grupo y les mostré varias fotografías de sus cuadros (entre ellas, el retrato que me había hecho) que les merecieron una opinión mediana. Pero los surrealistas cambiaron de actitud cuando vieron los cuadros originales que Dalí trajo de España. Fue admitido inmediatamente y asistió a las reuniones. Sus primeros contactos con Breton, que se entusiasmó por su método paranoico-crítico, fueron excelentes. La influencia de Gala no tardaría en transformar a Salvador Dalí en *Avida Dollars*”, el anagrama despectivo que Breton acuñó en 1939.

Cabe destacar como Dalí representa a Lorca asociado con un perro en dos obras de 1938: “Afgano invisible con la aparición en la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos” y en “El enigma sin fin” y en “La miel es más dulce que la sangre”, obra perdida de 1927 junto a un burro podrido.

Lorca se sintió ofendido por el título de la película llegando a afirmar que el perro andaluz era él. El título, como ya he contado, procedía de una colección de poemas que

pensaba publicar Buñuel, aunque es muy posible que en esta película afloren bromas de su paso por la Residencia de Estudiantes, en especial la aparición del protagonista en la cama vestido con manteletes, probablemente relacionado con el ritual que hacía Federico García Lorca tumbándose en su cama para simular su propia muerte.

Jean Claude Carrière me contaba, entre otras cosas, dos que creo muy relevantes: que la imagen del ojo cortado es una de las 10 imágenes clave del siglo XX y que de una obra como *Un Perro Andaluz* no se puede desentrañar todo, para no destruir su misterio ni su poesía e impedir que nos siga conmoviendo.

LA EDAD DE ORO

En *El surrealismo y la pintura*, de 1928, Breton define el arte como una comunicación vital del individuo y no como una mera representación, y afirma que “El surrealismo propone trasladar las imágenes del sueño a la esfera del arte por medio de un ejercicio mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia.”

Tras la entrada en el grupo surrealista, Buñuel conocerá a los integrantes de este movimiento así como a personajes del mundo de la cultura francesa.

Cuenta Buñuel en sus entrevistas con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent como después del estreno de *Un perro andaluz*, Cocteau, entusiasmado con la película, aconsejó al vizconde de Noailles que le llamara y le encargara otra. Finalmente, en la sobremesa de una comida a la que invitó el vizconde a Buñuel, le propuso filmar un cortometraje similar a *Un perro andaluz*

(dos rollos) con música de Stravinsky, a lo que Buñuel se negó, Noailles le dijo “bueno, haga la película a su gusto, con música o sin ella. Lo que usted quiera.” Y Buñuel comenzó a preparar la que sería su segunda película, *La Edad de Oro*, y que en parte es la continuación de *Un Perro Andaluz*, como indica el título provisional: *La bête andalouse*.

Buñuel comienza a escribir el guión con Dalí a principios de diciembre de 1929, pero la situación había cambiado, tal como nos cuenta el propio Buñuel, le dijo a Dalí: “me parece que no podemos seguir. Éstas muy influido por Gala, que sabes que a mí no me cae nada bien. De manera que, como amigos, hay una especie de barrera entre nosotros.” Así que mientras Dalí viajaba por España con Gala, Buñuel se puso a redactar el guión, utilizando una serie de *gags* que había escrito previamente y a los que se incorporaron otros de Dalí. La amistad entre Dalí y Buñuel terminará por romperse de forma definitiva en 1930 y la escritura de este guión será la última colaboración entre ellos.

Sabemos, por una carta enviada a los vizcondes desde Zaragoza el 14 de diciembre de 1929, que el guión ya estaba totalmente escrito, y que Buñuel estaba realizando el *decoupage*, en esta carta, Buñuel también manifiesta: “estoy muy contento con el guión pues me parece muy superior al de *Un Perro Andaluz*”. El 29 de noviembre Buñuel había ido a Cadaqués para trabajar con Dalí en la preparación del argumento, donde permaneció hasta el 6 de diciembre, fecha en la que viaja a Zaragoza para terminar de escribir este guión, que como vemos, se redactó en apenas dos semanas.

El propio Buñuel, declara la influencia



Miembros del grupo de investigación Estación Buñuel: origen y destino en el Centro Buñuel Calanda.

de Sade en esta película: “en Sade descubrí un mundo de subversión extraordinario, en el que entra todo: desde los insectos a las costumbres de la sociedad humana, el sexo, la teología. En fin, me deslumbró realmente”. La otra gran influencia en esta película procede de Freud: el enfrentamiento entre Eros y Tanatos, entre el deseo sexual y la pulsión destructora.

Para el rodaje de la película Buñuel contó con la colaboración de diversos artistas y amigos, reconocemos a Max Ernst, Pierre Prèvert y Pancho Cosío, un pintor español, entre los bandidos. En cuanto al actor principal, Gastón Modot, Buñuel ya lo conocía del grupo de Montparnasse, y había sido pintor y amigo de Picasso. Lo eligió consciente de que necesitaba a un actor capaz de interpretar situaciones poco habituales. También aparece Juan Ramón Masoliver, un familiar de Buñuel, conocido crítico y escritor.

La película se rodó a partir del 3 de marzo de 1930, en el momento en el que el cine dejaba de ser mudo, y tal como nos cuen-

tan los títulos de crédito, se trata de una película *sonora y hablada*, de las primeras filmadas en Francia.

Buñuel afirma que “*La edad de oro* es una película romántica, realizada con todo el frenesí del surrealismo. La única que filmé en un estado de euforia, entusiasmo y fiebre destructora. Quería atacar a los representantes del ‘orden’ y ridiculizar sus principios ‘eternos’. Con toda intención quise provocar un escándalo con este filme.”

Muchos años después, tras la presentación de *Viridiana* en el festival de Cannes y el escándalo que produjeron las críticas del Vaticano, Buñuel continuaría valorando su libertad creadora: “*Viridiana* sigue mi tradición personal desde *La Edad de Oro*, y a 30 años de distancia, son los dos filmes que yo he realizado con mayor libertad.”

Javier Espada

Director del Centro Buñuel Calanda. Director y guionista de las películas documentales “El último guión. Buñuel en la memoria” y “Tras Nazarin” que se han exhibido en Festivales de cine, la mayoría de carácter internacional.



Anabel Herce durante su intervención en la Jornada.

En torno a Luis Buñuel

Anabel Herce

Con el título *En torno a Luis Buñuel* el Museo de Teruel organizó durante cinco años consecutivos, de 1989 a 1993, una serie de jornadas dedicadas a analizar la figura del cineasta calandino, con la pretensión de contribuir, a través de conferencias, mesas redondas y exposiciones, al estudio de su obra y a la vez analizar y difundir las características del movimiento surrealista en España.

Hasta esa fecha en España no había habido muchas iniciativas que tuvieran que ver con Buñuel y el surrealismo, desde la perspectiva artística, sí desde la literaria o cinematográfica aunque la bibliografía sobre ambos ya era extensa. Citaremos solo las monografías que más nos interesan de la época: de 1980, *Surrealistas plásticos Ara-*

goneses 1929-1979, de Manuel Pérez-Lizano; en 1982 se publica *Mon dernier soupir*, de Luis Buñuel; en 1985, *Vida y opiniones de Luis Buñuel* de Agustín Sánchez Vidal, publicado por el Instituto de Estudios Turo-lenses; en 1988 y del mismo autor, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*; el avanzado e inédito de 1953 de Juan Eduardo Cirlot pero publicado en 1986, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* y, de ese mismo año, el libro de Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*; y las exposiciones de *Surrealismo en Cataluña 1924-1936. De "L'amic de les arts" al logicofobismo*, en la desaparecida Sala Velázquez de Caja Barcelona, de 1988, y la de *Remedios Varo*, en Madrid, 1988-1989, promovida por la Fundación Banco Exterior.

Vendrían después otras exposiciones sobre surrealismo realizadas por el CAAM de Canarias (*El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, 1990), el Museo de Arte Reina Sofía (*El surrealismo en España*, 1994; *¿BUÑUEL! la mirada del siglo*, 1996), el IVAM de Valencia (*El objeto surrealista*, 1997), etc.

En 1987, el Museo de Teruel inaugura su nueva y actual sede en un emblemático edificio renacentista conocido como Casa de la Comunidad. Desde su creación en 1955, primero como Servicio Provincial de Arqueología y desde 1959 con colecciones arqueológicas instaladas en varias salas del Palacio Provincial de Museos, Archivos y Bibliotecas (actual Casa de Cultura), disponía por primera vez de amplios espacios, para realizar exposiciones temporales, actividades, etc., y, fundamentalmente, contaba con un equipo humano suficiente para acometer las tareas encomendadas a los museos.

Administrativamente el Museo de Teruel depende de la Diputación Provincial de Teruel, es un servicio más de la misma, estando sujeto a las normas por las que ésta se rige, contando con un presupuesto propio dentro del presupuesto general de la Institución. Desde 1986, está integrado en el Sistema de Museos de Aragón, y desde 1990 en el Sistema Español de Museos. No es el lugar para hablar de los criterios museológicos y museográficos, recientemente replanteados en una nueva y moderna actualización, realizada entre 2011 y 2013¹, pero tampoco podemos dejar de mencionarlos². Brevemente diremos que:

El proyecto museológico del Museo de Teruel contempla la investigación y difusión

de las creaciones del hombre a lo largo de la Historia, especialmente del territorio turolense y la investigación y difusión sobre el arte contemporáneo y las tendencias artísticas actuales.

En esta dinámica, sus objetivos se centran en conocer, conservar y difundir las características de la evolución histórica de la provincia de Teruel; fomentar la creatividad plástica mediante el apoyo a artistas emergentes y nuevas formas de creación intelectual; establecer una comunicación constante con la sociedad y una notoriedad y presencia pública crecientes, sin dejar de situar al Museo de Teruel como referente cívico y cultural.

En este contexto de renovación metodológica, con la disposición de un nuevo proyecto y un nuevo edificio, es cuando se inscribe la ampliación del ámbito conceptual del Museo de Teruel, ya que en un museo dedicado a la memoria de la producción material que se inicia en el Paleolítico no podían faltar las producciones más actuales. Así, un museo que ya cumple las funciones básicas de todas las entidades museísticas (es decir, la conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural que posee) asume la necesidad de incorporar a su discurso aquellas actividades que permitan el acceso de la sociedad de su entorno a los nuevos lenguajes del arte. De esta forma a los programas de Arqueología y Etnografía se suma el programa de Arte Contemporáneo.

Se inicia así una política de actividades con una clara intención investigadora, de manera que proporcione nuevos enfoques y relecturas de los diferentes aspectos de

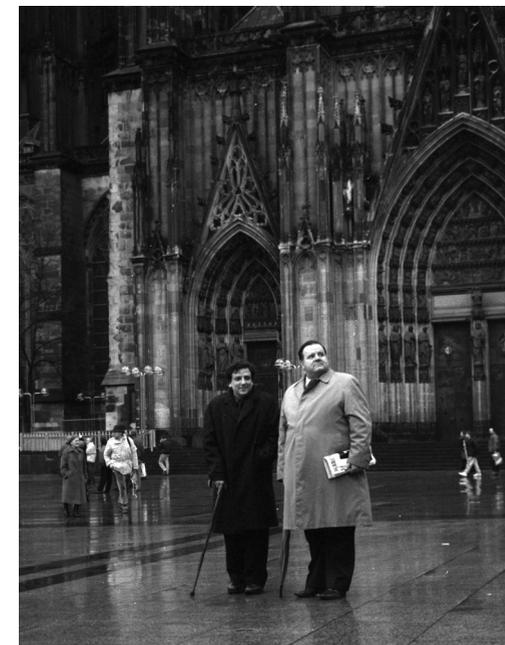
algunos movimientos que caracterizaron el arte español del siglo XX. Es en este punto cuando el Museo de Teruel revisa la figura de Luis Buñuel.

Buñuel había fallecido en 1983, era una figura reconocida internacionalmente y había nacido en Calanda (Teruel). Coincide que el diputado-delegado del Servicio de Museos de la Diputación de Teruel, en ese momento era José María Pascual, alcalde de Alcañiz, y que nombran a Enrique Trullenque (Alcañiz 1952-1990), pintor y animador cultural de Alcañiz, asesor de Arte Contemporáneo del Museo. Ambos tienen muy presente a Luis Buñuel y están convencidos de reivindicar su figura utilizando las líneas trazadas por el Museo.

EN TORNO A LUIS BUÑUEL

Se definen las jornadas *En torno a Luis Buñuel*³ utilizando la valiosa aportación inicial de Rafael Santos Torroella (Portbou, 1914-Barcelona, 2002), crítico de arte, y los testimonios de los que fueron protagonistas y testigos de la época. Las jornadas se desarrollaron bajo la coordinación inicial de Enrique Trullenque y Ana I. Herce, el primer año, y con la colaboración de Francesc Rodon y Agustín Sánchez Vidal los siguientes.

El interés de las mismas se centró en los debates que se derivaron de la presencia de cualificados especialistas, escritores y artistas vinculados al Surrealismo. A la vez, se definió que cada año se celebrara una exposición monográfica relacionada con el debate de las jornadas, y que se acompañara de un catálogo que sirviera de referencia para el estudio del Surrealismo en España. Las ediciones fueron diseñadas por



E. Trullenque y J. M.º Pascual en Colonia, 1989. Foto J. Vicente.

Xesús Vázquez aportando nueva creatividad al conjunto.

Las jornadas no continuaron después de cinco años ininterrumpidos pero si la revisión de las vanguardias históricas con exposiciones monográficas y con la creación de la Colección "La edad de oro", una colección de ensayos sobre pintores y movimientos que definieron las vanguardias, con títulos como *H.ª del collage en España*, *Manuel Viola surrealista*, *Entre islas anda el juego*, *Decir anti es decir pro*, *Luis Buñuel surrealista y la Pintura y sus sombras*.⁴

EN TORNO A LUIS BUÑUEL. EL CARNUZO, EL PERRO Y EL LOCO AMOR

Las primeras jornadas, organizadas en colaboración con el Instituto de Estudios Turolenses y los departamentos de Arte y Literatura de la Universidad de Zaragoza,

tuvieron lugar en el Museo de Teruel del 21 al 23 de septiembre de 1989 y se clausuraron en Calanda el día 24, lugar de referencia para Buñuel y el Surrealismo. La publicidad: trípticos, sobres, carteles, carpetas, fueron diseñados por ilustradores y diseñadores zaragozanos, Víctor M. Lahuerta, y Vértigo Dediseño S. C., el programa de actividades que se presentó en un cuaderno de formato alargado con la cubierta inspirada en la película de Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*, coordinado por Manuel Pérez-Lizano y con avances de los contenidos que luego se desarrollaron en las jornadas.⁵

Con el sugerente título *El carnuzo, el perro y el loco amor*, se dedicaron a analizar la obra de Luis Buñuel y su vinculación al surrealismo; su paso por la Residencia de Estudiantes; su estrecha relación con Lorca y Dalí y su amistad con Pepín Bello y los amigos aragoneses de la Residencia.

Participaron: Agustín Sánchez Vidal, con la conferencia «Notas para una poética buñueliana»; Rafael Santos Torroella, «Los aragoneses en la Generación del 27»; Romà Gubern, «El Surrealismo en el cine de Luis Buñuel» y José Armida, «Luis Buñuel, Giménez Caballero y el Cineclub de La Gaceta Literaria». Se proyectaron primeras películas y documentales sobre la vida y la época de Luis Buñuel. Destacaron en estas primeras jornadas los testimonios aportados por Juan Ramón Masoliver y el que fuera su amigo y testigo de excepción, Pepín Bello, que proporcionó un relato inédito de la relación de Buñuel, Lorca y Dalí en la Residencia de Estudiantes. El cierre de las jornadas se produjo en Calanda, con la comida ofrecida por el Ayuntamiento a los asistentes,

donde un acto fortuito puso el broche de oro a las primeras jornadas surrealistas: «... es imprescindible recordar el viaje a Calanda (Teruel), con comida en plena plaza de toros. Vino tinto, ensalada ilustrada, costillas de cordero, postre, café y copas. A la hora, devorando costillas con infinito placer y con el vino en su apogeo mental, revienta de pronto la boca de riego y sale un poderoso chorro de agua que levantó las dos mesas situadas encima.»⁶

La primera exposición, *El collage surrealista en España*,⁷ comisariada por Enrique Trullenque y Francesc Rodon, mostró 63 obras, procedentes de diversos museos, colecciones privadas y galerías europeas, obras de Salvador Dalí, Joan Miró, Manuel Viola, Nicolás de Lekuona, Adriano del Valle, José Caballero, Eugenio F. Granell, Remedios Varo, Jaume Sans, Eudald Serra, Ramon Marinel.lo, Luis García-Abrines...

Se prestó especial atención a los collages de Alfonso Buñuel, hermano del cineasta, realizados en los años treinta y cuarenta del s. XX. Paralelamente se expuso el libro de grabados *Bacanal*, con aguafuertes de José Hernández y poemas de Luis Buñuel.

EN TORNO A LUIS BUÑUEL. ESE OSCURO DESEO DEL OBJETO

El título de las segundas jornadas, Ese oscuro deseo del objeto, hizo un guiño al título de la película de Buñuel, *Cet obscur objet du désir*. Se celebraron durante los días 27 y 28 de septiembre de 1990, con conferencias que giraron alrededor del significado del objeto surrealista. Agustín Sánchez Vidal habló sobre «Ese oscuro de-

seo del objeto»; Juan Manuel Bonet, sobre «Ramón y los objetos»; el pintor surrealista Eugenio F. Granell sobre «El objeto surrealista hace visible lo invisible»; Luis García-Abrines, «Consideraciones de un surrealista aragonés» y Emmanuel Guigon, «Poética del objeto surrealista».

La mano cortada utilizada por Luis Buñuel en el rodaje de *Un chien andalou*, sirvió de hilo conductor a las jornadas y a la exposición *El objeto surrealista en España*.⁸

La exposición fue una de las más interesantes de las producidas por el Museo de Teruel y la primera que se realizó de forma monográfica en España sobre este tipo de obras. Los comisarios Juan Manuel Bonet y Emmanuel Guigon se preocuparon de seleccionar las obras más representativas, con el objeto de ofrecer una visión histórica y crítica de la importancia del movimiento surrealista en España, dentro de las últimas vanguardias del siglo XX, y de su influencia en los años posteriores.

Documentos, 74 obras y más de 20 artistas: Salvador Dalí, Joan Miró, Oscar Domínguez, Remedios Varo, Manuel Angeles Ortiz, Joan Brossa, Antoni Clavé, Angel Ferrant, Leandre Cristòfol, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, etc., nos acercaron a la poética del objeto surrealista. Al año siguiente se instaló en Barcelona, en la desaparecida Sala Plaça de Catalunya, con nueva edición del catálogo en catalán, *L'objecte surrealista a Espanya*, 1991.

EN TORNO A LUIS BUÑUEL. RETORNOS DE LO VIVO LEJANO

Las terceras jornadas⁹ se celebraron durante los días 25 y 26 de octubre de 1991, bajo el lema *Retornos de lo vivo lejano*, haciendo coincidir el lema con el libro de poemas del mismo nombre de Rafael Alberti. Se trató del surrealismo en el exilio; la situación y producción de escritores, pintores y cineastas, en lugares que, como México, acogieron a gran parte de estos artistas, país en el que Luis Buñuel residió y trabajó durante 36 años. El programa se desarrolló con la participación de Agustín Sánchez Vidal, «Los exilios de Luis Buñuel»; y especialistas de universidades americanas Brian Morris, «El surrealismo extragaláctico de Remedios Varo»; Anthony Geist, «Geografía del 27: la diáspora»; y españolas Lluís Izquierdo, «Derogación esteticista y compromiso vital: Juan Larrea, César Vallejo»; Joaquim Marco, «Dos exilios, dos surrealismos: Alberti y Aleixandre»; Patricio Hernández, «La nueva Andalucía del Grupo Litoral» y M^a Asunción Mateo, «El surrealismo en la obra de Rafael Alberti». Pero sin duda Rafael Alberti fue la figura estelar que clausuró las jornadas con la lectura de poemas de su libro *Retornos de lo vivo lejano*.

La exposición, *Remedios Varo. Arte y Literatura*,¹⁰ ilustró la evolución en la obra de esta pintora. En una primera etapa aparece muy ligada al surrealismo europeo y a André Breton, con obras realizadas entre los años 1935 y 1941 en Barcelona, París y Marsella, y su etapa de definición, con obras realizadas en su exilio mexicano entre 1941 y 1963. Una muestra que permitía, al fin, el retorno, la recuperación y el relanzamiento

en España de Remedios Varo. Una pintora que ya había estado presente en las exposiciones colectivas precedentes. Esta exposición se instaló posteriormente en el Torreón Fortea de Zaragoza y en Gerona.

EN TORNO A LUIS BUÑUEL. EL SURREALISMO EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA

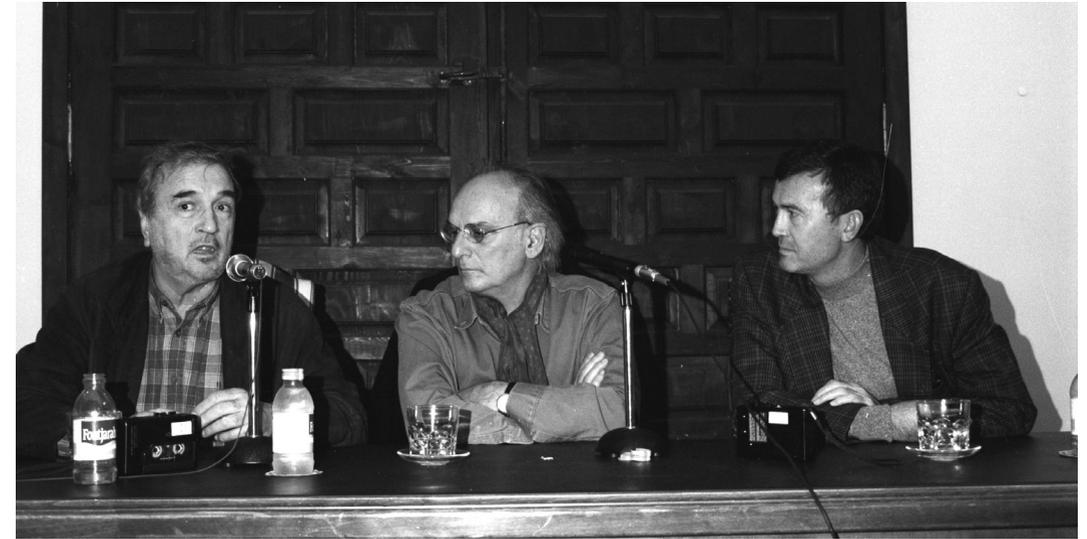
El surrealismo en la posguerra española, constituyó el título de las cuartas jornadas¹¹ que transcurrieron durante los días 29 y 30 de octubre de 1992. El tema que trataron es la influencia del surrealismo en las manifestaciones artísticas y literarias en España durante los años 40 y 50 del s. XX, tras haber concluido los conflictos bélicos que asolaron los países europeos. Las conferencias de Agustín Sánchez Vidal, «Ladran, luego cabalgamos»; Juan Manuel Bonet, «Artistas libres en la patria oscura»; Emmanuel Guigon, «El cuerpo y el signo: el caso de Manolo Millares»; Antonio Saura, «Memoria del tiempo: el paisaje del subconsciente»; Carlos Edmundo de Ory, «Sobre el postismo hoy»; Francesc Rodon, «El grupo Dau al Set»; Enrique Granell, «El surrealismo de Juan Eduardo Cirlot»; Manuel Pérez Lizano, «Nube aragonesa en un perfil español», se vieron enriquecidas con los testimonios directos de Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats, pintores que formaron parte del grupo «Dau al Set». Las jornadas se clausuraron con la lectura de poemas de Miguel Labordeta, a cargo de Jose Antonio Labor-deta. Un cierre emotivo para unas jornadas cargadas de testimonios directos de varios integrantes de las vanguardias de mitad del siglo XX.

La exposición *Ciudad de ceniza*. El su-

*rrealismo en la posguerra española*¹² coincidente con el motivo de las jornadas, mostró una etapa muy poco conocida del arte español. El título *Ciudad de ceniza*, tomado de un poema de Juan Eduardo Cirlot, nos recordaba que aquéllos fueron «días sollozantes, días lentos, / días llenos de muerte descendida». Se comprueba en la obra de los artistas seleccionados que todos tuvieron que elaborar su personal retorno a la pintura bajo las premisas liberadoras del surrealismo. Los comisarios de la exposición Juan Manuel Bonet y Emmanuel Guigon, demostraron que el surrealismo no murió con los conflictos bélicos sino que resurgió y se renovó en una segunda generación de artistas. Las obras de Joan Miró, Ángel Ferrant, José Caballero, fueron puntos de referencia para entender la presencia de nuevos artistas como Antonio Saura, Manolo Millares, o grupos experimentales como *Dau al Set*, con Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats, Modest Cuixart o Joan Ponç, entre sus componentes.

EN TORNO A LUIS BUÑUEL

Las quintas jornadas¹³, esta vez sin subtítulo, para no distraer el homenaje dedicado a Luis Buñuel después de cinco años de jornadas ininterrumpidas. Durante los días 29 a 31 de octubre de 1993, se centraron en estudiar el complejo universo buñueliano de sus obras más surrealistas. Se proyectó, por primera vez en España, la película, *L'Age d'or*, recién restaurada en su versión francesa, y gracias a la colaboración del Centro Georges Pompidou de París¹⁴. Las conferencias de: Agustín Sánchez Vidal, «Imaginación sin hilos»; Emmanuel Guigon, «Análisis del objeto de Giacometti 'El ojo



V Jornadas, Jean-Ci. Carrière, C. Saura y A. Sánchez Vidal, 1993.

amenazado'»; Jean-Michel Bouhours, «De l'interdiction à la restauration de l'Age d'or»; Luis García Montero, «La relación de Luis Buñuel con las primeras vanguardias»; Guillermo Carnero, «Del subconsciente al objeto en la mirada superrealista: un viaje de ida y vuelta»; Emmanuel Larraz, «Luis Buñuel el afrancesado»; Juan Cano Ballesta, «Luis Buñuel, el joven cineasta y el mundo de las vanguardias», y los testimonios de Jean-Claude Carrière, Carlos Saura y Ricardo Muñoz Suay cerraron un ciclo dedicado a la obra y la personalidad de Luis Buñuel. Las jornadas finalizaron con la lectura de poemas de Luis Buñuel, Federico García Lorca y Rafael Alberti, a cargo del poeta granadino Luis García Montero, y se clausuraron en Calanda con una conferencia sobre Luis Buñuel pronunciada por Agustín Sánchez Vidal.

La exposición *Los paréntesis de la mirada*²⁰, ilustró el tema central que nos inspira el fotograma del ojo cortado de «Un perro

andaluz». La mirada ausente, la mirada de ciego, está presente en la obra de Buñuel y en la de muchos artistas surrealistas que, alrededor de 1930, fueron igualmente sensibles a esa temática del ojo amenazado y de la mano animada por el deseo de tocar. Esa relación con los objetos materiales, con el tacto, con lo visual, se encuentra en la misma época en ciertas obras de Max Ernst, Victor Brauner, André Masson, Hans Bellmer, Jacques Hérold y, en España en las obras de Salvador Dalí, los dibujos de Federico García Lorca y de Manuel Viola, en las pinturas de Angel Planells y de Joan Massanet, en los collages y fotomontajes de Benjamín Palencia, Nicolás de Lekuona o Adriano del Valle.

Precisamente ese año de 1993 que se celebraron las últimas jornadas se cumplían diez años del fallecimiento del cineasta. Sólo nos queda imaginar que si Buñuel hubiera podido cumplir su deseo de levantarse

de su tumba a los diez años de su fallecimiento, comprar el periódico, enterarse de los últimos chismes y tomarse un dry martini, se hubiera enterado de los cinco años que le dedicamos en el Museo de Teruel a su memoria, sus amigos y su obra. Nunca podremos saber si le hubiera gustado o no. Queremos imaginar que sí.

De lo que si estamos seguros es de la influencia que las jornadas y las exposiciones ejercieron sobre los más de 500 participantes, entre estudiantes, especialistas, artistas y protagonistas del surrealismo, y de la contribución a los estudios posteriores. La edición de las actas en la revista *Turia*, de amplia difusión, y los catálogos de las exposiciones nos consta que hoy día constituyen unos documentos excepcionales y una obra de referencia para el estudio del surrealismo español y de sus integrantes.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

1. Jaime D. Vicente Redón, "El proyecto de renovación museográfica del Museo de Teruel", *III Jornadas de los Museos Aragoneses. Los Museos Arqueológicos*, Zaragoza 2013 (2015), pp. 107-148.
2. Jaime D. Vicente Redón, "La política de Exposiciones Temporales del Museo de Teruel", *Rev. Museo*, n.º 8, 2003, pp. 61-71.
3. A.I.H.S. [Ana Isabel Herce San Miguel], "Jornadas surrealistas", *Gran Enciclopedia Ara-*

gonesa-Apéndice III, Zaragoza, 1997, pp. 253-254.

4. http://museo.deteruel.es/DPT/museoprovincial/home.nsf/documento/catalogos_museo.
5. Manuel Pérez-Lizano Forns, coord., *En torno a Luis Buñuel. El carnuzo, el perro y el loco amor*, Museo Provincial de Teruel-Instituto de Estudios Turoloenses, 1989, 27 pp.
6. Manuel Pérez-Lizano, *Arte con mi tiempo: 1937-2007*, Estudio Camaleón Ediciones, Zaragoza, 2007, p. 147.
7. *El collage surrealista en España*, Museo de Teruel, 1989, 104 pp.
8. *El objeto surrealista en España*, Museo de Teruel-Fundació Caixa Barcelona, 1990, 182 pp.
9. «III Jornadas En torno a Luis Buñuel. Retornos de lo vivo lejano», *TURIA. Revista Cultural*, números 21-22, octubre 1992, pp. 185-248.
10. Remedios Varo. *Arte y Literatura*, Museo de Teruel, 1991, 176 pp.
11. «IV Jornadas En torno a Luis Buñuel. El surrealismo en la posguerra española», *TURIA. Revista Cultural*, números 24-25, junio 1993, pp. 151-213.
12. *Ciudad de ceniza. El surrealismo en la posguerra española*, Museo de Teruel, 1992, 233 pp.
13. «V Jornadas En torno a Luis Buñuel», *Separata Turia. Revista Cultural*, números 28-29, junio 1994, pp. 111-221.
14. *L'Âge d'Or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et documents (1929-1976) / Textes présentés et annotés par Jean-Michel Bouhours et Nathalie Schoeller*, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, París, 1993 (Hors-Série. Archives), 190 pp.
15. *Los paréntesis de la mirada (Un homenaje a Luis Buñuel)*, Museo de Teruel, 1993, 139 pp.



Gonzalo Tena durante su intervención en la Jornada.

Luis Buñuel y él

Gonzalo Tena

Tal vez debido a mi carácter sencillo y bondadoso me veo, a veces, inmerso en proyectos que no pertenecen estrictamente a mi ocupación habitual de pintor.

Lo hago gustosamente siempre, complaciente siempre, y en esta ocasión algo asombrado de que se recurra a mi calidad de "investigador" para contar con mi modesta colaboración; sonrío en mi interior pensando que tal vez sea mi trabajo sobre Pieter Bruegel el Viejo la causa de esta inmerecida fama y trato de hacer las tareas que se me adjudican con mi mejor voluntad.

Sirvan estas líneas para disculpar mi presencia dentro del grupo de investigación "Estación Buñuel: origen y destino".

Repito que, aunque he trabajado con mucho gusto, no soy investigador ni mucho menos experto en la vida y obra de Buñuel. Es más, diciéndolo en palabras suaves: Luis Buñuel no ha sido nunca santo de mi devoción. Me considero un hombre profundamente religioso y las veleidades pseudoateas de Don Luis me han parecido siempre los caprichos consentidos de un señorito de provincias. Así que me propongo demostrar aquí que ese hombre a quien se le otorga el dudoso honor de ser "nuestro turoloense más universal" o, lo que casi es peor, "nuestro genial calandino" no habría sido nadie en su biografía y en su filmografía sin la influencia de él.

Para ello, y aunque este no pretende ser un trabajo de elucidación biográfica, me ha

parecido conveniente revisar, muy a mi pesar, la vida y obra de Buñuel para reparar la profunda injusticia que se comete con él, la crueldad con que él es sistemáticamente ignorado en libros, documentales, celebraciones, congresos, etc...

Sólo hay que repasar por encima los años de adolescencia de nuestro personaje en Zaragoza, en los Corazonistas y en el colegio jesuita de El Salvador, para ver que él fue una influencia decisiva en la elección de sus lecturas y en su decisión de ir a Madrid a cursar estudios universitarios, después de ser expulsados, él y Buñuel, del colegio de los jesuitas.

Ya en la Residencia de Estudiantes, heredera del burdo espíritu del krausismo pedagógico, Buñuel y él trabaron amistad, entre otros, con Salvador Dalí, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pepín Bello y Juan Ramón Jiménez y, repasando los testimonios de la época, resulta diáfano que en este grupo tan snob y heterogéneo era la fuerte personalidad y el poderoso atractivo de él lo que servía de aglutinante.

Indudablemente fue él quien inició a Buñuel en las tendencias más importantes del pensamiento y del arte, y su marcada influencia se aprecia con claridad en los poco afortunados cuentos y poemas que publicó en diversas revistas de vanguardia de la época.

Desgraciadamente también fue él quien le incitaba, dentro de la paródica Orden de Toledo, a las noches en blanco, las borracheras y excesos de todo tipo de aquellos años agitados. Ya en París, fue gracias a él

y su cautivadora personalidad como consiguió colaborar en varias revistas de cine y arte, y fue su reiterada existencia la que hizo que Buñuel instara a Dalí a trasladarse con él a París.

Se ha hablado y escrito tanto sobre “Un perro andaluz” (1929) que, para lo que nos interesa aquí, será suficiente aclarar que, sin lugar a dudas, el conflicto que comenzó a surgir entonces entre los dos artistas fue debido a que él no soportaba la presencia de ella, Gala. Pero tal vez sí sea preciso subrayar que en esta película decisiva, y aunque no haya documentación que lo confirme, la colaboración oculta de él es tan notoria y patente que parece extraño que nunca se haya trabajado sobre este particular que, además, arroja una nueva luz sobre el film que sin él jamás se habría realizado.

En 1930 Buñuel y él viajan a Hollywood, en 1931 regresan a España y en 1933, gracias a la financiación de su amigo Ramón Acín, comienzan a rodar “Las Hurdes, tierra sin pan”. Después, en los turbulentos años de la España sumida en fratricida enfrentamiento, la influencia de él parece desaparecer; pero no hay que dejarse engañar por las apariencias...rastréese, indáguese, búcéese en aquellos febriles años, tan poco estudiados, y se verá que es él quien sugiere, es él quien actúa, es él quien dicta. Se verá que Buñuel sufre y se agita atormentado por un conflicto atroz y se percibirá, en sangrientos grises rojizos, la presencia de la voz, el sonido de la lúgubre campana que es señal inconfundible, como veremos, de que él está junto a él.

Tras estos años, entre Francia y España,

Buñuel viaja de nuevo a Hollywood y allí él vuelve a entrar en su vida con la serenidad con que el amigo, tras años de separación, vuelve a nuestro lado, como si ni el tiempo ni los avatares del azar hubieran transcurrido. Es aquí, en Estados Unidos, y mientras trabaja para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), donde se pone de relieve de nuevo la incompatibilidad de Salvador Dalí y él; incompatibilidad que llega al extremo de la ruptura de relaciones.

Vuelve Buñuel a Hollywood, afanado por medrar, y allí una serie de raras casualidades, en las que él es factor importantísimo, hacen que sea elegido para dirigir “Gran Casino”, una película comercial con el conocido cantante mexicano Jorge Negrete.

¿Casualidades? Un historiador, un investigador concienzudo no debe creer en las “casualidades”, en el “azar”. Las circunstancias que hicieron que Don Luis recalara en México no han sido suficientemente estudiadas. Sin embargo hay documentos, cartas, conversaciones... que pondrían de relieve toda la decisiva importancia que él tuvo en esta peripecia biográfica de Buñuel.

Pasemos por alto el rotundo fracaso de esta primera película de su nueva etapa y los tres siguientes años en que se vio obligado a mantenerse del dinero que su pobre madre le enviaba todos los meses... ¿Quién sino él fue quien consiguió que se le encargara la dirección de “El gran calavera” y quién (sino él) fue el artífice de este incuestionable éxito?

El buen resultado de esta película y la concesión de la nacionalidad mexicana ani-

maron a Buñuel a nuevos proyectos más acordes con sus deseos como cineasta, y así es como, después de más raras casualidades, en 1950 Buñuel realizó “Los olvidados”, película con fuertes vínculos con “Las Hurdes, tierra sin pan” y que en un primer momento no gustó a los mexicanos ultranacionalistas (Jorge Negrete el primero) ya que retrataba la realidad de pobreza y miseria suburbana que la cultura dominante no quería reconocer. No obstante, el premio al mejor director que le otorgó el festival de Cannes de 1951 supuso el reconocimiento internacional de la película y la rehabilitación del cineasta por parte de la sociedad mexicana. Actualmente “Los olvidados” es una de las tres únicas películas reconocidas por la Unesco como Memoria del Mundo.

Nos preguntamos: ¿Por qué nadie se ha ocupado de poner de relieve, en tantas y tantas escenas de esta película emblemática, la clara marca, la inconfundible huella, el carácter único de él? ¿Por qué se tapa con ferocidad cualquier atisbo de su presencia?

Pero sigamos el inexorable proceso temporal de esta extraña etapa de Don Luis Buñuel en México. Llegaremos, Dios mediante, al punto clave de esta historia, al nudo central de nuestra teoría.

Estamos en 1951 y en este año Buñuel filma “Susana” y “Él”, película que constituyó un fracaso comercial pero que será revalorizada en los años venideros. En esta película inigualable está el núcleo de todo este modesto trabajo de investigación.

No sin cierto recelo ante la incredulidad y la indignación que nuestra aseveración va

a despertar entre los santones del culto al calandino, vamos a decirlo ya de una vez:

El director de “Él” no fue Buñuel sino él.

Es hora ya de que se sepa que fue él quien, desde el primer momento, quedó intrigado por la novela de Mercedes Pinto y cayó, después, fascinado por la personalidad de esta extraña escritora.

Quizás sorprendido por el homónimo título del libro (“ÉL”) él se puso en contacto con la escritora canaria exiliada en Uruguay a causa de sus ideas avanzadas y su lucha por los derechos de la mujer. Mercedes Pinto es otro caso más del olvido en que se deja caer a las grandes figuras de nuestra triste e ingrata Patria.

No es raro que él quedara prendado de esta mujer de una belleza impresionante, con un toque andrógino que la realza, dotada de una extraordinaria inteligencia y una rara rebeldía teniendo en cuenta su sexo y la rígida educación a que estuvo sometida desde su más tierna infancia. Atrevida y emprendedora, activa y dinámica, Mercedes Pinto, después del horrible calvario que fue su espantoso matrimonio con un hombre enfermo, se entregó de lleno a sus escritos, conferencias y actividades en defensa de la justicia y la igualdad; tarea que está esperando aún alcanzar la difusión y el reconocimiento que merece.

Esta mujer de mirada verde, penetrante y casi diabólica es autora de una pareja de libros que no tienen igual en la literatura de habla hispana: “ÉL” (1926) y “ELLA” (1934).

¿Fue esta eterna dualidad, este insondable misterio lo que a él le sedujo?

Si leemos los escalofriantes textos de la escritora canaria oiremos una extraña voz. De ellos surge un raro lamento que, a veces, se convierte en increpación casi blasfema hacia el Divino Hacedor. Un grito desesperado se deja entrever entre las frases de retorcido romanticismo, de éxtasis ateo y rebelde que es sólo comparable a los desgarrados gemidos de la Justine de Sade cuando se retuerce bajo los más crueles tormentos o soporta, como idiotizada, las más lujuriosas vejaciones y las más crueles injusticias.

¿Cómo es posible que esta chiquilla canaria, educada en el más estricto catolicismo, acabe reflejando en su delirante y atormentada realidad las peores pesadillas del Divino Marqués? No hay respuesta posible a esto. Pero, sin duda es aquí donde hay que buscar la raíz de la profunda fascinación que este personaje y sus complejos escritos ejerció en él.

Sea como fuere, es a partir de esta relación, que imaginamos apasionada e intensísima, cuando surge el proyecto de rodar la película dirigida por Buñuel con guión de Alcoriza, pero que es, total y absolutamente, obra de él. Desde el primer plano hasta los últimos fotogramas de la turbadora e inolvidable escena final, la película “Él” está empapada de su inconfundible aliento.

No es de extrañar que el propio Buñuel declare que hay mucho de él en esta película. Abramos los oídos; lo que, con su típica sorna algo retorcida, nos está diciendo el director turolense, de una forma velada pero, a la vez, con cristalina claridad, es que el autor de “Él” no es él sino él. También es lógico

que el controvertido psicoanalista Jacques Lacan dijera que “Él” era una de sus películas preferidas... ¿Será preciso recordar que Lacan y él eran muy buenos amigos ya en París?

Así pues creo que ha llegado el momento de preguntarnos: ¿Por qué él ha permanecido en la sombra? ¿Ha sido por voluntad propia? ¿Fue por rígidas censuras ajenas?... Tal vez la respuesta se encuentra en cierto archivador oculto no muy lejos de donde Buñuel vio la luz.

En la inolvidable visita que el grupo de investigación “Estación Buñuel: origen y destino” realizó al Centro Buñuel de Calanda (CBC) pudimos tener acceso a las magníficas salas donde se archiva y atesora importantísima documentación que aún guarda muchos secretos que desvelar.

Asombrado y como hipnotizado por la riqueza del material que allí se acumula el que escribe estas líneas, guiado por un raro azar, puso sus ojos en un pequeño y antiguo archivador que estaba semioculto en la repisa más alta de una de las fabulosas estanterías de oscura y noble madera labrada. Algo le atrajo hacia ese cajoncito alargado en el que resaltaba una preciosa cerradura dorada.

Requerido el solícito guía, éste se subió, con evidente riesgo, a una de las escaleras que allí permiten el acceso a los documentos y bajó con mimo y reverencia el pequeño archivador que estaba cubierto de polvo en su parte superior.

- Es raro -dijo-, pero de este archivador, ahora que lo recuerdo, nunca hemos tenido la llave.

Lo pude tener en mis manos sólo unos instantes antes de que el funcionario, ágil y nervioso, volviera a encaramarse a la escalera y lo depositara de nuevo, con infinito cuidado, en su oscuro rincón allá en lo alto. Lo suficiente para ver que, apenas legible, grabada en la madera con algún rudimentario punzón, aún podía distinguirse claramente la palabra “él”.

El resto tiene poca importancia; después de filmar su película en 1951, él siguió acompañando a Buñuel en su etapa americana, francesa y española compartiendo gustoso, en un cómodo segundo plano, sus éxitos de crítica y público.

Ojalá este pequeño trabajo sirva para reivindicar su figura y reclamar una mayor atención a su papel en la historia del Cine y, como en la sentencia evangélica, se dé por fin al César lo que es del César, a Dios lo que es de Dios y a él lo que es de él... incluidas estas páginas.

La fórmula del Dry-Martini.

Transgresión, provocación y conflicto como génesis creativa en Buñuel y sus discípulos.

Javier Millán

En *Mi último suspiro*, Luis Buñuel da la receta del *dry-martini*, su bebida favorita convertida en todo un mito dentro del imaginario del cineasta turolense. La fórmula es muy sencilla pero peculiar y en ella, a pesar de su nombre, el martini prácticamente brilla por su ausencia. Todo consiste en tener preparados unos cubitos de hielo a 20 grados bajo cero, bien duros y secos para que no desprendan la más mínima gota de agua, y echar el vermouth (preferentemente de la marca Noilly-Prat) en una coctelera con un poco de angostura, agitarla y quitar seguidamente el líquido. Sobre esos cubitos aromatizados se vierte la ginebra, se agita, y listo para servir el cóctel. El cine de Buñuel es lo mismo, una fórmula que se repite prácticamente inalterable desde su ópera prima, *Un perro andaluz* (1929), en la que introduce una referencia a *La encajera* de Vermeer, algo que se convertirá en una constante de su obra y que evocará también en su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Los estudios que Agustín Sánchez Vidal ha hecho de los mundos de Buñuel son muy ilustrativos de todo el imaginario buñueliano.

No hay más misterios en el cine de Buñuel que los que la imaginación del espectador crea en torno a sus imágenes, y esa

es la gran magia de los filmes del realizador calandino, permitir que el público deje volar libre su imaginación. De esa forma da libertad al espectador para que construya la película, cuando la ve, a partir de sus propios fantasmas combinados con los del director. El contenido de la cajita que en *Belle de Jour* (1967) entrega el cliente coreano a Séverine es el máximo exponente de esto. No hay que darle más vueltas a su cine buscando interpretaciones extrañas, algo en lo que la bibliografía sobre el realizador es pródiga.

Buñuel era una persona muy metódica, y más conservador de lo que uno pueda imaginarse, tanto en su vida personal como profesional. Era un hombre de costumbres inalterables, muy tradicional a la vez que rebelde, y que vivió en un permanente conflicto interior por las contradicciones que tenía, lo que queda de manifiesto en su cine. Era ateo y crítico con la religión, pero le fascinaba todo lo que tenía que ver con ella, con su imaginería y sus milagros. Debido a su gran conocimiento en la materia, llegó a escribir personalmente la homilía que recita en el filme de Alberto Isaac *En este pueblo no hay ladrones* (1964), donde interpreta a un sacerdote, el padre Luis. A él se debe por tanto la gracia de ese pasaje de la película en el que convierte el pecado en virtud sin

alejarse un ápice en su prédica de la doctrina de la Iglesia católica. Fue un empeño de Isaac que Buñuel apareciese en su ópera prima y el turoense le puso la condición de que tenía que hacerlo como guardia civil o cura. La acción se desarrolla en México, así que no había otra opción que la de aparecer como sacerdote. No hay que olvidar que la iconografía que *mamó* el cineasta en su infancia, y que representa la tradición más ancestral de la España medieval a la que se refiere en sus memorias, la encarnan los curas y los guardias civiles, máximos exponentes de la autoridad en los pueblos. Calanda dejó más huella en Buñuel que Zaragoza durante su infancia.

La presencia de curas, sobre todo de los famosos chocolateros, es una constante en el cine de Buñuel. Él se educó en colegios religiosos y su llegada a la Residencia de Estudiantes de Madrid supuso una ruptura radical. Allí se topó con otra realidad bien distinta, la de la Institución Libre de Enseñanza, sustentada en un pensamiento libre y en un conocimiento empírico. En el joven Luis estalla el conflicto, que ya llevaba dentro, y de ahí surgirá la transgresión aderezada con una sutil provocación, claves que se convertirán en la génesis creativa de toda su obra. Eso es algo que se acrecentará más todavía al trasladarse a París, entrar en contacto con la modernidad de la ciudad de la luz y conocer a los surrealistas, frente al profundo conservadurismo en el que se había criado y contra el que se había rebelado ya en su infancia, pero sin dejar de ser lo que era, un señorito, un burgués acomodado que vivía de las rentas familiares.

El complejo de Edipo también marcará a

Buñuel en las primeras décadas de su vida e impregnará su cine (su madre y su padre se llevaban 27 años de diferencia y él nació cuando su progenitora tenía 19 años de edad), algo que se proyectará en sus películas. Lo encontramos, por ejemplo, en la atracción edípica entre el Jaibo y la madre de Pedro en *Los olvidados* (1950), así como en las relaciones entre hombres muy mayores con mujeres muy jóvenes que aparecen en buena parte de su filmografía, tal es el caso de *Él* (1953), *Tristana* (1970) o *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

Si a todo eso añadimos en la coctelera una cucharadita de socarronería, encontramos la fórmula con que están construidas las películas de Buñuel, como la receta del *dry-martini*. No hay por tanto más misterio en el cine del calandino que conocer la vida del cineasta para comprender sus constantes fílmicas y entender las claves de su obra. Nacido en una familia burguesa terrateniente del Bajo Aragón, criado en un ambiente propio de la Edad Media cuando viajaba a su pueblo natal, Calanda, donde pasaba los veranos y los periodos festivos de Semana Santa y Navidad, fue educado en una profunda fe cristiana, prácticamente de corte integrista –estamos a principios del siglo XX–, lo que provocará en el joven Buñuel un enfrentamiento entre deseo y pecado, entre lo bueno y lo malo desde la moral burguesa y cristiana. El conflicto interior, a partir del ansia de libertad al que aspira cualquier ser humano, aflora de esa manera en su cine porque los credos, ideologías y condiciones de clase coartan la libertad de los individuos. Son condicionantes que provocan que los individuos queden atrapados entre lo que moralmente es correcto y



Javier Millán durante su intervención en la Jornada.

lo que no. De ahí la temática constante de los encierros involuntarios que aparecen en sus filmes, donde los protagonistas no pueden liberarse y sus paranoias dan lugar a situaciones surrealistas, ya sean las de los burgueses atrapados en la mansión y en la iglesia de *El ángel exterminador* (1962), la del atormentado Francisco en *Él*, o la de Pedro, el niño que intenta escapar en *Los olvidados* de la violencia de la pobreza sin poder hacerlo, porque la miseria engendra monstruos.

Por tanto, la génesis creativa en el cine de Buñuel y de sus *discípulos*, que los tuvo y los tiene, se apoya en el conflicto y las contradicciones personales como detonante, a la vez que en la transgresión y la provocación como gesto de rebeldía, al menos en el imaginario fílmico. Como consuela el policía a Archibaldo de la Cruz, el protagonista de *Ensayo de un crimen* (1955), váyase usted tranquilo a casa porque “el pensa-

miento no delinque”. Insistimos en que no hay más, esa es la receta de este realizador, eso sí, salpicado y sazonado el producto final por todo un rico imaginario que tiene su origen en la sociedad todavía medieval que conoció en su Calanda natal, con sus toques de campanas, carnuzos, conflictos entre deseo y pecado, insectos y obsesiones múltiples forjadas a partir de sus lecturas y de sus vivencias de juventud, su paso por la Residencia de Estudiantes, su experiencia parisina y su militancia surrealista, su implicación con la izquierda comunista, y la injustamente ignorada etapa como productor de un cine popular en Filmófono durante la II República; además de su exilio, puesto que a su llegada a México se nutrirá también de la influencia de este país como ha puesto recientemente de manifiesto Mario Barro en su tesis doctoral *Poética de la obra fílmica de Luis Buñuel: etapa mexicana* (1946-1964), defendida a finales de 2015 en la Universidad Complutense de Madrid.

La etapa mexicana de Buñuel sigue siendo la más ignorada por los estudiosos del cineasta, por lo que la tesis de Mario Barro ha de suponer un punto de inflexión a partir de ahora en las investigaciones que se hagan sobre el cineasta. En parte, la culpa de esto se debe al mismo Buñuel, ya que siempre se refirió a sus filmes mexicanos como películas alimenticias, que hacía para comer, sin que a su juicio tuvieran un mayor interés. En cambio, conforman su filmografía más original, en la que plasmó la esencia de su cine, a la vez que son las películas más cercanas al público, las más auténticas y carnales, jalonadas de un surrealismo cotidiano que es el mayor descubrimiento que el cineasta hizo a su llegada a México, país en el que se resistía a establecerse durante su exilio y que en cambio fue el que le permitió recuperar su carrera cinematográfica. Cuando regresó al cine francés perdió buena parte del carácter telúrico que tenía su cine mexicano.

Como sostiene Ian Gibson, las tres primeras películas de Buñuel -*Un perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*- fijarán buena parte de las constantes temáticas de su filmografía, a las que hay que empezar a incorporar el nada desdeñable cortometraje sobre la familia Dalí conocido como *Comiendo erizos* (circa 1930). Forjan lo que será la vocación transgresora del realizador en lo que a su cine se refiere, de ruptura con el discurso hegemónico en la sociedad, sin que por ello desaparezcan las contradicciones en las que está sumido Buñuel, de lo que sabrá nutrirse para configurar toda su filmografía. En definitiva, las primeras etapas de nuestra vida son las que nos forjan como personas, al margen de lo que podamos se-

guir asimilando de adultos, así que tampoco estamos descubriendo nada nuevo, sino que el realizador de Calanda no era diferente de los demás.

Durante su exilio, Buñuel recalará un tiempo en París –periodo sobre el que existen también numerosas lagunas todavía que no termina de resolver Gibson en su biografía incompleta del cineasta-, y se afincará en Nueva York durante varios años en el periodo más estéril de su vida al estancarse su carrera de cineasta y sobre el que ha arrojado luz por fin Fernando Gabriel Martín. El cineasta, con 46 años y dos hijos, acabaría viajando a México, donde se instalará definitivamente en 1946 para fijar allí su residencia definitiva hasta su muerte en 1983. Cuando llegó a México cargaba en su maleta algo nuevo de lo que al parecer había ido ligero de equipaje hasta ese momento, humildad, una virtud que se gana con la edad y que es eterna enemiga de la juventud. Ya en 1939 había escrito a su amigo Ricardo Urgoiti desde Estados Unidos, en un tono desesperado, que el Buñuel de antes había muerto y que se ofrecía a hacer en Argentina lo que fuese, incluso volver a su etapa de *filmofonista* –cine popular producido y realizado por el cineasta en la productora Filmófono-, y esta vez ya a cara descubierta. “Ya sin prejuicios artísticos creo que puedo ser más útil que antes”, asegura a Urgoiti en la carta. La correspondencia de la madre de Buñuel con su hijo, desvelada por Gibson, revela cómo el cineasta reconocía ser el director de las películas de Filmófono, más allá de intervenir como productor. Nunca quiso que se supiese públicamente para seguir manteniendo la imagen imborrable de *enfant terrible* forjada en sus inicios surrealistas.

Si bien acariciaba el sueño de llevar a Lorca al cine en su regreso a las pantallas, lo que hizo fue dirigir a dos de las estrellas más rutilantes del *star system* latinoamericano de los años 40, el mexicano Jorge Negrete y la argentina Libertad Lamarque, en *Gran Casino* (1947), su primera película mexicana, ninguneada por los estudiosos de la obra de Buñuel nuevamente inducidos por lo que el propio cineasta dejó escrito en sus memorias, en las que se empecina en menospreciar y desvincularse del cine más popular que hizo, quién sabe si con la complicidad también de Jean Claude Carrière, redactor de *Mi último suspiro* que, no olvidemos, iba dirigido al mercado francés. No es momento ahora de profundizar tanto en esta cuestión como en otras muchas que suscita la lectura de las memorias del cineasta, pero sí de advertir que las mismas no son a veces la fuente más fiable para conocer lo que pensaba el calandino, puesto que hay muchas contradicciones si se compara con lo que había declarado en otras entrevistas a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent en *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior* y a Max Aub en *Luis Buñuel, novela* (primero editado como *Conversaciones con Buñuel*), que reúne, además, testimonios hechos quizá con más lucidez, porque no era todavía octogenario, sin ignorar las *trampas* que el realizador tiende constantemente en sus respuestas.

Gran Casino, la primera película de Buñuel en años y que filma en México, no fue un fracaso del cineasta, como se ha dicho insistentemente, sino que fue una cinta boicoteada. El boicot se produjo en los dos países latinoamericanos con mayor mercado, México y Argentina, y no fue contra

el realizador, que acabó siendo una víctima colateral, sino contra sus actores principales por los conflictos que padecían en esos momentos en sus respectivos países. Eso había sido precisamente lo que llevó a Libertad Lamarque a emigrar a la poderosa industria mexicana huyendo de Argentina, y en un recorrido inverso a Jorge Negrete escapando de la persecución sindical que sufría en su país.

Tras un nuevo parón de dos años, Buñuel tiene una segunda oportunidad en 1949 con *El gran calavera*, que tiene una distribución normal y es muy bien recibida por el público. En esa línea se movería Buñuel en su etapa mexicana, alternando diferentes géneros cinematográficos y subvirtiendo el género latinoamericano por antonomasia, el melodrama. Uno de los mayores éxitos del cine mexicano de todos los tiempos se estrena cuando Buñuel ya vivía en México, *Nosotros los pobres* (1947), de Ismael Rodríguez, paradigma del melodrama cinematográfico latinoamericano y todavía hoy título venerado y recordado con cariño por varias generaciones de mexicanos. El Buñuel rebelde, el surrealista –el surrealismo militante no deja de ser una forma de terrorismo artístico según ha argumentado muy acertadamente Víctor Fuentes-, hace erupción de nuevo en 1950 con *Los olvidados*, un filme de denuncia social que subvierte la mirada melodramática de *Nosotros los pobres*. De esa transgresión aflora de nuevo el cine de la crueldad de Buñuel que encontrábamos en *Las Hurdes*, para mostrar una realidad de la miseria de los arrabales de México muy diferente de la que enseñaba Ismael Rodríguez en su exitoso filme protagonizado por el cantante Pedro Infante. *Nosotros*



Proyección de *Una mujer sin amor* en el Ciclo de Cine, Hall del Edificio de Bellas Artes.

los pobres retrataba la pobreza con un tono edificante, cuando *Los olvidados* mostrará que la miseria engendra monstruos, haciendo del cine un vehículo de denuncia social frente a la desigualdad, como ya sucedía en *Las Hurdes*, *Tierra sin pan*, por lo que esta cinta mexicana de Buñuel debería considerarse, por su tono social y su voluntad transgresora, como el precedente del Nuevo Cine Latinoamericano, la corriente cinematográfica que traspasará fronteras nacionales y que irrumpirá en todo el subcontinente americano durante las dos décadas siguientes.

Los olvidados provocó tal escándalo que Buñuel se vio sumido nuevamente en el ostracismo hasta que la cinta compitió en el Festival de Cannes, donde fue avalada y defendida por el poeta Octavio Paz, y tras su éxito regresó triunfal a México. Se puede decir que *Los olvidados* supone el redescubrimiento mundial de Buñuel gracias al Festival de Cannes, motivo por el que los

franceses siempre se han arrogado el derecho de hacer suyo a Buñuel por encima del Buñuel español o el mexicano. En *Los olvidados* encontramos la fórmula de la que hablábamos al principio, un cóctel caracterizado por la transgresión, la provocación y el conflicto, junto a la firmeza del cineasta por denunciar una realidad social muy distinta de la que aparece en las pantallas, y que él había conocido al patearse los arrabales de la Ciudad de México con su cámara fotográfica para construir su historia con el tono documental que adquiere y que nos recuerda al Buñuel de *Las Hurdes*.

El cine de Buñuel, a partir de este renacimiento mundial, seguirá estas constantes con toda la riqueza de matices que le aporta su particular universo, donde los carnuzos no hacen sino simbolizar la podredumbre de la existencia de unos personajes que, con independencia de su condición de clase, viven atrapados, prisioneros de una sociedad que les condiciona y que coarta

su libertad. Así retrata a la humanidad el cine de Buñuel, con la mirada del entomólogo; a eso se debe la constante presencia de evocadoras imágenes de insectos que aparecen en sus películas. Su cine ofrece la descarnada y cruel mirada del demiurgo, como hace el personaje de Francisco en *Él* desde lo alto del campanario de la Catedral de México, y que en muchos aspectos es el *alter ego* de Buñuel con todas sus contradicciones. El cineasta se vistió el traje de capuchino del protagonista para interpretar él mismo la escena final de la película, en la que Francisco regresa al convento (encierro) caminando en zigzag (contradicciones que le atormentan) en lugar de seguir una línea recta (transgresión).

Es curioso cómo desde algo tan simple en apariencia como los conflictos del artista con la sociedad que le toca vivir, es decir, con los condicionantes que fijan las convenciones sociales (políticas, morales, religiosas, de convivencia, artísticas, etc), Buñuel construye un imaginario tan rico y amplio que muchas veces sugiere interpretaciones que van más allá incluso de lo que pretende. En *Viridiana*, la quema de objetos religiosos ha dado lugar a múltiples interpretaciones, cuando en tiempos, en España, la creencia popular era que los crucifijos y objetos religiosos de los que se quería desprender alguien no podían arrojarse a la basura, sino que lo correcto era incinerarlos. Algo parecido sucede en la escena de *La ilusión viaja en tranvía* en la que un carnicero viaja en el tranvía con unas canales de carne colgadas de los asideros, incluidas unas cabezas de cerdo, y unas beatas acceden al vagón portando una imagen religiosa con ellas. Hoy día todavía se ve en México a los carniceros

transportar en los autobuses urbanos la carne que van a vender, de la misma forma que sucede en el filme de Buñuel, o a los fieles de San Judas Tadeo desplazarse en metro hasta el Templo de San Hipólito en Ciudad de México llevando con ellos las imágenes del santo todos los días 28 de cada mes.

Nunca debemos olvidar que buena parte del rico imaginario fílmico de Buñuel surge de la simple y atenta observación de la realidad, de esa mirada del entomólogo a la que nos referíamos. Así sucede también con el crucifijo navaja de *Viridiana*, o con la perturbadora imagen de los perros atados al carro, que forman parte de la realidad, pero que al ser incluidos en películas de Buñuel pasan a formar parte de su singular universo, con lecturas e interpretaciones que superan con creces lo pretendido por el cineasta, más allá de mostrar la crueldad, las tensiones y los conflictos sociales en los que tanto peso siguen teniendo las religiones como factor desestabilizador en ciertas áreas geográficas y que impiden la libertad de los individuos –uno de los últimos proyectos de Buñuel, cuyo guión se iba a titular *Agón*, trata de ello, aunque el cineasta por su edad no se sintió con fuerzas para filmarlo y por fortuna nadie intentó hacerlo en su lugar-.

Buñuel se erige de esa forma, con su cine, en un demiurgo cuya obra, incluso después de muerto, sigue inspirando a otros realizadores, convertidos en sus *discípulos* y que en mayor o menor medida han quedado atrapados por los universos buñuelianos. Para comprender al demiurgo Buñuel a través de sus *discípulos* hay que explorar sobre todo el cine latinoamericano, donde encon-

tramos nombres como Luis Alcoriza, Alberto Isaac, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Miguel Littin, Silvio Caiozzi, Román Chalbaud, Eliso Subiela, Juan Carlos Tabío, Carlos Carrera, Dana Rotberg, Nicolás Acuña, Víctor Gaviria, Arturo Sotto, Carlos Reygadas o Sebastián Cordero, entre otros muchos. A esos habría que sumar directores de otras cinematografías, entre los que Manuel Hidalgo se ha referido a Roman Polanski, Andrei Tarkovski, Jonas Mekas, Emir Kusturica, Aki Kaurismaki, Kim Ki-duk o Lars Von Trier, sin olvidar a los españoles Julio Medem, Bigas Luna, Jaime Rosales, Javier Rebollo o Alex de la Iglesia. Los universos buñuelianos con sus obsesiones, conflictos, encierros y transgresiones seguirían así latentes a través de ellos, sin contar la impronta que han podido dejar en otras manifestaciones artísticas que habría que explorar.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

Aub, Max. Luis Buñuel, novela. *Cuadernos del Vigía*, Granada, 2013.

Barro, Mario. *Poética de la obra fílmica de Luis Buñuel: etapa mexicana (1946-1964)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Buñuel, Luis. *Mi últimos suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982.

De la Colina, José Antonio; Pérez Turrent, Tomás. *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, Planeta, 1986.

Fuentes, Víctor. *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*, Los Cuatro Vientos Renacimiento, Sevilla, 2013.

Gibson, Ian. Luis Buñuel. *La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Aguilar, Madrid, 2013.

Gubern, Román; Hammond, Paul. *Los años rojos de Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 2009.

Hidalgo, Manuel. *El banquete de los genios. Un homenaje a Buñuel*, Península, Barcelona, 2013.

Martín, Fernando Gabriel. *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, Murcia, Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2010.

Millán, Francisco J. *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*, IET, Teruel, 2004.

Sánchez Vidal, Agustín. *El mundo de Buñuel*, CAI, Zaragoza, 1993



Javier Espada, Anabel Herce, Santiago Martínez Fernández, Gonzalo Tena y Carmen Martínez en el edificio del Vicerrectorado, Campus de Teruel, 2016.

Javier Millán

Periodista e investigador; crítico de cine. Premiado con el Premio de la Asociación de la Prensa de Aragón Ciudad de Zaragoza, 2014.

Autor de "Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano", editado por el Instituto de Estudios Turolenses.

**CICLO
DE
CINE**

Presentación

Holga Méndez
Investigadora principal

El Ciclo de Cine Luis Buñuel, incluido en el programa de eventos del grupo *Estación Buñuel: origen y destino*, se posiciona bajo una mirada incondicionada de sus películas más famosas o de relevancia para la crítica cinematográfica o artística; lo significativo y diferenciador de las películas proyectadas es la particularidad de la mirada de las artistas, algunas de ellas todavía estudiantes del Grado en Bellas Artes, que decidieron cuál de la importante y extensa filmografía respondía a sus intereses personales y parejos de su práctica y discurso artístico.

Así tenemos *La edad de oro* (1930) en la que Laura Solá Montori llama la atención sobre la dialéctica deseo/violencia en la forma de lo documental, del collage surrealista y del cine mudo que aportan a este film su singular mezcla.

La poco querida por su autor *Una mujer sin amor* (1952) que Andrea Plube entronca en su investigación con las memorias de Jeanne Rucar de Buñuel en *Memorias de Una mujer sin piano* (1991), recupera una historia veraz y sin la característica degeneración de los personajes buñuelianos, por esto mismo elegida.

Julia Martínez revisa una de las películas más personales del autor, *El ángel exterminador* (1962), donde se nos muestra lo absurdo de la condición humana.

Belle de jour (1967) es analizada por Clara Pellejer Falo donde la carnalidad sobrevuela la castidad y la fatalidad se erige vencedora.

Alicia Pascual Fernández nos acerca *El fantasma de la libertad* (1974) donde se observa nuevamente el interés de Buñuel por los opuestos y la dualidad: ficción/realidad, libertad/represión: diferencia y repetición una vez más.

La última película visionada en el ciclo fue el documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) que Lawra Vicente elige por una cierta voz crítica y de denuncia que le lleva a explorar un ecologismo de la condición humana. Esta última película dio paso a la Mesa Redonda que cerró el ciclo de cine y fue moderada por el grupo de investigación, donde Javier Millán (crítico y periodista) y Francisco Lázaro (profesor de Historia de la Fotografía y el Cine) fueron invitados a compartir sus conclusiones sobre la filmografía de Luis Buñuel.

La libertad y los intereses artísticos de los miembros del grupo, como hemos dicho, han sido el condicionante último para esta selección del ciclo Buñuel que a continuación se recupera.

La edad de Oro

LAURA SOLÁ

El rodaje fue posible gracias a los Vizcondes Charles y Marie-Laure, esta última descendiente del Marqués de Sade por vía materna.¹ Sin embargo Buñuel rodó sin Dalí por todos los problemas personales que tenía este. Dalí lo interpretó como una traición, que había comenzado con la autoría de *Un perro andaluz*. Aun así Dalí remite muchas de las ideas de *La edad de oro* por carta.²

El estreno fue un gran escándalo sobre todo para los grupos de ultraderecha que irrumpieron en los cines destruyéndolo todo a su paso. La edad de oro estuvo prohibida durante 50 años. Buñuel se tomó su propia venganza al final de *Diario de una camarera*.³

Comienza con un documental sobre escorpiones con una lectura del entomólogo Fabre, por el cual Buñuel sentía gran admiración. Más adelante aparecerá otro insecto que es aplastado por el protagonista y lanza un mensaje directo de repugnancia al espectador. El personaje demuestra así como transforma sin darse cuenta el deseo en violencia contra el mundo.

El inicio marca cual va a ser el tono de la película hacia la sociedad. Es crítico, distanciado y analítico.

Entre el reparto se pueden observar pintores como Max Ernst, surrealista y amigo de Buñuel.⁴

Irán apareciendo durante la película multitud de críticas sociales y religiosas, así como la denuncia a favor del *amour fou* o amor libre. Entre algunas de estas críticas se pueden destacar el arzobispo podrido, en referencia al cuadro de Valdés *Leal Finis Gloríae Mundi*.⁵

La pareja de protagonistas pasa la mayor parte de la película tratando de reencontrarse. El triunfo del *amour fou* significa la vuelta a la edad de oro. La del ser humano unido a la naturaleza y a sus más bajos instintos.⁶

Otra de las cosas muy innovadoras de esta película es el uso de la banda sonora y la voz en off o superpuesta.⁷

Aparecen más adelante referencias al *amour fou* en el jardín de la mansión. También a los tambores de Calanda, los cuales indican una gran crisis interna del personaje. El objetivo se sitúa en la bragueta abierta del hombre, que destroza la almohada, esparce sus plumas y arroja por la ventana un pino en llamas, una jirafa, un arado romano y un obispo. Lo que arroja son elementos conflictivos que impiden su relación amorosa.

La película termina con un texto del Marqués de Sade sobre las 120 jornadas de Sodoma.⁸ La imagen muestra a continuación a Jesucristo. Salen otros personajes en simetría a los bandidos del principio, hay un cojo.

El tema y el estilo de esta película se unen en su contenido tanto de deseo amoroso como destructivo. La búsqueda de la pasión amorosa frente a su represión desemboca en agresividad. Se entremezclan imágenes unidas tanto por afinidad como por un contraste violento.⁹

Asimismo este *film* se nutre del documental como si se tratase de collage surrealista y del cine mudo para dar una mayor sensación de distanciamiento y neutralidad. Este distanciamiento en un contenido tan dramático lo exageran radicalmente y lo convierten prácticamente en melodrama. Por otro lado a pesar de tratar también el género del humor lo realiza con una seriedad y una crítica que lo alejan de la comedia.¹⁰

A la hora de analizar esta película nos encontramos con que estas críticas que realiza

son fácilmente humor negro, puesto que Buñuel convierte la violencia y la muerte en objeto de transmisión de alegría.

Lo cierto es que en toda su filmografía puede verse el uso de esta violencia tan brutal de forma humorística y como algo cotidiano. Tanto en su crítica a la religión como a la burguesía hace uso de elementos de muerte, y esto hace que el primer pensamiento que tengamos sea de un impacto por el cinismo que roza lo repulsivo. Es entonces cuando se ve a plena luz que la única y mayor aspiración de Luis Buñuel con estas películas era la de provocar y desagradar a un círculo concreto de personas (las de ultraderecha que se daban directamente por aludidas).

Los surrealistas la consideraron uno de los máximos programas de reivindicaciones propuestos. André Bretón vio en la película una muestra de que «en tal amor existe en potencia una verdadera edad de oro en ruptura completa con la edad del fango que atraviesa Europa.»¹¹

REFERENCIAS DOCUMENTALES

1. Sanchez Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A. (p. 65).
2. *Ibid.*, pp. 141, 142.
3. *Ibid.*, p. 142.
4. *Ibid.*, p. 135.
5. *Ibid.*, p. 135.
6. *Ibid.*, p. 136.
7. *Ibid.*, p. 137.
8. Coproducción Italia-Francia, Pasolini P. P. (1975). *Saló, o los 120 días de Sodoma*. Italia.
9. Bermudez, X. (2000). *Buñuel: Espejo y sueño*. Valencia: Ediciones de la Mirada y Ed. Tarvos S. A. (pp. 96-102).
10. *Ibid.*, p. 103.
11. Sanchez Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A. (p. 142).



Una mujer sin amor

ANDREA PLUBE

Estamos ante una obra de su etapa mexicana. Podríamos considerarla una de las películas con un argumento más sencillo y con una cierta linealidad narrativa, al contrario que otras obras de su filmografía donde se encontraban tramas más complejas y escondidas. Buñuel no encontraba nada salvable a esta película, la catalogaba como su peor película. La mayor parte de la crítica suele menospreciar casi toda su producción mexicana, y más concretamente esta película. Se suele hablar de ella junto con *La hija del engaño* y *Susana*.

La película está basada en la novel homónima *Pierre et Jean* de Guy Maupassant que ya había filmado y versionado André Cayatte en 1943 tomando el mismo nombre que la novela original *Pierre et Juan*. Es inevitable ver grandes similitudes entre ambas películas ya que las dos surgen de la misma novela, pero este paralelismo va aumentando en el primer tercio de la película, especialmente en el planteamiento y descripción de la relación extramatrimonial de la Sra. Roland en la versión de Cayatte y de la Sra. Montero en la versión de Buñuel, que no aparece en la novela.

El guión de la película no fue elaborado ni por Luis Buñuel, ni Luis Alcoriza. La adaptación de la obra de Guy de Maupassant fue realizada por Jaime Salvador, que ya había participado con Buñuel en *Susana*.

Esta película fue elegida para el ciclo de cine por no ser una película que se pueda atribuir a Buñuel, ya que le falta el toque de sátira que caracteriza la mayoría de su filmografía. *Una mujer sin amor* es un melodrama que se centra en dos temas principales:

La mujer madre; Buñuel plantea a través del personaje de Rosario un ejemplo de madre mexicana, pasiva, humilde, obediente, sumisa -hasta cierto punto-, resignada. A lo largo de la película va variando la posición y evolución de Rosario según reaccionan y actúan su hijos, hasta aceptarla tal y como es. Podríamos destacar del personaje que no renuncia a su pasado ni a su amor y prefiere quedarse sola con su recuerdo. La madre pasiva o autoritaria, y la mujer maternal están poco aceptadas en el cine mexicano de Buñuel.

La relación marital que se desarrolla en la película es un anticipo de la obra maestra del director, *Tristana* (1970)

Agustín Sánchez Vidal escribió, «que en varias de sus películas la infidelidad se asocia a una mujer que cose, zurce, borda o hace encajes o similares...En *Una mujer sin amor*, un hijo reprocha a su madre su infidelidad mientras hace calceta»

La familia, otro de los temas recurrente en el cine de Buñuel. Se centra en el papel de los hijos frente a la madre. Es interesante que el personaje de Carlos a lo largo de la película se acerca al estilo de Buñuel mostrando cierto rechazo a las normas sociales, pese a que no mantiene dicha postura hasta el final de la película.

Una mujer sin amor (1952) se trabajó desde unos decorados bastante elaborados que ayudaban a la narración de la película. El decorado principal de la casa donde se desarrolla gran parte de la acción conectaba el vestíbulo, el comedor y el salón con una perspectiva descendiente, lo que permitió al director filmar algunos planos interesantes.

Aunque *Una mujer sin amor* (1952) no fue lo que Buñuel esperaba de ella, hablamos de un melodrama correctamente construido y bien rodado. Apropió la historia al México de su época, presentando las costumbres

patriarcales, a un país en el que convertir a una esposa infiel en heroína era considerablemente más subversivo de lo que lo hubiera sido en Francia. Acercándose a lo que expresa G.Maupassant en el prólogo de su libro: muestra «cómo se ama, se odia y se lucha en cada medio social, así como los conflictos de intereses burgueses: intereses económicos, familiares y políticos».

REFERENCIAS DOCUMENTALES

Maupassant, G. (2010). *Pierre y Jean*. Madrid: Veintisiete letras.

Internacional Cinematográfica. Buñuel, L. (1952). *Una mujer sin amor*. México.



El ángel exterminador

JULIA MARTÍNEZ

El Ángel Exterminador es una película dirigida por Luis Buñuel. Fue estrenada en 1962, un año después del debut de Viridiana. El éxito internacional de esta, propició estabilidad y reconocimiento sobre la figura de Buñuel como director, lo que derivó en la creación de una de las películas más personales del mismo.

Aunque Buñuel hubiese preferido filmar la película en París o en Londres, sinónimos del lujo para la época, *El Ángel Exterminador* fue finalmente rodada en México, donde se encontraron limitaciones a la hora de reflejar la alta burguesía característica.

La trama comienza después de la ópera, cuando una veintena de invitados acuden a casa de su anfitrión, Edmundo Nóbile (Enrique Rambal). Durante la cena, los criados, a excepción del mayordomo, abandonan sin motivo aparente la casa. Una traza de tintes surrealistas y buñuelescos cubre la acción cuando los invitados se dan cuenta de que por alguna extraña razón, no son capaces de abandonar la habitación en la que se encuentran.

No es casual la elección de Buñuel sobre los personajes: la elegancia y la más exquisita moralidad quedan en jaque ante las necesidades e instintos más primitivos del ser humano.

Se aprecia la mano de Buñuel trazando una realidad dentro de lo irreal. Pues más allá de lo insólito de la situación, la acción se desarrolla con normalidad. Y es esta aparente normalidad la que Buñuel retuerce; o más directamente, retuercen los personajes, tensando la situación hasta el límite, debido a las circunstancias en las que se encuentran.

Las referencias al universo de Buñuel son continuas: los corderos, la continua repetición de escenas o situaciones, el diálogo y las acciones inconexas o el sueño delirante producido por la extrema fatiga.

Inicialmente, la película iba a llamarse *Los Naufragos de la Calle de Providencia*, un título que resume la situación de los personajes, que se encuentran a la deriva dentro de una habitación. Buñuel cambió el nombre por influencia de José Bergamín a *El Ángel Exterminador*.

Pero ¿quién es el ángel exterminador? ¿Quién juzga y castiga a los personajes aislándolos en una habitación? No es otro que el propio Luis Buñuel. Ningún motivo les encierra teniendo las puertas abiertas. Es el capricho del director lo que los mantiene en ese estado. Buñuel se conforma como deidad.

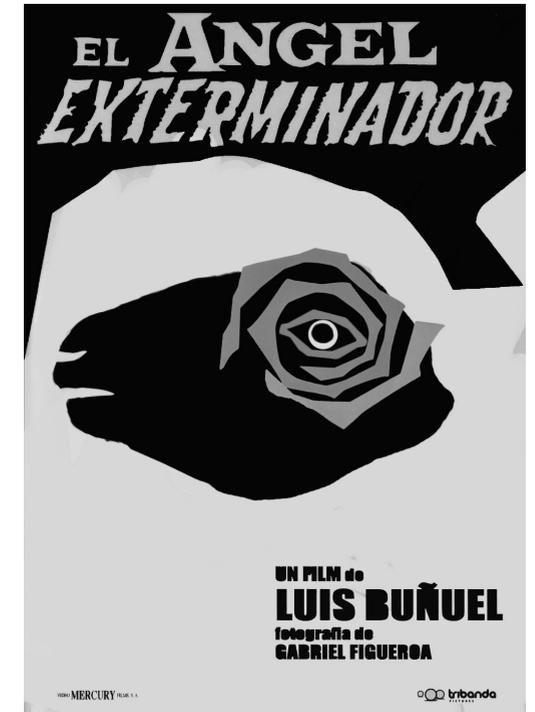
Curiosamente, la única referencia directa hacia el Ángel se encuentra en el armario utilizado para excretar: sobre su puerta aparece una pintura de un Ángel sujetando una lanza.

No podemos obviar ciertos matices referidos a lo religioso, como la figura del anfitrión tan semejante a la de Jesucristo, manteniéndose firme en su moralidad y bondad, sin perder un ápice de humanidad, aún cuando el resto de invitados le señalan a él como directo culpable de la dantesca situación.

Y es la mano de un pastor invisible la que guía al rebaño de ovejas que les libra del hambre. Parece que es la divina providencia la que teje y dirige el destino de los personajes.

El Ángel Exterminador es, por encima de todo, un reflejo de la condición humana. Un crudo análisis del auténtico rostro del individuo más allá de la máscara esculpida por el colectivo social.

Con humor negro y ácido, Buñuel escoge a los representantes de los más altos valores cristianos y éticos, y les hace enfrentarse a lo desconocido, a una realidad que para gran parte de la población es cotidiana.



Belle de jour

CLARA PELLEJER

“Bella de día” es una película guionizada por Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière y está basada en la novela homónima de Joseph Kessel “Belle de Jour”. La trama de este film es la vida de Severine (Catherine Deneuve), una refinada y atractiva joven de la alta burguesía, en apariencia casta y pura, casada con Pierre (Jean Sorel), un médico de renombre. Atascados en una relación sin pasión alguna por parte de Severine y consentida por su marido, la muchacha esconde en su interior un deseo sexual lleno de perversiones y tabús para la sociedad en la que vive y el cual no puede compartir con su marido, al que considera demasiado perfecto.

Por medio de ensoñaciones Buñuel nos muestra hasta qué grado llegan las obsesiones masoquistas de Severine: desde ser azotada y violada por un cochero a ser insultada mientras le tiran barro su marido y un amigo de este. Ella oculta la verdadera naturaleza de los sueños, no puede admitir esos deseos que residen en su interior, y en reacción rechaza a su marido que intenta mantener un acercamiento con ella. Estos impulsos autodestructivos en la búsqueda del placer quieren ser justificados en una escena en la que Severine, de niña, es víctima de abusos.

Tras una conversación con Henry Husson (Michel Piccoli), amigo del marido, descubre que a una mujer respetable conocida por la pareja se la había descubierto trabajando como meretriz. Así pues, como salida de estos pensamientos que ella considera impíos, decide practicar la prostitución en secreto. Se convierte en Belle de Jour, un juego de palabras con Belle de Nuit (eufemismo en francés de prostituta) y el hecho de que ella sólo acuda de

día (Jour en francés) mientras su marido está en el trabajo.

Se muestra como en un inicio de todo el proceso ella se siente sucia y sigue negando y arrepintiéndose de sus deseos, y se nos muestra literal: se baña y quema su ropa interior. Es una continua negación de su propio ser. La inculcada moral cristiana grabada en su cabeza le dice que todo lo que ansía está mal. Si por la regla cristiana ya había estado pecando por pensamiento, el hecho de cumplir sus sueños materializaba esto en acto, lo cual era todavía peor en su mentalidad. Pero al final el anhelo y placer que siente en el protíbulo es mayor, y recae hasta sentirse cómoda en aquel ambiente.

Los clientes que tiene Belle de Jour se pueden clasificar en:

- Sado asiático:

Esta es la primera vez que Severine parece alcanzar una verdadera satisfacción sexual. Una de sus compañeras rechaza a este hombre por algo que le muestra en una caja y que suena como una abeja, así que Belle de Jour se encarga de él. El hombre asiático parece realizar algún tipo de ritual con cascabeles; Belle parece juguetona, como sabiendo anticipadamente que va a disfrutar.

Terminado el acto sexual aparece un pañuelo ensangrentado, que siendo que Severine no es virgen y que no quiere tener marcas en el cuerpo podría dar a entender perfectamente una penetración anal. Esta idea cobra más fuerza teniendo en cuenta la posición en la que descansa Belle tras el sexo y las connotaciones que esta práctica suele tener.

-Necrofilico:

En este caso no es un cliente de su casa habitual, si no que es un encuentro aparentemente fortuito. Este hombre la lleva a su mansión y la coloca en una escenografía funesta, en la que Belle es la muerta bellamente decorada. Él no parece querer una relación realmente sexual. Belle parece curiosa más que asustada o

o contrariada. Parece una forma de mostrar otro tipo de “perversión” sexual.

- Violencia aparentemente controlada:

Por último, la relación imposible. Conoce a Marcel, un joven cliente de procedencia humilde y con una larga lista de actos delictivos. Juntos se entienden bien, es una relación fuerte y oscura basada en el deseo y la sexualidad. Es todo lo que contradice la figura de Pierre, y por eso es tan tentativo. Es violento, apasionado y, sobre todo, posesivo. Esto último va llevando la historia al declive. Pierre comienza a sospechar de que hay otro; Henry Husson descubre a Severine en el burdel y amenaza con decirlo a su marido; Marcel es cada vez más y más posesivo y celoso hasta terminar con un final funesto.

Buñuel nos muestra en este film como los tabús hacen que algo tan natural como el sexo y el descubrimiento carnal se consideren el peor de los pecados, cayendo en un sin fin de posibilidades peores que cualquier perverso sueño.

Finalmente, el espectador entra en el juego de perversiones a los que los personajes están sujetos formando parte como voyeur.



El fantasma de la libertad

ALICIA PASCUAL

“El surrealismo pone en tela de juicio a la realidad; pero la realidad también pone en tela de juicio a la libertad del hombre.”

Octavio Paz

“La casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego. No tiene la misma pureza. Si entre todas mis películas siento una especial ternura hacia *El fantasma de la libertad*, es, quizá, porque abordaba este difícil tema.” (Buñuel, 1982: 168). Y será pues el azar que haga de ésta tanto la penúltima película del cineforum como la penúltima película que Buñuel llevaría en 1974 a la gran pantalla. Echando la vista hacia atrás, el director encuentra que *La vía Láctea* (1969), *El discreto encanto de la burguesía* (1972, por la que ganaría un Oscar) y *El fantasma* forman una suerte de trilogía o tríptico medieval, abordando las mismas temáticas como la búsqueda de la verdad o las luchas entre el individuo y la sociedad, compartiendo en ocasiones frases en el guión.

En esta última etapa francesa que Víctor Fuentes (2000) enmarca como “cine para la tolerancia represiva”, Buñuel deja volar libre su imaginación para mostrarnos el carácter surreal de nuestra realidad cotidiana. Mientras que este deseo surrealista implicaba un impacto liberador, Buñuel nos enfrenta al absurdo y al horror en el que desembocan el comportamiento humano y la situación social.

Habiendo ganado un Oscar y con todas las posibilidades de la tecnología de la industria cinematográfica francesa de la época, Buñuel se propone hacer un *film* completamente libre. Su filmografía en general es un ejemplo de subversión a la lógica imperante y formas de hacer

cine “tradicionales” o consumadas. Con *El fantasma* vuelve a subvertir la mirada, a pervertir o mostrar lo pervertido que hay en la imaginación del espectador. Se trata de otro ejemplo de translocación de la narrativa y pensamiento lógico-causal representado por Hollywood y el Modo de Representación Institucional (MRI). No hay hilo argumental central ni personajes protagonistas, ni siquiera una trabazón temática visible entre escenas. “Es por todo ello por lo que no es posible narrar *El fantasma de la libertad*. El mismo Buñuel lo ha dicho, con una especie de júbilo.” (Saint-Jane, 1975: 9).

El azar se convierte así en el supuesto hilo conductor que entreteje la vida de los personajes y el discurrir de la película. Un azar construido con tres guiones y múltiples cambios durante el rodaje. Aunque ya había experimentado con esta estructura en *La Edad de Oro*, con resultados más bruscos, en *El fantasma* lo hace con suma fluidez y “naturalidad”, consiguiendo que lo onírico y lo real, la fantasía y la realidad se entremezclen hasta fundirse. Parece capturar entonces el aspecto indeterminado y fluido del azar o del sueño, donde lo más inverosímil y dispar se reúne. El espectador- sin poder de decisión, como en el sueño – se ve envuelto de historias más o menos perturbadoras, humorísticas e irónicas. Secuencias inacabadas a las que se obligado a dar final en su ¿libre? Imaginación.

La imaginación es para Buñuel nuestro primer privilegio, el último/único lugar para el ejercicio de la libertad del hombre. El arte y la imaginación comparten el aspecto emancipador y transformador del individuo y la sociedad, al obligar/permitir la puesta en duda del *status quo*.

El fantasma de la libertad, descrita por Buñuel como una colaboración entre Marx y él, por las reminiscencias del manifiesto comunista en el título, continúa con el legado surrealista y la puesta en práctica de la noción marxista del “extrañamiento social”. Es decir, de hacer

(en el arte) extrañas las cosas cotidianas y cotidianas, las extrañas. Todo ello con el objetivo de destruir las ideas convencionales, obligar al público a dudar de la supuesta racionalidad y perennidad del orden establecido. Un cine que, bajo un aspecto y estética inocente, funciona como revulsivo moral y social.

A lo largo del *film*, Buñuel cuestiona toda institución y normativa social. Pone en entredicho la racionalidad de las costumbres socioculturales, la organización socio-familiar, la educación, el legado histórico, la iglesia y la estabilidad de la fe, la sexualidad, etc. En resumen, cuestiona la “normalidad” o lo socialmente aceptado en lo privado y en lo público. Nos habla también de sus tres grandes temores o caballos del apocalipsis: la superpoblación, la información y el terrorismo. Este último a través del “asesino-poeta” en una posible burla al supremo acto surrealista de disparar al azar. Nos presenta una realidad cotidiana rodeada por las fuerzas del orden y autoridad, infantilizando a los gendarmes o mostrando una figura paterna enferma, como señala Jones (2004). Frente al supuesto racional de que el progreso histórico supone un avance, una mejora; Buñuel nos muestra el declive de la realidad social.

En esta película “Ni hay fantasma, ni hay libertad”. Volviendo sobre sí misma, el inicio y final comparten el cuestionamiento de la libertad bajo la consigna “vivan las caenas”. Buñuel, afrancesado como Goya, toma los *Fusilamientos del 3 de mayo* para dar comienzo al *film*. Este grito contra la Constitución liberal promulgada en Cádiz en 1812, esta exaltación al absolutismo y rechazo a los ideales liberales impuestos, lo escuchamos primero en la ocupación de Toledo y, después, en un altercado ¿estudiantil? ¿activista? ¿recuerdos del mayo francés? en un zoo. De nuevo, el mismo sonido de los fusiles. Se nos hace testigos impotentes de la violenta respuesta policial ante la inminente liberación de los animales.

Animal / Hombre, persona.



Naturaleza / Sociedad. Instinto / Razón.
Deseo/ Moral. Cautividad / Libertad.

Resumen: Una película sobre la conflictiva relación entre el ser humano y la libertad. Que evoca a una de las cuestiones planteadas por Fromm (1941: 31): “¿No existirá tal vez, junto a un deseo innato de libertad, un anhelo instintivo de sumisión?”

REFERENCIAS DOCUMENTALES

- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Fromm, E. (1941). *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Fuentes, V. (2000). *En los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- Paz, O. (1974). *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. Madrid: Ensayo.
- Jones, J. (2004). “Revolution and repression: the prologue of *Le fantôme de la liberté*” en *Buñuel, siglo XXI*. (266-27). Zaragoza: Prentice Hall de Zaragoza.
- Sanchez Vidal, A. (2000). *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Saint-Jane, R. (1975). *El fantasma de la libertad*. Barcelona: AYMA.

Las Hurdes

LAWRA VICENTE

Las Hurdes tierra sin pan, es una película documental rodada durante la primavera del 1933 en esas mismas tierras, dirigida por Luis Buñuel. Este fue el único documental de cineasta L. Buñuel. Está basado en el estudio antropológico realizado anteriormente por Maurice Legendre, director del instituto de estudios franceses en Madrid, el cual también habla sobre las Hurdes. Este estudio hace que Buñuel tenga ya una idea premeditada de lo que quiere mostrar en su documental. Técnicamente también se puede apreciar como toma de referencia al cine soviético de la época, en la forma de encuadre o planos.

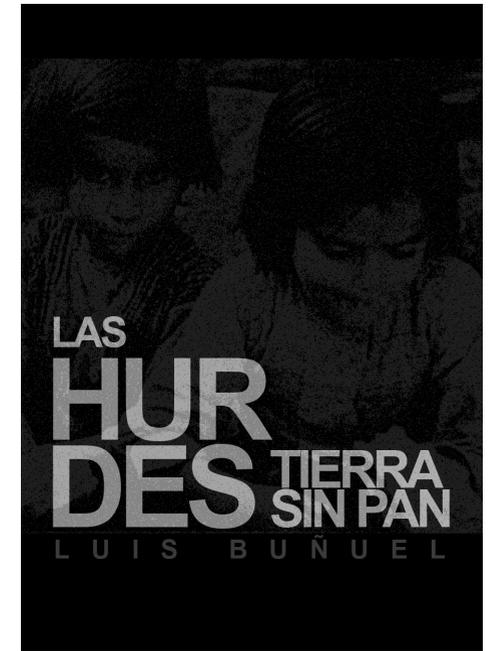
La película es criticada por unos y amada por otros, aunque no sorprende esta diversidad de opiniones. Los hurdanos, aun hoy se sienten ofendidos por cómo se habla de ellos en el film, pues les deja en una posición realmente baja en comparación con la España que había en la actualidad, que ya de por sí no era muy avanzada, a causa de la exageración y búsqueda forzada de la realidad durante la grabación. Aunque cabe decir que lo que Buñuel buscaba era crear una denuncia de las condiciones de vida y la vejación y olvido por parte de las autoridades españolas, cosa que consigue; crea esa voz de alerta, y aunque fuera solo por guardar las apariencias, las autoridades

intentaron mejorar la calidad de vida de los hurdanos a partir de este documental.

Algunas de las escenas muestran situaciones se supone cotidianas en aquellos lares, por ejemplo podemos ver como una cabra es abatida por un disparo para recrear así su despeño; el emborrachar a algunos de los cretinos para realzar algunas de las características de esta enfermedad; atar un burro untado con miel para simular que este quedó atascado y las abejas acaban con su vida a picotazos; el funeral del bebe, etc. Por otro lado, en algunas entrevistas actuales a la gente que vivió aquellas escenas, nos cuentan que no entienden porque Buñuel dice, por ejemplo, que no se escuchaba nunca ninguna canción por los pueblos, cuando casi cada día, al acabar de rodar, muchas veces se iba el equipo a tomar unos vinos y cantar al bar junto a los habitantes, del mismo modo, se sienten molestos cuando en el documental dicen que se les obligaba a los infantes a comerse su pan antes de que sus padres se lo robaran. Son sobretodo este tipo de detalles lo que más molestaron a los hurdanos. Claro está pero, que hubiera sido muy difícil de otro modo conseguir esta captación de la miseria de un pueblo en el olvido, aunque en mi opinión personal y en un tono crítico, hay imágenes que se usan para corroborar esta pobreza y sin embargo no son totalmente genéricas, un ejemplo de ello es la ya mencionada escena de la cabra despeñada; considero que el hecho de que una cabra se despeñe no es algo que muestre que la sociedad sea más atrasada, pues es algo que pasa en todos los montes indiferentemente del estatus.

Pese que en la película dicen tardar dos meses en rodarla, en realidad se rueda en un solo mes, durante la primavera del 33. Más tarde fue Buñuel quien de forma muy casera y rudimentaria hizo el montaje en su casa

En conclusión Buñuel nos regala un documental amargo y duro, que aunque a pesar del uso de la hipérbole, por desgracia no queda tan alejado de aquella realidad. Es cierto que se obviaron algunos valores éticos, pero aun así la culpa de esas condiciones de vida no era de Buñuel sino de España.



CATÁLOGO

Miguel Ángel Alvira

Un perro siempre es un perro aunque sea andaluz

Si Buñuel pensaba realmente que los actores eran unos vagos o simplemente estaba siendo sarcástico, es tan difícil de precisar como su posición en política en el caso, claro está, de que tuviera alguna determinada en algún momento de su vida. Los sinsentidos propios del surrealismo, al que estuvo vinculado durante buena parte de su juventud, siempre lo acompañaron; al igual que sus aparentes contradicciones, más relacionadas a nuestro entender con una especie de recurso estilístico que con la verdadera existencia de incongruencias en sus sentimientos y pensamientos. Buñuel nos ha dado la frase y la excusa para generar este montaje donde tergiversamos sus palabras y su sarcasmo. Ese día quizá odiaba un poco a los actores pero seguro que él mismo era consciente de que su trabajo carecía de sentido o estaba cojo sin ellos.

La historia se repite y salvando las distancias y con algo menos de drama (al menos por ahora) estamos otra vez en la tesitura de posicionarnos ante la realidad que nos envuelve. Decidir quienes son los culpables y elegir quien va a salvarnos con el extra añadido de un sistema tremendamente cínico. Por que parece evidente que el conocimiento, la información y la formación de la que muchos carecían en tiempos de Buñuel no parece habernos servido de mucho hoy. La diferencia entre los trabajos de Buñuel y “Un perro siempre es un perro aunque sea

Andaluz”, a parte de la obvia falta de calidad de esta segunda, es que su autor no niega su carácter político ni cierto grado de misantropía. Si los actores son la parte visible de ese gran engaño sano que es el teatro, el cine o los audiovisuales en general, los políticos son irremediamente la parte visible de ese engaño insano que conforman las ideologías políticas que ya han demostrado una incapacidad supina la hora de responder a sus idearios cuando son encarnados. La carne, esa carne asada de “... 2 kilos de peso, gorda y requemadota”. Esa carne asada que continúa su camino sin pensar en nada interesante. Esa carne asada de Buñuel y en el fondo, de todos nosotros.

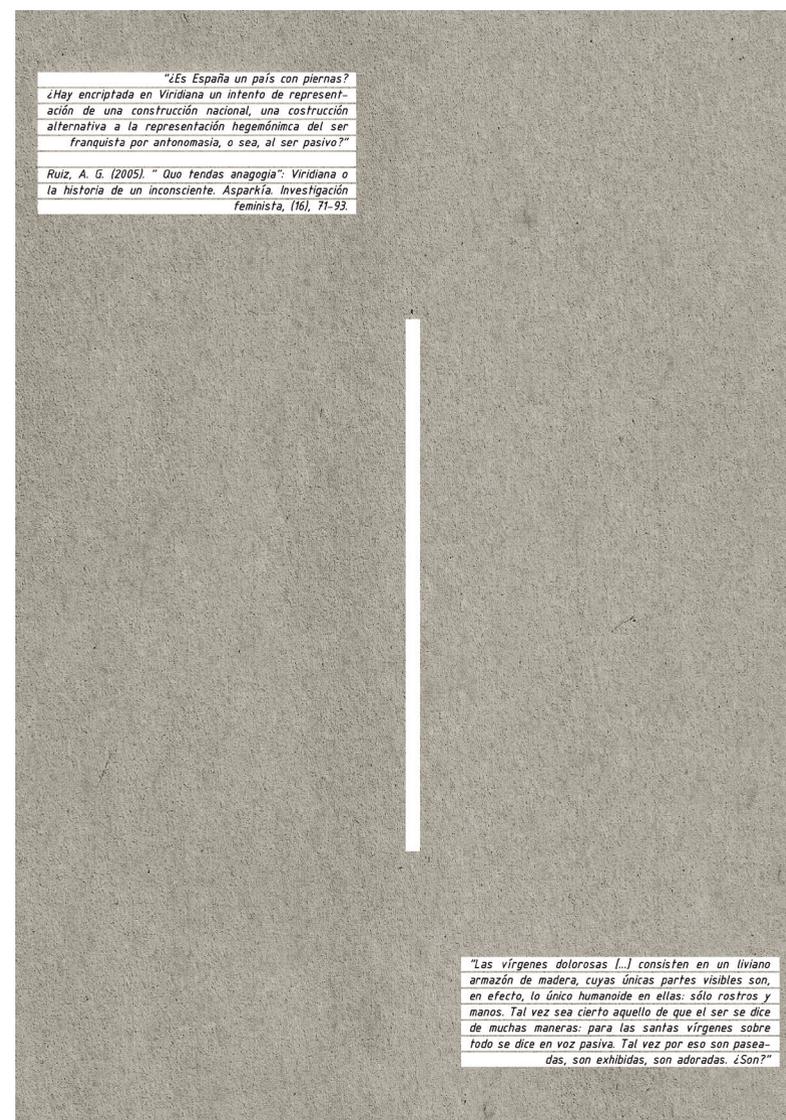
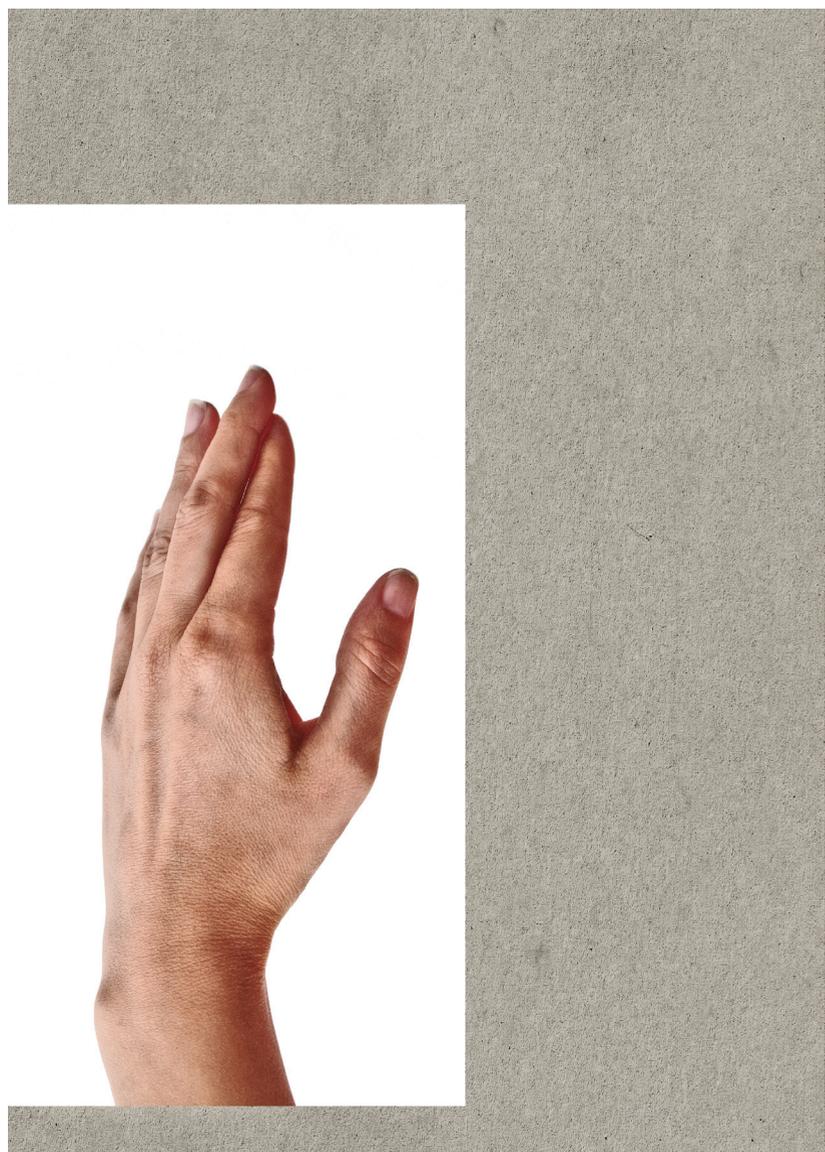
Responder con algo de cinismo nos alivia si bien es sabido que no va a curarnos. Algunos creen que es incluso contraproducente y que puede agravar considerablemente la enfermedad, pero que podemos decir: sarna con gusto no pica. Además retomando el hilo del audiovisual el contenido carece de importancia, lo importante es y siempre es la línea temporal, el loop, el gif, el bucle que repite hasta la saciedad incidiendo en eso que ya nadie necesita explicarnos. Pues afeemoslo un poco añadamos unos efectos y démosle ritmo o drama o quitámosle que para consuelo poético el sol seguirá saliendo y poniéndose por mucho que a algunos parezca molestarle y a otros simplemente no les importe demasiado.



Miguel Ángel Alvira
Un perro siempre es un perro aunque sea andaluz, 2016
 Video monocal. Loop en 16:9

Neus Lozano Sanfèlix

La casa tomada



Silvia Martí Marí

Fuera de campo

Fuera de campo es un concepto que proviene del cine: lo que se ve en la pantalla se dice que está “en campo”, porque queda dentro de la visión de la cámara, mientras que lo que queda fuera, lo no representado, lo no visible, pero que es necesario para la comprensión de la narración, se denomina “fuera de campo”. Sin embargo, este “fuera de campo” podría ser visualizado.

Eso precisamente es lo que pretende esta propuesta, por medio de la presentación de los vídeos realizados por el Laboratorio de Creaciones Intermedia, “Revivir La Orden de Toledo de Buñuel & Cía. (1923-2016)”, y “Fuera de campo”, donde se muestran dos fotografías históricas, una de las cuales aparece enmarcada, colgada e iluminada (la que refleja la Primera deambulacion surrealista, -París, mayo de 1924-), mientras que la otra aparece enmarcada, pero apoyada en la pared, en el suelo (junto a un martillo, alcayatas, guantes...), es decir, todavía por montar, por terminar de colocarse/situarse, tanto en la exposición como, metafóricamente, en el contexto artístico que le da sentido y valor (la que representa a algunos miembros de la Orden de Toledo -fundada por Luis Buñuel el 19 marzo de 1923-). Se trata de una metáfora que relaciona lo que aparece en pantalla con lo que aparece en el discurso hegemónico del arte, y lo ausente, lo no representado



19 de marzo 1923_ Fundación de la Orden de Toledo

Después de muchas visitas a Toledo en plan romántico-bohemio-delirante, con amigos y amigas (Dalí, M^a Teresa León, García Lorca o Alberti, entre otros), Luis Buñuel funda la Orden de Toledo (1923-1936); nombró Caballeros y fijó los grados jerárquicos. Se seguían rigurosas condiciones para poder acceder y permanecer en la Orden. “A menudo, en un estado rayano en el delirio, fomentado por el alcohol, besábamos el suelo, subíamos al campanario de la catedral, íbamos a despertar a la hija de un coronel cuya dirección conocíamos y escuchábamos en plena noche los cantos de las monjas y los frailes a través de los muros del convento de Santo Domingo. Nos paseábamos por las calles, leyendo en alta voz poesías que resonaban en las paredes de la antigua capital de España, ciudad ibérica, romana, visigótica, judía y cristiana”.

Reglas de la orden: Cada uno debía aportar diez pesetas a la caja común, es decir, pagarme diez pesetas por alojamiento y comida; había que ir a Toledo con la mayor frecuencia posible y ponerse en disposición de vivir las más inolvidables experiencias: la fonda en la que nos hospedábamos, lejos de los hoteles convencionales, era casi siempre la «Posada de la Sangre», donde Cervantes situó La Ilustre Fregona. La posada apenas había cambiado desde aquellos tiempos: burros en el corral, carreteros, sábanas sucias y estudiantes. Por supuesto, nada de agua corriente: los miembros de la Orden tenían prohibido lavarse durante su permanencia en la ciudad santa; comíamos casi siempre en tascas, como la «Venta de Aires», en las afueras, donde siempre pedíamos tortilla a caballo (con carnes de cerdo) y una perdiz y vino blanco de Yepes; al regreso, a pie, hacíamos un alto obligado en la tumba del cardenal Tavera, esculpida por Berruguete. Unos minutos de recogimiento delante de la estatua yacente del cardenal, muerto de alabastro, de mejillas pálidas y hundidas, captado por el escultor una o dos horas antes de que empezara la putrefacción. (Luis Buñuel: Mi último suspiro. Plaza O´Neill, 1982, págs. 72-73.)

Foto. (Venta de Aires, Toledo, 1924). Miembros de la Orden. De izquierda a derecha, de pie: Salvador Dalí, M^a Luisa González, Luis Buñuel, Juan Vicens y José M^a Hinojosa. Sentado: Rafael Moreno Villa.



Mayo de 1924_ Primera deambulacion surrealista

En Mayo de 1924, Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac salen de París en tren hasta Blois, ciudad del centro de Francia elegida al azar en el mapa. Convinieron que irían al azar, a pie, y que seguirían conversando, sin permitirse desviaciones deliberadas a excepción de las necesarias para comer y dormir. Una vez iniciada la excursión, resultó ser muy especial e incluso estuvo repleta de peligros. El viaje, previsto para unos diez días -aunque luego fuera acortado- adquirió repentinamente el carácter de una iniciación. “La ausencia de cualquier tipo de objetivo nos aparta muy pronto de la realidad, y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más numerosos, cada vez más inquietantes. La irritación está cada vez más al acecho, y hace incluso que Aragon y Vitrac lleguen a las manos. Visto globalmente, la exploración no fue de ningún modo decepcionante, a pesar de la exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños, es decir, el máximo grado en el tipo de preocupaciones que teníamos en aquella época”. ANDRÉ PARINAUD (ed.), André Breton-Entretiens, Gallimard, París, 1952.

Foto. Man Ray (París, 1924). Miembros de la Oficina Central de Investigaciones Surrealistas. De izquierda a derecha, de pie: Jacques Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boffiard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos y Louis Aragon. Sentados: Simone Breton, Max Morise, Marie-Louise Soupault.

-pero que construye y afecta a la narración de la película/arte- con lo de algún modo olvidado, invisibilizado o no tenido suficientemente en cuenta en el discurso del arte.

Silvia Martí Marí
Fuera de campo, 2016.
2 Fotografías color (40 cm x 40 cm), enmarcadas;
martillo, clavos, guantes de tela blancos
(Se mostrarán también “Revivir La Orden de Toledo
de Buñuel & Cía. (1923-2016)”, vídeos realizados por el
Laboratorio de Creaciones Intermedia (UPV)).

Julia Martínez García

La mirada de los inocentes

Siempre es difícil estudiar la figura de una artista tan reconocido como Luis Buñuel; una de las personalidades más remarcables que ocuparon el S.XX

El mito se fortalece con los años, y la figura más humana de su persona se distorsiona. El cineasta, el poeta, el revolucionario Luis Buñuel ha sido diseccionado meticulosamente por todos aquellos a los que nos conmovió su cine, humanamente surrealista.

Lo que como artista plástica me incitó a adentrarme en el estudio de la figura Buñuel, fue el relato que él mismo escribió sobre su niñez en Calanda: *“Mi tierra del Bajo Aragón es fértil pero adusta y extremadamente seca. Podía transcurrir un año o incluso dos sin que las nubes bogaran por aquel cielo impasible. La angustia de la sequía era permanente.”*¹

Parecía que estuviera hablando de mi propia infancia.

Aparece un nexo de unión. Me imagino que la infancia de Buñuel también estuvo pintada del amarillo de la aliaga en flor.

Al adentrarme en la obra fílmica de Buñuel, me fascinó el carácter casi santo con el que dota a los corderos, uno de los animales más comunes en la vida rural. Si bien es cierto que los animales en su obra son poseedores de un gran simbolismo,

los corderos, en concreto, me supusieron un quebradero de cabeza: como Buñuel idealiza una figura a la que, personalmente, nunca le había otorgado un gran valor.

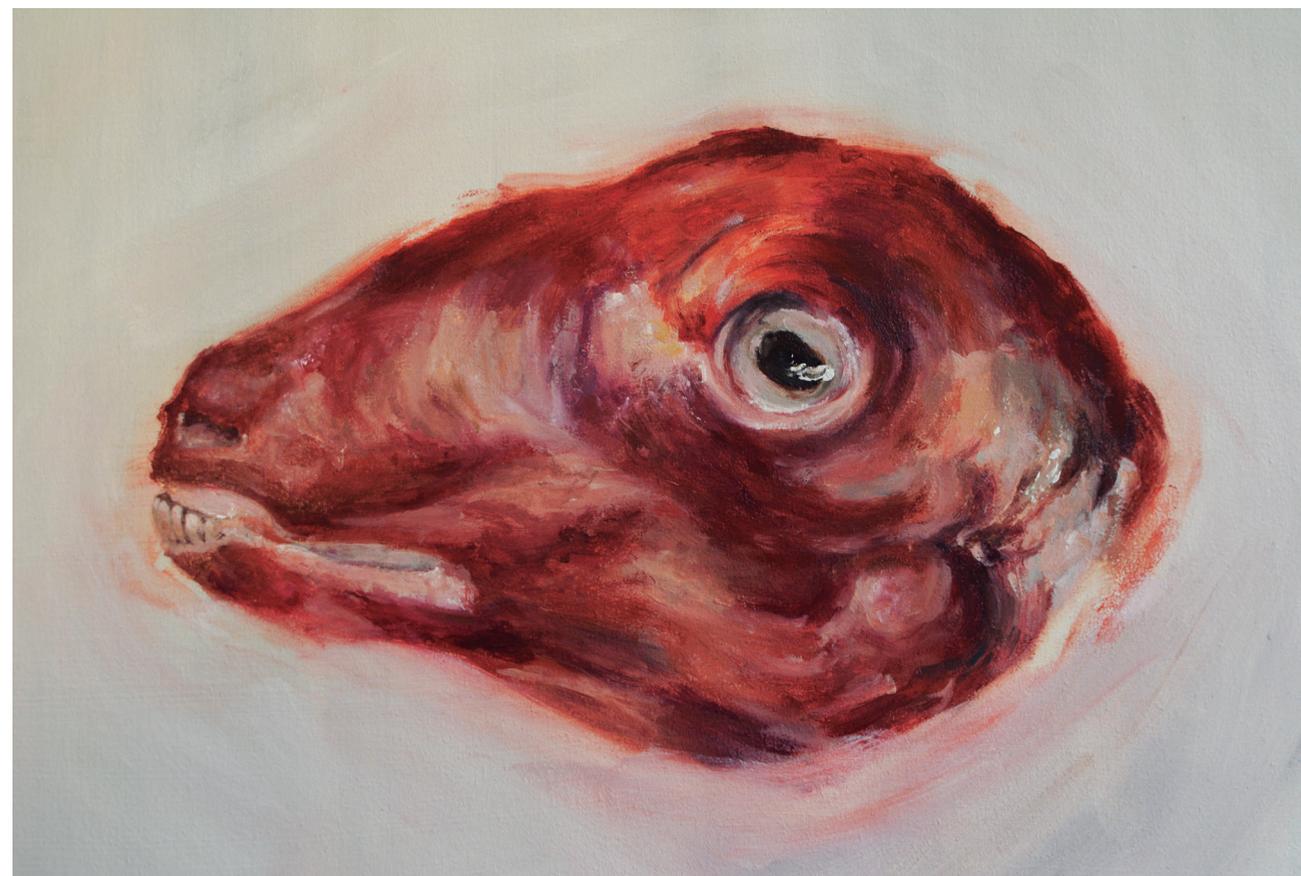
Inocencia. Sacrificio.

Son aspectos que rozan la parte más religiosa del ser humano.

De este nexo y revelación, surge la representación dual de una misma idea: corrupta santidad (expresión estúpida, debido a la inexistencia de esta).

Por un lado, un cráneo despellejado, por otro, una cabeza decapitada. El cráneo expuesto, imperito. La cabeza proclama un veredicto.

¹. Luis Buñuel *Obra literaria*, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982



Julia Martínez García
La mirada de los inocentes, 2016
Óleo sobre tabla
52cm x 62cm

Carmen Martínez Samper

Fuera de sitio

Mueble.- Cualquiera de los objetos transportables, como mesas, sillas o armarios, que hay en una casa para usos prácticos o para adornos.



Carmen Martínez Samper
Fuera de sitio, 2016
Hierro, cristal, muebles en miniatura
105 x 70 x 44 cm

Holga Méndez

Ella

Ella, la araña
mira teje ilumina protege
desde arriba, colgada, al acecho.

la conmueven la necesidad, el pensamiento y el hacer.

ocho brazos de cristal
ocho ojos de luz

las miradas se cruzan y no se encuentran
el espejo no devuelve la mirada
el cuerpo desaparece en la piel
el cristal se oculta.

el deseo vive en el aire
respira sueños oscuros
fabrica transparencias sin mal.

Ella, la otra
la extraña de mí
la araña



Alicia Pascual Fernández

Cuaderno.

Espacio para el ejercicio de la libertad.

La investigación teórica y la elaboración o desarrollo de esta pieza que se invita infinita, inacabable, inabarcable. En *cuaderno*, indago plásticamente sobre las posibilidades de las cuerdas y las ataduras (como símbolo entre la contradicción y fricción entre seguridad e independencia).

Este cuaderno se concibe como un espacio de búsqueda, señalando la importancia del proceso de creación, la interrelación y puesta en relación entre imágenes, palabras y conceptos en el devenir de las páginas. Así las características del cuaderno favorecen la instauración de distintos tiempos, al hacer y al mirar; generando distintas lecturas entre el contenido de sus páginas. Pese a las limitaciones materiales y físicas, su tamaño o alcance, nos ofrece desde el primer momento, infinitas posibilidades plásticas y creativas.

Ante la no dolorosa certeza de que la libertad no existe, sea cual sea, siempre hay algo que atenta contra ella y sus deseos (desde otro deseo a las obligaciones –impuestas o internalizadas), hago mías las palabras de Marcuse y del círculo de Frankfurt, la noción buñueliana –y sadiana– del poder y libertad de la imaginación, aun dudando de que ésta siempre sea inocente. Y nombro al cuaderno “espacio para el ejercicio de la libertad”.

Este cuaderno ha sido roto, cosido, se le han pegado cosas y se le han atado otras. Se ha manchado; es lo que ocurre con el blanco. Sus hojas guardan anotaciones, instrucciones ilustradas de cómo hacer nudos, una búsqueda

teórica y gráfica acerca de las posibilidades del “atar”, del coser... Una reflexión sobre la necesidad de control, del “tenerlo todo atado”, de la inexorable existencia del azar y de lo inesperado, que en contraposición a Buñuel, aún no lo recibo con total felicidad, sigo necesitando explicaciones.

Penélope tejía y destejía esperando a Ulises. Las parcas siempre eran temidas, pues tenían en sus manos el hilo de la vida. *La encajera* de Vermeer obsesionó a Dalí y Buñuel. Sanchez Vidal alude a la infidelidad simbolizada en las mujeres que cosen y bordan en “Buñuel”. En *Él*, el hombre quiere coserle el sexo a su esposa debido a una infidelidad imaginada. Muchas son las artistas que han subvertido esta *labor*, la costura, como proceso artístico. Yo apenas sé coser. Pero no es la primera vez que utilizo este procedimiento. Dar puntos es sinónimo de cerrar heridas. Coser y zurcir sirven para arreglar la ropa, remendar y enmendar, de intentar deshacer el descosido, el roto. Sinónimos de unificar, de rehacer... Sin embargo, coser, en cualquiera de sus formas, implica cierta violencia, perforar la piel, la carne, el tejido, el papel... Paradójico que sea necesario romper –hundiendo la aguja, agujereando– para unir. Y pincha. Como las púas de los cactus. Que en un juego con las sensaciones y lo perceptivo, aun sabiéndolo peligroso, tienta a ser acariciado.



Alicia Pascual Fernández
Cuaderno. Espacio para el ejercicio de la libertad, 2016
 Técnica mixta
 80 páginas
 12,8 x 17,7 x 1,2 cm

Clara Pellejer

Dolorosa

La sexualidad y la religión son un tema recurrente en la obra de Buñuel. Las perversiones, como el sadomasoquismo, se contraponen al pensamiento casto y puro del cristianismo. Pero como dijo Luis Buñuel a Max Aub “El erotismo sin cristianismo es un erotismo a medias, porque sin él no hay sentimiento de pecado”.

Los tabúes han hecho más por las perversiones sexuales que ninguna mente sucia. El hecho de estar algo prohibido lo hace tentador, y el sexo es la manzana jugosa pendiente de ser mordida.

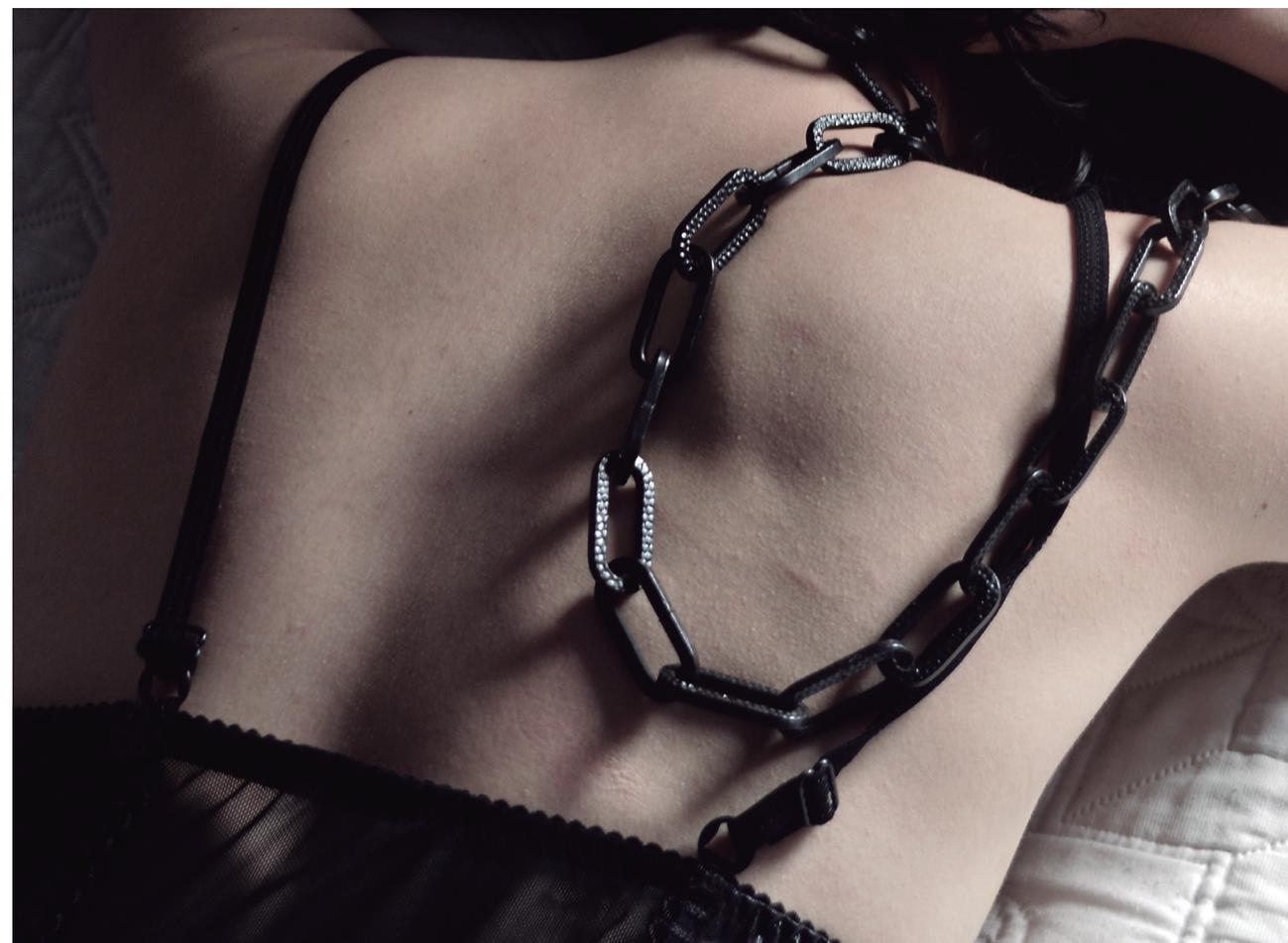
Pero de la verdadera creencia de pecado viene la culpa. El devenir de una mente que se debate entre lo que quiere y lo que en teoría debe acaba en una autoacusación en la que él es juez y verdugo, ya que quién sabe si el Señor algún día existirá para castigarle.

“Dolorosa” viene a ser esa mezcla de placer y arrepentimiento. Dentro del masoquismo hay una práctica que es auto-flagelarse, al igual que en algunos rituales religiosos que muchos aún realizan para la expiación.

Así pues, esta acción consiste en un acto de autocastigo tras un momento de placer no mostrado. Vestida con liguero, tacones, máscara y cadenas la artista entra en escena. Se arrodilla en actitud de

rezar y comienza a cantar el *Stabat Mater Dolorosa* de Pergolesi, mezclando sus dos voces, mientras sin parar la obra comienza a flagelarse con las cadenas.

La acción termina al concluir la pieza y dejar ver por unos instantes las marcas de la autofustigación.



Andrea Plube

Mujeres con piano

Jeanne Rucar adoraba tocar el piano, lo hacía desde que era pequeña. Mujer silenciosa ante las ordenes de su marido Luis Buñuel. El día que tocó para él, abandonó para siempre el piano.

Mujeres con piano recuerda a Jeanne Rucar, la hace existir desde su no libertad. Más allá de ese recuerdo, libera a la mujer, a nosotras, aquellas que somos y existimos como tal.

La pieza presenta varios paisajes sonoros de distintas mujeres tocando el piano. Sin pautas, tocan, erran y se presentan como tal y como son, mujeres libres tocando el piano. Un altavoz reproduce estos paisajes sonoros frente a un taburete de pianista en el que la espectadora oyente puede sentarse, escuchar, estar ante el piano, ante si misma.



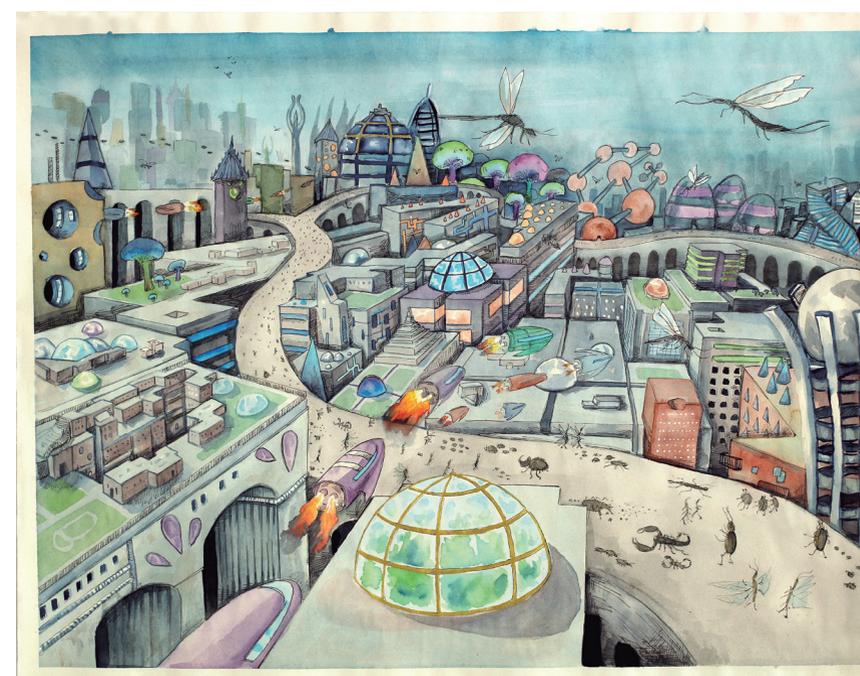
Laura Solá Montori

Codicia

En la imagen pueden observarse unas criaturas que en un principio pueden parecer un híbrido entre humanos y cerdos. Pero solo sus orejas y sus manos son de cerdo, el resto de ellos presenta su monstruosidad. Poseen afilados dientes, narices y cuerpos grotescos, y muchas verrugas y protuberancias que muestran la degradación extrema que a la que ha llevado la codicia humana, en todas sus variaciones. Las personas desean, y solamente desean, la pasividad del deseo les mantiene en la adicción. Necesitan más dinero, más posesiones y sobre todo, que otras personas y otros seres vivos se conviertan en sus posesiones, en que todo esté bajo su control y sus apetencias. Si una persona se niega a obedecerle, debe sufrir. Si un animal, grande o pequeño le molesta, debe morir. La codicia humana se vuelve exponencialmente peligrosa ahora que todo está al alcance de la mano y la propia vida y la muerte están en venta. Parece que el problema se hizo demasiado grande y ya no tiene fin. En este caso la técnica para la realización de la imagen es acuarela de color y dorada con reservas.

Ciudad Fatídica

En dicha imagen se presenta una ciudad distópica de mega estructuras y edificios de carácter futurista, inventado y en ocasiones físicamente improbable. Se pueden observar caravanas de vehículos voladores y carreteras. Tanto en estas últimas como en el aire hay gran cantidad de insectos haciendo vida normal. Para la realización de esta imagen se recuperó el uso de los insectos de Luis Buñuel. De este modo en la imagen se puede ver que todo ser viviente se ha convertido en lo que más repulsión le provoca. A pesar de encontrarse en un lugar más avanzado de lo que habrían llegado a soñar sus habitantes, su cuestionable ética y política permanecen impasiblemente estáticas. La técnica utilizada para la realización de la imagen es acuarela de color y dorada con reservas, y rotring.

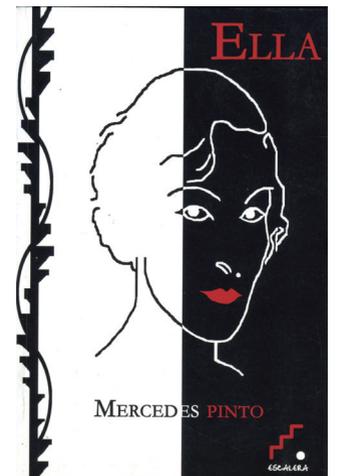
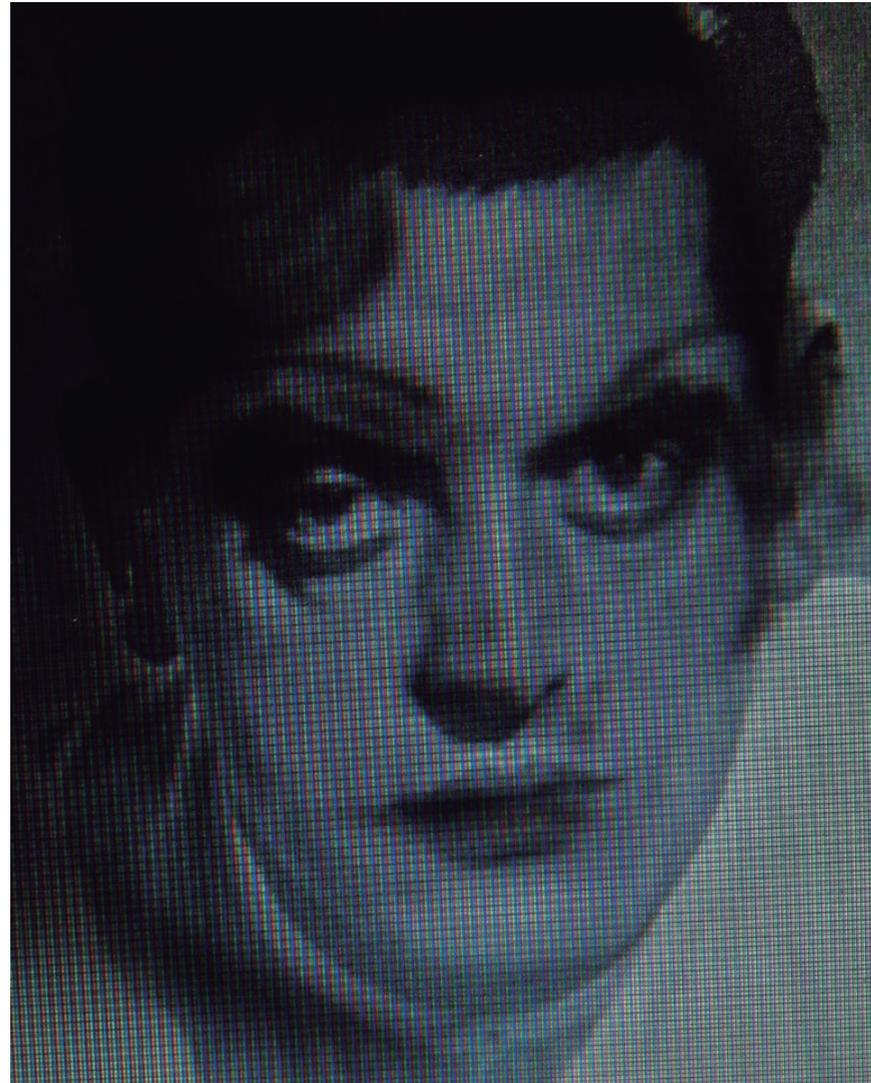
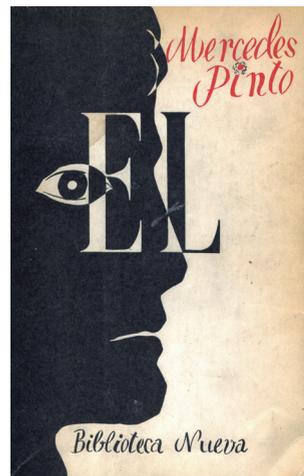


Laura Solá Montori
Codicia, 2016
Acuarela
60 x 41 cm

Laura Solá Montori
Ciudad Fatídica, 2016
Acuarela y rotring
64 x 49 cm

Gonzalo
Tena

Buñuel y Mercedes Pinto vistos por él



Lawra Vicente

Buñuel en Buñuel

Apasionado de la entomología, cinéfilo hasta la medula y sutil a la par que surrealista como nadie, son las claves para entender el cine de Luis Buñuel. Esa pasión por la biología que le motivo incluso hasta un nivel de estudios universitarios, la pasión del cine que casi se podría decir que le emborrachaba las retinas y esa sutileza reflejada en las películas con delicadas escenas eróticas o metáforas rebuscadas así como ese surrealismo que es capaz de descolocar al más insano de los espectadores.

Creo que esta es la esencia de Buñuel, más o menos pronunciada en cada una de sus obras, pero siempre presente, es por ello que para mí representación artística me he querido centrar en esta descripción general, haciendo algo que abarcase y reflejase lo que para mí es este artista.

El nombre de la obra es “Buñuel en Buñuel” él en su mundo, su esencia. La obra consiste en un fotomontaje donde tenemos a una cucaracha, reina de los insectos, la cual en lugar de unas finitas y crustáceas patitas, tiene unas piernas abiertas y desnudas de mujer. En medio de cada par de piernas, hay un mejillón. La cabeza del insecto es substituida por la del cineasta.

En este coctel se pueden ver estas cualidades de una forma un tanto grotes-

ca, con un toque de humor surrealista. Hace una clara referencia a esas pasiones de Buñuel, donde por ejemplo, el caso del mejillón, hace una reminiscencia directa a la escena del film *Un perro andaluz* cuando la axila de la mujer pasa a ser la boca del hombre.

No obstante que cualquier explicación sobre el porqué de la obra se convertiría en superflua, pues esta es bastante evidente, ya que la sátira y el toque excéntrico hacen que hable por si sola.



INVESTIGACIONES

Luis Buñuel. El mundo de la recreación y la espiritualidad

M^a Visitación García Valero

“No hay que inventar nada, está todo; lo que se modifica es nuestra interpretación de los acontecimientos, de las personas”

Luis Buñuel

FORJA DE UNA PORTENTOSA IMAGINACIÓN

Los recuerdos de la infancia están presentes en todos los relatos de su dilatada vida cinematográfica. Vamos a seleccionar aquellos aspectos que causaron una impronta más significativa en su vida. La familia de Luis Buñuel perteneció a la rica burguesía aragonesa, de principios de siglo, con una bonita casa de estilo modernista y una villa de vacaciones. Representativa del estamento terrateniente, de los nuevos ricos, con un nivel de vida muy elevado, esta clase social es criticada y ridiculizada por don Luis en su película *El Ángel exterminador*.

Es necesario hablar de la educación profundamente religiosa, recibida en Zaragoza en varios colegios religiosos, donde residía durante los inviernos. Allí conoció la disciplina jesuítica, el orden, el estudio. Aprendió de memoria el catecismo y sobre todo asistió a las prácticas de la religión católica como la misa diaria, la oración, el recogimiento, los ejercicios espirituales, los rosarios de la tarde y la participación en las diversas fiestas religiosas. A modo de ejemplo destacaremos la escena del lavatorio de los pies de los monaguillos el día de Jueves Santo, al principio de la película *Él*.

Al llegar las vacaciones en el mes de junio la familia al completo se trasladaba en tren a Alcañiz, y desde allí, en varios coches de caballos, marchaba a Calanda hasta el mes de octubre. Este pueblo pequeño, típicamente campesino, donde se fabricaba el mejor aceite de oliva del mundo, transportaba a Luis a un mundo totalmente medieval. Siendo esta época histórica la que más le fascinaba. De ahí su siguiente cita: *“La Edad Media época de dureza en lo material pero exquisita en lo espiritual”*.¹

La vida espiritual de Luis Buñuel se enriqueció en este pueblo, donde aprendió a disfrutar de los sonidos; entusiasmándole desde los cantos campesinos de los olivares y el canto de la Aurora de madrugada, hasta los toques de campanas que llamaban a la oración, o convocaban a los vecinos a la fiesta mayor y a la muerte. Del mismo modo disfrutó de los sonidos de los tambores en Semana Santa, participando en la rompida de la Hora el día de Viernes Santo. El toque de las campanas está presente en la película *Tristana, que fue rodada en Toledo*, y el toque de los tambores está presente en la película *Simón del Desierto*.

Conoció cómo se afrontaba en el pueblo el tema de la muerte, presente en la vida rural de la misma manera que en la Edad Media, con sus rituales de velatorios y llantos de mujeres. Le impactaron aquellos burros podridos, hinchados en la putrefacción

y comidos por los buitres, que incluyó en la película *Un perro andaluz*, y las autopsias realizadas en el cementerio. Aprendió de memoria canciones religiosas, al cantar en el coro de la iglesia, y como todos los chavales de pueblo fue monaguillo. Imbuido de un fuerte espíritu cristiano y jugando como todos los niños de su edad, llegó a decir misa en el granero de su casa con sus hermanos como feligreses. En este sentido voy a recordar la magnífica interpretación en la película *En este pueblo no hay ladrones*, donde encarna el personaje de un sacerdote rural, que sube al púlpito y pronuncia un pregón, muy bien interpretado, con las toses y la pose de “autoritas” típica de este tipo de actos, donde llega a incluir una frase recitada en latín: “Deus redemi latrone” (Dios redime a los ladrones).

Pertener a una familia profundamente religiosa, estudiar en colegios de frailes, escuchar los sonidos, el silencio de la noche y los juegos infantiles forjaron una personalidad rica, compleja y sobre todo muy imaginativa. Su amigo el Padre Manuel Mindán habla de una niñez caracterizada por una extraordinaria imaginación donde ya des-puntaba maneras para el espectáculo.

RECREACIÓN ARTÍSTICA. LOS DISFRACES

El diccionario de la Real Academia a la acción o efecto de recrear o divertirse la define como recreación; es decir, divertirse para liberarse del estudio, del trabajo o las obligaciones sociales. Una faceta muy importancia en su vida juvenil fue la de divertirse, alegrarse y disfrutar con los amigos en la Residencia de Estudiantes (1917-1925). Le encantaba disfrazarse, vestirse de otra per-

sona, que su vida diera un giro de ochenta grados y aparecer como otro distinto en su propia vida; sobre todo experimentar el efecto que esto producía en sus sorprendidos amigos, conocidos o en la sociedad, y disfrutar del experimento. Solía decir: “*el disfraz es una experiencia apasionante que recomiendo vivamente, pues permite ser otra vida*”.²

Vestirse con ropas que tipifican otra clase social es una forma divertida de explorar la sociedad, de practicar un ejercicio de plena libertad de acción. Aquí el disfraz se usa como un elemento de provocación, siguiendo la esencia del espíritu surrealista, presente en todas sus recreaciones. Utilizaba gran variedad de disfraces para ver la sociedad de otra manera, unas veces era un bedel, otras un portero, también un paleta y muchas veces de cura, muy especialmente de fraile, y sobre todo de monja. Podemos recordarlo vestido de fraile, paseando por un convento al final de la película *ÉL*, cuando el protagonista deja el mundanal ruido y se marcha a vivir en soledad. Retirándose a reflexionar y recapitular sobre su sórdida vida, de celos y violencia.

Con Federico García Lorca se disfrazó de obrero poniéndose un mono sucio, sin afeitarse, con una boina en la cabeza y una bufanda al cuello, sintiéndose un obrero más entre la población madrileña, al estar tan bien caracterizado. Después, haciendo el servicio militar en 1921, el doctor Pascua le prestó su uniforme de alférez de sanidad para caracterizarse de un nuevo personaje, con el que visitó a sus amigos y corrió por las calles en busca de aventuras. Con este acto subvertía las normas sociales y militares, el castigo por ir vestido de esta manera

res, el castigo por ir vestido de esta manera suponía una pena de cinco años de cárcel.

Es famosa la foto de París en la que aparece disfrazado de monja, junto a su novia Jeanne y su amigo Juan Vicens, de fraile. La recreación es muy original, Buñuel lleva una cofia blanca bien almidonada y un hábito negro, con un cordón, y la cruz colgando, imitando a las monjas de los conventos. Con los labios pintados en forma de corazón y maquillado, adopta una pose de misticismo, entrecruza las manos en actitud de rezo, recreando una imagen de beatitud y santidad.

En ese momento pretende manifestar una actitud anticlerical, pero a la vez le encanta recrear este personaje, le gusta vestirse de monja, le excita sexualmente. Adora el erotismo de lo oculto, de lo misterioso, de aquello que se le escapa a sus percepciones sensoriales. A parte de mofarse, hacer risa o escarnio, Luis Buñuel adora a esa mujer monja, hacer su recreación, su teatralización e interpretarla. Su propósito es, disfrutar y divertirse, aun siendo bastante irreverente y jocoso con el tema.

Otra de las aficiones más destacadas desde su más tierna infancia fue el teatro, cuando escenificaba juegos y obras de interpretación y recreativas, con sus hermanos en la casa del pueblo. De la época en la Residencia de Estudiante tenemos que recordar su afición a participar en todos los montajes teatrales, dirigir y escenificar las obras de teatro. Prestó especial atención al personaje de don Juan Tenorio. Esta afición al teatro, a la recreación e interpretación de personajes y obras, va a ser el pilar fundamental de la iniciación en el mundo del cine.

VIRIDIANA. ESPIRITUALIDAD Y ACCIÓN SOCIAL

Ya hemos visto cómo la religión está muy presente en la infancia. Después, en la juventud, empieza a perfilarse el universo de la duda, dejando de ser practicante. Se produce la pérdida de la fe y por ello deja de ser cristiano. Sin embargo, por otro lado, reconoce que su persona está muy marcada cultural y espiritualmente por la religión católica, y recuerda sensaciones de la infancia que le gustaría volver a repetir. Por ejemplo el recuerdo de la celebración del mes de mayo, con sus flores y luces rodeando a la Virgen. Dice: “*Una ceremonia en honor de la Virgen, con novicias en sus hábitos blancos y su aspecto de pureza, puede conmoverme profundamente*”.³

Todas sus películas presentan elementos religiosos, y algunas de ellas destacan especialmente, por tener como principal protagonista un sacerdote, una monja o un ermitaño. Buñuel definió este aspecto al decir: “*Trato temas religiosos tanto en *Nazarín* como en *Viridiana* y en *Simón del Desierto*. Sin embargo no es mi intención poner la religión como tema central de mis filmes*”.⁴

Buñuel, en la madurez de su vida, decide escribir un guion original, nuevo, inspirándose en la novela de Benito Pérez Galdós *Halma*, pero sobre todo plasma los recuerdos de su estancia en el colegio de Zaragoza, donde un día le contaron la historia de una mujer llamada Viridiana, una santa mujer que había dedicado su vida al cuidado de los pobres. Fue rodada en 1961, en una finca solariega, a las afueras de Madrid.

La película *Viridiana* personifica una mujer beata, preparándose para tomar los há-



Luis Buñuel disfrazado de monja, París 1925.

bitos de clausura; tanto el tema principal, como su enfoque y sus elementos, están cargados de espiritualidad y son principalmente una manifestación artística.

Esta película refleja la sociedad española de los años sesenta, donde la religión está omnipresente en la vida de los ciudadanos. Describe a una mujer llamada Viridiana, muy religiosa, que después de renunciar a la vida en el convento quiere redimir sus pecados, practicando el ejercicio de la caridad y las obras de misericordia con los más necesitados de la sociedad. Sigue los principios que enseñan los Evangelios, el modelo de Jesús en su pobreza y el amor a Dios a través de los hombres. Por otro lado, también describe a Jorge, sobrino de don Jaime, como una alternativa distinta que va más en la línea del realismo social, con otro tipo de planteamientos encaminados a solucionar el problema de la mendicidad ofreciendo trabajo, organizando las tareas de los asalariados en la finca e inculcando el respeto

a la propiedad privada. Buñuel, a través de este personaje, presenta una sociedad que cambia hacia nuevos planteamientos, con un nuevo aire de modernidad.

Esta mezcla de espiritualidad y acción social está presente también en la obra de Santa Teresa de Jesús y Miguel de Cervantes. Tanto Don Quijote como Viridiana fracasan en el ejercicio de la caridad cristiana. Se trata de una aventura a lo divino, pero con los pies en la tierra. Como dijo Santa Teresa: "También entre los pucheros anda Dios".

REFERENCIAS DOCUMENTALES

1. BUÑUEL, L. (1982), *El último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, p.25
2. BUÑUEL, L. (1982), *El último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes, p.221
3. PÉREZ, T, y José de la COLINA (1993), *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, p. 141
4. *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador*. Internet. Disponible desde: <http://lbunuel.blogspot.com.es/2013/10/bunuel-y-la-religion-1.html>.

Algunas notas sobre el primer cineclub de Zaragoza y el desarrollo del cine de vanguardia

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Como consecuencia lógica de un momento de notable actividad en el campo artístico y literario, impregnado por las vanguardias desde comienzos del siglo XX, el cine no va a ser excepción en el desarrollo de numerosas propuestas que, como en el ámbito de las artes plásticas, se caractericen por un notable afán de experimentación formal y expresiva. Así, en efecto, dicho desarrollo se materializará gracias, entre otros, a los célebres filmes expresionistas alemanes (*El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920); *Nosferatu*, (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1921); o constructivistas y abstractos rusos –también alemanes, o incluso suecos– (*Sinfonía diagonal* (*Symphonie Diagonale*, Viking Eggeling, 1924); *Rhythmus 21 y 23*, Hans Richter, 1923); *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, (*Berlin, Sinfonie der Grosstadt*, Walter Rüttmann, 1927), o el surrealismo de origen francés, con el más famoso de sus cultivadores, el aragonés Luis Buñuel (*Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929; *La Edad de oro*, *L'Âge d'or*, 1930), junto con Germaine Dullac (*La concha y el clérigo*, *La coquille et le clergyman*, Germaine Dullac, 1928) o René Clair (*Entreacto*, *Entr'act*, 1924).

Precisamente, va a ser en este contexto donde se inauguren las sesiones y dife-

rentes actividades del primer cineclub en nuestra ciudad, que van a estar formadas por un buen número de películas de estas corrientes, entre ellas, la *ópera prima* de Luis Buñuel.

De esta manera, el Cineclub Zargozano compartía la misma pretensión que el primero de todos los cineclubs de la historia del cine, el inaugurado en París por el realizador, escritor y crítico francés Louis Delluc, en 1920, con el nombre de una revista que él mismo había fundado: *Le Journal du Cineclub*.¹ Así se comprueba cómo desde un principio, estas asociaciones van a servir de medio de difusión para un cine situado al margen de toda producción asociada con los cines comerciales de estreno.

Otro de los puntos coincidentes con lo francés lo encontramos en la comunión literaria y/o crítica con los nacientes cineclubs. Ocurre con el decano de los españoles, el Cineclub Español, cuya puesta en marcha, en 1928, se debió a literatos como Ernesto Giménez Caballero² (que también sería cineasta vanguardista, con películas como *Esencia de verbena*, 1930) y el director Luis Buñuel, quien, en esos años, todavía tenía aspiraciones literarias. Precisamente, en este cineclub decano se llegaría a proyectar la *ópera prima* de Luis Buñuel,

evento del que Bonifacio Fernández Aldana publicaría una reseña en el periódico *La Voz de Aragón*, el 17 de enero de 1930:

“El Cine Club madrileño, donde ha tenido una tribuna cinematógrafo de ensayo, proyecta su película “Un perro andaluz”. Pero Buñuel no descansa. Sabe las dificultades que encierra la producción del cinema independiente. Conoce al público mundial, que aplaude los films espectaculares debido al oro americano y no olvida que la industria de la película está pendiente de los grandes financieros, de los grupos de productores que cifran todo el arte en la cotización de Wall Street.” (...) “Una obra muy corta, pero que ha bastado con ser bella en sí misma para que los amantes del cine por el cine mismo le hayan abierto las pantallas de sus salas de prueba, donde se vislumbran solamente las audaces obras de Eisenstein...”

Centrándonos ya en el Cineclub Zaragozano, cabe decir que tiene fecha fundacional concreta, el 27 de abril de 1930, en el cine Alhambra, situándose a la cabeza nombres como el citado Bonifacio Fernández Aldana, Tomás Seral y Casas, Andrés Ruiz del Castillo, Eloy Yanguas, Narciso Hidalgo, Fernando Soteras “Mefisto”⁴ y José María Hidalgo. Se trata de personas vinculadas al mundo del periodismo y de la cultura local. En sus tres primeras sesiones proyectaron los siguientes filmes: sesión inaugural: La p'tite Lilly (Alberto Cavalcanti, 1927). En la segunda: *Entreacto* (*Entr'act*, René Clair, 1924) y *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924). Tercera: *El difunto Matías Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, Marcel L'Herbier, 1926); *El*

gabinete del Dr. Caligari (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920 Robert Wiene) y *La estrella del mar* (*L'étoile de Mer*, Man Ray, 1928), entre otras.⁵

Estas proyecciones se complementaban con otras actividades paralelas como eran la lectura de poemas, exposiciones de arte, conferencias y conciertos. En este sentido, el hecho cinematográfico adquiriría un valor en sí mismo, alineado con otras manifestaciones artísticas⁶, asumiendo entidad como elemento útil para una formación integral del individuo. Y, en este proceso, los cineclubs se convirtieron, a partir de ese momento, en la principal –y única, en aquella época– vía para su conocimiento.

La vida del Cineclub Zaragozano se desarrolló en el lapso 1930-1936. Deudor del Español y del espíritu de la Residencia de Estudiantes que, a su vez, influyó decisivamente en el cineclub madrileño, es un hito destacado en el panorama cineclubístico nacional de primera hora aunque tan apenas se conoce. Pero aun así, se sabe que la actividad fue importante como atestiguan los programas conservados.⁷

Por otro lado, no queremos obviar que este período anterior a la Guerra Civil también comprende otra serie de asociaciones ligadas al cine en nuestra ciudad: la *Cinemateca Aragonesa*, promocionada por el Ayuntamiento, de la que sabemos además que impartía cursillos de iniciación al cine para niños. Nombrar igualmente al *Ateneo Popular* y la *Peña Cinematográfica Aragonesa*. Entidades todas ellas que necesitan un estudio mucho más profundo que saque a la luz todas sus actuaciones, lo cual se

nos antoja provechoso para comprender aspectos no conocidos del asentamiento del cine en Aragón no como mera diversión exclusivamente.

De forma sincrónica a este despunte de los cineclubes en Zaragoza, como en el resto del país (sobre todo, en Madrid), arranca el cine amateur en otras capitales del Estado. Barcelona se convertirá en el centro del cine aficionado en España. Y, a la cabeza, el *Centro Excursionista de Cataluña*, que, con su sección cinematográfica, acaparará toda la atención –y producción– hasta aproximadamente finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, en que se suman otros núcleos urbanos, entre ellos, nuestra ciudad, con el importante e influyente cineclub de Zaragoza, fundado en 1945, que tomará el testigo del pionero Cineclub.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

1. “El germen de la nueva asociación sería el “expresionismo” alemán, y más concretamente, “El gabinete del Dr. Caligari” (R. Wiene, 1920), con el que ya se orienta al público, celebrando sus sesiones en el Estudio de las Ursulinas, en la calle del mismo nombre. Frecuentan las sesiones además de Louis Delluc, Germaine Dullac, Marcel L'Herbier, Jean Painlevé, Georges Sadoul, Armand Tellier...” Tomado de HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis y RUIZ BUTRÓN, Eduardo Ángel, *Historia de los cineclubs en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978, p. 9.

2. A este respecto, véase la entrevista realizada por Juan Domínguez Lasierra a Giménez Caballero en la revista *Turia*, nº 8, editada por el Instituto de Estudios Turolenses, 1987, pp. 124-130.

3. Sobre esta faceta del director calandino, véase de SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Bu-*

ñuel. Obra literaria, Ediciones Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.

4. Autor de otra crítica de *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, que sería publicada en *Heraldo de Aragón*, el 29 de abril de 1930. En estos términos se expresaba el periodista zaragozano: “Es una cosa extraña, desorientadora, con un prólogo alucinante que arranca del espectador un grito dolorido y que ofrece a través de su asunto, escenas plenas de nueva belleza y de inquietante emoción. Un poco extraño todo, muy nuevo, de la más atrevida vanguardia y en su concepción como en su técnica, algo que desde luego no guarda relación alguna con esas vulgares películas de serie que llenan a diario las carteleras de los cines de gran público”.

5. Películas que eran pasadas previamente en el Cine Club Español, y que después eran enviadas a las distintas “delegaciones” (cineclubs) de las demás regiones. En SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto, “La vanguardia cinematográfica en el cine club español y la Gaceta Literaria (nota informativa)”, en las *Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, dedicado a Las vanguardias artísticas en la Historia del Cine español*, editado por Filmoteca Vasca, San Sebastián, pp. 353-361.

6. A esto contribuyeron en gran medida teóricos y críticos de cine en sus obras: *El Manifiesto de las Siete Artes*, de Ricciotto Canudo (1911); *The photoplay. A Psychological Study*, de Hugo Munsterberg (1916); *El Cine como Arte*, de Rudolf Arnheim (1932) o los trabajos del cineasta Sergéi M. Eisenstein

7. Por ejemplo, el 28 de febrero de 1932, se ofrecieron las siguientes películas: *La vida del guisante* (documental del que no disponemos de más datos) y *Romanza sentimental* (*Romance sentimentale*, Sergéi M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1930). El 8 de diciembre de 1932, se proyectaron *Conducción del agua a la ciudad de Nueva York* y *Bacterias* (documentales de los que no disponemos de más datos); Una película

cómica (sin mayor especificación); *Arco voltaico y electro-magnetismo* (documentales científicos). Estas proyecciones tuvieron lugar en la Facultad de Medicina de la Universidad de Zaragoza. En 1933, nuevamente en el cine *Alhambra* de la capital, se pasaría, el 19 y 21 de febrero, *Lluvia* (*Regen*, Joris Ivens, 1929); *Un idilio en la playa* (*Une Idillie sur la plage*, Henri Stork, 1931; y *Yedo*, que en el programa correspondiente se reseña como el primer film japonés proyectado en España. Datos obtenidos de Filmoteca de Zaragoza (Sección de Archivo e Investigación

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Profesor de Historia de la Fotografía y el Cine. Grado en Bellas Artes, Universidad de Zaragoza

Fuera de campo: reivindicar lo ausente

Silvia Martí Mari

“[Buñuel] tenía también, frecuentemente se ha dicho, una predisposición natural al surrealismo, cuya marca se verá aquí nítidamente. Escribió con Dalí y realizó Un perro andaluz antes incluso de conocer las actividades del grupo de París”.

Jean-Claude Carrière¹

Fuera de campo es un concepto que proviene del cine: lo que se ve en la pantalla se dice que está “en campo” porque queda dentro de la visión de la cámara mientras que lo que queda fuera, lo no representado, lo no visible, pero que es necesario para la comprensión de la narración, se denomina “fuera de campo”. Sin embargo, este “fuera de campo” podría ser visualizado.

Investigando sobre las prácticas pioneras de la vanguardia histórica española, en este caso centrándonos en Luis Buñuel² observamos que, pese al indudable carácter vanguardista e innovador de las mismas, asimilable a lo que realizaban artistas, poetas y escritores coetáneos -en lugares como París-, quedan sin embargo, a menudo, “fuera de campo”, fuera de los ámbitos de reconocimiento del arte. Precisamente, ha sido a partir de estas conclusiones que se ha decidido llevar a cabo la propuesta “Fuera de campo”, que intenta mostrar esta situación de relativa “ausencia” de las experimentaciones hispanas, con el objetivo de

llamar la atención sobre esa circunstancia, intentando visibilizar estas prácticas pioneras, equiparándolas a las más conocidas de Francia, poniéndolas en el lugar contextual internacional que merecen.

Partimos de las investigaciones previas realizadas por el LCI³, quienes vuelven a revivir algunas de las andanzas que han relatado diferentes miembros de la Orden de Toledo, resultados que muestran en “Revivir La Orden de Toledo de Buñuel & Cía. (1923-2016)”⁴. Por otra parte, nuestra propuesta crítica con respecto a ese estado de cosas se refleja en “Fuera de campo”⁵. Se trata de dos fotografías históricas, una de las cuales aparece enmarcada, colgada e iluminada (la que refleja la Primera deambulacion surrealista, -París, mayo de 1924-), mientras que la otra aparece enmarcada, pero apoyada en la pared, en el suelo (junto a un martillo, alcayatas, guantes...), es decir, todavía por montar, por terminar de “colocarse”, “situarse”, tanto en la exposición como, metafóricamente, en el contexto artístico que da sentido y valor (fotografía en la que aparecen algunos miembros de la Orden de Toledo -fundada por Luis Buñuel el 19 marzo de 1923-).

Se trata de una metáfora que relaciona lo que aparece en pantalla con lo que aparece en el discurso hegemónico del



"Revivir La Orden de Toledo de Buñuel & Cia. (1923-2016)", "Entre el Palimpsesto y el Trampantojo", vídeo 16'10". La Desorden de Toledo (del Laboratorio de Creaciones Intermedia).

arte, y lo ausente, lo no representado -pero que construye y afecta a la narración de la "película" (del "arte" en nuestro caso) con lo de algún modo olvidado, invisibilizado o no tenido suficientemente en cuenta en el discurso del arte.

"Fuera de Campo" relaciona las experimentaciones del arte de vanguardia español, en concreto las actividades desplegadas por Buñuel en su etapa madrileña (1917-1925) -previa a su primer viaje a París- y particularmente las realizadas en La Orden de Toledo, con actividades paralelas (y, en ocasiones, posteriores) realizadas por coetáneos dadaístas, pre-surrealistas y surrealistas, con el objetivo de situarlas en el mismo plano en el contexto internacional. Estas últimas, son más conocidas, quedando relativamente "fuera de campo" las realizadas en la periferia del discurso dominante del campo del arte, entonces, y ahora.⁶

Algunas actividades que realizaba Buñuel en el período de la Residencia de estudiantes compartirían un espíritu similar a otras prácticas dadaístas y pre-surrealistas coetáneas que se llevaban a cabo en París.

Algunas de estas acciones podrían ser: la práctica del hipnotismo (interés por lo inconsciente); las horas pasadas en bares, burdeles y cafés; la pertenencia a "peñas" literarias; los paseos, veladas y borracheras (oda al vino y al dry-martini); las bromas (las "mojaduras de primavera"), los juegos (de adivinación, de disfraz -a Buñuel le gustaba disfrazarse -de sacerdote, de obrero, de fraile, de monja...); las visitas a cementerios (tumba de Lara); la importancia de los sueños y ensoñaciones diurnas, y la culminación en la fundación de la Orden de Toledo.

El día de San José de 1923, fundé la "Orden de Toledo", de la me nombré a mí mismo condestable. Aquella "Orden" funcionó y siguió admitiendo nuevos miembros hasta

hasta 1936. La decisión de fundar la "Orden" la tomé, como todos los fundadores, después de tener una visión. Se encuentran por casualidad dos grupos de amigos y se van a beber por las tabernas de Toledo. Yo formo parte de uno de los grupos. Me paseo por el claustro gótico de la catedral, completamente borracho, cuando, de pronto, oigo cantar miles de pájaros y algo me dice que debo entrar inmediatamente en los Carmelitas, no para hacerme fraile, sino para robar la caja del convento. Me voy al convento, el portero me abre la puerta y viene un fraile. Le hablo de mi súbito y ferviente deseo de hacerme carmelita. Él, que sin duda ha notado el olor a vino, me acompaña a la puerta. Al día siguiente tome la decisión de fundar la «Orden de Toledo».⁷

La Orden de Toledo tenía una serie de normas: entre ellas, había que ir a Toledo con la mayor frecuencia posible y "ponerse en disposición de vivir las más inolvidables experiencias"⁸. Se seguía una ruta toledana: hospedarse casi siempre en la Posada de la Sangre, donde Cervantes situó la ilustre fregona, comer casi siempre en tascas, como la "Venta de Aires", donde siempre pedían tortilla a caballo (con carnes de cerdo) y una perdiz y vino blanco de Yepes... Al regreso, a pie, "hacíamos un alto obligado en la tumba del cardenal Tavera, esculpida por Berruguete. Unos minutos de recogimiento delante de la estatua yacente del cardenal, muerto de alabastro, de mejillas pálidas y hundidas, captado por el escultor una o dos horas antes de que empezara la putrefacción. Se ve esta cara en Tristana. Catherine Deneuve se inclina sobre esta imagen fija de la muerte. Después, subíamos a la ciudad para perdernos en el laberinto de sus calles, acechando la aventura"⁹.

Por otra parte, para pertenecer a la Orden de Toledo, había que: "Amar a Toledo sin reserva, emborracharse por lo menos durante toda una noche, vagar por las calles. Los que preferían acostarse temprano no podían optar más que al título de escudero"¹⁰. El propio Buñuel relata algunas de las actividades que llevaban a cabo.

A menudo, en un estado rayano en el delirio, fomentado por el alcohol, besábamos el suelo, subíamos al campanario de la catedral, íbamos a despertar a la hija de un coronel cuya dirección conocíamos y escuchábamos en plena noche los cantos de las monjas y los frailes a través de los muros del convento de Santo Domingo. Nos paseábamos por las calles, leyendo en alta voz poesías que resonaban en la antigua capital de España, ciudad ibérica, romana, visigótica, judía y cristiana¹¹.

Todas estas experiencias podrían ser equiparables a algunas actividades dadá/surrealistas, como la primera Visita-Excursión Dadá en la Iglesia Saint Julian-le-Pauvre (París, 14 abril 1921, en la que se leyeron textos tomados al azar de un diccionario Larrouse, se entregaron regalos a los transeúntes o se intentó hacer bajar a la gente a la calle), o la primera deambulación surrealista en mayo de 1924, en la que Louis Aragón, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac salen de París -en tren- con destino a una ciudad elegida al azar en el mapa, que resultó ser Blois, en el centro de Francia. Convinieron que:

[] iríamos al azar, a pie, y que seguiríamos conversando, sin permisos ni desviaciones deliberadas a excepción de las necesarias para comer y dormir. Una vez iniciada la excursión, resultó ser muy especial e incluso estuvo repleta de peligros. El viaje, previsto



"Revisión de La Orden de Toledo (1923-1936)", 2005-2016. Vídeo 6'48". La Desorden de Toledo (Laboratorio de Creaciones Intermedia), con la participación de José Juan Martínez, Miguel Molina, Gema Hoyas, Leopoldo Amigo y Marina Eva Scarpati.

para unos diez días -aunque luego fue acortado-, adquirió repentinamente el carácter de una iniciación. La ausencia de cualquier tipo de objetivo nos aparta muy pronto de la realidad, y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más numerosos, cada vez más inquietantes. La irritación está cada vez más al acecho, y hace incluso que Aragon y Vitrac lleguen a las manos. Visto globalmente, la exploración no fue en ningún modo decepcionante, a pesar de la exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños, es decir, el máximo grado en el tipo de preocupaciones que teníamos en aquella época¹².

De igual modo, las experiencias hispanas podrían ser relacionadas con las posteriores deambulaciones surrealistas urbanas (con el fin de sondear la parte inconsciente de la ciudad, lo "maravilloso cotidiano") y otras experiencias recogidas en la revista *Littérature*¹³, como los relatos de sueños, juegos habituales como los cuestionarios o los juegos-poemas colectivos o experiencias de errabundeos en el espacio real¹⁴. To-

das ellas experiencias en las que encontrar "sorpresas y revelaciones extraordinarias".

Tanto en las actividades desarrolladas por Buñuel y los miembros de la Orden de Toledo, como en algunas de las experimentaciones dadá y pre-surrealistas en Francia, se trataba de "ponerse en disposición de vivir las más inolvidables experiencias" (norma de la Orden de Toledo), "acechando la aventura" (Buñuel), o "encontrar sorpresas y revelaciones extraordinarias" (Breton¹⁵), todos estos llamamientos a vivir según dictados del inconsciente, no racionales, a explorar "los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños" (Breton) son la base que prepara el desarrollo de las obras de muchos de estos artistas, nacionales y foráneos, pudiendo las influencias posteriores de estas prácticas rastrear a lo largo del arte del s. XX.

AGRADECIMIENTOS:

Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P)

H-70 (Los Usos del Arte

REFERENCIAS DOCUMENTALES

1. Carrière, Jean-Claude, "Prólogo", *Escritos de Luis Buñuel*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid, 2000, p.10.

2. Se da una confluencia de intereses investigadores dada mi participación en el Proyecto I+D, "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea", del Ministerio de Economía y Competitividad (Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P).

3. Laboratorio de Creaciones Intermedia, de la UPV (Valencia), dentro del Proyecto I+D "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea", cuyo investigador principal es Miguel Molina.

4. "Revivir La Orden de Toledo de Buñuel & Cía. (1923-2016)", "Entre el Palimpsesto y el Trampantojo", vídeo 16'10" y "Revisión de La Orden de Toledo (1923-1936)", 2005-2016. Vídeo 6'48" cuyos autores son La Desorden de Toledo (del Laboratorio de Creaciones Intermedia, de la UPV), con la participación de José Juan Martínez, Miguel Molina, Gema Hoyas, Leopoldo Amigo y Marina Eva Scarpati. Agradecimientos: Ministerio de Economía y Competitividad. Proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P: "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea".

5. Ver la obra en este mismo catálogo. "Fuera de campo" consiste en 2 fotografías color (40cm x 40cm), enmarcadas; martillo, alcayatas, guantes de tela blancos (2016), de Silvia Martí Marí, junto con los vídeos "Revivir La Orden de

Toledo de Buñuel & Cía. (1923-2016)", realizados por el LCI.

6. Según el concepto de Pierre Bourdieu.

7. Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, 1982, p.72-73.

8. Y otras como que "cada uno debía aportar diez pesetas a la caja común, es decir, pagarme diez pesetas por alojamiento y comida" o tener "prohibido lavarse durante su permanencia en la ciudad santa", *ibid.*, p.73.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p.73-74.

12. Parinaud, André (ed.), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, París, 1952; en Careri, Francesco, *El andar como práctica estética*, GG, Barcelona, 2007, p. 82.

13. Revista del movimiento surrealista, fundada en 1919 por Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault.

14. Careri, Francesco, *El andar como práctica estética*, GG, Barcelona, 2007, p. 86.

15. Breton escribiría el *Primer Manifiesto Surrealista* en 1924.

De haut en bas; de l'intérieur à l'extérieur. Interdit de se pencher

(De arriba ♦ abajo; de dentro ♦ afuera. Prohibido asomarse)

Carmen Martínez Samper

“En este sentido me atrevería a decir que sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea él todo lo “realista” que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros”¹.

Durante varios meses he centrado mi interés en los espacios diseñados por los autores de argumentos y escenarios, y la idea me lleva a un mundo imaginario de pesadillas y fobias en el universo de Buñuel. Estos últimos días, sin saber exactamente qué es lo que quería transmitir en el texto, abrigaba una idea claustrofóbica de la percepción del espacio y otra en la que abrir ese espacio propio para dejar entrar “ojos” que observan por las ranuras. Esto me sobrepasaba, en cierto sentido, por el pudor y el agobio que mueve a ocultar ciertos sentimientos o pensamientos que consideramos íntimos.

Hay varios aspectos que quería destacar en mi indagación y, como la mayoría de las veces, tienen referentes literarios para construir con este archivo y avanzar entre las letras. El tema que he elegido para iniciar esta investigación, en torno a la figura y obra del cineasta turolense, me induce a mirar a la pantalla; me siento en el teatro de ficción; me muevo entre las ideas del teatro reno-

vador, habitando la escenografía que tanto me atrae, y será en Valle-Inclán donde el expresionismo trágico y la farsa, su creación innovadora que se hunde en el esperpento, me llevará a pensar en la interdisciplinariedad que se plantean la mayoría de mis propuestas artísticas y docentes. Una fusión, en este caso, entre el cine y el teatro. Idear un espacio de acuerdo a una idea común; a un tema; a una interpretación del argumento para mostrarlo a los demás. Eso es el “todo teatro” de la existencia, espectáculo, acción pública dentro de un espacio preparado, reunido en un todo indivisible. En esta ocasión no me refiero al teatro de calle sino al de la acción que se desarrolla dentro de espacios cerrados destinados a una historia estructurada, ya sea para el teatro o el cine. Si para Valle-Inclán un factor importante es la “visualidad” y preveía que algún día se unirían el Cinematógrafo y el Teatro, tenemos en él a un precursor de vanguardia. Su teatro experimental denunciaba un mundo deforme y absurdo reflejado en un espejo cóncavo de una nueva estética. Una imagen llena de plasticidad e iconicidad que resulta más estética que la deformidad de algunos datos de la actualidad social conocida.

Un espacio dentro del espacio. La separación entre lo que sucede al otro lado del telón, en la escena, en la pantalla, entre el espectador y su mente. El surrealismo tiene

ese punto de irracionalidad que intentamos analizar de modo razonado. Algo que resulta paradójico pero natural.

La primera idea que consideré de interés para mi espacio de trabajo fue la de ahondar en un lugar del que no se puede salir, ni escapar...y se iluminaron en mi pantalla interior las películas: “El ángel exterminador” y “Simón del desierto”. Las imágenes que conservo de ambas vienen de muy atrás, ya que parten de un ciclo sobre la filmografía de Buñuel que se proyectó en RTVE. Entonces aún vivía en la casa de mis padres. Dos argumentos como punto de partida y de encuentro. Ambas historias transcurren en dos espacios forzados, donde el movimiento está muy limitado y todo sucede en esos lugares “imposibles”. Como si se tratase de puntos cardinales, nos situamos en el espacio relacionando la posición de las cosas en arriba a derecha; abajo e izquierda. La invasión del espacio de confort lleva a una secuencia crítica y tensa. Y entre el arriba a el abajo hay un estadio privado o externo donde la cosas se entremezclan con la vida que transcurre entre ellas. Hay una posición donde nos rodea la gente o una situación que nos aísla en un islote o en una balsa a la deriva.

La pantalla es como una ventana que se abre para adentrarnos en un espacio que ni siquiera nos pertenece. Cada uno de los figurantes es el centro de un universo creado por formas visibles, por fuerzas invisibles y una proyección. Nos sitúa y como espectador que “observa” la escena también se participa de la misma. Somos observadores anónimos que viven los acontecimientos desde fuera. En un mismo espacio y en un

instante, reunidos en una sala única donde los ojos se multiplican desde la butaca del cine cuando la sesión se inicia y la sala está al completo. Todos miramos y percibimos al unísono pero la experiencia es subjetiva.

El ángel exterminador –también llamado ángel del abismo, del Apocalipsis, 9:11, viene de antiguo. “Ya desde el título podemos adivinar que Buñuel intentaba salirse por la tangente. Buñuel tenía escrito el guión para esta película que se iba a llamar Los naufragos de la calle Providencia, en clara alusión al cuadro La balsa de la Medusa de Géricault. Su idea era representar el naufragio moral y ético de la burguesía más adinerada. Pero descubrió que su amigo el dramaturgo José Bergamín pensaba escribir una obra con el título *El ángel exterminador*. A Buñuel le fascinó el título, pensó que la gente iría en masa a las salas de cine para ver una película con ese título y se lo pidió prestado a su amigo, quien no tuvo reparo en cedérselo, no era un título original suyo sino que es un personaje de *El apocalipsis*. Realmente en la película el ángel exterminador no aparece por ningún sitio ni tiene nada que ver con la trama. Otra elaborada broma de Buñuel”².

ESPACIOS PEQUEÑOS. ESPACIOS (en)CERRADOS.

La claustrofobia (del latín *claustrum* -cerrado- y el griego φόβος, -fobia, miedo-) está considerada como una fobia específica dentro de los trastornos de ansiedad. Al ser un miedo a los espacios cerrados los límites que señala la percepción son insalvables para unos pocos que la padecen.



La balsa de la Medusa de Géricault.
Tratamiento digital por Carmen M. Samper, 2016.

Los espacios pequeños suponen un riesgo para quien sufre fobia de quedarse “emparedado”. Cuando alguien sufre claustrofobia se anticipa y experimenta una reacción de ansiedad intensa al entrar en estas cajas que le oprimen. Asocia los pensamientos a un peligro hacia su integridad: “no voy a poder salir”, “me quedo sin oxígeno”, “me voy a morir”... En los espacios cerrados la cultura se aísla y se ahoga en ella misma. La ansiedad, la deshazón y la vida. Como manifiesta Louise Bourgeois en sus Celdas, como reflexiona Carmen Martín Gaité desde Su cuarto (de atrás) o padecen las mujeres en *La casa de Bernarda Alba*. Ventanas cerradas donde la vida se refleja; no podemos pasar para intervenir. Los brazos atraviesan el cristal en busca de un acceso como en *Cumbres borrascosas* que rompen la ven-

tana para permanecer en un lugar deseado.

En la instalación Phobia³ de Alec Massen, las gráficas luminosas aparecen en secuencias animadas cuya intensidad va en aumento provocando ansiedad en el espectador que se ve rodeado por un cubo que palpita en intervalos, a ritmo creciente con sonido que marca la pauta. Una “claustrofobia digital” en un espacio de 4 x 4 x 8 creado con pantallas de PVC proyectadas. Es una nueva forma de expresar esta sensación de ahogo.

He estado mirando detrás de los cristales de las ventanas que cierran las habitaciones y los espacios aprehendidos. En estos espacios que tanto guardan y tan poco muestran hay un espacio flotante, una balsa de medusa donde todos los espíritus na-

vegan para mantenerse a flote y pretenden escapar pero a la vez sienten un deseo por quedarse. Mínimos espacios donde convivir para deshacer las distancias e interferir en el espacio del más próximo. Una proximidad de comunicación y de distancias ocultas donde los hilos que marcan la periferia son transparentes al igual que la percepción subjetiva del tiempo. En *El ángel exterminador*, los créditos aparecen sobre la imagen de una catedral gótica y a través de un movimiento de cámara, nos invitan a la Calle Providencia, lo sagrado y lo cotidiano, lo abigarrado y la exuberante, donde lo contradictorio, la sorpresa, lo inexplicable nos lleva a ese “Prohibido asomarse al interior” como una advertencia sobre un destino que nos supera incomprensiblemente.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

1. José Ortega y Gasset. *Ideas sobre el teatro y la novela* (Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982), 46.

2. *El ángel exterminador* (1962). Documento en línea: <http://criticasdeluisCIFER.blogspot.com.es/2011/08/el-angel-exterminador-1962.html>

3. PHOBIA. <https://vimeo.com/130636316>

Ortega y Gasset, José. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982

Gorostiza, Jorge. *Los espacios interiores de Luis Buñuel*. Archivos de la filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la imagen. Documento en web: https://www.academia.edu/5335224/Los_espacios_interiores_de_Buñuel

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982

Claude Murcia. *El ángel exterminador* Mucho(+)que cine. Cuaderno 1. Madrid: Ed. Estudio Poliedro, 2005.

Pablo Blas Corro P. “Un espacio siniestro en el cine de Buñuel”. *Aisthesis*, nº 33, Universidad de Católica de Chile,

Susana, Viridiana y Tristana: entre las manos

Holga Méndez

SUSANA

Literalmente “lo que está entre las manos de las y los protagonistas” de las tres películas de Luis Buñuel: *Susana (demonio y carne)*, 1951; *Viridiana*, 1961; *Tristana*, 1970. Tres películas con nombre de mujer. Entre ellas median “casi” diez años, dos países y culturas hermanas, México y España. En la relación de objetos, cosas, materiales que pasan, rozan, tocan, cogen, llevan, cargan o abrazan “las manos”, se observa la peculiaridad de los contextos, como en uno y otro ambiente se intercambian objetos, o las predominancias corporales u objetuales del escenario o atrezzo. En esos objetos cotidianos y anecdóticos se ha querido poner atención y crear un rosario de palabras, un inventario de cosas, que se mueven y cambian de lugar y protagonista a lo largo de los casi 90 minutos en cada una de las tres películas. La lectura de las palabras recrea otro orden de visión, un-otro recuerdo de la acción y el argumento, que el gesto se encarga de dramatizar o domina la escena. La postimagen coloca, sitúa, las manos: a, ante, bajo, con, contra, de, debajo, en, encima, entre, hacia, para, por, sobre, tras... las, la, el, los, una, un, unas...

Rejas. Mujer. Puerta. Pelo. Cuerpo. Reja. Vestido. Reja. Suelo. Alambrada. Ramas. Agua. Tierra. Paño. Vaso. Cerilla. Vela. Jarra. Vasos. Pañuelo. Insecto. Manos. Plato. Pan. Manos. Cuenco. Plato. Yegua. Poncho. Sombrero. Cartas. Ovillos. Servilleta. Cuchillo. Vaso. Cigarrillo. Cartas. Sombrero. Manos. Cuerpo. Cojín. Botella. Paño. Balde. Trapo. Manta. Hombros. Brazos. Cintura. Puerta. Mesa. Cuerpo. Manta. Taza. Manta. Sábana. Planta. Carretilla. Riendas. Sombrero. Tijera. Plantas. Bolsillo. Cesta. Delantal. Manos. Cuerpo. Cesto. Pelo. Cuerpo. Látigo. Puerta. Huevos. Pelo. Escalera. Delantal. Cuerpo. Hombro. Mandil. Cintura. Cesta. Puerta. Cintura. Sombrero. Camisa. Manga. Mandil. Blusa. Pelo. Libro. Planta. Jaula. Cesta. Blusa. Vestido. Jaula. Riendas. Cinturón. Silla. Tarjeta. Paño. Ventana. Falda. Escalera. Rifle. Puerta. Cristal. Escopeta. Paño. Falda. Cubo. Sombrero. Cajón. Destornillador. Candelabro. Platos. Paño. Cigarrillo. Vestido. Ropa. Plancha. Sábanas. Manos. Cesta. Blusa. Hombros. Puerta. Libros. Escalera. Manos. Libro. Cuerpo. Hombros. Cuello. Hombros. Camisa. Reja. Ventana. Brazos. Ventana. Reja. Cesta. Cintura. Brazos. Cuerpo. Cesta. Hombro. Pañuelo. Cuerpo. Madero. Receta. Lupa. Ganapán. Piedra. Libro. Mano. Vestido. Caja. Ganapán. Muro. Pozo. Hombros. Lá-

os. Látigo. Hombros. Escalera. Vestido. Pañuelo. Pelo. Escopeta. Blusa. Falda. Pierna. Mano. Cintura. Pañuelo. Farol. Puerta. Chaqueta. Pañuelo. Ventana. Cuerpo. Sombrero. Farol. Libro. Cabeza. Manos. Brazos. Rostro. Puerta. Farol. Cigarrillo. Vela. Rodillas. Pañuelo. Manos. Cordero. Jeringuilla. Riendas. Látigo. Paquete. Sombrero. Silla. Brazos. Hombros. Pelo. Cintura. Cuerpo. Látigo. Camisa. Cinturón. Vestido. Manos. Mano. Vestido. Ramo de flores. Jarrón. Aguja de calcetar. Hilo. Manos. Puerta. Riendas. Paquete. Bata. Sábanas. Taza. Puerta. Chaqueta. Pantalón. Cigarrillos. Cerillas. Agua. Cubo. Ganapán. Caja. Mandil. Puerta. Cinta de pelo. Cabeza. Manos. Peine. Cintura. Pañuelo. Sopera. Blusa. Pelo. Servilleta. Copa. Cucharón. Servilleta. Mano. Cuchara. Hombros. Cuello. Cigarrillo. Pañuelo. Manos. Cuerpo. Vestido. Pelo. Hombros. Cabeza. Puerta. Taza. Pañuelo. Manos. Espejo. Brazos. Hombros. Puerta. Manos. Vestido. Brazos. Puerta. Mesa. Manos. Vestido. Pañuelo. Manos. Puerta. Látigo. Vestido. Puerta. Sábana. Cintura. Látigo. Puerta. Ventana. Brazos. Sombrero. Mesa. Hombros. Cinturón. Oz.

VIRIDIANA

Gafas. Carta. Cuerda. Manos. Cordón. Órgano. Alfombra. Red. Vestido. Zapatos. Medias. Puerta. Chal. Maleta. Cruz. Corona de espinas. Ubres. Vaso. Cesto. Caña. Zapato. Ramo. Corsé. Vestido. Cesta. Ovillo. Aguja. Geniza. Cepillo. Chaqueta. Taza. Servilleta. Paño. Miga. Botones. Frasco. Cuerda. Cuchillo. Peladura. Plato. Manzana. Candelabro. Vestido. Velo. Cerillas. Farol. Velo. Brazo. Tocariscos. Chal. Cucharilla. Platillo. Taza. Puerta. Manta. Queso. Taza. Cuerpo. Velo. Barandilla. Cerilla. Puerta. Manta. Cor-

tina. Cabeza. Vaso. Puerta. Silla. Sábanas. Maleta. Ropa. Crucifijo. Llave. Puerta. Chaleco. Bata. Sábanas. Cabeza. Maleta. Velo. Diávolo. Papel. Pluma. Barba. Billete. Puerta. Rostro. Cuerda. Paño. Delantal. Bandeja. Cuerda. Plato. Jarra. Toquilla. Ventana. Hombros. Rosario. Gafas. Puerta. Niña. Sombrero. Chal. Órgano. Bolso. Guantes. Manos. Monedas. Toalla. Zapato. Cepillo. Balde. Pipa. Chaqueta. Sopera. Servilleta. Cucharón. Cuchillo. Candelabro. Jarra de cristal. Jarra de barro. Platos. Bastón. Cuchara. Guitarra. Platos. Vaso. Cuchillo. Brazo. Manga. Hombro. Bastón. Navaja. Sombrero. Pan. Cuerda. Rosario. Puerta. Puro. Cajón. Corona de espinas. Cruz. Chal. Cama. Puerta. Llave. Cortinas. Ventana. Pincel. Caja. Monedas. Paño. Bastón. Cinta métrica. Perro. Billetes. Cuerda. Caja. Algodón. Vendas. Reloj. Cepillo. Cuchillo. Reloj. Sábanas. Monedero. Crucifijo. Navaja. Perro. Manos. Sierra. Mazo. Carreta. Toquilla. Pañuelo. Manos. Llaves. Ropas. Sillas. Chaqueta. Sombrero. Pañuelo. Llave. Puerta. Niña. Cigarrillo. Cuchillo. Patata. Ajos. Bastón. Leña. Guitarra. Cuchillo. Manzana. Paloma. Piedras. Pipa. Tenedores. Mantel. Silla. Candelabro. Copa. Carne. Bota de vino. Bastón. Botella. Guitarra. Manos. Copas. Pelo. Niña. Pelo. Hombros. Ropas. Fuentes. Platos. Cucharas. Candelabro. Servilleta. Falda. Discos. Cuchara. Plumas. Velo. Cigarrillo. Copa. Chaqueta. Gorro. Velo. Plato. Servilleta. Bastón. Chaqueta. Cuerpo. Puerta. Tocariscos. Navaja. Silla. Botella. Cuerda. Pala. Armario. Ropa. Billetes. Cucharilla. Platillo. Taza. Espejo. Pelo. Chaqueta. Puerta. Leña. Corona de espinas. Aguja. Hilo. Pantalón. Toalla. Puerta. Chaqueta. Cartas. Manos.

TRISTANA

Bolso. Guantes. Manos. Chaqueta. Manos. Brazo. Manzana. Bastón. Bigote. Cesta. Sombrero. Sábana. Perro. Puerta. Chal. Cortina. Manos. Sombrero. Cristo. Caja. Partituras. Retrato. Cazo. Chal. Bolso. Bastón. Marco. Paño. Abrigo. Zapatos. Pantuflas. Manos. Puerta. Espada. Espalda. Sartén. Plato. Cucharón. Cuchara. Espumadera. Puerta. Falda. Muros. Barandilla. Campana. Badajo. Sábanas. Labios. Hombros. Sábanas. Pantuflas. Bata. Cabeza. Pecho. Camisón. Cerillas. Puro. Manos. Capa. Sombrero. Pantalones. Chaleco. Taza. Reloj. Copita. Taza. Azucarillos. Partitura. Mesa. Manilla. Gorra. Sombrero. Capa. Gafas. Periódico. Pantuflas. Zapatos. Servilleta. Huevo. Cesta. Pan. Tenedor. Cuchara. Manos. Botella. Vaso. Cuchillo. Pan. Salero. Sopera. Plata. Cuadro. Papeles. Chaleco. Pluma. Paño. Manos. Brazo. Estola. Brazo. Cartera. Columna. Brazo. Estatua. Sombrero. Brazo. Hombros. Molinillo. Clavija. Abrigo. Perro. Plancha. Ropa. Agua. Brazos. Cuerpo. Puerta. Vestido. Medias. Perro. Puerta. Riendas. Corneta. Piedras. Espadas. Brasero. Puerta. Brazo. Gorra. Pañuelo. Cuentagotas. Cuchara. Manta. Frasco. Bata. Sábanas. Bufanda. Manos. Puerta. Vaso. Servilleta. Fuente. Tenedor. Cuchara. Monedero. Moneda. Gorra. Manos. Tenedor. Garbanzos. Guantes. Bastón. Puro. Guantes. Cartera. Manos. Reja. Zapato. Chal. Gafas. Bolsillos. Porrón. Paleta. Pinceles. Pistola. Manos. Brazo. Armario. Esponja. Toalla. Corbata. Sábana. Bolsillos. Chaleco. Aguja. Hilo. Cucharilla. Chal. Bastón. Cartera. Martillos. Limas. Barra. Chaqueta. Puerta. Botones. Agua. Manos. Guantes. Cartera. Chal. Puerta. Guantes.

Cuerpo. Cerillas. Tazas. Sombrero. Manos. Caracola. Caballete. Cuadro. Tubos de óleo. Cartera. Sombrero. Guantes. Puerta. Brazos. Rostro. Camisa. Puerta. Llave. Chal. Puerta. Pantalones. Sombrero. Tenedor. Plato. Cepillo. Peine. Abrigo. Bastón. Sombrero. Puerta. Pantuflas. Hombros. Manos. Bolso. Bata. Chaqueta. Corbata. Collarín. Cordón. Bolsillos. Sombrero. Bolso. Brazos. Vasos. Cuencos. Plato. Tenedor. Cuerpo. Mesa. Manzana. Cuchillo. Abrigo. Sombrero. Bastón. Guantes. Hombro. Periódicos. Monedas. Ropa. Lienzos. Cuerda. Puerta. Chaqueta. Bolsillos. Guantes. Cara. Bastón. Sombrero. Sombrero. Cartera. Barandilla. Chal. Manos. Bastón. Pluma. Bolsos. Brazo. Botella. Copa. Bandeja. Cafetera. Taza. Manos. Cigarrillo. Monda de naranja. Servilleta. Carpeta. Maletín. Chaqueta. Sombrero. Bastón. Papel. Puerta. Chaleco. Plumero. Toallas. Sábanas. Manos. Maletín. Joyero. Sábanas. Pierna. Paño. Piano. Brazo. Gafas. Sobre. Pluma. Hombros. Periódico. Moneda. Taza. Silla. Sombrero. Bastón. Lápiz. Bastón. Puerta. Piano. Manga. Ventana. Cabeza. Falda. Bolsillos. Nuca. Abrigo. Sombrero. Caja. Guantes. Bastón. Pierna. Manos. Muletas. Pendientes. Corbata. Puerta. Manos. Bastón. Silla de ruedas. Chal. Bastón. Bufanda. Bastón. Hombro. Silla. Sombrero. Bastones. Abrigo. Agua. Chaqueta. Blusa. Barra de labios. Espejo. Puerta. Cortina. Hombro. Espejo. Horquillas. Piedras. Braga. Sujetador. Muletas. Ventana. Chaleco. Bata. Boca. Manos. Bastón. Guantes. Sombrero. Copa. Delantal. Sábanas. Almohada. Frasco. Bastón. Bandeja. Puerta. Bastón. Manos. Ruleta. Barquillos. Silla de ruedas. Carro. Bebé. Cazo. Cucharilla. Muletas. Bandeja. Mantel. Servilleta. Jarra. Cucharilla. Platillo. Taza.

za. Pastillas. Jarra. Taza. Azucarillos. Vaso. Servilleta. Cucharilla. Taza. Cigarrillo. Sábanas. Muletas. Clavija. Pecho. Hombro. Puerta. Teléfono. Muletas. Hombro. Ventana. Bolso. Guantes. Manos.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

Luis Buñuel, *Susana (Demonio y carne)*, México, 1951. 83’.

Luis Buñuel, *Viridiana*. España/México, 1961. 90’.

Luis Buñuel, *Tristana*. España, 1970. 88’.

La necesidad de la imaginación

Alicia Pascual Fernández

“En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se la ha intentado reducir, borrar.”

Luis Buñuel, 1982.

El cuestionamiento de la libertad (social, política, moral, artística, etc.) que supone el film analizado *El fantasma de la libertad*, me lleva a una indagación (teórica y práctica, en el *Cuaderno*) y profundización sobre uno de los “descubrimientos” vitales más importantes y quizás conflictivos para Buñuel: la aceptación de la imaginación como (único) lugar de la libertad o, como también se puede entender, el poder liberador de la imaginación. Este “poder de la imaginación”, en ocasiones mitificado, en otras tomado como algo infantil, es en ocasiones olvidado y minusvalorado. Sin embargo, debemos retomarlo cotidianamente en todos los aspectos de la vida. ¿Qué somos capaces de pensar? ¿Hasta dónde puede llegar nuestra imaginación? El campo de lo imaginario, está íntimamente ligado al pensamiento utópico ya que hablamos de imaginar, pensar y hacer (en el arte) más allá de las posibilidades dadas, buscando y mostrando nuevas vías que podrían ser el origen de la acción hacia el cambio, el cambio de una situación social e individual que cada vez más se vuelve insostenible. Hablar de la libertad del ser humano implicaría un nivel de profundización al cuál tan sólo nos asomaremos, por lo que se trata de una aproximación desde/a través de la obra

de Buñuel sobre éste constructo y las posibilidades de la imaginación y su relación con la creación artística y la transformación social. Retrocederemos a las formas de pensamiento del siglo XX, al arte de entreguerras, puede que algunos planteamientos parezcan caducos pero sin embargo, y a pesar del ultradesarrollo tecnológico y de los medios de comunicación, el ser humano no ha cambiado mucho. Puede que hayamos ganado en libertades individuales, sin embargo y a pesar de que la concepción de la “educación integral” esté a la orden del día, estamos lejos de conseguir esa “libertad positiva” a la que aludiremos.

El conflicto con el grupo surrealista (Buñuel, 1982) sobre la publicación en *Revue du Cinéma* del guión de *Un chien andalou*, así como su éxito comercial supuso para Buñuel su primer (gran) problema de conciencia que le llevó a la aceptación de la ausencia de libertad del hombre, esa contradicción y conflicto entre la moral adquirida y la moral construida por uno mismo. La obra de Buñuel se define en ocasiones por la conflictiva relación entre naturaleza-sociedad, la realidad y el deseo, y el compromiso moral y la libertad. No resulta tan extraño pues todos esos elementos participan de la experiencia humana, de la construcción de la identidad, de la vida y encuentran en los procesos de socialización e individuación su origen (o parte), teniendo en cuenta el componente contextual e histórico (social y cultural) en cada momento, así como individual.

Esta contraposición y conflicto entre Naturaleza y Sociedad, guarda relación con la escisión entre las dos esferas de la existencia humana, la razón y emoción, o el pensamiento y los sentidos, esgrimida por el principio de realidad. Desde la filosofía (López, 2000) se ha pretendido su reconciliación mediante la Dimensión Estética (Kant, Schiller, Marcuse...) en la busca del fortalecimiento de la sensualidad contra la tiranía de la razón y su dominación represiva. Del pensamiento de Marcuse y otros, podemos sustraer que la educación y revalorización de los sentidos, de la sensibilidad estética es imprescindible para el completo desarrollo del ser humano y de sus potencialidades. En su análisis de la relación del hombre moderno y las libertades durante protestantismo y la sociedad industrial capitalista, Fromm también encuentra que en esta ruptura del individuo se encuentra gran parte del problema. La reconciliación entre razón-emoción, la aceptación total del individuo es imprescindible para el desarrollo de la personalidad total de la persona “la plena realización de su ser individual, esto es, la expresión activa de sus potencialidades intelectuales y emocionales.” (1941: 24). Lo que permitiría aproximarnos al ejercicio de la libertad positiva que consiste “en la actividad espontánea de la personalidad total integrada.” Entendiendo por espontáneo, el ejercicio de la propia y libre voluntad, para lo cual es imprescindible la integración de las esferas de la identidad y la ausencia de represión de algunas de sus características.

En su crítica a la sociedad industrial y capitalista, desarrolladas bajo el ideal de la Democracia y la supuesta consecución de múltiples libertades, estos autores y artistas, analizan la pasividad del sujeto moderno. Tzara criticará al “hombre moderno”, Marcuse describirá al “hombre unidimensional”; ambos caracteriza-

dos por la pasividad, el inmovilismo y miedo al cambio, la aceptación sin resistencias de lo real dado (que por esa dominación de la razón y su valor positivo, se le presupone racional y aceptable), a la autonomía, a la reflexión. Por su parte, Fromm considera cómo el hombre moderno tras liberarse de las ataduras y dependencia de la sociedad pre-individualista, durante la democracia y en la sociedad capitalista, cuando se supone que ha ganado en libertades, no ha ganado en la consecución de su libertad positiva. Sin embargo ha aumentado su soledad (dado el valor del individualismo), al alejarse cada vez más de la naturaleza y de los otros, aumentando su temor e inseguridad. Mostrando cierta evasión de la libertad que “se manifiesta por un lado por la creciente estandarización de los individuos, la paulatina sustitución del yo auténtico por el conjunto de funciones sociales adscritas al individuo; por el otro se expresa con la propensión a la entrega y al sometimiento voluntario de la propia individualidad a autoridades omnipotentes que la anulan.” (1971: 19)

El aprendizaje social, los procedimientos de socialización e individuación (esa elección de cadenas y ataduras) se centran en la aceptación y participación de una serie de imperativos (morales, religiosos, conductuales, en muchos casos de forma diferencial en hombres y mujeres). Se produce a través de diversos mecanismos que operan de forma más o menos visible, donde la imposición de estas autoridades en ocasiones tiene tanto peso que se llegan a internalizar, limitando desde el exterior y el interior nuestras libertades. En cierta forma, en la actualidad vivimos ese supuesto progreso tecnológico frente a una realidad cotidiana altamente desigual, en la que el individuo ha perdido sus libertades frente a gobiernos y la esfera económica capitalista. Hoy

Hoy día, las exigencias y necesidades del mercado, traducidas en leyes que acaban rigiendo nuestra cotidianeidad, se han impuesto sobre lo público y el bienestar ciudadano. Generando supraestructuras a nivel global contra las que los ciudadanos tienen poca capacidad de influir y modificar.

Contra esta moral represora, contra la dominación del pensamiento lógico, contra la alienación del capital y del trabajo, en un intento por violentar la situación, dadaístas y surrealistas arremetieron con sus prácticas más o menos escandalosas para romper con el estado establecido. Ambas vanguardias compartían el intento de reconciliar arte y vida, así como el uso del azar y la imprevisibilidad en oposición a la dominación del pensamiento lógico, de una realidad estable, al constreñimiento del ser y su pleno desarrollo, a la utilidad y productividad del trabajo (y la mercancía) enajenante, situación vigente en el momento actual. Hicieron en la praxis lo teorizado por el círculo de Frankfurt: emplear el arte con una finalidad subversiva y liberadora. Ya que el arte, cuando su fin último no es tan sólo entretener, sino también concienciar y transformar al público, tiene una función cognoscitiva y liberadora. Esto lo hace al “revelar lo ausente y hacer vivir en nosotros lo posible”. (López, 2000: 20). Que coincide con el poder de la imaginación cuando Malrieu explica que: “permite desvelar bajo lo real dado, «natural», un algo real escondido y desconocido. (...) Nos hace ver, entender y pensar que existen en lo profundo otras realidades a las que no estamos acostumbrados.” (1971: 95) Y que se corresponde con el pensamiento artístico de Buñuel:

“El pensamiento que me sigue guiando hoy, a los setenta y cinco años, es el mismo

que me guió a los veintisiete. Es una idea de Engels. El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido.” (1982: 273).

Este extrañamiento social del pensamiento marxista nos recuerda al potencial transformador de la imaginación, al abrirnos ante el mundo de las posibilidades. Nos invita a dudar de lo real porque se le presupone un ápice de racional, a la ruptura con los estereotipos, a considerar y aceptar lo extraño, lo racional que hay en lo irracional, etc. Nos recuerda el peligro de la aceptación pasiva de lo dado por el mero hecho de estar acostumbrados a ello. Y en esta apertura de la visión, de la comprensión del yo y del mundo, es donde reside el poder liberador del arte defendido por la teoría crítica y el círculo de Frankfurt. Sin embargo, Wolff (1997) recuerda que tampoco podemos participar de la visión la visión idílica y romántica del artista como representante de una actividad verdaderamente expresiva, libre y voluntaria, puesto que la obra de arte –quizás hoy más que nunca- depende de las leyes del mercado. En relación con el cine y la cultura de masas, famosa es la polémica crítica de Benjamin a la pérdida de autonomía del arte, así como la introducción del arte, que parecía haber permanecido en una esfera aislada de la sociedad, en el orden de lo establecido. Sin embargo, esta pérdida del aura y de unicidad de la obra artística, su caída del pedestal, permitió su democratización, a pesar de convertirse en mercancía. En una relación de muchos fillos, la cultura de masas puede ayudar a la reproducción y perpetuación de las desigualdades y normas establecidas del *status quo*, pero también permite la entrada a

nuevas miradas, a discursos antes negados, marginados, de los “microrrelatos” visuales.

El discurso audiovisual en general, tiene una gran potencia comunicativa y coercitiva. Fascina, conmueve y opera en nuestros mapas afectivos (Aguilar, 2010) interviniendo en la comprensión y construcción del yo y la realidad, a través de los mecanismos de identificación y proyección. Este potencial del cine y la televisión insta a análisis y revisiones críticos y feministas –por ejemplo- dado el peso de esta Pedagogía popular –término de Giroux- en el aprendizaje y socialización de los jóvenes. Las características del lenguaje cinematográfico, esas que hacen que nos fascinen, guardan relación con la condensación de imágenes, relatos y elementos perceptivos, el aura de intimidad e identificación (primeros planos, por ejemplo) y la ubicuidad temporal y espacial. Sánchez (2000) retoma la idea de Epstein sobre el estrecho parentesco entre el cine y lo onírico en la formación de los valores significativos. Un potencial asociativo, simbólico y comunicativo que Buñuel empleó a fondo a través de distintas herramientas. Desde sus inicios y frente a la citada lógica causa-efecto (tanto en lo real como en el discurso fílmico de Hollywood), Buñuel “abraza lo que Jung llamaría «sincronía acausal», base de la imaginación en libertad asociada al pensamiento inconsciente y al de la magia que tanto reivindicarían los surrealistas y que tan grande haría en su cine.” (Fuentes, 2000: 22)

La imaginación, concebida tautológicamente como “facultad para construir imágenes” es analizada por Malrieu (1971) desde tres vertientes: el sueño, el mito y la imaginación intencional o el arte. En estos tres comportamientos imaginativos, existen componentes individuales-subjetivos y sociales, y consisten en

un desplazamiento de una imagen o contenido perceptivo entre distintos dominios. También comparte el proceso de simbolización, que tanto enriquece al lenguaje artístico: involuntaria en el sueño, regulada por un sistema de creencias en el mito y buscada o controlada en el arte. Pero lo más importante es su potencial liberador y transformativo del individuo, ya que abre al ser nuevas perspectivas, nuevas formas de ser que antes se desconocían o se negaban. Frente a la disociación y desvalorización entre la fantasía y otros procesos cognitivos, Marcuse explica:

“La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón. Aunque esta armonía haya sido convertida en una utopía por el principio de la realidad establecido, la fantasía insiste en que puede y debe llegar a ser real, en que detrás de la ilusión está el conocimiento. Nos percatamos por primera vez de las verdades de la imaginación cuando la fantasía en sí misma toma forma, cuando crea un universo de percepción y comprensión. Esto sucede en el arte.” (1983: 138)

Sin embargo, la imaginación, sea en el acto de fantasear o la imaginación estética, a pesar de su supuesta inocencia y su separación del campo de la realidad y la acción, no está libre de imperativos, de normas heredadas e internalizadas. Buñuel recuerda la “invención” del pecado de intención de la Iglesia, promoviendo la gimnasia de la imaginación aprendida de Sade (incluida en los diálogos de *La vía láctea*) para poder desarrollar y ejercer todo su potencial libre de barreras morales.

Laura Martins analiza esta conflictiva relación del ser humano y la libertad (impulsos de dominación y sumisión) en el cine de Buñuel. Con diálogos como “Me engañaste con el

pensamiento” (*Abismos de pasión*) o “Sólo te ofendí con el pensamiento”(Viridiana), el director retoma la equiparación del cristianismo entre pensamiento y acción, entre el pensar subjetivo y la realidad objetiva. Esa potencia del deseo imaginado, pensado. De cómo las autoridades externas llegan a internalizarse tan profundamente –emergiendo el sentimiento de culpa- y lleva a refrenar los deseos más intensos y espontáneos, “anulando su misma condición humana sin poder experimentarla y orientarla socialmente. (...) El poder político ha penetrado así en nuestra zona más profunda: la del sentir, la del imaginar.” (2004: 331). Muestra la intromisión de los imperativos morales en la vida privada que nos recuerda que “lo privado es político”. A través de lo grotesco, la yuxtaposición, la metáfora, el juego imagen-sonido, Buñuel supo subvertir el lenguaje cinematográfico logrando captar esos complejos y conflictivos estados del ser en relación con la libertad y la autoridad, entre lo interno y lo externo.

Puede que hayamos avanzado en la educación de los sentidos o en la educación integral imprescindibles para el pleno desarrollo de la persona. Sin embargo, cada día más, la prensa (sin entrar a debatir las parcelas de realidad que retransmiten) nos muestra un mundo permanentemente en guerra. Unas guerras son más visibles que otras, algunas ejercen una violencia física y destrucción obvia. Otras por el contrario son más sutiles, casi imperceptibles y sin embargo, cotidianas. La publicidad y la cultura de masas, en general, en un juego entre el deseo de diferenciación y de homogeneización social, siguen apelando a la consecución de la libertad, de la felicidad a través de la posesión de bienes. O cómo el poder social de decidir, el derecho a voto, se banaliza identificándolo con el poder de elección entre

dos hamburguesas. De esta forma, desde los diversos aspectos que atañen al arte, como la educación o la creación, debemos seguir empleándolo como herramienta para el ejercicio de la libertad y pleno desarrollo de la persona (rompiendo con los binomios razón-emoción) haciendo uso también de su potencial para generar nuevas formas de comprender la vida distintas a las establecidas u homologadas por la realidad dada.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Fromm, E. (1941). *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Fuentes, V. (2000). *En los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- López, M.C (2000). *El arte como racionalidad liberadora*. : UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Malrieu, P. (1971) *La construcción de lo imaginario*. Madrid: Guadarrama.
- Marcuse, H. (1983) *Eros y civilización*,
- Martins, L. (2004) “¿Un cine en contra de la opresión y las microcristalizaciones fascistas y a favor de la imagen desbordada?” en *Buñuel, siglo XXI*. (326-332). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Aguilar, P. (2010) *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico. Materiales didácticos para la coeducación*. Construyendo contigo la igualdad. (6). Consejería de la Presidencia. Instituto Asturiano de la Mujer. En línea < http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/old/Mat_99_IAM-U_68927.pdf>
- Sanchez Vidal, A. (2000). *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Wolff, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.

Recorridos, acciones, narraciones desde la mujer

Andrea Plube

Describir, dibujar, narrar el recorrido desde las principales personajes mujeres, motor de gran parte de la filmografía de L.Buñuel. De la acción a la construcción, desde el yo al ella.

¿Ser mujer?

Mujer, hembra, emperatriz, alcaldesa, eva, faldas, madre, nana, sexo débil, ama, amante, ligera, amazona, arpía, arrabalera, belleza, bruja, callonca, concubina, doncella, dueña, dama, damisela, guaricha, matriarca, maja, belleza, liviana, matrona, señora, sargenta, mujer de su casa

Él

Gloria

Perdida en la identificación del yo y el otro, cercano al poder masculino. Existencia de la **mujer**. Dualidad. Objeto de deseo. Ruptura de lo natural. Independencia automática. Pasividad sexual. Carácter de **mujer**-objeto, desde el inicio. Convertida en objeto. **Mujer** que empieza por los pies. No libertad, mutilación genital.

Los olvidados

Marta

La madre. Domina la infancia de sus hijos. Lejana a la madre cariñosa, cercana, afectuosa. No existe, transfigurada, **mujer** mutilada. Se percibe a si misma desde sus hijos. Bloquea el desarrollo de sus hijos. **Mujer**, madre castradora. Negación de ella misma a través de sus hijos. Comportamiento agresivo. No construcción de si misma. Mujer figurada, **mujer** en movimiento.

Belle de Jour

Severine

Mujer objeto-sujeto. Pasiva. Desafía el orden patriarcal. El hombre detrás de la **mujer** heroína. **Mujer**, representación de si misma, su cuerpo, ella. Presencia de la **mujer** emancipadora, de independencia erótica. Voz y nombre de la libertad sexual. Objeto, agresiva, antisocial, de construida.

Ensayo de un crimen

Carlota. Patricia.

Diabólica. Madre frustrada. Virgen y prostituta. Navegan entre sus límites no apropiados. Apariencia. **Mujeres** que deciden su destino. Construcción desde la ruptura de los estereotipos. Salvación de la **mujer**.

Viridiana

Viridiana

Virgen. Devoción. Objeto de deseo. Metamorfosis. Vista. Reza. Tragedia.

Tristana

Tristana

La no libertad. **Mujer** en la sociedad patriarcal. Narración, trayectoria. Ruptura de las concepciones culturales, la tradición. **Mujer** activa, **mujer** dominante, no manipulada, independiente, de libertad parcial. Pasa de ser objeto erótico, a sujeto que desea, decide y actúa. Se expone, su cuerpo. Venganza, como acto primitivo de instinto. Castración, mutilación frente a la liberación de ella, de si misma.

Ese oscuro objeto del deseo

Conchita

Niña, **mujer**. Ángel y demonio. Dominante y sumisa. Se unen en una misma figura. Desdoblamiento de la personalidad María-Eva. Despersonalización del personaje-femenino-**mujer**-hombre . Igualdad **mujer**-hombre. **Mujer** destructora. **Mujer** producto.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

Maupaussant, G. (2010). *Pierre y jean*. Madrid: Veintisiete letras.

Rucar de Buñuel, J. (2016). *Memorias de una mujer sin piano*. Molins de Rei: Cabaret Voltaire.

Alianza Cinematográfica. Buñuel, L. (1955). *Ensayo de un crimen*. México.

Época Films, Talía Films. Buñuel, L. (1970). *Tristana*. España.

Internacional Cinematográfica. Buñuel, L. (1952). *Una mujer sin amor*. México.

Films 59, UNINCI, Producciones Alatraste. Buñuel, L. (1961). *Viridiana*. España.

Les Films Galaxie, Incine, Greenwich Film. Buñuel, L. (1977). *Ese oscuro objeto del deseo*. Francia.

Nacional Films. Buñuel, L. (1953). *Él*, México.

Paris Film Production, Robert et Raymond Hakim, Five Film. Buñuel, L. (1967). *Belle de jour*. Francia.

Ultramar Films. Buñuel, L. (1950) *Los olvidados*. México.

inFILTRADOS BAJO la piel

Laura Solá

La investigación realizada y plasmada a continuación tiene como objeto principal dar a conocer los distintos modos en los que la moralidad humana actúa desde el inconsciente y cómo afecta esto con una cierta violencia a la vida cotidiana. El modo en el que lo trata Luis Buñuel será el hilo conductor para este análisis de la obsesión moralizadora (y desmoralizadora) que todo lo invade y vuelve el realismo algo más allá.

Buñuel mezcla lo real y lo irreal para llegar desde el sueño a la realidad aterradora y escondida. A partir de estas premisas se pretende analizar lo que se esconde en toda esa irracionalidad.

Partiendo de la definición de moral como aquello “pertenecente o relativo a las acciones de las personas, desde el punto de vista de su obrar en relación con el bien o el mal y en función de su vida individual y, sobre todo, colectiva”¹), puede decirse que el juicio de lo que está bien y lo que está mal variará tanto como opiniones humanas hay en el mundo. Esto, por desgracia, si se suma a la falta de conocimiento de datos concretos, o al conocimiento de demasiados de ellos, produce como resultado una sociedad totalmente ignorante de lo que ocurre a su alrededor y unas opiniones completamente manipulables. Al final, las normas morales serán impuestas (y lo peor,

con credibilidad general) por aquellos que pueden permitirse imponerlas, bien gracias a poder económico o bien a conocer a las personas adecuadas. Que el poder de las palabras y las ideologías esté en manos de estos es lo que provoca que el problema sea tan complejo, puesto que nadie afirmaría que los gobernantes actuales son Dios como ocurriría en una civilización antigua como la egipcia, pero nadie osa poner en tela de juicio ciertas normas morales que parecen muy correctas pero pueden analizarse con atención y llegar a la conclusión de que se caen por su propio peso.

En primer lugar es preciso tratar el tema de los animales, que tanto apasionan a Buñuel y tan frecuentemente aparecen en sus películas. Suelen ser o bien animales de granja, perros gatos o aves, o bien, como ocurre en la mayor parte de los casos, como reptiles, insectos y arácnidos. No solamente se debe a la fascinación de Buñuel por los insectos, sino que también tienen un mensaje intrínseco, pues cada vez que chafan o matan uno están demostrando su inmoralidad que se traduce en que la irracionalidad y la violencia del personaje son un problema grave. En cambio cada vez que aparecen en escenas fuera de contexto expresan irracionalidad (la vaca de *La edad de oro*, 1930), y cuando aparecen en una situación como en *El bruto* (1953)², de enamoramiento, se

convierten en el símbolo de ternura que les une. Esto es, son una especie de actores pasivos dentro de la película. Su aparición no solo cambia la escena, sino que la vuelve más intensa e importante. Muchas veces Luis Buñuel también usa a las gallinas como símbolo de la muerte, mal augurio o la traición. Puede observarse en torno a todas estas escenas la violencia que rodea a los animales (en la mayor parte de casos).

Trasladando este problema que presenta Buñuel a lo que entendemos en la sociedad actual en el marco de la violencia animal, nos encontramos con unos conceptos e ideas relativamente nuevos. Oficialmente constan de unos 70 años pero la consciencia por el maltrato animal, que en realidad se remonta a los primeros filósofos griegos como Sócrates, se puede tratar de moderna. Una de las cuestiones más importantes que hay que estudiar es el concepto de “ser sintiente”. Sin duda alguna en esta palabra podemos entender que el ser sintiente poseerá un sistema nervioso para poder recibir los estímulos. Esto es, tanto seres humanos como animales lo poseen, pero ni hongos ni plantas pertenecen a este grupo de seres vivos. Permitidme dudar, en caso de que hasta aquí todos estemos de acuerdo, en por qué hay tanta negación a la empatía cuando se trata de ciertos tipos de maltrato animal. Parece que aquí es cuando miras a tu perro y no te lo imaginas junto a miles más de su especie siendo tratados como tratan a otras especies. ¿Cuál es el problema entonces? ¿De verdad sigues creyendo que la concienciación empática es una moda, y no un desarrollo del intelecto humano? La ciencia ha demostrado en cientos de ocasiones que la capacidad de sentir animal es

un hecho, y cada vez menos personas intolerantes a este hecho pueden sostener una ideología basada en “mi mascota es la única que importa”. La violencia que conlleva la forma de vida humana actual es inmensa cuando estudiamos estos conflictos.

En cuanto al siguiente punto a tratar, el dinero, es uno de los temas más visibles, debido a que hoy en día hemos superado los límites de lo moralmente correcto con la puesta en venta de la vida en sí misma. En el mercado puede encontrarse desde la explotación de los trabajadores adultos y niños, pasando por la prostitución -de animales y personas- hasta la venta de órganos y de cuerpos enteros al mercado negro, entre algunas de la multitud de extravagancias del ser humano. Es por eso que hay que hablar del comercio con la vida -y con años de vida a costa de dinero- y con la muerte. Buñuel retrata en gran cantidad de ocasiones, como una de sus principales preocupaciones, las desigualdades sociales y económicas desde el punto de vista de los distintos estratos sociales. Desde la pobreza de *Los olvidados* (1950)* hasta la riqueza de *El discreto encanto de la burguesía* (1972)*, no tiene ningún reparo a la hora de criticar lo malo de cualquiera de las clases sociales, y dejar a los personajes por los suelos. Tanto por su falta de cultura como por su exceso de dinero, las dos cosas suponen para Buñuel la pérdida de las convenciones morales.

Tal y como se ha tratado en el anterior punto, las personas también son muchas veces, inmorales. De hecho, la incultura es uno de los aspectos que más afecta en este problema. Tanto si se trata de violencia contra otros grupos sociales como a figuras

débiles –niños o ancianos-, como si se trata de no distinguir realidad y ficción –un problema que se ha hecho muy habitual con el uso de las nuevas tecnologías, ya que no existe aún ningún método educativo vigente para diferenciarlos- la violencia acaba afectando a la sociedad de formas más allá de lo imaginable. Por otro lado, sobre el tema de las nuevas tecnologías puede afirmarse que la sobredosis de información no contrastada que hoy en día se posee globalmente también es un gran incentivo para la inmoralidad. Al contrario de lo que debería ser, no solamente la falta de ética y cultura provoca la inmoralidad. También la sobreinformación actual es muy dañina, sobre todo en las personas jóvenes que aún no han formado por completo su personalidad y necesitan ayuda externa. Al ser las redes sociales el recurso más fácil para la obtención de información masiva, se sobreentende por ello que esta información es correcta y verídica en todos los casos. Los valores que introducen los medios de comunicación en mentes tan jóvenes no pueden sino ser absorbidos y asimilados. Este efecto se multiplica conforme las personas comparan unas con otras esta falsa moral que les han introducido unas fuentes a las que les importa más, por ejemplo, las ventas que realizarán gracias a la concienciación global de un dato falso. Esta inmoralidad está escondida debido a que no vemos quién está detrás del problema. Y por desgracia, tampoco nos concienciamos en que son también personas que prefieren el dinero a los valores éticos.

Puede afirmarse sin lugar a dudas que uno de los aspectos que más exhaustivamente trata Buñuel en absolutamente todas

sus películas es a las personas con una cuestionable moral, tanto para bien como para mal. Tanto si se trata de personas ricas como pobres, de personas religiosas o que fingen ser muy puras los actos de estos personajes son siempre dudosos y rompen siempre con las normas establecidas, violentando la situación en la mayor parte de las ocasiones. La mezcla de este tema con lo religioso, lo impuro y lo sexual hasta el extremo del sadomasoquismo hace que pueda verse a la perfección todo el abanico de posibilidades que maneja el cineasta, sobre todo debido a la influencia de su crecimiento en una familia católica contrastando con su pasión por las lecturas del Marqués de Sade.

Y para concluir con los principales usos de la violencia que hace Buñuel y que a su vez se reflejan en la realidad de modo parecido, la violencia de género puede decirse que conecta directamente con lo anteriormente dicho. Sin embargo, hay que distinguirla por su importancia social actual y al mismo tiempo, la importancia que se encuentra en de nuevo en la vida personal y en las películas de Buñuel. Actualmente puede observarse un gran progreso en la mentalidad de gran parte de la población, al menos en países desarrollados (de nuevo se puede observar la importancia del desarrollo, como seres inteligentes que somos, de la ética y de la cultura). Sin embargo, hay todavía muchísimos casos de personas que aun encontrándose en un lugar o país de ideas abiertas siguen estando en círculos, podrían llamarse tribus urbanas, de ideas contrarias a la igualdad de género. Por esto hay que hablar de sobreinformación falsa en zonas desarrolladas del planeta. En cuanto

a la experiencia personal de Buñuel, en su época comenzaba a forjarse sobre todo en el entorno artístico una idea de igualdad, lo cual muchas veces se refleja en sus películas. En la mayor parte de sus películas es la mujer la protagonista (incluso en *Él*, la autoría del libro en el que se basa esta película es de una mujer), o bien una víctima de la crueldad del hombre. E incluso como víctima (*Una mujer sin amor*, 1952) las presenta como personajes fuertes, que dominan muchas veces las decisiones del resto de personajes. Esto denota una madurez de pensamiento del cineasta que sobrepasa la norma. En las situaciones de violencia en las que se ven envueltas, se puede observar perfectamente de parte de quién está Buñuel. De hecho llega incluso a infravalorar y desprestigiar a la figura del hombre cuando éste intenta ejercer violencia sobre la mujer. Por supuesto usará el realismo y no todos los personajes pensarán igual que la mujer que ha sufrido la violencia (al igual que ocurre en la actualidad).

En resumen, estos son los puntos más destacables de la violencia dentro y fuera del cine de Buñuel. Puede observarse después de este análisis que aunque el uso de violencia tenga un motivo de irracionalidad y de surrealismo, su reflejo es completamente tangible incluso hoy en día.

Manuel Gutiérrez Aragón (2000) afirma: Buñuel, como Picasso o Lorca, ha trascendido su propio medio expresivo y se halla ya mezclado con la cultura que manejamos familiarmente. Hoy lo «buñueliano» no se aplica solo al cine, sino a cualquier cosa que nos produzca horror y a la vez nos atraiga irremediabilmente,

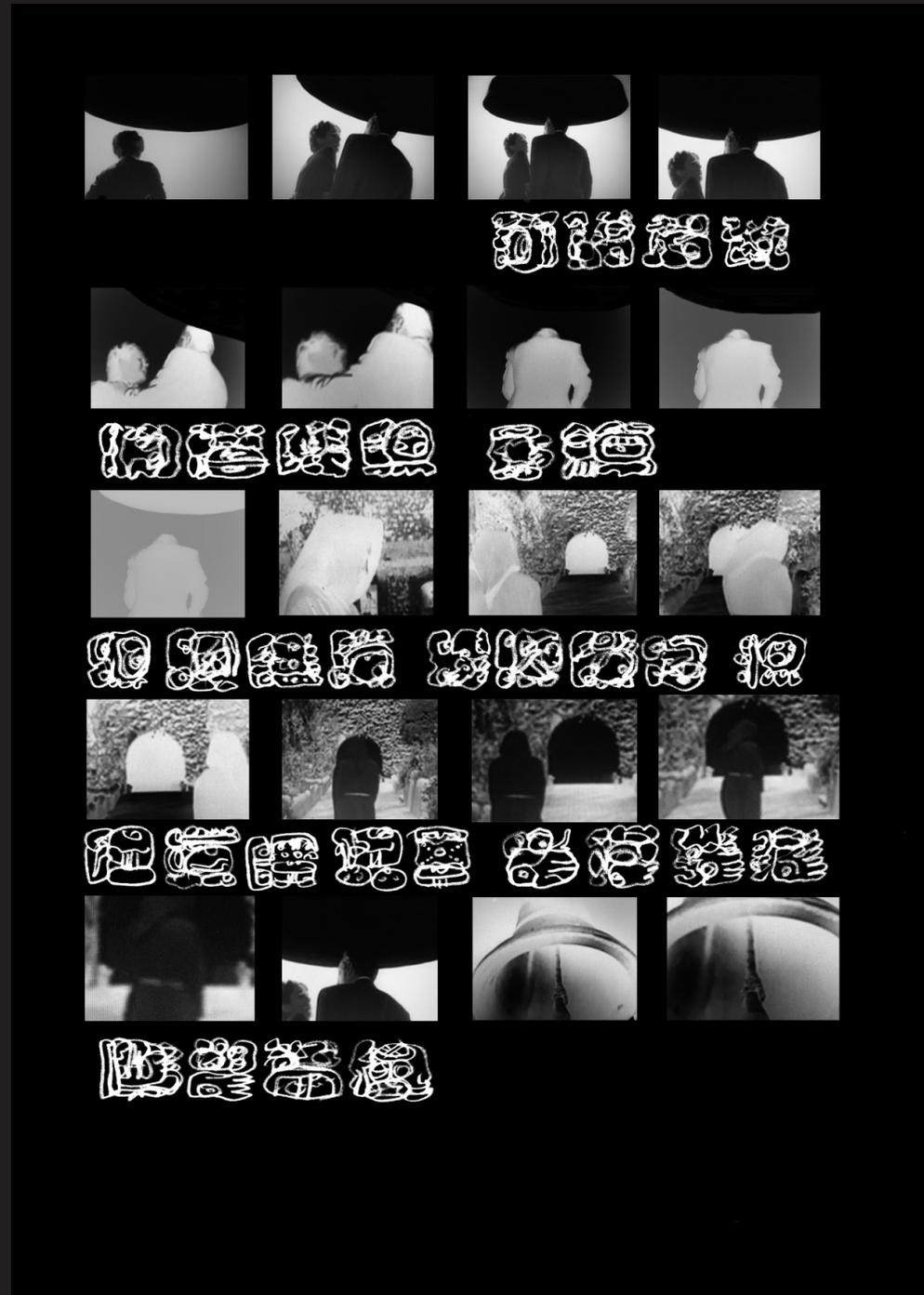
a cualquier situación que nos parezca risible y a la vez comprendamos que caemos a menudo en ella (p. 39).⁵

REFERENCIAS DOCUMENTALES

1. <http://dle.rae.es/?id=Pm2wZfs|Pm4ASgl>
2. https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Bu%C3%B1uel#Filmograf.C3.ADa
3. https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Bu%C3%B1uel#Filmograf.C3.ADa
4. Ibid.
5. PETISME, Angel (2000). *Buñuel del desierto*. Zaragoza: Aragón LCD PRAMES.

Él. Una fotonovela mexicana

Gonzalo Tena



• ESTUDIO UNIVERSITARIO • UNA NUEVA PROPUESTA SOBRE EL CINEASTA CALANDINO

Arranca el proyecto de investigación 'Estación Buñuel: origen y destino'

Los especialistas del grado de Bellas Artes se documentan en la biblioteca del IET

Redacción Teruel

El equipo de investigación, que está desarrollando el proyecto *Estación Buñuel: origen y destino*, coordinado por las profesoras del área de escultura del grado de Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, Holga Méndez y Carmen M. Samper, ha realizado su primera parada en el Instituto de Estudios Turoleses para conocer la amplia documentación con la que cuenta en torno a la figura del cineasta calandino.

El pasado lunes, 9 de noviembre, se desarrolló la primera sesión de trabajo en la biblioteca del Instituto de Estudios Turoleses asesorados por Visitación García, responsable de la misma. Con este acercamiento bibliográfico arranca esta investigación a través de sus fuentes escritas: diversas monografías que ofrecen una perspectiva ampliada, no sólo con estudios sobre su vinculación con el cine sino que incorpora también documentos relacionados con los guiones, la literatura, sus referentes y la mirada surrealista, entre otros aspectos a tratar.

Una visión transversal
La investigación no se centrará en un periodo concreto de su trayectoria artística, sino que discutirá observando y analizando influencias, posiciones sociopolíticas, conceptos reales y surrealistas,



Miembros del grupo de investigación sobre Buñuel, trabajando en la biblioteca del Instituto de Estudios Turoleses

intereses propios y puntos de partida, que darán a los investigadores una perspectiva actual de los mundos conceptuales, intelectuales, críticos, creativos, políticos, oníricos, religiosos, artísticos, visuales, etc., que abre la obra de Luis Buñuel.

Se inicia con este primer contacto con la figura del genio calandino un proyecto que incluye un programa de conferencias, cinefórum e investigación para concluir con la creación de obra y su posterior exposición de resultados.

El interés en torno a la figura y obra de Luis Buñuel busca incorporar las posibilidades de su lenguaje a las Bellas Artes y desarrollar a partir de ellas una experiencia creativa que vuelve la mirada hacia personajes emblemáticos de Teruel.

Este proyecto sobre Buñuel cuenta con el patrocinio de la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, que le ha concedido una ayuda en la convocatoria dirigida a la investigación en el ámbito de las Bellas Artes para este curso 2015-2016.

1



Imagen de la presentación del proyecto de investigación, con Holga Méndez (zda.) y Carmen Martínez Samper (d.), dos miembros del grupo de investigación. M. A.

Bellas Artes rinde su particular tributo a Luis Buñuel en el campus de Teruel

'Estación Buñuel: Origen y destino' se celebró ayer en el Vicerrectorado

Miguel Ángel Artigas Teruel

Los cinco ponentes que ayer participaron en la jornada Estación Buñuel dedicada al cineasta calandino contribuyeron a poner en relación al genio turoles con el mundo de las Bellas Artes, uno de los objetivos del grupo de investigación *Estación Buñuel: Origen y destino* que se ha formado en el campus turoles de la Universidad.

Ayer tuvo lugar una jornada que era el primer acto público de dicho grupo de investigación. A partir de mañana se pondrá en marcha un ciclo de cine con películas de Luis Buñuel, antes de que durante el verano una exposición y una publicación presente las conclusiones del equipo de trabajo.

Lejos de pretender abordar aspectos cinematográficos que ya han sido analizados un buen número de veces desde muy diferentes ópticas, *Estación Buñuel: Origen y destino* pretende analizar la figura del cineasta y su imbricación en su relación con las bellas artes, y como han interactuado ambos a lo largo de la historia.

En la jornada de ayer, celebrada en el salón de actos del Vicerrectorado del campus universitario de Teruel participaron Santiago Martínez, profesor en la Escuela de Arte de Oviedo, crítico y ex estudiante de Bellas Artes en Teruel; Anabel Herce, coordinadora de exposiciones del Museo de Teruel; Javier Españaña, director del Centro Buñuel de Calanda; Gonzalo Tena, artista turoles e investigador, y Javier Millán, periodista e investigador, que cerró la jornada con su conferencia.



Santiago Martínez, procedente de Oviedo, abrió el ciclo de charlas. M. A.

2

Bellas Artes viaja a Las Hurdes a través de ESTACIÓN BUÑUEL

El filme del calandino cierra el ciclo de proyecciones con un coloquio

Redacción Teruel

Tal día como ayer de hace 83 años, el turoles Luis Buñuel hacía las maletas y emprendía viaje a la remota comarca extremeña de Las Hurdes. Allí se juntaría con sus amigos anarquistas y comunistas para rodar la única película documental de su carrera, *Las Hurdes. Tierra sin pan*. La proyección de esta cinta, tan revolucionaria y vanguardista como grotesca, antes y ahora, cerró ayer en Bellas Artes el ciclo 'Estación Buñuel: origen y destino', que se ha acordado en profundidad a la obra y la figura de este cineasta universal.

Un coloquio, tras la proyección del documental, puso fin a un mes y medio de proyecciones con el pase de algunas de las películas más destacadas de Buñuel presentadas por los alumnos de Bellas Artes. La actividad continuará el próximo mes de junio con la publicación de un libro y una exposición en la que presentarán sus obras a los menos 13 artistas.

La sesión de ayer sirvió para conocer una película atípica dentro de la filmografía buñueliana por ser un documental, aunque el realizador recurrió a una puesta en escena propia del cine de ficción, y por ser el último trabajo que dirigió antes de que pudiera volver a hacerlo tres lustros después, además de por ser una cinta inclassificable que bebe por igual de las vanguardias que del discurso revolucionario impuesto

• TÍTULOS •

6

PELÍCULAS

se han proyectado dentro del ciclo Estación Buñuel: origen y destino, que ha supuesto un recordado por el rico universo filmico buñueliano

por el cine soviético a los intelectuales europeos.

Puesta en escena
La alumna de Bellas Artes Lawra Vicente Naranjo hizo la presentación de la película, sobre la que incidió en las trampas que hizo Buñuel durante el rodaje, planificando las escenas como si filmara una cinta de ficción, abatiendo una cabra a tiros para hacer que se despenara por un barranco como si se tratase de un accidente, o emborachando a algunos de los personajes que aparecen. Una manipulación que, según recordó Vicente, ha molestado durante décadas a los habitantes de Las Hurdes por el estigma que han arrastrado hasta la actualidad por culpa de esta película.

En la mesa redonda participaron el profesor del Grado en Bellas Artes del Campus de Teruel Francisco Lázaro, y el periodista



Título: Maso redonda. Técnica: Fotomontaje. Formato: 210 x 297 mm. Autora: Lawra Vicente Naranjo

escribió el texto sonoro que acompaña a las imágenes, y los anarquistas españoles Ramón Acín y Rafael Sánchez Ventura, así como el fotógrafo de las vanguardias parisinas Eli Lotar.

Juntos se adelantaron en Las Hurdes durante un mes, a pesar de que en la película se habla de dos meses, para sumergirse en el inframundo de un territorio tan surreal como olvidado y exótico para la época, a pesar de encontrarse a apenas 90 kilómetros de la ciudad universitaria de Salamanca. Allí rodaron una película que basa buena parte de su argumento en la tesis doctoral que sobre esta comarca extremeña había publicado el antropólogo Maurice Legendre en París.

Durante el coloquio se mostraron unos fragmentos del documental soviético de 1930 *Sal para Sonnetta*, de Mikhail Kalatozov, que guarda muchas similitudes con *Las Hurdes. Tierra sin pan*, que rodó Buñuel tres años después, en 1933. Los paralelismos sugerirían la intención del realizador de emular en cierta manera el cine soviético de propaganda comunista de aquellos años, pero al final prevalecieron los universos buñuelianos.



Cartel de 'Belle de jour', de Luis Buñuel, en la que actuaba Peco Rabal.

El ciclo 'Estación Buñuel: origen y destino' proyecta 'Belle de jour' en Bellas Artes

Tras dos semanas de parón, se retoman los pases con la cuarta de las siete películas que están programadas

Redacción Teruel

Tras dos semanas de parón retoma su actividad el ciclo Estación Buñuel: Origen y Destino, que se está llevando a cabo desde la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel sobre la figura del cineasta calandino y su transcendencia en el mundo del arte y la estética. La sala de proyecciones del edificio de Bellas Artes

6

abril

18:00

Edificio Bellas Artes Teruel

será escenario el próximo miércoles, 6 de abril (18.00 horas), de la proyección de *Belle de jour* (1967), presentada por la estudiante Clara Pellejer.

Belle de jour es una película francesa dirigida por Luis Buñuel basada en la novela homónima de Joseph Kessel ganadora de un León de Oro en el Festival de Venecia. La trasgresora cinta narra la historia de una mujer casada con un médico a quien ama pero con quien no puede mantener relaciones íntimas, por lo que decide materializar sus fantasmas y trabajar en un prostíbulo llevando una doble vida.

4

'El fantasma de la libertad' atraviesa el muro de Bellas Artes

Redacción Teruel

El ciclo de cine que forma parte del proyecto *Estación Buñuel: Origen y destino* llegará la próxima semana a su quinta proyección con *El fantasma de la libertad* (1974). La película se proyectará en el Edificio de Bellas Artes el miércoles (18.00 horas), y contará con la presentación de la estudiante Alicia

13

abril

18:00

Edificio de Bellas Artes Teruel

Pascual. *El fantasma de la libertad* es una de las muestras más surrealistas de Buñuel, en la que se burla sin piedad de la religión, el poder y los convencionalismos sociales.

5

1. *Diario de Teruel*, 12 de noviembre 2015
2. *Diario de Teruel*, 1 de marzo, 2016
3. *Diario de Teruel*, 21 de abril, 2016
4. *Diario de Teruel*, 1 de abril, 2016
5. *Diario de Teruel*, 8 de abril, 2016

Miguel Ángel Alvira

Huesca, 1979. Formado en la Escuela de Artes plásticas de Huesca se licencia en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Durante este periodo y posteriores se interesa especialmente por la escultura y la edición de vídeo. Es especialmente intensa su actividad en el diseño de tags y contra-información, intervenciones urbanas y en el espacio público. Funda y es miembro activo del colectivo lavaca_art. Entre otros reconocimientos resulta ganador de la beca Antonio Saura 2004-2005 concedida por la excelentísima DPH (Diputación Provincial de Huesca) y del premio Alonso Cano de Nuevas-tecnologías en la Imagen 2007 concedido por la Universidad de Granada. Seleccionado en varias ocasiones por sus instalaciones junto al artista Antonio Escartín Fuentes en Okuparte-Huesca y Mirco Huesca. Actualmente es colaborador ocasional de la publicación DjMAJ para diferentes trabajos de vídeo y maquetación y está retomando las intervenciones en espacios públicos y privados.

M^a Visitación García Valero

Lidón (Teruel). Licenciada en Geografía e Historia. Universidad de Zaragoza, 1979. Bibliotecaria del Instituto de Estudios Turoleses. Imparte la conferencia titulada: "Los Hospitales en la ciudad de Teruel (siglos XII-XIX)" En: El Centenario del Hospital San José de Teruel, 2013. Colabora en la publicación: "Centenario del Hospital San José de Teruel", Instituto de Estudios Turoleses, 2015. Asesora documental de los grupos medievales en la Fiesta las "Bodas de Isabel de Segura".

Neus Lozano Sanfèlix

Valencia, 1980. Su trabajo se apropia de los mecanismos y las decisiones que quedan veladas en los procesos de producción de la "obra de arte" con el objetivo de utilizar estas estrategias para la construcción y reelaboración de su discurso artístico. Sus prácticas cuestionan

en el contexto de la producción cultural contemporánea entre otros aspectos: la elección de los materiales, el diseño de su exposición, las condiciones de producción, o la relación entre texto e imagen. *Doctora en Arte: Producción e Investigación* (Universidad Politécnica de Valencia, 2015) por la tesis *Enseñanza universitaria y práctica artística. Criterios para su experimentación, activación e intermediación*, en los últimos años sus investigaciones se han centrado en la idea de interpretación como estrategia artística.

Silvia Martí Marí

Artista y profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel. Doctora y Licenciada en Bellas Artes por la UPV y en Psicología por la Universitat de València. Su obra artística y sus producciones teóricas exploran las relaciones entre lo público y lo privado, entrelazando lo personal y lo político, abarcando, entre otras, cuestiones de arte público, de género o de movilidad. Ha participado en diferentes grupos y proyectos de investigación concernientes a estas temáticas. Es la Investigadora principal del Grupo H-70 (los Usos del Arte, del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza).

Julia Martínez García

Nació y pasó su infancia en un pequeño pueblo del Maestrazgo. Cursó la educación secundaria en Alcañiz, se decantó por el bachiller artístico y acabó matriculándose en el grado de Bellas Artes de Teruel.

Ya en la carrera, se inclinó por los campos del dibujo y la pintura. En 2014 cursó su tercer año en Loughborough, Reino Unido, donde estudió el campo de la animación tradicional.

Carmen Martínez Samper

Albarracín (Teruel). Doctora y licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Investigadora del Grupo H-70 (los Usos del Artes. Universidad de Zaragoza. Profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza.

En su trabajo de investigación se dan constantes interferencias entre disciplinas donde la esencia de la arquitectura tradicional, con la que convive, ocupa un lugar destacado junto al Patrimonio Cultural desde el que establece vínculos con el arte contemporáneo. Por ello, la transformación de formas arquitectónicas en una obra poética en escultura le lleva a un “apropiaciónismo” en torno al hueco arquitectónico, a los espacios cotidianos y al hogar.

Holga Méndez

Pontevedra 1971. Artista. Doctora y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Colaboradora del grupo de investigación DX7 Tracker Laboratorio Visual de la Universidad de Vigo. Promotora del grupo de investigación MAPa de la Universidad de Zaragoza. Su experiencia artística oscila entre la instalación audiovisual y una escultura de la cosa, el cuerpo y la escritura que resulta de la observación y pensamiento de lo cotidiano, cercano y extraño de las relaciones con lo otro y lo mismo. La secuencia de trabajo se origina en el ensayo corporal, objetual y lingüístico de la autobiografía. *Tecnologías de la mismidad* es el título del proyecto que en los últimos años está desarrollando, se ha materializado en diferentes obras y escritos, el cual está tornando su camino hacia las *Tecnologías de la otredad*, una puesta en cuestión de la mismidad y una apuesta por la otredad, donde los hábitats y modos de la mujer se vuelcan presentes y se hacen presencia.

Alicia Pascual Fernández

Zaragoza, 1991. Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza en 2013. Actualmente estudiante de Doctorado, centrada en el ámbito del arte y la educación.

Identificada con las corrientes de la Teoría y la pedagogía crítica, concibe ambas esferas desde su potencial transformador, tanto individual como social. Éstas tiñen su creación artística, multidisciplinar aunque focalizada en el dibujo y la ilustración, tomando como temas centrales problemas de la vida cotidiana contemporánea.

Expuso de forma individual *El ser imaginado. Del fracaso en lo real a la metamorfosis* (Sala de Exposiciones de la Escuela de Arte de Teruel, 2013). Desde el 2011, ha participando en exposiciones colectivas como *Pintura e Ilustración* (Sala Fundación Banco Santander, Zaragoza, 2014) o *9 encuentros* (Sala de exposiciones del Vicerrectorado, Teruel, 2016).

Andrea Plube

Teruel, 1993. Graduada en Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza, cursó su último año en la Universidad de Barcelona, momento en el que se interesó por el sonido. En la actualidad esta cursando el Master de Arte Sonoro en esta misma universidad, realiza varias exposiciones en Hangar y un mes de residencia en Arts Santa Mónica para trabajar sobre el paisaje sonoro. Le interesa investigar en los nuevos modos de hacer y deshacer del hábitat, el ser y el pensar de una forma consciente y presente en el espacio. En el sonido busca generar y traer a presencia nuevos espacios de relación y convivencia.

Clara Pellejer Falo

Zaragoza en 1992. Es Técnico Superior en Patronaje Industrial y Moda desde el 2012, cuando finalizó esos estudios para comenzar el Grado en Bellas Artes en el Campus de Teruel, en el que está actualmente cursando 4º Curso. Su trabajo artístico es una continua búsqueda de la fuerza dentro de la sexualidad y el erotismo, y como esa fuerza es reprimida constantemente por los tabúes modernos. Dentro de sus performance destaca el uso de otra disciplina que practica: el canto lírico. Esta multidisciplinalidad confiere a sus performance un sentimiento extra a sus ya vividas acciones.

Laura Solá Montori

Monzón, 1993. Estudió en el I.E.S. Mor de Fuentes de Monzón y realizó la Educación Elemental en el Conservatorio Profesional de Música “Miguel de Fleta”. También asistió a clases de dibujo y pintura en la Escuela Municipal de Artes en Monzón durante seis años. Posteriormente se graduó en Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza, Campus de Teruel.

Se ha especializado principalmente en Fotografía, Ilustración, Grabado. Se formó también en las prácticas de empresa en la Academia de videojuegos WASD School de Zaragoza y posteriormente ha sido parte del equipo artístico de Teku Studios en el videojuego Candle.

Más adelante ha realizado diversas colaboraciones como ilustradora para el grupo La Madriguera de Historias, para cuentos infantiles con la editorial Rolde de Estudios Aragoneses, y para proyectos benéficos como el libro Mayores sin Reparos de la editorial Generación Bibliocafé.

Gonzalo Tena

Se prepara en la Escuela de Artes y Oficios de Teruel y posteriormente realiza estudios de Bellas Artes en las facultades de Valencia y Barcelona. En 1976 es seleccionado para la Bienal de Venecia. Becado por el Ministerio de Cultura y la Fundación Juan March, realiza múltiples exposiciones colectivas e individuales en Zaragoza, Barcelona, Valencia, Teruel, Granada y Madrid. En 1990 es becado por la Fundación Endesa y en 2000 lo es por la Academia de España en Roma. En el año 2003 inaugura la serie de Estancias Creativas de la Fundación Santa María de Albarracín. Es seleccionado para la exposición inaugural del IAACC Pablo Serrano de Zaragoza.

Ha investigado durante años la obra del pintor flamenco Bruegel el Viejo y en la actualidad trabaja sobre Gertrude Stein y en un amplio proyecto sobre el concepto de género y la escritura jeroglífica egipcia y maya.

Lawra Vicente

El Prat de Llobregat, 1994. Desde muy temprana edad ya tenía un interés artístico. Sus padres, al ver que este gusto no era algo pasajero, decidieron apuntarle a una escuela de arte a la edad de siete años. Durante su niñez y juventud estudió en diversas academias, interesándose especialmente en el campo de la pintura. Comenzó estudios de bachillerato tecnológico, abandonándolos más tarde para dedicarse totalmente al arte. Más tarde, empezó a cursar el Grado de Bellas Artes en la universidad de Zaragoza, por lo que se fue a vivir a Teruel. Allí tuvo la oportunidad de seguir progresando. Durante la carrera, realizó un erasmus a Inglaterra.

...conocer a los autores, sus razones, sus orígenes, compro esa palabra. Algún se lestró, áerco había o se volvió a hablar más y asunto. *Hasta la observación de los* sobre todo de... Lo que me interesa el funcionamiento psicológico, la anaton. *Me arrepiento de haber* en mi juventud. *No me gustan los poseedores de la* quienesquiera que se e aburren y me dan miedo. Yo soy anti... (fanáticamente). *No me gustan la psicología, el análisis, el psicoanálisis.* Desde lu... so, teigo excelentes amigos entre los psico... y algunos han es... critó para interpretar más películas desde... de vista. Allí ellos. Huelga decir, por otra parte, que la le... a de... el descubrimien... to del inconsciente me abitaron much... Sin embargo, así como la psicología, me... disciplina a me... nudo arbitraria, constantemente desmentada por el comportamiento hu... mano y casi totalmente inútil cuando se trata de la vida a unos per... sonajes, así también el psicoanálisis se me aparece como una terapéu... tica reservada a una clase social, a una categoría de individuos a la... ue no pertenece. En lugar de largos discursos, me limitaré a dar u... ejemplo. Durante la Segunda Guerra Mundial, trayendo al Museo Moderno de Nueva York, se me ocurrió la idea de hacer un... sobre la esquizofrenia, su origen, su evolución al tratar de... te al profesor Schlesinger, amigo del Museo, que ir... Chicago un magnífico centro de psicoanálisis, dirigi... tor Alexander, discípulo de Freud. Le propo...

...Chicago. El Centro ocupa tres o...
...nder nos recibe y nos