

VÍCTOR FUENTES. *Buñuel: cine y literatura*. Barcelona: Salvat, 1989.

Víctor Fuentes es autor madrileño con largos años de vida en los Estados Unidos, la mayor parte como profesor de letras hispanas en la Universidad de California en Santa Bárbara. Al margen de sus estudios sobre Galdós, la vanguardia y la novela social de los años de la república y la dictadura escritos, en sus propias palabras, “acogiéndose a la crítica histórico-social de perspectiva marxista, y bajo la influencia de las lecturas de Lukacs, Goldman, Gramsci, Brecht, leídos en mis largas horas en esta Siberia de primavera eterna”; Fuentes ha incursionado en el campo de la narrativa, y con este libro sobre Buñuel en el del ensayo.

*Buñuel: cine y literatura* resultó ganador del premio “Letras de Oro” 1987, mención ensayo, creado por la Universidad de Miami, con el apoyo económico de American Express, para difundir la obra escrita por autores de habla hispana en los Estados Unidos. Ninguna distinción mejor entonces, para quien ha desarrollado su obra íntegramente desde este lado del océano.

El proceso de gestación del texto de Fuentes parte, como todo buen ensayo, de las propias resistencias; en su caso particular los obstáculos, interpuestos por el devenir histórico, entre él y los postulados de la teoría marxista que, desde finales de los años setenta, fue abandonando “sin dejar del todo algunos de sus supuestos más sólidos, como el de los lazos que unen arte y sociedad o su apuesta por la libertad unida a la justicia social, así que el muro de Berlín no me cayó encima”. “El cine de Buñuel —prosigue el autor— fue una gran cura en salud contra dogmatismos, y una llamada al gran poder creador de la imaginación”.

En las páginas de este ensayo, Fuentes recorre los films del cineasta, haciendo un seguimiento de lo literario que hay en los cinemático y viceversa. Evoca los años pasados por Buñuel en la residencia de estudiantes, su contacto con Lorca —quien lo introdujo en la poesía; y pasa revista a sus películas, estableciendo un paralelismo entre éstas y las distintas obras de la literatura española, sus referentes dentro de la modernidad, y la inserción del conjunto en la posmodernidad.

De este modo el autor ingresa en una zona de la crítica en plena expansión, donde se busca: desde el establecimiento de las relaciones más obvias —la novela llevada al cine— hasta el trabajo con las conexiones temáticas entre la obra de un cineasta y de un escritor, dentro del estadio de lo posmoderno. Más específicamente, Fuentes acude a la relación cine-literatura, no como actividades complementarias (“lo que nos da la literatura que no puede darnos el cine, o viceversa”); sino generando un discurso intertextual entre las películas y los escritos de Buñuel, las corrientes del pensamiento en este siglo, el teatro, la música y la pintura; amparado especialmente en el simbolismo y el trabajo del inconsciente desarrollado por Mircea Eliade.

Son característicos de este trabajo la claridad en la exposición de las ideas, la agudeza, la ironía y el humor —también cualidades intrínsecas al buen ensayo; y donde las referencias a Bataille, Sade, Cervantes, Galdós o Cortázar entran sin forzarlas dentro del texto, pues son el resultado no de la investigación aséptica hecha compulsivamente y en bloque, más o menos apresuradamente, y respondiendo a alguna urgencia exterior; sino de la lectura constante, atenta y vigilante, con lo cual ellas han tenido tiempo de asentarse y madurar

consistentemente. De este proceso reflexivo —que incluye también lo reflejo en su acepción imaginaria— surge la red de relaciones que enlaza al Buñuel cineasta y escritor, con una contemporaneidad donde Fuentes también se mira, y al mirarse se expresa en ella a través del artista mismo:

Frente a la alienación y fragmentación humanas, propias del churro cinematográfico, mexicano y universal, y de la época histórica (años en que se sale de la guerra mundial para entrar en la guerra fría y en una cadena de guerras ininterrumpidas), encontramos en todo su cine mexicano una cantera de imágenes, símbolos, temas, y planteamientos que apuntan a una visión íntegra del ser humano y a la esperanza, al borde del abismo (62).

Este proceso de identificación entre sujeto y objeto de la crítica, le permite al autor analizar el imaginario buñueliano desde adentro, lo cual le asegura, simultáneamente, la participación activa del lector en el texto. Se consagra así una triple complicidad donde la imaginación apuesta por una emancipación absoluta, con lo cual el libro se transforma en metáfora de la obra buñueliana: un bosque que tuvo siempre su lenguaje en libertad, pese a las trabas institucionales que el sistema le impuso, en especial durante la etapa mexicana. El lenguaje de Fuentes no traiciona esa libertad sino que la asiste y la realza; no sólo porque, de algún modo, ella es metáfora de su actitud ante el propio exilio, sino porque la propia escritura asocia, festivamente, las películas a los nombres y referencias que abogaron, en diferentes períodos históricos, por la independencia de ideas y la conciencia social. Refiriéndose, por ejemplo, a *Los olvidados*:

Libre de los límites del confinamiento a la fantasía imaginativa subjetiva y a la visión del grupo surrealista, su imaginación creadora se sumerge en las “mesmas vivas aguas de la vida” (que diría Santa Teresa y ya Antonio Machado reclamaba en 1931, como imperativo de una nueva lírica); y también de la problemática humana y socio-política de los pobres —o los condenados— de la tierra, para usar las respectivas acepciones de Martí y Fanon (95).

Utilizando imágenes recurrentes en el cine buñueliano, como la caja de doble fondo y las manchas de la jirafa, el autor asocia el lenguaje del joven Buñuel de *Un perro andaluz* —donde el automatismo síquico y las prácticas de escritura colectiva, llevados a cabo por los surrealistas, le permitieron escribir el guión en pocos días— y el del Buñuel de *Subida al cielo*, filmada más de veinte años después, cuando su fantasía se hallaba en “libertad condicional”. *Tristana* le permite ejecutar un viaje inverso, tejiendo un paralelismo entre su memoria y la del cineasta, al evocar los lugares que para Buñuel serían el campanario de Toledo o la estatua mortuoria del cardenal Talavera; y que en Fuentes guardarían la forma de las tertulias de cafés vividas antes de su etapa californiana:

Tras las apariencias costumbristas, tan ligadas a la nostalgia del exilio, retoma aquí Buñuel, con un humor negro hispano, el tema de la decadencia de España de la generación del 98. Hay mucho de la “España negra” y de la versión esperpéntica en la figura de don Lope, libertino sadiano en zapatillas ... las damas beatas y los hidalgos castellanos, pintados por el Greco y que ahora encontramos en los divanes del café (137).

No deja de anotar el autor los paralelismos entre, por ejemplo, *Belle de Jour* y *Pedro Páramo*, ni las afinidades entre los filmes de la etapa europea post-mexicana con las novelas del *boom*. En este sentido vuelve a referirse a las cajas de múltiples fondos, presentes en *La vía láctea* a través de la técnica del *montage*, y en *Cien años de soledad*, desde la capacidad de García Márquez para contar una historia dentro de otra historia; si bien el Macondo del cineasta estará firmemente enraizado en la sociedad post-industrial y sus excesos. El desencanto que Buñuel expresa a través del film es retomado por el lenguaje de Fuentes, quien se aúna a aquél en su crítica al proceso secularizador de la crisis de valores, característico de la modernidad. Aquí el autor se vuelca sobre su propio presente para subrayar la actualidad del cine buñueliano:

Asimismo, Buñuel llevó a la pantalla, en esta película (*La vía láctea*), el episodio de aquel individuo que, en el verano de 1966, se subió a la torre de la Universidad de Austin y empezó a disparar indiscriminadamente sobre los transeúntes: episodio que se repite en los países de Occidente. Hace una semana —agosto del 87— otro individuo, vestido de Rambo, cometía la misma masacre en un pueblecito inglés (169).

Ello no le lleva, sin embargo, a concluir su estudio con una nota pesimista. Fuentes sabe, como Buñuel, que el poder de la imaginación para profetizar y reconstruir es infinito. En repetidas ocasiones a lo largo del texto, ha ejemplificado ambas realidades (que pueden hallarse también en escritos cinematográficos como “La Duquesa del Alba y Goya” donde, a los 27 años, el cineasta perfila un retrato del Goya octogenario que guarda un gran parecido con el suyo en la vejez), haciéndose así eco del renacer constante de la civilización sobre sus propias cenizas; pues, como el mismo autor concluye, “tras la destrucción se vislumbra la esperanza en la recreación auroral. El fin es un nuevo comienzo”.