

Carlos Fuentes

LUIS BUÑUEL

O LA MIRADA DE LA MEDUSA

(UN ENSAYO INCONCLUSO)



LUIS BUÑUEL O LA MIRADA DE LA MEDUSA

(UN ENSAYO INCONCLUSO)

Carlos Fuentes

LUIS BUÑUEL

O LA MIRADA DE LA MEDUSA

(UN ENSAYO INCONCLUSO)



Prólogo de
ROMÁN GUBERN

Edición, introducción y notas de
JAVIER HERRERA NAVARRO

CUADERNOS DE OBRA FUNDAMENTAL



CUADERNOS DE OBRA FUNDAMENTAL

Responsable literario: Javier Expósito Lorenzo
Diseño y cuidado de la edición: Armero Ediciones

- © Herederos de Carlos Fuentes, 2017
- © Herederos de Luis Buñuel
- © de «Tesoros recuperados de un naufragio», Román Gubern
- © de «Introducción a un texto recobrado», Javier Herrera Navarro
- © Fundación Banco Santander, 2017

ISBN: 978-84-16950-30-0

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

ROMÁN GUBERN

TESOROS RECUPERADOS DE UN NAUFRAGIO

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

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

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

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

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

León de Oro al espléndido e inquietante film de Buñuel *Belle de jour*, inspirado libremente en una novela de Joseph Kessel de 1928 que no gozaba de especial prestigio literario.

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

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

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

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

Fuentes para su novela *La cabeza de la hidra*, publicada en 1978, en esta misma etapa, y adaptada al cine en 1981 por el mexicano Paul Leduc.

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

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

R. G.

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

JAVIER HERRERA NAVARRO

INTRODUCCIÓN A UN TEXTO RECOBRADO

Cuando en *En esto creo*, publicada en 2002, Carlos Fuentes dedica a Luis Buñuel un capítulo entero junto a Shakespeare, Balzac, Kafka y Faulkner y conceptos tan trascendentales como la amistad, la belleza, el amor o el tiempo, no hacía otra cosa que homenajear en la forma de reconocimiento imperecedero lo que había supuesto para él la figura del cineasta español. Admirador de su obra desde la época de *Los olvidados* y frecuente crítico suyo (cuando se escondía tras el seudónimo de Fósforo II en las páginas de la revista de la UNAM), lo conoció sin embargo en 1958 gracias a su primera mujer, Rita Macedo —la inolvidable Andara de la película—, en el set del rodaje de *Nazarín* y desde entonces hasta su muerte, acaecida en 2012, no cesó de escribir y dar testimonio de su amistad y de la profunda influencia que ejerció sobre él tanto en su filosofía de vida y comportamientos como en su estética en general o en su concepción del cine en particular. En efecto, desde entonces no hay texto suyo de la temática que fuere que no lleve explícita la cita, el recuerdo, la anécdota o la alusión al nombre de Buñuel.

¿Cuál es la razón —podemos preguntarnos— del tránsito de la simple admiración a la devoción incondicional y sin fisuras? Creemos que en Carlos Fuentes en primer lugar operaría la fascinación por la tradición vanguardista que Buñuel representaba, en alianza con la necesidad de tender un puente o de establecer una síntesis entre la cultura europea y española y la cultura mexicana, una fusión de elementos que el cineasta español aunaba en su persona y que Fuentes supo detectar y luego difundir a través de multitud de textos, conferencias y citas, incluidos los homenajes más o menos explícitos en sus obras de ficción.²

El momento culminante de ese proceso, iniciado en el rodaje de *Nazarín*, hacia su conversión en factótum, tiene lugar en el Festival de Venecia de 1967 cuando Carlos Fuentes contribuye decisivamente a darle el Gran Premio, el León de Oro, a *Belle de jour* (1966), un film que le entusiasmó desde la primera vez que lo viera y que consideraba la suma absoluta del arte de Buñuel. Pero antes, en consonancia con los nuevos tiempos contraculturales y contestatarios, con los fenómenos pop, *hippies*, rock, etc., que preludian los movimientos revolucionarios del mayo francés del 68, había podido asistir a un hecho relevante: la proyección en abril de 1966 de *La edad de oro* en el Palais de Chaillot de la Cinémathèque Française, una experiencia que le emociona y le impresiona de tal modo que ve en ese film el antecedente más preclaro del inconformismo e irreverencia de la «*révolte* actual»; impacto del que tenemos testimonio epistolar (véase carta 1 del Apéndice) y una reflexión crítica en forma de artículo titulada «Luis Buñuel y la libertad insuficiente» y publicada en *Siempre!* exactamente dos meses después, que supone el germen del ensayo que ahora nos ocupa.

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

EL PROYECTO: SU HISTORIA Y CONTEXTO

El citado artículo está fechado en noviembre de 1967 en Londres, poco tiempo después del éxito veneciano de *Belle de jour*, éxito en cierto modo «programado» gracias a un jurado *ad hoc* en el que, además de Fuentes, se encontraban el también escritor Alberto Moravia y el entonces emergente novelista español Juan Goytisolo; pero ya el día primero del mismo mes en una carta dirigida al español confiesa que está «escribiendo un larguísimo ensayo sobre usted (su decisión de no filmar más me autoriza a lanzarme a esta suma buñueliana) que empezó como un artículo sobre *Belle de jour* [...] pero que ha ido creciendo como la mancha de sangre sobre los muslos de Leonor Llausás»³. Y a continuación le pide una serie de datos, curiosos y anecdóticos, que Buñuel en su respuesta, gustosamente, le proporciona [carta núm. 5, 13 de noviembre de 1967]. En cartas posteriores vemos cómo el proyecto se va consolidando y el escritor habla incluso de viajar a París el 22 de noviembre y estar allí hasta el 26 con el exclusivo fin de que Buñuel vea lo escrito para evitar errores; al mismo tiempo le informa de que se ha ampliado el interés a Italia (Feltrinelli) y Estados Unidos (Farrar Straus) y de que encargará al gran artista mexicano Vicente Rojo la maquetación [carta núm. 6, 18 de noviembre de 1967]. Paulatinamente, alcanzada una cierta extensión (las «120 cuartillas tupidas» que dice en esa misma carta), el borrador deriva hacia una fase de «reposo [...], con más autocrítica» [carta núm. 7, 24 de enero de 1968] y, tras una serie de conferencias que imparte por diversas ciudades italianas bajo el título de «Luis Buñuel o el cine como libertad», el libro se va desmembrando en otros proyectos como el del fotógrafo Antonio Gálvez, sobre el que en otra carta le dice al cineasta que «desea fotografiarlo a usted para mi eventual libro (que reviso, repienso, retodo)...» [carta núm. 8, 3 de mayo de 1968]. Una demostración más de la bifurcación del ensayo es la publicación del texto de dicha conferencia en su edición castellana en el número de enero-marzo de 1968 de la revista peruana *Amaru*, y por las mismas fechas en su edición italiana en la revista veneciana *La Biennale*⁴. Sin embargo, el 29 de junio (seguimos en el año 68) [carta núm. 9],

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

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

EL CONTEXTO PERSONAL

No es casual que en el Archivo Buñuel de Filmoteca Española sea el autor mexicano el más representado tanto con libros propios (la mayor parte dedicados) como con otros documentos manuscritos o impresos; demostración

más que palpable de una amistad que va acrecentándose con el paso del tiempo y que no está exenta de proyectos compartidos, aunque desgraciadamente ninguno pudo llegar a buen puerto.

Recordemos primero el proyecto de adaptación de su relato *Aura* junto a *Las Ménades* de Cortázar y *Gradiva* de W. Jensen, una película que en principio iba a realizar Buñuel en 1962 para Época Films (Eduardo Ducay) pero que, finalmente, acabaría llevando a cabo Damiano Damiani en 1966 con el título *Las diabólicas del amor*. Un año después, es Buñuel quien, a instancias de los hermanos Hakim (los posteriores productores de *Belle de jour*) y teniendo en perspectiva la versión del libro de Lowry, le asegura que trabajará en la misma, pero cinco años después aún sigue en pie el proyecto y, aunque Fuentes llega a hablar con los productores, el asunto no cuaja.⁵

También a finales de 1966 sabemos que tienen entre manos otro proyecto, esta vez mexicano (con Manolo Barbachano), seguramente para adaptar una obra de Fuentes, ¿quizás *La muerte de Artemio Cruz*?, para lo cual este se entrevista en París con una actriz llamada María ¿Casares?⁶, y aunque sabemos que Luis Buñuel explicitó en una carta sus pormenores, esta desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros y no hay más noticias del tema. Lo que sí puede asegurarse es que entre 1962 y 1974 la relación entre el cineasta y el escritor fue intensísima, ya fuera coincidiendo (las más de las veces) en París —cuando Fuentes residía en esa ciudad o en Londres— o en México (las menos).

EL CONTEXTO GENERACIONAL

Otro aspecto de gran interés y que justificaría aún más la intención del escritor mexicano por fijar en esa época (1967-1968) la figura de Buñuel es la consideración del mismo como guía, punto de referencia o faro para los escritores y artistas de su generación. A este respecto es sintomática la siguiente frase [carta núm. 1, del mismo 16 de abril de 1966]: «Lo recordé mucho con